

Carnaval em Diálogo: Quilombos Contemporâneos e a Interação Cultural Entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o Carnaval de Estarreja

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.196.12>

Leonardo Morais Lopes

Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal
<https://orcid.org/0009-0005-6536-2189>
lmorais.lopes@gmail.com

Lucas Novais

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal
<https://orcid.org/0009-0000-9132-725X>
lucas.ferreira.novais@gmail.com

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os deslocamentos e as reconfigurações simbólicas do modelo carioca de escolas de samba, quando transposto para o contexto português, especificamente para a cidade de Estarreja. Com base em uma etnografia de curta duração e autoetnografia, analisamos como se dão a tradução e a ressignificação do carnaval brasileiro em solo europeu, focalizando tanto os elementos estéticos e performáticos, quanto os contextos sociais e políticos que os moldam. Partimos da hipótese de que as escolas de samba do Rio de Janeiro podem ser compreendidas como quilombos contemporâneos – organizadas enquanto “sociedades alternativas” e criadoras de espaços de resistência simbólica, afetiva e política das populações marginalizadas –, e interrogamos se essa potência se mantém ou se transforma ao atravessar o Atlântico. A pesquisa revela que, embora o carnaval de Estarreja se aproxime esteticamente do modelo carioca, as experiências observadas carecem da densidade política e da presença étnico-racial que caracterizam os quilombos brasileiros. Como conclusão, propomos uma reflexão sobre os limites e possibilidades do “terceiro espaço” (Bhabha, 1994/1998), sob um prisma decolonial (Walsh, 2006), questionando as ambivalências que se

apresentam a partir deste hibridismo cultural (Bhabha, 1994/1998; Canclini, 1990, 2007/2008) em contexto pós-colonial.

Palavras-chave

escolas de samba, quilombos contemporâneos, hibridismo, festas populares

Introdução

O presente artigo investiga as reconfigurações simbólicas e culturais resultantes da transposição do modelo das escolas de samba cariocas para contextos europeus, tendo como estudo de caso o carnaval da cidade de Estarreja, em Portugal. Partimos do reconhecimento do samba como uma expressão cultural complexa, forjada na confluência entre a diáspora africana, os processos de resistência das populações negras e a miscigenação sociocultural que caracteriza parte da formação histórica brasileira. A questão central que orienta esta reflexão é: até que ponto é possível identificar, em solo europeu, formas análogas aos “quilombos contemporâneos”? Tal conceito será mobilizado como chave interpretativa para compreender tanto as escolas de samba do Rio de Janeiro quanto as suas ressignificações lusitanas.

Nesse sentido, propomos uma leitura das escolas de samba cariocas como territórios de resistência, nos quais se entrelaçam saberes ancestrais, práticas coletivas e narrativas periféricas, articuladas por meio de uma estética insurgente e de uma pedagogia da memória. Através de uma etnografia de curta duração, aliada à autoetnografia, analisamos como essa linguagem cultural é traduzida em Estarreja, onde as escolas locais reproduzem a forma carnavalesca do modelo brasileiro, mas em um contexto profundamente distinto no que diz respeito à raça, à classe, à história e à territorialidade.

Se as escolas de samba atravessaram o Atlântico, é necessário, antes, voltar o olhar para o território em que essa manifestação emergiu, não por um imperativo cronológico, mas por uma exigência epistemológica. Compreender o samba em Portugal implica revisitar o Brasil não como origem fixa, mas como um espaço simbólico e híbrido, no qual essa forma cultural floresceu por meio de encontros, tensões e invenções entre matrizes africanas, indígenas e europeias.

O Brasil, enquanto nação constituída sob as marcas da violência colonial, também produziu, por meio da criatividade das populações subalternizadas, formas híbridas e insurgentes de resistência e pertencimento. Como argumentam autores como Homi Bhabha (1994/1998), Néstor García Canclini (1990, 2007/2008) e Stuart Hall (1992/2003), o hibridismo cultural não é uma condição estática, mas um processo dinâmico de negociação, disputa e reinvenção. Nesse contexto, o samba se configura

como uma síntese simbólica da experiência brasileira: mais do que um gênero musical, articula religiosidade, memória, corporeidade, política e desejo.

Entre as suas expressões mais complexas estão as escolas de samba, que, desde o início do século XX, constituem espaços de criação coletiva, de pedagogia comunitária, de religiosidade afro-brasileira e de disputa simbólica. Pesquisadores, como Luiz Antônio Simas (2020), Felipe Ferreira (2004) e Izak Dahora (2019), apontam que tais agremiações transcendem o espetáculo carnavalesco, constituindo-se em territórios afetivos, centros de transmissão de saberes tradicionais e espaços de protagonismo negro e popular.

