

**JACKSON RAYMUNDO**

**A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA DA BRASILIDADE:  
A FORMAÇÃO DO SAMBA-ENREDO**

**PORTO ALEGRE**

**2019**

**JACKSON RAYMUNDO**

**A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA DA BRASILIDADE:  
A FORMAÇÃO DO SAMBA-ENREDO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Luís Augusto Fischer

**PORTO ALEGRE  
2019**

**Jackson Raymundo**

**A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA DA BRASILIDADE:  
A FORMAÇÃO DO SAMBA-ENREDO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

---

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos (PUCRJ)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Prass (UFRGS)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS)

**PORTO ALEGRE**

**2019**

### CIP - Catalogação na Publicação

Raymundo, Jackson

A construção de uma Poética da Brasilidade: a formação do samba-enredo / Jackson Raymundo. -- 2019. 479 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Literatura brasileira. 2. Canção popular. 3. Carnaval. 4. Samba. 5. Samba-enredo. I. Fischer, Luís Augusto, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Escrever pela quarta vez os agradecimentos no trabalho de fechamento de curso (antes, graduação e mestrado em Letras, além de uma especialização em Administração Pública) torna alguns reconhecimentos redundantes. E não poderia ser diferente. Primeiro, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição em que percorri toda a trajetória acadêmica. Nestes tempos de ofensiva contra a universidade pública e a educação laica, plural e gratuita, faz-se necessário resistir para continuar a existir.

O caminho percorrido não seria possível sem a confiança e a parceria do professor Luís Augusto Fischer. Escritor e intelectual que sempre admirei, foi meu orientador da graduação ao doutorado, invariavelmente com conselhos e comentários certos – e, o principal, valorizando e estimulando seus orientandos e o conjunto dos seus alunos a potencializarem o que têm de melhor.

A dedicação à pesquisa seria inviável sem o apoio e a tolerância (às ausências) vindos da família, dos amigos e dos colegas. A eles o agradecimento especial pelo conforto afetivo tão imprescindível.

As opções metodológicas da pesquisa não teriam eficácia sem o trabalho voluntário de tantos aficionados pelo carnaval que colocaram gravações esparsas ou álbuns inteiros à disposição na *internet*, bem como as gravações televisionadas dos desfiles. Além disso, cito as pesquisas dos sambas e dos enredos feitas por portais como o *Galeria do Samba*.

Agradeço às bibliotecas públicas, fonte essencial de preservação e democratização do conhecimento. Para esta pesquisa, contribuíram as bibliotecas da UFRGS, da Universidade de Brasília (UnB), do Senado Federal e, sobretudo, da Câmara dos Deputados.

Nesta escrita posterior à defesa da tese, expressei o reconhecimento às valiosas críticas e contribuições dadas pela Profa. Luciana Prass e os professores Guto Leite e Miguel Jost.

Por fim, o agradecimento a todos os fazedores de carnaval das escolas de samba, responsáveis por alimentar a paixão de pessoas como deste que escreve, e a todos os pesquisadores que vieram antes. Sem esses e essas não existiria esta tese. Sem aqueles e aquelas não existiria folia e uma arte “autenticamente” brasileira e popular.

*“Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra*

*Brasil, meu denço, a Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não tá no retrato*

*Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati*

*Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins,  
Marielles, Malês” [...]*

*ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 2019  
(Compositores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda,  
Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e  
Manu da Cuíca)*

## RESUMO

A construção de uma forma cancional peculiar, “genuinamente” brasileira e profundamente identificada com os sentidos de “brasilidade”, tem no samba-enredo a sua expressão mais patente.

A busca de formas artísticas, culturais, sociais e econômicas “autenticamente” brasileiras é profícua no pensamento intelectual do país. Muitos foram os “intérpretes” do Brasil, de diferentes áreas do conhecimento e visões ideológicas, que debruçaram-se sobre a questão. Na literatura não é diferente: desde os primeiros séculos de colonização, intensificando-se com o Romantismo, a procura da “brasilidade” foi uma das tônicas da construção e do estudo das manifestações literárias nacionais. Novas perspectivas teóricas (e outras nem tanto), no entanto, apresentam modelos que desmistificam uma aparente unicidade do que vem a ser a “cultura nacional”.

País de escolarização tardia e desigualdades gritantes, que teve na sua formação a presença de uma expressiva heterogeneidade de raças, etnias e procedências regionais, o Brasil tem na sua canção popular um de seus aspectos culturais mais destacados. Entre seus diversos gêneros, o samba é aquele que se formou mais intrinsecamente ligado a uma ideia de “brasilidade”. Do encontro do carnaval com o samba, surge na década de 1930, protagonizado pelo povo negro e as comunidades periféricas, o desfile de escolas de samba, manifestação que resistiria aos distintos contextos históricos.

A metodologia da presente pesquisa, adaptando modelos diversos da teoria historiográfica, da teoria literária e da linguística, analisou todos os sambas-enredo de que se tem registro escrito, gravado e/ou filmado do primeiro grupo do Rio de Janeiro. Considerando que o samba-enredo deve ser observado à luz do desfile, já que é quesito nesse carnaval competitivo e é na avenida que se dá a sua *performance*, os desfiles também foram estudados. Por meio da construção de blocos de sentido, foram identificadas as *longuíssimas durações*, *longas durações*, *eventos* e *ciclos* que constituem a poética do samba-enredo.

Em tempos de identidades pulverizadas, de crescente homogeneização imposta pela indústria cultural e de avanço de um fundamentalismo que tenta mudar a face do Brasil, o estudo de uma *poética da brasilidade* permite colocar em relevo a marca que sempre distinguiu o país: a diversidade.

**Palavras-chave:** Samba-enredo; poética cancional; brasilidade; escolas de samba.

## ABSTRACT

The construction of a peculiar song form, naturally Brazilian and deeply identified with the senses of “Brazilianness”, has in its samba-plot its most patent expression.