Temos diante de nós uma arte total da integralidade afro e tupiniquim, brasileira e nossa, devidamente “aclimatada”, digamos, aos trópicos, sequência progressivamente espetacularizada de nossa tradição do auto popular; trabalho coletivo feito com sangue negro, indígena, branco... e na mistura antropofágica de erudito e popular que tanto nos define. (Dahora, 2019, p. 16)

Neste trabalho, propomos compreender as escolas de samba do Rio de Janeiro enquanto “quilombos contemporâneos” – conceito revisitado criticamente a partir das formulações de Abdias do Nascimento (1980), Clóvis Moura (2021), Kabengele Munanga (1996) e Beatriz Nascimento (2018). A primeira definição legal de quilombo parte do antigo rei de Portugal, D. João V, que em 1740, os define enquanto “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (Moura, 1986, p. 16). No passado, os quilombos brasileiros se situavam em locais de difícil acesso e distantes das áreas centrais (Lara, 2016, 2021; Moura, 2021; Munanga, 1996), exatamente por serem constituídos a partir de pessoas negras (ex-escravizadas), que haviam fugido e que abraçavam diferentes membros oprimidos pela sociedade colonial da época, sendo espaços de trabalho comunitário, disciplina e organização (Moura, 2021). O Brasil ainda possui uma série de “remanescentes quilombolas” (Almeida & Nascimento, 2022), definidos como “grupos étnico-raciais, segundo critérios de autodefinição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada à resistência à opressão histórica sofrida” (Instrução Normativa nº 49, 2008).

Se, por um lado, há uma historicidade e tradição quilombola, como exposto acima; por outro lado, também há diversos movimentos que modernizam o conceito de quilombos. Na própria historiografia do samba, destacamos o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, fundado por Antônio Candeia Filho na década de 1970 (Treece, 2018), que buscava se contrapor a uma certa mercantilização do samba, cada vez mais afastado de suas raízes populares e do seu papel como expressão tradicional de resistência do povo negro. O G.R.A.N.E.S Quilombo se destacou, à época, por ser constituído por vários “intelectuais populares” – chegando a agrupar cerca de 200 pessoas em conferências, que não envolviam samba nem comida, para discutirem temas e estudos acerca da contribuição negra na formação cultural do Brasil. Dentre tais intelectuais populares, reuniram-se desde residentes de morros e

favelas a acadêmicos negros da “primeira geração de negros intelectuais a ganharem acesso à universidade e a conseguirem cargos docentes em número significativo” (Santos, 2011, como citado em Treece, 2018, p. 179). Neste contexto, outra escola de samba que merece destaque é a Acadêmicos do Salgueiro, que, desde a década de 1950, inovou ao apresentar diversos sambas-enredo com enfoque em histórias e personalidades afro-brasileiras, auxiliando a popularizá-las na sociedade brasileira, como *Navio Negreiro* (1957), *Quilombo dos Palmares* (1960), *Chica da Silva* (1963) e *Chico-Rei* (1964), entre outros (Prudente & Costa, 2020; Treece, 2018). Por ser um ambiente de trabalho comunitário, disciplina e organização, além de trazer um enfoque na cultura afro-brasileira, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro chegou a ser definida enquanto um “quilombo moderno”. Esta expressão ilustra o recente livro de Bruno e Lopes (2024), que documenta a escola e suas revoluções.

Há um outro fenômeno relativamente recente no Brasil contemporâneo: os autointitulados “quilombos urbanos”, isto é, instituições culturais independentes que se autointitulam enquanto quilombos e se localizam em centros metropolitanos, com enfoque em promover e debater a negritude brasileira na contemporaneidade, fomentando espaços de reorganização e resistência afro-brasileira, como o Aparelha Luzia, no centro da cidade de São Paulo (Novais, 2022). O Aparelha Luzia, por exemplo, em diálogo com o quilombismo de Abdias do Nascimento (1980), propõe um espaço de união étnico-racial, em que negros e negras possam, de acordo com a fundadora Erica Malunguinho, “simplesmente ser e escrever nossas narrativas, um lugar de encontro e de existência” (Sanz, 2017). Neste sentido, visitar o Aparelha Luzia é um ato de resistência – por inverter a lógica brasileira e proporcionar um espaço de diálogo majoritariamente negro, no coração da maior metrópole da América Latina e em um país estruturalmente racista, onde ser negro duplica a probabilidade de ser morto em comparação com não-negros (Cerqueira & Bueno, 2025). Não obstante, também há um caráter de existência, pelo contato com uma diversidade de pessoas negras e pluralidade de interseccionalidades de gênero, sexualidade, tons de negritude ou até mesmo outras etnias, assim como nos quilombos históricos e “tradicionais”. Por fim, visitar o Aparelha Luzia também é um ato de “aquilombamento”, isto é, uma práxis e uma conexão constantes com saberes ancestrais, que segue a definição de Beatriz Nascimento (2018) do lema dos quilombos: “agrupar, organizar, distribuir e amar”.

Deste modo, compreendemos que há diferentes aplicações do termo “quilombo”: uma “tradicional” e que há ramificações étnico-raciais no presente, como os “quilombolas remanescentes”; uma “moderna”, ligada às escolas de samba após a década de 1960; e outra, mais recente, voltada a um fenômeno urbano e metropolitano. Notando que há elementos distintivos entre os conceitos de “quilombo moderno” e “quilombo urbano”, principalmente acerca de territorialidade (escolas de samba x instituições culturais independentes metropolitanas) e de finalidade (as escolas de samba, por definição, possuem um maior enfoque no objetivo do desfile anual – não obstante, as suas temáticas anuais variam anualmente; os quilombos urbanos, contudo, possuem atividades variadas, mas cujo enfoque e objetivo sempre visa um agrupamento e reorganização socio-político-cultural de vivências negras), utilizamos o termo

“quilombo contemporâneo” como uma metáfora que busca pôr em diálogo os dois conceitos, que apesar de diferentes na forma, assemelham-se entre si em conteúdo.

Assim sendo, se os quilombos históricos foram territórios de fuga, autodefesa e resistência negra frente à escravidão colonial, os quilombos contemporâneos podem ser concebidos como espaços de criação simbólica e autonomia em meio às opressões estruturais da modernidade.

Os quilombos não pertencem apenas ao passado escravocrata; eles persistem na contemporaneidade como formas de resistência cultural, territorial e simbólica das populações negras frente à exclusão estrutural. Esses espaços, atualizados no tempo, expressam a continuidade de uma luta por autonomia, memória e dignidade. (Moura, 2021, p. 45)

A partir dessa hipótese, examinamos como o modelo das escolas cariocas é traduzido, reinterpretado e ressignificado no carnaval de Estarreja, cidade do Centro-Norte de Portugal, que, desde a década de 1980, realiza desfiles inspirados na estética e na estrutura do carnaval brasileiro. Em um processo que pode ser descrito como “hibridização” (Canclini, 1990, 2007/2008), que opera a partir de um “terceiro espaço” (Bhabha, 1994/1998), as escolas portuguesas adotam elementos do carnaval carioca, como alas, bateria, samba-enredo, fantasias e alegorias, mas o fazem em um cenário social, político e étnico profundamente distinto, o que tensiona e reconfigura os significados originalmente associados a essas práticas no contexto brasileiro.

Compreendemos o conceito de “hibridização” (Bhabha, 1994/1998; Canclini, 1990, 2007/2008) como uma série de processos socioculturais em que determinadas estruturas e práticas – únicas e distintas – combinam-se em novas estruturas, práticas e objetos híbridos. A partir desta série de processos socioculturais, ocorre a “construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro” (Bhabha, 1994/1998, p. 51). Tal construção, como referida, é realizada a partir daquilo a que Bhabha (1994/1998) denomina de “terceiro espaço”:

é o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação, garantindo que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial – e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (pp. 67–68)

Dessa forma, o objetivo central deste trabalho é investigar em que medida as escolas de samba da cidade de Estarreja, em Portugal, podem ser compreendidas, ou não, como formas análogas aos chamados “quilombos contemporâneos”. Pretendemos, assim, discutir os potenciais e os limites dessa analogia no contexto europeu, considerando os deslocamentos simbólicos, afetivos e políticos envolvidos na transposição do modelo carnavalesco carioca para além do Atlântico. Para além disso, visamos explorar os possíveis diálogos interculturais e processos de tradução, ressignificação e hibridização que decorrem da interpretação do carnaval carioca em solo português. Deste modo, desenvolvemos uma investigação empírica de natureza qualitativa, com

abordagem interpretativa e etnográfica, ancorada nos pressupostos epistemológicos dos estudos culturais. Adotamos a etnografia de curta duração (Pink & Morgan, 2013), aliada a elementos de autoetnografia (Boylorn & Orbe, 2014; Versiani, 2002), reconhecendo que os pesquisadores também são sujeitos afetados e implicados nos processos culturais observados. A etnografia de curta duração (Pink & Morgan, 2013) foi escolhida por seguir a tradição da etnografia, mas situando-se em um curto espaço de tempo e, portanto, implica um alto nível de intensidade e engajamento com os atores e situações presentes no estudo. Tal escolha foi fundamental para que pudéssemos realizar esta investigação exploratória, tanto pelo caráter de festa e de instante que permeia os desfiles de carnaval, quanto pelas condições logísticas impostas.

O trabalho de campo foi realizado entre janeiro e fevereiro de 2025, com visitas à cidade de Estarreja, onde observamos as quatro escolas de samba da cidade: Tropa de Estarreja, Vai Quem Quer, Os Morenos e Samba Tribal. A investigação envolveu observação participante em ensaios técnicos, entrevistas informais com dirigentes e integrantes, visitas às sedes das agremiações e acompanhamento *in loco* dos desfiles oficiais. O material empírico foi registrado em diário de campo, complementado por fotografias, vídeos e notas interpretativas, o que incluiu a produção de dois micro-ensaios etnográficos (Novais, 2025a, 2025b) publicados na *Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana* do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. A análise dos dados foi estruturada com base em eixos temáticos previamente definidos: hibridismo cultural, performatividade, presença ou ausência de protagonismo étnico-racial e as relações de poder subjacentes à produção e organização do carnaval local.

Para refletir sobre os sentidos atribuídos às escolas de samba em Portugal é imprescindível revisitarmos sua história na cidade do Rio de Janeiro. O surgimento das primeiras escolas de samba está intimamente relacionado às transformações urbanas, sociais e raciais que marcaram a capital fluminense nas primeiras décadas do século XX. Nesse período, a cidade passava por intensas reformas de modernização, impulsionadas por ideais de embranquecimento e europeização, especialmente a partir da gestão do Prefeito Pereira Passos, cujas intervenções urbanas, como a abertura da Avenida Central e os processos de remoção dos cortiços, visavam “higienizar” o espaço urbano e expulsar as camadas populares dos centros históricos.