The search for “authentically” Brazilian artistic, cultural, social and economic forms is fruitful in the intellectual thinking of the country. Many were the “interpreters” of Brazil, from different areas of knowledge and ideological views, who addressed the issue. It is no different in literature: since the first centuries of colonization, intensifying with Romanticism, the search for “Brazilianness” has been one of the main points of the construction and study of national literary manifestations. New theoretical (and not so much) perspectives, however, present models that demystify an apparent uniqueness of what “national culture” becomes.

Country of late schooling and glaring inequalities, which had in its formation the presence of an expressive heterogeneity of races, ethnicities and regional origins, Brazil has in its popular song one of its most outstanding cultural aspects. Among its various genres, samba is the one that formed most intrinsically linked to an idea of “Brazilianness”. From the carnival's encounter with samba, the 1930s, led by the black people and the peripheral communities, led the parade of samba schools, a manifestation that would resist the different historical contexts.

The methodology of the present research, adapting diverse models of historiographic theory, literary theory and linguistics, analyzed all the sambas-plot that has written, recorded and / or filmed record of the first group of Rio de Janeiro. Considering that the samba-plot should be observed within of the parade, since it is a requirement in this competitive carnival and it is the avenue that gives its performance, the parades were also studied. Through the construction of meaning blocks, the very long durations, long durations, events and cycles that constitute the samba-plot poetic were identified. Through the construction of meaning blocks, the *very long durations, long durations, events and cycles* that constitute the samba-plot poetic were identified.

In times of pulverized identities, of a growing homogenization imposed by the cultural industry and the advancement of a fundamentalism that tries to change the face of Brazil, the study of a *Poetics of the Brazilianness* allows us to highlight the mark that has always distinguished the country: diversity.

**Keywords:** Samba-plot; Song poetics; Brazilianness; Schools samba.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>19</b> |
| <b>1. A criação de uma forma brasileira .....</b>   | <b>26</b> |
| 1.1 Os intérpretes do Brasil .....  | 28        |
| 1.2 Cultura(s) brasileira(s): interpretações .....  | 40        |
| <b>2. Uma literatura em busca da <i>brasilidade</i> .....</b>   | <b>45</b> |
| 2.1 Literatura e brasilidade .....  | 46        |
| 2.2 Novos “modelos de consciência” para a historiografia literária e para a cultura brasileira: o <i>moderno</i> e o <i>popular</i> ..... | 55        |
| 2.2.1 Os modelos de consciência na cultura brasileira .....   | 56        |
| 2.2.1.1 <i>Modelo hegemônico, moderno e escolarizado</i> .....  | 55        |
| 2.2.1.2 <i>Modelo de consciência popular</i> .....  | 61        |
| 2.2.1.2.1 A família e a hierarquia .....  | 62        |
| 2.2.1.2.2 A valorização do contexto .....   | 64        |
| 2.2.2 Outras considerações sobre “modelos de consciência”, hegemonia e cultura popular .....  | 65        |
| <b>3. A canção popular brasileira: alguns elementos .....</b>   | <b>69</b> |
| 3.1 Canção popular: pressupostos .....  | 71        |
| 3.2 Canção popular brasileira: apontamentos historiográficos .....  | 76        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4. Samba: de expressão marginalizada a expressão de um país em busca da <i>brasilidade</i></b> .....                         | <b>85</b>  |
| 4.1 Samba: origens, contexto histórico e características .....  | 85         |
| 4.2 O samba e a brasilidade .....   | 90         |
| <b>5. O encontro do samba com o carnaval e a construção da <i>brasilidade</i></b> .....   | <b>96</b>  |
| 5.1 As origens do carnaval carioca na bibliografia .....  | 96         |
| 5.2 O encontro do carnaval com o samba .....  | 105        |
| 5.3 A formação das escolas de samba na bibliografia .....   | 107        |
| 5.4 A busca da <i>brasilidade</i> como chave interpretativa na formação das escolas de samba .....                              | 115        |
| 5.5 A formação de um gênero artístico integral .....  | 119        |
| <b>6. Samba-enredo: a formação de um gênero de <i>longa duração</i></b> .....   | <b>126</b> |
| 6.1 A poética do samba-enredo na bibliografia .....   | 127        |
| 6.1.1 O “primeiro” samba-enredo: uma questão insolúvel .....  | 133        |
| 6.1.2 “Decadentismo” .....  | 138        |
| 6.2 Samba-enredo: características constitutivas .....   | 143        |
| 6.2.1 Samba-enredo, um quesito .....  | 146        |
| 6.3 Transposição intersemiótica e recriação literária: do enredo ao samba-enredo .....  | 149        |
| 6.4 Estudo de caso: as representações da escravidão e da abolição na Unidos de Lucas (1968) e na Paraíso do Tuiuti (2018) ..... | 153        |

|   |            |
|---|------------|
| 6.4.1 “História do negro no Brasil” ou “Sublime pergaminho”: o carnaval da Unidos de Lucas (1968) ..... | 156        |
| 6.4.2 “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”: o carnaval da Paraíso do Tuiuti (2018) .....    | 159        |
| 6.4.2.1 Tuiuti (2018): a sinopse do enredo .....  | 161        |
| 6.4.2.2 Tuiuti (2018): o samba-enredo .....   | 164        |
| 6.4.2.3 Tuiuti (2018): o desfile .....  | 169        |
| <b>7. Os tempos da história e a sua aplicação nos estudos literários .....</b>                          | <b>179</b> |
| 7.1 Os tempos da história: uma introdução .....   | 179        |
| 7.2 A metodologia para o estudo do samba-enredo .....   | 182        |
| 7.2.1 As <i>longuíssimas durações</i> .....   | 185        |
| 7.2.2 As <i>longas durações</i> .....   | 186        |
| 7.2.3 Os <i>eventos</i> .....   | 187        |
| 7.2.4 Os <i>ciclos</i> .....  | 188        |
| <b>8. As longuíssimas durações do samba-enredo do Rio de Janeiro .....</b>                              | <b>190</b> |
| 8.1 “Aquarela Brasileira” .....   | 190        |
| 8.1.1 Outras “aquarelas” .....  | 195        |
| 8.1.1.1 Sambas-enredo-aquarela .....  | 196        |
| 8.1.1.1.1 <i>Mangueira, 1948: “Vale de São Francisco”</i><br>.....                                      | 196        |
| 8.1.1.1.2 <i>Portela, 1956: “Gigante pela própria natureza”</i><br>.....                                | 197        |

|   |     |
|---|-----|
| 8.1.1.1.3 Unidos da Capela, 1960: “Produtos e Costumes de Nossa Terra” .....                                  | 198 |
| 8.1.1.1.4 Mocidade, 1980: “Tropicália maravilha” .....  | 199 |
| 8.1.1.1.5 Viradouro, 1996: "Aquarela do Brasil Ano 2000" .....  | 201 |
| 8.2.1.1.6 Vila Isabel, 2014: "Retratos de um Brasil plural" .....   | 201 |
| 8.1.2 Miscigenação .....  | 202 |
| 8.1.2.1 Império Serrano, 1970: "Arte em tom maior" .....  | 202 |
| 8.1.2.2 Tradição, 1988: "O melhor da raça, o melhor do carnaval" .....  | 203 |
| 8.1.2.3 Imperatriz Leopoldinense, 1990: “Terra Brasilis, o que se plantou deu” .....                          | 204 |
| 8.1.2.4 Mangueira, 2009: “A Mangueira traz os brasis do Brasil mostrando a formação do povo brasileiro” ..... | 206 |
| 8.1.3 “Aquarelas” em tempos de ditadura militar .....   | 207 |
| 8.1.3.1 Mangueira, 1971: “Os modernos bandeirantes” .....   | 207 |
| 8.1.3.2 Unidos de Lucas, 1972: “Brasil das 200 milhas” .....  | 208 |
| 8.1.3.3 Beija-Flor, 1974: “Brasil ano 2000” .....   | 209 |
| 8.1.3.4 Beija-Flor, 1975: “O grande decênio” .....  | 211 |
| 8.2 Heróis nacionais .....  | 212 |
| 8.2.1 A representação da Princesa Isabel: impasses .....  | 213 |

|   |     |
|---|-----|
| 8.2.2 As representações da Princesa Isabel no samba-enredo .....  | 215 |
| 8.2.2.1 Portela, 1948: "Exaltação à Redentora" .....  | 217 |
| 8.2.2.2 Unidos da Capela, 1948: "Treze de Maio" .....   | 218 |
| 8.2.2.3 Portela, 1958: "Vultos e efemérides do Brasil" .....  | 218 |
| 8.2.2.4 Unidos da Capela, 1958: "Brasil, de Cabral a Pedro" .....   | 219 |
| 8.2.2.5 Vila Isabel, 1966: "Três acontecimentos históricos" .....   | 219 |
| 8.2.2.6 Salgueiro, 1967: "História da liberdade no Brasil" .....  | 220 |
| 8.2.2.7 Mangueira, 1988: "100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?" .....  | 223 |
| 8.2.2.8 Imperatriz Leopoldinense, 1989: "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós" .....                            | 224 |
| 8.2.2.9 Mangueira, 2000: "Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo" .....                                    | 226 |
| 8.2.3 A polêmica em torno da Princesa Isabel nos enredos da Mangueira e da Unidos de Vila Isabel no carnaval 2019 ..... | 228 |
| 8.3 Literatura brasileira .....   | 232 |
| 8.3.1 Mangueira, 1933: "Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira" .....  | 235 |
| 8.3.2 Portela, 1966: "Memórias de um sargento de milícias" .....  | 236 |
| 8.3.3 Portela, 1975: "Macunaíma, herói de nossa gente" .....  | 240 |
| 8.3.4 Em Cima da Hora, 1976: "Os Sertões" .....   | 243 |

|   |            |
|---|------------|
| 8.3.5 Estácio de Sá, 1992: “Paulicéia desvairada, 70 anos de modernismo no Brasil” .....                                  | 245        |
| 8.3.6 Imperatriz Leopoldinense, 2005: “Uma delirante confusão fabulística” .....  | 248        |
| 8.3.7 Salgueiro, 2010: “Histórias sem fim” .....  | 251        |
| 8.3.8 Beija-Flor, 2017: “A Virgem dos Lábios de Mel - Iracema” .....  | 253        |
| <b>9. As longas durações do samba-enredo do Rio de Janeiro .....</b>  | <b>257</b> |
| 9.1 O Carnaval .....  | 257        |
| 9.1.1 Mangueira, 1972: “Carnaval dos carnavais” .....   | 261        |
| 9.1.2 Beija-Flor, 1977: “Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana” .....   | 263        |
| 9.1.3 União da Ilha, 1982: “É hoje” .....   | 264        |
| 9.1.4 Vila Isabel, 1984: “Pra tudo se acabar na quarta-feira” .....   | 266        |
| 9.1.5 União da Ilha, 1989: “Festa profana” .....  | 270        |
| 9.1.6 Portela, 1995: “Gosto que me enrosco” .....   | 272        |
| 9.1.7 Grande Rio, 2010: “Das arquibancadas ao camarote nº 1, um 'Grande Rio' de emoção, na apoteose do seu coração” ..... | 275        |
| 9.1.8 Salgueiro, 2017: “A divina comédia do carnaval” .....   | 279        |
| 9.2 O negro .....   | 282        |
| 9.2.1 Portela, 1952: “Brasil de ontem” .....  | 287        |
| 9.2.2 Salgueiro, 1957: “Navio negreiro” .....   | 288        |
| 9.2.3 Salgueiro, 1960: “Quilombo dos Palmares” .....  | 289        |