Nesse contexto de reconfiguração violenta da cidade, as populações negras e pobres foram empurradas para os morros e subúrbios, onde novas formas de sociabilidade, religiosidade e expressão cultural passaram a florescer. É nesse caldo histórico que emerge, em 1928, a primeira escola de samba reconhecida como tal: a Deixa Falar, fundada no bairro do Estácio. Como destacam diversos estudiosos do carnaval, entre eles Luiz Antônio Simas (2022) e Felipe Ferreira (2004), a Deixa Falar não apenas institucionalizou uma nova forma de se fazer samba no espaço público, como também estabeleceu um modelo organizativo que conjugava ensaio, desfile, hierarquia interna e composição temática, elementos que permanecem como marca distintiva das escolas de samba até os dias atuais.

A cidade do Rio de Janeiro, portanto, não foi apenas o berço geográfico dessa manifestação, mas também o palco simbólico de suas contradições fundantes: entre o desejo estatal de ordem e controle e a potência cultural insurgente das classes subalternizadas. As escolas de samba nasceram como formas de reapropriação criativa do espaço urbano por populações marginalizadas, articulando práticas artísticas, como a música, a dança, a escultura, e a performance, a formas de resistência comunitária, religiosidade afro-brasileira e elaboração simbólica da memória. Destacamos o seguinte trecho, que explicita este vínculo embrionário entre o Rio de Janeiro e as escolas de samba:

poucos locais seriam mais propícios ao surgimento das escolas do que a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o Oxossi caçador das nossas macumbas. A geografia que mistura morro e asfalto, as tensões entre uma cidade negra – porto de entrada de milhares de escravos vindos da África e ponto de atração para milhares de libertos que chegam ao Rio nos anos imediatamente posteriores à abolição da escravatura, em 1888 – e uma cidade que tentou tirar onda de europeia (a “Paris Tropical” das reformas urbanas capitaneadas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX) possibilitaram que informações culturais de diversos matizes circulassem e produzissem um caldo de cultura peculiar. Tem de tudo na receita carioca. (Simas & Fabato, 2015, p. 12)

Conformadas em territórios periféricos, sobretudo nos morros e subúrbios cariocas, as escolas de samba tornaram-se espaços únicos de reconfiguração identitária e disputa simbólica, onde se combinam dimensões festivas e políticas. Mais do que eventos efêmeros, seus desfiles são produtos de uma economia do afeto, da solidariedade e do trabalho coletivo, constituindo verdadeiros sistemas culturais complexos. A centralidade do corpo negro, da oralidade, do ritmo e da ancestralidade transforma o carnaval em um campo de enunciação potente, no qual saberes periféricos são colocados em cena com força estética e política.

É com esse referencial que analisamos a transposição do modelo das escolas de samba para a realidade portuguesa, e buscamos compreender como – e com que efeitos – esse sistema simbólico é traduzido, ressignificado ou até mesmo esvaziado no contexto de Estarreja. A comparação com os quilombos contemporâneos, nesse sentido, não busca impor uma equivalência forçada, mas abrir espaço para pensar as continuidades, rupturas e ambivalências que marcam os trânsitos culturais em tempos de globalização e pós-colonialidade.

No Brasil, os quilombos surgiram como um mecanismo de sobrevivência de negros “fugitivos” face à escravidão. Emulando os quilombos originários da África, fundaram-se enquanto sociedades alternativas, localizadas em lugares de difícil acesso das autoridades coloniais, que possuíam uma organização baseada em comunalidade e em que cada grupo (ou indivíduo) tinha a sua própria função dentro. Apesar de um enfoque na cultura e resistência negra, os quilombos abraçavam diferentes membros oprimidos pela sociedade da época – negros, indígenas e brancos, mesmo que em menor escala (Moura, 2021; Munanga, 1996). No caso das escolas de samba cariocas, os barracões

e as quadras funcionam como espaços de acolhimento, de transmissão de saberes ancestrais, de socialização comunitária e de organização coletiva de afeto, arte e luta.

O carnaval do Rio de Janeiro, particularmente no contexto das escolas de samba, pode ser entendido como um verdadeiro “lugar de memória” (Cavalcanti, 2006), onde a experiência histórica da escravidão e da diáspora africana é reconfigurada em narrativas visuais, musicais e performáticas. As alegorias, os sambas-enredo e os corpos que desfilam nas avenidas carregam camadas profundas de ancestralidade, afirmação identitária e desejo de liberdade. A centralidade do corpo negro – criador, dançante, vibrante – inscreve no espaço urbano uma estética insurgente que desafia os cânones eurocêntricos da arte e da história.