|  |     |
|--|-----|
| 9.2.4 Salgueiro, 1964: "Chico-Rei" .....   | 292 |
| 9.2.5 Em Cima da Hora, 1969: "Ouro escravo" .....  | 294 |
| 9.2.6 Salgueiro, 1971: "Festa para um rei negro" .....   | 295 |
| 9.2.7 Portela, 1972: "Ilu Ayê, a terra da vida" .....  | 298 |
| 9.2.8 Beija-Flor, 1983: "A grande constelação das estrelas negras"<br>.....  | 299 |
| 9.2.9 Vila Isabel, 1988: "Kizomba, festa da raça" .....  | 303 |
| 9.2.10 Caprichosos de Pilares, 1998: "Negra origem, negro Pelé, negra<br>Bené" .....   | 306 |
| 9.2.11 Unidos da Tijuca, 2003: "Agudás: os que levaram a África no<br>coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!" ..... | 308 |
| 9.2.12 Salgueiro, 2018: "Senhoras do ventre do mundo" .....  | 310 |
| 9.3 O Rio de Janeiro .....   | 312 |
| 9.3.1 Mangueira, 1961: "Reminiscências do Rio Antigo" .....  | 317 |
| 9.3.2 Portela, 1971: "Lapa em três tempos" .....   | 316 |
| 9.3.3 União da Ilha, 1977: "Domingo" .....   | 319 |
| 9.3.4 Tradição, 1989: "Rio, Samba, Amor e Tradição" .....  | 320 |
| 9.3.5 União da Ilha, 1997: "Cidade maravilhosa, o sonho de Pereira<br>Passos" .....  | 323 |
| 9.3.6 Salgueiro, 2008: "O Rio de Janeiro continua sendo..." .....  | 325 |
| 9.3.7 Portela, 2013: "Madureira... Onde o meu coração se deixou levar"<br>.....  | 328 |
| 9.3.8 Portela, 2015: "ImaginaRio, 450 janeiros de uma cidade surreal"<br>.....   | 332 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>10. Os eventos do samba-enredo do Rio de Janeiro .....</b>  | <b>336</b> |
| 10.1 Carnaval de 1965: os 400 anos do Rio de Janeiro .....   | 336        |
| 10.1.1 Salgueiro, 1965: <i>“História do Carnaval Carioca - Eneida”</i><br>.....  | 338        |
| 10.1.2 Império Serrano, 1965: <i>“Cinco bailes tradicionais na história do Rio”</i> .....  | 339        |
| 10.1.3 Portela, 1965: <i>“Histórias e tradições do Rio quatrocentão, do morro Cara de Cão à Praça Onze”</i> .....                                | 342        |
| 10.1.4 Mangueira, 1965: <i>“Rio através dos séculos”</i> .....   | 343        |
| 10.1.5 Mocidade, 1965: <i>“Parabéns pra Você, Rio (4º Centenário)”</i><br>.....  | 344        |
| 10.1.6 Aprendizes de Lucas, 1965: <i>“Progresso e tradições do Rio”</i><br>.....   | 345        |
| 10.1.7 União de Jacarepaguá, 1965: <i>“Carnaval, alegria do Rio”</i><br>.....  | 346        |
| 10.1.8 Imperatriz Leopoldinense, 1965: <i>“Homenagem ao Brasil no IV Centenário do Rio de Janeiro”</i> .....                                     | 347        |
| 10.2 O Carnaval de 2000 e a comemoração dos 500 anos .....   | 347        |
| 10.2.1 Imperatriz Leopoldinense, 2000: <i>“Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval”</i> ..... | 349        |
| 10.2.2 Beija-Flor, 2000: <i>“Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?”</i> .....                                 | 352        |
| 10.2.3 Viradouro, 2000: <i>“Brasil: visões de paraísos e infernos”</i> .....   | 355        |
| 10.2.4 Mocidade, 2000: <i>“Verde, amarelo, branco, anil, colorem o Brasil no ano 2000”</i> .....   | 357        |
| 10.2.5 Unidos da Tijuca, 2000: <i>“Terra dos Papagaios... Navegar foi preciso!”</i> .....  | 358        |
| 10.2.6 Salgueiro, 2000: <i>“Sou rei, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro”</i> .....  | 360        |
| 10.2.7 Mangueira, 2000: <i>“Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo”</i> .....   | 362        |
| 10.2.8 União da Ilha, 2000: <i>“Pra não dizer que não falei das flores”</i><br>.....   | 365        |

|  |     |
|--|-----|
| 10.2.9 Grande Rio, 2000: “Carnaval à vista – Não fomos catequizados, fizemos carnaval” .....         | 368 |
| 10.2.10 Portela, 2000: “Trabalhadores do Brasil, a época de Getúlio Vargas” .....                    | 371 |
| 10.2.11 Caprichosos, 2000: “Brasil, teu Espírito é Santo” .....                                      | 373 |
| 10.2.12 Tradição, 2000: “Liberdade! Sou negro, raça e tradição”....                                  | 376 |
| 10.2.13 Vila Isabel, 2000: “Academia indígena de letras - Eu sou índio, eu também sou imortal” ..... | 378 |
| 10.2.14 Porto da Pedra, 2000: “Ordem, progresso, amor e folia no milênio de fantasia” .....          | 379 |

## **11. Os ciclos do samba-enredo do Rio de Janeiro ..... 383**

|  |     |
|--|-----|
| 11.1 Ciclo “Guerra e paz” (1943-1946) .....  | 383 |
| 11.1.1 Portela, 1943: “Carnaval de guerra” .....   | 387 |
| 11.1.2 Azul e Branco do Salgueiro, 1943: “Alô, Alô, América”.....  | 388 |
| 11.1.3 Portela, 1944: “Motivos patrióticos” .....  | 389 |
| 11.1.4 Portela, 1945: “Brasil glorioso” .....  | 390 |
| 11.1.5 Mangueira, 1945: “A nossa história” .....   | 391 |
| 11.1.6 Portela, 1946: “Alvorada do novo mundo” .....   | 391 |
| 11.1.7 Depois eu digo, 1946: “Tomada de Monte Castelo” .....   | 392 |
| 11.1.8 Prazer da Serrinha, 1946: “Conferência de São Francisco”... 393   |     |
| 11.2 O ciclo dos enredos críticos e irreverentes .....   | 394 |
| 11.2.1 Império Serrano, 1982: “Bum-bum paticumbum prugurundum” .....   | 400 |
| 11.2.2 Mocidade, 1983: “Como era verde meu Xingu” .....  | 401 |
| 11.2.3 Salgueiro, 1983: “Traços e troças” .....  | 402 |
| 11.2.4 Império Serrano, 1984: “Foi malandro, é” .....  | 403 |
| 11.2.5 Caprichosos de Pilares, 1984: “A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado” ..... | 405 |
| 11.2.6 Beija-Flor, 1985: “A Lapa de Adão e Eva” .....  | 407 |
| 11.2.7 Caprichosos de Pilares, 1985: “E por falar em saudade” .....  | 409 |
| 11.2.8 União da Ilha, 1985: “Um herói, uma canção, um enredo”....  | 410 |
| 11.2.9 Império Serrano, 1986: “Eu quero” .....   | 412 |
| 11.2.10 Unidos da Tijuca, 1986: “Cama, mesa e banho de gato” ....  | 414 |

|  |            |
|--|------------|
| 11.2.11 São Clemente, 1987: “Capitães do asfalto” .....  | 416        |
| 11.2.12 Mocidade, 1988: “Beijim, beijim, bye bye Brasil” .....   | 418        |
| 11.2.13 Beija-Flor, 1989: “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”<br>.....  | 420        |
| 11.2.14 Vila Isabel, 1989: “Direito é direito” .....   | 422        |
| 11.3 Final da década de 2010: um novo ciclo crítico? .....   | 425        |
| 11.3.1 São Clemente, 2016: “Mais de mil palhaços no salão!”.....   | 430        |
| 11.3.2 Mocidade, 2016: “O Brasil de La Mancha: sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, sou Quixote cavaleiro, Pixote brasileiro” .... | 432        |
| 11.3.3 São Clemente, 2017: “Onisuáquimalipanse (Envergonhe-se quem pensar mal disso)” .....  | 434        |
| 11.3.4 Imperatriz Leopoldinense, 2017: “Xingu, o clamor que vem da floresta!” .....  | 436        |
| 11.3.5 Portela, 2017: “Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar...” .....   | 438        |
| 11.3.6 Beija-Flor, 2018: “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu” .....                      | 439        |
| 11.3.7 Paraíso do Tuiuti, 2018: “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?” .....   | 443        |
| 11.3.8 Salgueiro, 2018: “Senhoras do ventre do mundo” .....  | 445        |
| 11.3.9 Portela, 2018: “De repente de lá pra cá e dirrepente de cá pra lá” .....  | 445        |
| 11.3.10 Mangueira, 2018: “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!”<br>.....   | 446        |
| 11.3.11 Mangueira, 2019: “História para ninar gente grande”.....   | 450        |
| 11.3.12 Vila Isabel, 2019: “Em nome do Pai, do Filho e dos Santos, a Vila canta a cidade de Pedro” .....                               | 456        |
| 11.3.13 Unidos da Tijuca, 2019: “Cada macaco no seu galho. Ó, meu pai, me dê o pão que eu não morro de fome!” .....                    | 457        |
| 11.3.14 Paraíso do Tuiuti, 2019: “O salvador da pátria” .....  | 460        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | <b>465</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....  | <b>470</b> |

## INTRODUÇÃO

País de dimensões continentais, com uma das maiores populações e detentor de uma das maiores economias do mundo, integrado de norte a sul por uma língua absolutamente hegemônica e por uma forte centralização dos meios de comunicação, o Brasil é um caso instigante para estudar. Desde o primeiro século de achamento pelos colonizadores portugueses - ou melhor, desde o primeiro documento escrito, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* - a busca da compreensão do que é este lugar, quem são e o que pensam seus nativos é uma constante. O que constitui a *cultura brasileira*, as suas *formas* “autenticamente” *nacionais*, é algo que permeia o pensamento intelectual e a criação literária e artística ao longo dos últimos cinco séculos.

Se cada etapa histórica pode ser sintetizada pela preponderância de alguns elementos em detrimento de outros – com divergências na bibliografia -, é possível perceber, em cada um, diferentes tentativas de estabelecer um sentido de “nação” a este imenso território e sua ocupação populosa. De iniciativas abafadas pelo projeto colonizador português nos três primeiros séculos, zeloso da unidade político-territorial de seu maior domínio no exterior, às diferentes tentativas de constituição de símbolos pátrios a partir da Independência e em todo o período imperial, chega-se ao Brasil republicano e às primeiras décadas do século XX com a intensificação dos nacionalismos pelo mundo. Firmar símbolos que impulsionassem uma identificação direta de amplos segmentos da população com um mesmo projeto tornava-se condição *sine qua non* para a própria afirmação política dos estados nacionais.

A aparição de perspectivas descolonizadoras e/ou nacionalistas, que promovessem a construção de identidades e autonomia, aliada à expansão da indústria fonográfica e à propagação do rádio, alçaria a canção popular a uma posição central na formação identitária das “nações”. A partir do final do século XIX, acentuando-se nas primeiras décadas do XX, alguns gêneros musicais firmam-se como “autênticos” ritmos nacionais, isto é, capazes de prover uma identidade mais ou menos comum a um povo. É o caso, entre outros, do tango na Argentina e no Uruguai, do fado em Portugal, da cúmbia na Colômbia, em boa medida do jazz nos Estados Unidos, do samba no Brasil.

A formação cultural de uma nação via de regra tem nas manifestações literárias um dos principais sustentáculos. Na realidade brasileira, país que tinha até a década de 1950 a maioria da população analfabeta<sup>1</sup> (para comparar, na Argentina a taxa em 1947 era de 13,6%, mesmo índice do Brasil no Censo de 2000!), é importante ressaltar a centralidade das culturas orais. Com atraso na escolarização (a educação básica só foi efetivamente universalizada nas últimas décadas do século passado e as universidades, criadas a partir dos anos 1920/30, viveram sua expansão mais forte apenas neste século), faz-se necessário pontuar os limites do alcance da cultura escrita.

Falar em história da literatura no Brasil, assim, não pode deixar de lado a relevância da literatura oral e dos gêneros artísticos híbridos e de massa, como a canção popular. José Miguel Wisnik, numa entrevista à imprensa<sup>2</sup>, cita que Antonio Candido afirmara que “o Brasil passou direto dos meios orais para o rádio e a televisão (meios de massa), sem passar pelo estágio do letramento sistemático da escola”, apesar de possuir uma “alta literatura”. Considerando ainda a ampliação do escopo do que é literatura ocorrida nas últimas décadas, que deixa de se limitar à produção ficcional escrita e impressa, torna-se imprescindível enxergar o lugar da canção na história literária brasileira.