Em tempos marcados pela ascensão de forças conservadoras, pelo aprofundamento do racismo estrutural e pela crescente mercantilização do espetáculo carnavalesco, diversas agremiações têm reafirmado seu papel político. Essa reatualização pode ser observada na escolha de enredos críticos, na valorização de figuras historicamente silenciadas e na recuperação do caráter pedagógico do samba como ferramenta de conscientização. O desfile da Paraíso do Tuiuti, em 2018, com a impactante figura do “vampiro neoliberalista”, é exemplar dessa articulação entre crítica social, simbolismo visual e carnaval como palco de disputas (Guimarães & Lopes, 2023).

Assim, ao propormos a leitura das escolas de samba do Rio como quilombos contemporâneos, não o fazemos com intuito metafórico ou meramente poético, mas a partir do reconhecimento da densidade política, simbólica e afetiva desses espaços. Ainda que tensionadas pelas lógicas do espetáculo e da indústria cultural, essas agremiações seguem produzindo formas alternativas de existência, pertencimento e enunciação.

Ao atravessar o Atlântico, no entanto, o modelo das escolas de samba não é simplesmente reproduzido, ele passa por um processo de resignificação, sendo apropriado de maneira seletiva e adaptado por iniciativas carnavalescas em território português. No caso de Estarreja, cidade da região Centro-Norte de Portugal, observamos – por meio de uma etnografia de curta duração – como o carnaval carioca é tomado como matriz estética e organizativa, embora inserido em um contexto marcado por lógicas históricas, sociais e raciais distintas.

A Tradução e Resignificação do Carnaval de Estarreja

Durante a pesquisa de campo realizada em Estarreja, tornou-se evidente o desejo de aproximação ao modelo brasileiro, visível na estruturação das escolas, muito semelhantes às brasileiras, com alas de passistas e baianas, bateria, comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira. Também se torna perceptível a tentativa de mimetizar o carnaval carioca na escolha dos materiais utilizados na confecção das fantasias. Observa-se o uso expressivo de penas, paetês, lantejoulas e outros elementos típicos das alegorias brasileiras, evidenciando a busca pela exuberância estética característica dos desfiles do Rio de Janeiro. Contudo, essa apropriação visual não se adapta plenamente às condições do contexto português. Um exemplo disso é

o formato das fantasias, que priorizam estruturas verticais e adornos localizados na parte superior do corpo – recurso desenvolvido no carnaval carioca para favorecer a visualização do público posicionado em arquibancadas elevadas ou em transmissões televisivas com ângulos aéreos. Em Estarreja, no entanto, as arquibancadas e a disposição espacial da avenida não permitem essa perspectiva de cima para baixo, o que torna essa escolha estética, ao menos parcialmente, disfuncional ou deslocada em relação ao ambiente local.

Outras particularidades chamaram a atenção, como a divisão de gênero nas alas, marcadamente compostas por mulheres, com homens geralmente restritos à bateria e a funções técnicas. As fantasias das passistas também seguiram o modelo carioca, com fantasias sumárias, ricas em penas e lantejoulas, ainda que desfiladas sob as temperaturas inverniais de fevereiro, o que indica uma fidelidade simbólica à imagem do carnaval brasileiro que se sobrepõe às condições climáticas locais. A insistência nesse visual tropical aponta para uma adesão estética mais do que funcional, reforçando um processo de emulação seletiva.

Outro aspecto relevante observado nos desfiles foi a sua frequência e formato: diferentemente do Rio de Janeiro, onde cada escola desfila apenas uma vez, em Estarreja, ocorrem desfiles diurnos e noturnos, com as escolas se apresentando isoladamente ou ao lado de outras agremiações carnavalescas, como grupos de carnaval. A participação do público, embora presente, revelou-se contida, sem os mesmos índices de engajamento popular e fervor emocional típicos do carnaval brasileiro – o que pode estar relacionado a fatores climáticos, históricos ou culturais ainda não suficientemente elucidados. Em dado momento do desfile, por exemplo, o ato de cantarmos o samba-enredo de uma das escolas despertou olhares do público, como se estivéssemos descumprindo o ritual dessa festividade.

Durante as visitas à quadra da escola Vai Quem Quer, observou-se também a forte presença de vínculos familiares e afetivos na organização da escola, o que indica que o envolvimento com o carnaval em Estarreja ultrapassa o âmbito artístico ou performático, assumindo contornos de uma prática comunitária cotidiana. A madrinha da bateria da Vai Quem Quer é esposa do presidente da escola; o responsável pelo marketing da mesma agremiação é casado com a presidente da rival. Essas redes domésticas revelam um carnaval vivido como espaço de sociabilidade intensa, de partilha de tarefas e de construção de laços afetivos.

A escuta atenta às falas dos interlocutores reforça essa dimensão. Em entrevista informal, realizada no dia 21 de fevereiro de 2025 o vice-presidente e mestre de bateria da Vai Quem Quer afirmou: “não consigo largar a escola nem por um momento. Por isso que não vou ao Brasil para ver o carnaval do Rio presencialmente. Não consigo!”. Tal afirmação revela não apenas o grau de comprometimento com a agremiação, mas também a intensidade de pertencimento construída localmente, o que complexifica a noção de cópia ou de imitação acrítica do modelo brasileiro.

Outrossim, ao longo do estudo, notou-se uma relação ambígua com o Brasil. De um lado, dirigentes expressam entusiasmo em absorver o “carnaval do Rio para

Estarreja”; de outro, essa absorção parece operar mais por meio de um encantamento estético do que por um engajamento crítico com os significados históricos e políticos do samba carioca. A visita de alguns organizadores ao Brasil em novembro de 2024, o relato sobre o recebimento de fitas VHS nas décadas de 1980 e 1990 e a inspiração na escola Mocidade Independente de Padre Miguel demonstram uma relação marcada por afetividade, consumo cultural e desejo de identificação simbólica.

Narrativas orais também revelam aspectos curiosos, como a origem do nome *Vai Quem Quer*, atribuída a uma história em quadrinhos da *Turma da Mônica*, e a ambiência musical da quadra, onde durante a nossa visita, se alternavam funk carioca e música popular portuguesa. Essas práticas indicam uma relação híbrida e mediada com o Brasil, em que as escolas portuguesas não apenas imitam o modelo carioca, mas o reconfiguram segundo suas próprias referências e afetos locais.

Conforme propõe Stuart Hall (1992/2003), tais processos de apropriação podem ser compreendidos como formas de identificação por afiliação cultural – experiências de reconhecimento simbólico que não dependem de uma origem comum, mas de ressonâncias afetivas e estéticas. Nesse sentido, as escolas de samba de Estarreja não são meras réplicas do carnaval do Rio de Janeiro, mas traduções culturais situadas, atravessadas por tensões, deslocamentos e reinvenções. A apropriação do modelo carioca, portanto, opera de forma seletiva, afetiva e estratégica – abrindo espaço para pensar os limites e as potências do carnaval como linguagem transnacional.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (Hall, 1992/2003, p.13)

As trocas, atravessamentos e ressignificações culturais observadas entre Brasil e Portugal configuram aquilo que Homi Bhabha (1994/1998) conceitua como “terceiro espaço”: um território simbólico de negociação entre culturas, onde emergem significações híbridas, tensionadas e, por vezes, contraditórias. No caso das escolas de samba de Estarreja, podemos observar espaços de trânsito cultural onde elementos da brasilidade são reelaborados em um novo horizonte simbólico.

Contudo, há uma ausência significativa de brasileiros e afrodescendentes nos desfiles, o que nos leva a questionar os diálogos interculturais e processos de hibridização cultural ali presentes. O corpo carnavalesco em Estarreja é predominantemente composto por portugueses brancos que emulam o português brasileiro em suas canções. Nenhum dos sambas-enredo foi apresentado com um sotaque português, apesar de todos serem entoados por sambistas portugueses. A partir de nossa investigação, nos foi revelado que há um intercâmbio cultural, entretanto relegado a um nível institucional, no qual carnavalescos brasileiros são convidados a transmitir conhecimento às escolas por meio de *workshops*. Deste modo, com um intercâmbio cultural limitado, a linguagem do samba oferece uma experiência estética marcada por deslocamentos e silenciamentos. Como nos alerta Bhabha

(1994/1998), o “terceiro espaço” não é um lugar de síntese harmoniosa, mas um campo de ambivalência, onde os signos culturais são apropriados de maneira desigual, frequentemente esvaziados de seus sentidos originais e reinscritos em novas lógicas sociais.

Quanto aos desfiles propriamente ditos, a escola Tropa de Estarreja abordou a trajetória de António Variações, artista transgressor na história da música portuguesa. A escola apresentou alegorias sofisticadas, incluindo um palco iluminado por globos de discoteca, evidenciando um apuro visual notável. Ainda assim, a presença masculina foi tímida ao longo do cortejo, refletindo uma lógica de gênero que se repetiria em outras agremiações.

A *Vai Quem Quer*, por sua vez, destacou-se pela coesão narrativa e pelo cuidado estético. O samba-enredo, entoado com sotaque carioca, contrastava com a realidade demográfica local. O desfile, apesar de bem executado, se desenvolveu em um ambiente contido, quase silencioso, no qual a performance substituiu a festa e a disciplina suplantou a espontaneidade. Nesse contexto, o samba opera como forma estética, e não como linguagem socialmente vivida.

A escola Os Morenos apresentou um enredo voltado à literatura e aos contos de fadas, evidenciando sensibilidade e impacto emocional. A participação de uma criança com deficiência, desfilando com um andador e figurino de Peter Pan, foi um dos momentos mais significativos, assim como a empolgação do público infantil nas arquibancadas, revelando que a festa também se traduz em pequenas experiências de encantamento.

Por fim, a escola Samba Tribal prestou homenagem ao continente africano, todavia, por meio de representações que escorregam para o exotismo e a reprodução de estereótipos – como perucas “black power”, animais da savana e trajes tribais. Vale notar que, surpreendentemente, a escola contou com a presença de um carnavalesco negro, que possivelmente sugeriu o tema para o desfile. Ainda assim, permanece a assimetria entre a referência cultural evocada e os corpos que a encenam. Como argumenta Walsh (2006), a colonialidade do ser e do saber persiste nos modos de representar o Outro, mesmo em contextos festivos.