A canção popular está entre os elementos culturais de maior representatividade do Brasil no exterior. Junto da telenovela, os ritmos musicais brasileiros seguem sendo os nossos produtos culturais mais rentáveis e conhecidos dentro e fora do país. Além disso, destaca-se que o Brasil é um dos poucos países em que a música hegemônica é a nacional, e não a estadunidense.

A busca de novos parâmetros para a história da literatura brasileira, que incluam fenômenos culturais como a canção popular e que refaçam as noções de centro e periferia, dentre outros fatores, vem sendo alvo de pesquisas como a de Luís Augusto Fischer, “*Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio - Um modelo para uma nova história da literatura brasileira*” (2015), realizada no âmbito do pós-doutorado na Sorbonne Nouvelle - Paris 3. A construção de um novo modelo que sirva de base à historiografia da vasta literatura produzida no Brasil em todas as épocas, regiões e formas está em consonância com uma tradição do

---

<sup>1</sup> Fonte: IBGE, Censo Demográfico. In: *Mapa do Analfabetismo no Brasil*. Brasília: INEP/MEC, 2003.

<sup>2</sup> A TARDE. “A ligação entre música e literatura é forte”, diz Wisnik”. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1754461-a-ligacao-entre-musica-e-literatura-e-forte-diz-wisnik-premium>. Acesso em: janeiro de 2018.

pensamento intelectual brasileiro: a pesquisa das *particularidades* brasileiras e o firmamento de modelos que não se restrinjam a ser uma mera reprodução de referenciais teóricos eurocêntricos.

Entre as “particularidades” mais relevantes da cultura brasileira está o samba, gênero musical, bem como o desfile de escolas de samba, gênero artístico. Desde 1916, ano de registro de “Pelo Telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, ou 1917, data de gravação da música<sup>3</sup>, o samba passou da condição de marginalizado e reprimido pelas forças policiais a símbolo de uma “brasilidade” almejada. Sobrevivendo às oscilações da indústria cultural, constituiu-se em uma das “longas durações” mais significativas da cultura brasileira.

Ao longo do século, o samba apresentou uma profusão de cancionistas que, majoritariamente oriundos das camadas populares urbanas, fundaram um gênero peculiar, que centrifugou sonoridades e repertórios, estabelecendo uma nova tradição musical e literária. Como não poderia deixar de ser, se transformou, tanto com a formação de dezenas de gêneros e subgêneros análogos quanto pelas condições propiciadas pela vivências pessoais e sociais.

Dentre os principais gêneros análogos ao samba, ressalta-se aqui o samba-enredo. O gênero traz várias particularidades que merecem ser destacadas. Primeiro, a sua existência se dá como canção do desfile de escolas de samba no carnaval; é insustentável falar de si isolando-o do gênero artístico - também ele peculiar e uma “forma nova” brasileira - no qual cumpre seu papel e de todo o contexto envolvido (é objeto de julgamento dos jurados, tem a necessidade de ser cantado por centenas ou milhares de componentes ao longo de um desfile, todos os anos é substituído por outro hino, etc.). Segundo, a sua realização ocorre a partir de uma transposição de gêneros - do tema-enredo, texto geralmente prosaico, para a canção. Terceiro, a presença de elementos do gênero épico, algo absolutamente raro nas literaturas moderna e contemporânea, como já identificaram Tinhorão (1974) e Mussa & Simas (2010). Por fim, a questão da autoria: além de partir de outro texto (o enredo), um samba-enredo usualmente é produzido por vários

---

<sup>3</sup> A questão do “primeiro” samba é bastante controversa. Não é o foco desta pesquisa, mas o trabalho não se furtará a apresentar as diferentes versões: se de fato teve a autoria de Donga e Mauro e Mauro de Almeida ou era canção criada coletivamente numa roda, se já tinha as características do samba ou se era maxixe, entre outras razões. Para não aderir automaticamente à versão predominante, foi feita a ressalva.

compositores, na maioria das vezes submetidos ao crivo de um festival que escolhe o hino da escola para aquele ano.

Apesar de sua importância simbólica, de seu sucesso massivo em diferentes épocas e de seu caráter perene em nossa cultura, ainda são relativamente escassos os estudos sobre o samba, como destaca Alberto Mussa em sua apresentação do livro *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES & SIMAS, 2015, p. 9). Para Mussa, a escassez se dá mesmo sendo o samba o “principal fenômeno cultural brasileiro surgido no século XX” e a “forma de arte tida e sentida como definidora da identidade nacional”, devendo ser matéria regular das escolas e da academia por “corresponder ao que o país produziu e produz de melhor, e de mais original, entre suas criações literomusicais”. É verdade, contudo, que houve um aumento de interesse acadêmico e de publicações sobre o samba e o carnaval dos anos 2000 em diante, especialmente no Rio de Janeiro, mas em número ainda aquém das potencialidades.

Como a busca pelas *particularidades locais*, pela *forma* brasileira, enfim, de uma *brasilidade*, se expressa na bibliografia, e como o samba, em especial o samba-enredo, se tornou referencial para compreender essa tradição? Qual o legado do samba e do samba-enredo, então, para a cultura brasileira? Que lugar cabe ao samba nos Estudos de Canção Popular? De que forma um novo modelo de história da literatura brasileira pode incorporar a canção popular, e em particular o samba e o samba-enredo, em sua constituição? Essas são algumas das questões que este trabalho busca pesquisar.

O primeiro capítulo, intitulado “**A criação de uma forma brasileira**”, aborda como a ideia de “formação”, a procura por *formas* particulares, é uma constante nas diferentes áreas do pensamento intelectual brasileiro - antropologia, artes, história, sociologia, economia, geografia, ciência política e, é claro, nos estudos literários. As diferentes interpretações sobre a cultura brasileira (ou as “culturas brasileiras”), o que tem de peculiar e universal nas manifestações culturais deste território chamado Brasil, também será analisado. Os elementos constituintes de uma “forma social negro-brasileira”, à luz de Muniz Sodré (2002; 2017) e outros pesquisadores, fecham o capítulo.

O Capítulo 2, “**Uma literatura em busca da brasilidade**”, aborda como a questão da *brasilidade* está posta na história da literatura brasileira desde os primeiros românticos. Um subcapítulo sobre possíveis “modelos de consciência”

adentra na construção de novos modelos para a historiografia da cultura brasileira. Parte, em especial, da sistematização proposta por Ricardo Azevedo (2013) para o estudo da canção popular: de um lado haveria um *modelo moderno, hegemônico e escolarizado*; do outro, um *modelo de consciência popular*, onde se encontraria o samba.

O Capítulo 3, “**A canção popular brasileira: alguns elementos**”, apresenta alguns pressupostos para a pesquisa acerca da canção popular, em especial no âmbito dos estudos literários. Além disso, faz uma revisão bibliográfica de publicações exponenciais para a história da canção popular brasileira.

Intitulado “**Samba: de expressão marginalizada a expressão de um país em busca da *brasilidade***”, o Capítulo 4 traça o percurso historiográfico do samba até se tornar “a” música nacional, representativa da “identidade” do que se convencionou chamar de “povo brasileiro”. Questões relativas à tradição, formação e transformação do gênero, que perenizaram algumas características cancionais e rítmicas e apresentam entre suas consequências a criação de uma gama de subgêneros e gêneros correlatos, aqui são analisadas.

A fundação de um novo gênero artístico, o desfile de escolas de samba, provocado a partir da centrifugação de diversas linguagens artísticas e midiáticas, assim como de sua canção própria, o samba-enredo, é esmiuçado no Capítulo 5, “**O encontro do samba com o carnaval e a construção da *brasilidade***”. O objetivo, assim, é se investigar a centralidade do samba em outro fenômeno denotador da representação consagrada de “brasilidade”, que é o carnaval.

A *performance* exerce um papel fulcral no samba, seja em sua música feita “para dançar”, no ritmo cuja dança remete à coletivização e a rituais sagrados, bem como nas distintas interpretações dos vocalistas. No desfile de escolas de samba, principalmente, a *performance* é essencial para a efetividade do samba-enredo (a música necessariamente precisa ser cantada pelos componentes).

O Capítulo 6, “**Samba-enredo: a formação de um gênero de longa duração**”, trata dos elementos principais que caracterizam o gênero samba-enredo. Preliminarmente, é feita uma revisão bibliográfica sobre o tema. O fato de ser um gênero que tem a sua formação intrinsecamente amalgamada com a História é o tópico abordado a seguir. O desfile de escolas de samba, mais do que um mero espetáculo ou mesmo um gênero artístico de características uníssonas, pode ser considerado um gênero intermediário, que centrifuga diversas linguagens estéticas

e tecnológicas; essa especificidade e o lugar do samba-enredo dentro dela também são esmiuçados no capítulo. Por fim, duas características próprias da poética do samba-enredo que merecem ser lembradas: as já mencionadas transposição de gêneros (do enredo ao samba-enredo) e a presença de elementos do épico em sua formação.

O Capítulo 7, “**Os tempos da história e a sua aplicação nos estudos literários**”, aprofunda-se na teoria dos “tempos” históricos de Fernand Braudel, adaptada à literatura por Franco Moretti. Os *ciclos*, os *eventos*, e em especial as *longas e longuíssimas durações* são elementos conceituais analisados à luz da historiografia – a partir da realidade social, política, cultural própria do país, vê-se a sua pertinência e capilaridade teórica e pode-se pensar na construção de um método para um estudo sistemático da canção popular, e particularmente do samba-enredo.

Na etapa posterior, nos capítulos 8, 9, 10 e 11, exploram-se os elementos que formam a tradição literária e cancional do samba-enredo em suas *longuíssimas e longas durações*, em seus *eventos* e em seus *ciclos*, delimitando-se um *corpus*. O *corpus* abrange todas as composições de que sem registro desde a década de 1930 do carnaval do Rio de Janeiro – especificamente, do primeiro grupo, atualmente chamado de Grupo Especial. Para se organizar e otimizar o (extenso) *corpus*, após a leitura e a audição de todos os sambas, foram montados blocos de significados a partir de palavras-chave, separados por décadas e anos. Ademais, considerou-se o pressuposto de que o samba-enredo deve ser analisado dentro do contexto do desfile de escola de samba; assim, os desfiles dos sambas escolhidos (que estava disponíveis na *internet*) também foram assistidos e comentados.

\*\*\*

A busca por um enfoque sistêmico sobre o samba, e particularmente sobre a sua forma dirigida ao carnaval, assim, está intimamente ligada à construção de um novo modelo para a História da Literatura Brasileira. Modelo, este, que inevitavelmente deve considerar as peculiaridades locais já em sua metodologia, não analisando a cultura brasileira apenas com a reprodução de teorias centradas nas experiências da Europa ocidental ou dos Estados Unidos. Dentre as particularidades nacionais, a importância da canção popular produzida no próprio

país e a relevância do carnaval ajudam a compreender os alicerces de nossa cultura.

Um “modelo de consciência popular”, perenizado em sua *longa duração* e representativo de uma *forma brasileira*, de uma *brasildade*, parece permear diversos ramos da cultura, e expressa-se de modo contundente no samba-enredo e no desfile de escolas de samba. Compreender a sua poética e o processo de formação no qual estão inseridos é desafiar-se a repensar a literatura sob outros prismas e atualizar a história da literatura à luz da experiência brasileira, em especial dos segmentos populares.

\*\*\*

Esta tese completa um ciclo iniciado há mais de 10 anos de pesquisa sobre o carnaval, e em particular sobre o seu gênero cancional, o samba-enredo. Na Graduação em Letras na UFRGS, como trabalho de conclusão de curso, estudei o samba-enredo em seus aspectos mais elementares, com destaque para a presença do épico em sua poética. No Mestrado em Letras também na UFRGS, fiz um estudo até então inédito no âmbito dos estudos literários sobre o samba-enredo de Porto Alegre. Em ambas as ocasiões tive a generosa orientação do professor Luís Augusto Fischer, que orienta também esta tese. Além disso, publiquei artigos em revistas científicas, livros e jornais sobre o samba-enredo, o samba e o carnaval. A presente pesquisa, portanto, é produto do amadurecimento de ideias, da correção de rumos e, sobretudo, de uma profunda paixão pelo carnaval e pela cultura do povo brasileiro.