Apesar desses limites, a etnografia revelou zonas de ambivalência e brechas de dissidência. Como, por exemplo, a maciça presença de mulheres nas alas e o uso de trajes ousados, que poderiam ser lidos como exotização, mas que também podem ser interpretados como afirmações de subjetividades não hegemônicas no espaço público português. As relações entre os membros das agremiações, como o envolvimento familiar e afetivo entre dirigentes de escolas rivais, ou um notório senso de pertencimento – seja entoado em alguns sambas-enredo (que faziam alusão ao amor pela escola de samba) ou em publicações de rede social que exaltavam “a nossa escola” –, também nos revelam formas locais de solidariedade e partilha, ainda que distintas da luta racial e de classe que marca o contexto brasileiro.

Conclusão

Ao observarmos o carnaval de Estarreja, é inegável a criação de um “terceiro espaço” (Bhabha, 1994/1998), tal como apontado por Silva (2011) nas escolas de samba de Ovar. Tal espaço, entretanto, é repleto de ambivalências, principalmente se olhado por um prisma decolonial (Walsh, 2006), em que destacamos as seguintes questões.

A tradução e ressignificação de práticas culturais do carnaval brasileiro respeitam o país de origem ou podem ser interpretadas como sutis gestos de recolonização? A representação da África simboliza um gesto de honra e valorização da história do continente ou pode ser lida como uma representação que reforça estereótipos? Além disso, o fato de cantarem em português brasileiro indica respeito a esta variante da língua? Como isso repercute posteriormente na vida daqueles que participam deste carnaval? Isto é, implica maior tolerância às variedades linguísticas e aos imaginários coletivos em Portugal? Por fim, a figura da mulher sensual, que é representada pelas passistas, simboliza uma emancipação do corpo feminino português ou perpetua imagens exotizadas das mulheres brasileiras? Neste sentido, destacamos o imaginário social da “mulher brasileira” em Portugal, como apontado por Gomes (2013), que segundo a autora:

remete a aspectos físicos (bonitas, corpos, bumbum) e comportamentais (sensualidade, atraentes, desinibidas, sem pudor, à vontade, abertura, facilidade). Em alguns casos, as mulheres brasileiras são explicitamente identificadas com sexo. As ideias de beleza, sensualidade e disponibilidade sexual parecem estar imbricadas entre si no imaginário de mulher brasileira. (Gomes, 2013, pp. 873–874)

Salientamos que levantamos estas questões a fim de estimular o debate, utilizando um olhar decolonial (Walsh, 2006) como instrumento para ampliar uma discussão crítica sobre as traduções e ressignificações que observamos no carnaval de Estarreja. Outrossim, há de notarmos que o caráter de festa e alegria, mesmo que comedida, nos aponta para um ambiente de respeito, integração e comunalidade, indicando um potencial para apresentar outras epistemologias, símbolos e significados em solo português, ainda que sob um tímido intercâmbio cultural e sem muita adesão de (afro-)brasileiros e africanos, figurativamente representados nos desfiles.

Os elementos de comunalidade, organização e ligeira apresentação de narrativas contra-hegemônicas, embora ricos em afetividade e engajamento, não são suficientes para sustentar a analogia entre as escolas de samba de Estarreja e “quilombos contemporâneos”. Faltam-lhes a densidade histórica da resistência negra, a presença estruturante de corpos racializados e o enfrentamento direto às opressões sistêmicas que caracterizam os quilombos no Brasil. O que se observa é uma tentativa de emular a estética do carnaval carioca, mas ainda descolada de sua potência política e comunitária. Nesse sentido, o “terceiro espaço” que se configura em Estarreja é um território de tradução cultural marcado por assimetrias, reapresentações e lacunas. Trata-se de uma tradução incompleta, mas ainda assim fértil, que permite pensar os

limites da interculturalidade e os desafios éticos e políticos da decolonialidade em práticas culturais transnacionais.

Concluimos que a travessia do Atlântico não implica apenas o transporte de uma estética carnavalesca. Ela carrega consigo um acúmulo histórico de dor, invenção e resistência. As escolas de samba cariocas, organizadas em territórios periféricos, constituem-se como quilombos simbólicos, forjados na experiência negra e popular. Sua apropriação em contextos europeus implica não apenas uma valorização da forma, mas sobretudo um compromisso com os sentidos que essa forma carrega. As escolas de Estarreja não devem ser lidas apenas como espaços de apropriação cultural, mas como lugares em disputa – onde há desejo, pertencimento, afeto e, eventualmente, sementes de dissidência. O desafio que se impõe, portanto, é ampliar o “terceiro espaço” para que ele se torne também um território de escuta, inclusão e crítica.

Desta forma, caso haja desejo de traduzir a experiência quilombista das escolas de samba cariocas, as escolas de Estarreja dependerão da capacidade de reconhecer as marcas da colonialidade ainda em vigor nas trocas culturais. Será preciso mais do que repetir a estética do outro – será necessário dialogar com sua história, seus traumas e sua agência. E talvez, nesse processo, inventar outras formas de carnaval, de estar junto, de resistência. O caminho visto até aqui é promissor, mas denuncia uma falta de diálogo entre o representado e aquele que o representa, bem como aponta um vasto terreno para investigação.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado no âmbito do financiamento plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2025–2029, referência UID/00736/2025, pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Referências

- Almeida, M. R. G. de, & Nascimento, E. F. do. (2022). Ocupação, produção e resistência: Terras quilombolas e o lento caminho das titulações. *Interações*, 23(4), 945–958. <https://doi.org/10.20435/inter.v23i3.3520>
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura* (M. Ávila, E. L. de L. Reis & G. R. Gonçalves, Trans.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 1994)
- Boylorn, R. M., & Orbe, M. P. (2014). Critical autoethnography as method of choice. In R. M. Boylorn & M. P. Orbe (Eds.), *Critical autoethnography: Intersecting cultural identities in everyday life* (pp. 13–26). Left Coast Press.
- Bruno, L., & Lopes, N. (2024). *Salgueiro, o “Quilombo” moderno: Batuqueiro, mandingueiro, diferente*. Mórula Editorial.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Canclini, N. G. (2008). *Leitores, espectadores e internautas: A recepção nas mídias culturais* (A. Goldberger, Trad.). Iluminuras. (Trabalho original publicado em 2007)
- Cavalcanti, M. L. (2006). *Carnaval carioca: Dos bastidores ao desfile*. Editora UFRJ.

Cerqueira, D., & Bueno, S. (Eds.). (2021). *Atlas da violência 2025*. IPEA/FBSP. <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/17165>

Dahora, I. (2019). *Arte total brasileira. A teatralidade do "maior show da Terra"*. Editora Cândido.

Ferreira, F. (2004). *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ediouro.

Gomes, M. S. (2013). O imaginário social "mulher brasileira" em Portugal: Uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, 56(4), 867–900. <https://doi.org/10.1590/S0011-52582013000400005>

Guimarães, H., & Lopes, L. (2023). Olhar do vampirão: Performance, carnavalização e humor na construção do "vampiro neoliberalista" no desfile do GRES Paraíso do Tuiuti 2018. In M. de F. H. Campos, L. S. de Sousa, & N. S. C. de Sá (Eds.), *Difusão do conhecimento e culturas* (pp. 381–392). EDUFBA.

Hall, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade* (T. T. da Silva & G. L. Louro, Trans.). DP&A. (Trabalho original publicado em 1992)

Instrução Normativa nº 49, de 29 de setembro de 2008. (2008). Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. https://www.gov.br/incra/pt-br/centrais-de-conteudos/legislacao/in_49_2008.pdf

Lara, S. H. (2016). Quem eram os "negros do Palmar". In G. S. Ribeiro, J. Freire, M. Abreu, & S. Chalhoub (Eds.), *Escravidão e cultura afro-brasileira: Temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes* (pp. 57–86). Editora da Unicamp.

Lara, S. H. (2021). O território dos Palmares: Cartografia, história e política. *Afro-Ásia*, (64), 12–50. <https://doi.org/10.9771/aa.v0i64.43622>

Moura, C. (1986). *Os quilombos e a rebelião negra*. Editora Brasiliense.

Moura, C. (2021). *Quilombos: Resistência ao escravismo*. EdUESPI.

Munanga, K. (1996). Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, (28), 56–63.

Nascimento, A. do. (1980). *O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Vozes.

Nascimento, B. (2018). *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Editora Filhos da África.

Novais, L. (2022). *(Re)adapting to resist: The case of Brazil's urban quilombo Aparelha Luzia* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/147749>

Novais, L. (2025a, 30 de maio). *O carnaval de Estarreja – Parte I: O ensaio geral*. Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana. <https://www.passeio.pt/galeria/o-carnaval-de-estorreja-parte-i-o-ensaio-geral>

Novais, L. (2025b, 12 de junho). *O carnaval de Estarreja – Parte II: O cortejo noturno*. Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana. <https://www.passeio.pt/galeria/o-carnaval-de-estorreja-parte-ii-o-cortejo-noturno>

Pink, S., & Morgan, J. (2013). Short-term ethnography: Intense routes to knowing. *Symbolic Interaction*, 36(3), 351–361. <https://doi.org/10.1002/symb.66>

Prudente, C. L., & Costa, H. (2020). Escolas de samba: Comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, 14(1), 274–294. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.174392>

Sanz, B. (2017, 3 de novembro). Aparelha Luzia, o quilombo urbano de São Paulo. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/01/cultura/1509557481_659286.html

Silva, J. M. C. M. (2011). *"Te conheço de outros carnavais": A linguagem das escolas de samba nos circuitos da comunicação entre Brasil e Portugal* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório PUCSP. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4361>

Simas, L. A. (2020). *O corpo encantado das ruas*. Civilização Brasileira.

Simas, L. A. (2022). *Umbanda: Uma história do Brasil*. Civilização Brasileira.

Simas, L. A., & Fabato, F. (2015). *Para tudo começar na quinta-feira: O enredo dos enredos*. Módulo Editorial.

Trecece, D. (2018). Candeia, o projeto quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (70), 166-188. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p166-188>

Versiani, D. B. (2002). Autoetnografia: Uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*, 37(4), 57-72.

Walsh, C. (2006). Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. In C. Walsh, W. Mignolo, & Á. García Linera (Eds.), *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (pp. 21-70). Ediciones del Signo.