## CAPÍTULO 1

### A criação de uma forma brasileira

O pensamento intelectual brasileiro bebe muito da ideia de “formação”. País jovem, de pouco mais de cinco séculos de achamento pelos europeus e menos de dois séculos de Independência, o Brasil é pródigo em autores que pensaram o país em uma dimensão totalizante, panorâmica. Isso se dá nas mais diversas áreas: na história, na sociologia, na teoria econômica, na antropologia, na geografia, nas artes etc.

A busca por “sentidos” que compreendam a formação do país é corroborada por alguns fatores lembrados por Fischer (2015), determinados pela condição peculiar do Brasil: o país possui grandes dimensões territoriais e populacionais (é o 5º maior do mundo em ambos os critérios), é o único de sua língua no seu continente e disparadamente o maior país de sua língua no mundo - mesmo tendo sido colônia, e não metrópole. De escolarização tardia, com a primeira universidade criada apenas na década de 1930, o Brasil demoraria para ver a pesquisa acadêmica decolar, em um cenário até a década de 1950 composto majoritariamente por pessoas analfabetas. De democracia instável, onde poucos presidentes eleitos puderam terminar o mandato desde a Proclamação da República (1889) e cuja Constituição é o tempo todo remendada, mantendo acentuadas e perenes desigualdades sociais e regionais, pensar o Brasil de modo mais abrangente segue sendo um desafio inevitável e atual.

Neste contexto, a perspectiva de conjunto, o reformismo, o otimismo e uma visão prospectiva se tornariam elementos inerentes à ideia de “formação”. Em comum entre seus expoentes, a visão de que há peculiaridades no Brasil que devem ser tratadas como tal, não bastando a importação de modelos e paradigmas europeus.

[...] a noção de formação depende de (a) uma perspectiva de conjunto, que pensa o país como um todo, o país como uma unidade, (b) um certo otimismo reformista, um certo reformismo otimista, numa conjuntura favorável ao pensamento crítico, e (c) uma visão prospectiva, que relê o passado orientada por um problema tomado como vivo, no presente e no futuro. (FISCHER, 2015, p. 67)

A noção de *formação*, que na História da Literatura tem seus pressupostos apresentados principalmente na obra de Antonio Candido, pode ter os seus paradigmas estendidos a outras linguagens artísticas e midiáticas, assinala Fischer (2011, p. 28):

A força principal da noção de formação e de tudo que ela implica é esta: a capacidade de oferecer uma visada de conjunto sobre literaturas, autores, circuitos de leitura, e mesmo sobre outras instâncias e linguagens artísticas, como a canção ou a escultura, o cinema ou o desenho, nascidas e desenvolvidas em países colonizados, e em particular para os que foram colonizados por países europeus em regiões sem cultura letrada desenvolvida anteriormente[...].

O caráter “empenhado” do pensamento formativo é outra característica importante mencionada por Fischer (2011; 2015), a partir da leitura de Candido: o modelo “é sempre empenhado, porque interpreta o passado porque quer intervir no presente com vistas ao futuro”, afirma o autor, ressaltando que as maiores referências do paradigma seriam intelectuais com “grandes interesses fora da academia”, de destaque “na política, no jornalismo, na vida prática, digamos” (FISCHER, 2015, p. 67). Em comum, o fato de que seus ensaios são “concebidos sob o signo da formação, reinterpretando o passado, estão sempre disputando a interpretação no presente” (idem); os expoentes apontados vêm desde o século XIX, com Machado de Assis, e atravessam o século XX com nomes como Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Raymundo Faoro e, é claro, Antonio Candido.

Se a procura por “formas locais”, por processos sociais e históricos peculiares, é uma constante na cultura brasileira, pode-se afirmar que uma das principais marcas de “forma local” criada no século XX foi o samba, gênero cancional (o processo de formação do samba será analisado mais detidamente no Capítulo 3).

É recorrente na bibliografia a visão de que a política brasileira sempre se pautou pela conciliação. Essa conciliação, na política, geralmente ocorre entre as elites, deixando a classe trabalhadora de fora. No caso da cultura, o samba, ritmo da população negra e periférica, emerge fomentado pelo Estado e o desejo de afirmar uma nacionalidade, além de estar no contexto de crescimento da indústria fonográfica e do rádio, numa nova fase da comunicação na sociedade capitalista.

Se a emergência do samba significou uma distinção num mundo que vivia o crescimento da hegemonia cultural estadunidense, a sua permanência e “longa duração” não deixa de ser um ato de resistência num mundo onde essa hegemonia foi acentuada.

### 1.1 Os intérpretes do Brasil

Os momentos definidores de construção de um novo pensamento intelectual no país estariam nos anos 1920 e 30, como delimitam Pericás & Secco (2014) em uma abrangente publicação sobre os “intérpretes” do Brasil, que reuniu diversos pesquisadores. Entre os fatores políticos e culturais que colaboraram para esses momentos-chave, apontam a Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista do Brasil, em 1922, o tenentismo (que também teve no ano de 22 a sua primeira grande revolta, que ficaria conhecida como “Os 18 do Forte”) e a Revolução de 30. O principal diferencial dessa “geração pioneira” estaria na mudança de foco, que passa a ser a “busca por explicações para a opressão e a miséria que sofriam os setores mais explorados da nossa população desde o período colonial”. Além disso, a intervenção direta na esfera pública para transformar a realidade social brasileira consolida-se como um desafio para esses intelectuais.

Havia um claro anseio por respostas aos dilemas do Brasil com base em interpretações inovadoras (que iriam, finalmente, colocar em lugar de destaque as camadas populares), assim como uma necessidade de intervir politicamente na realidade concreta para ulteriormente mudar o painel socioeconômico nacional. (PERICÁS & SECCO, 2014, p. 9)

A listagem de “intérpretes do Brasil” elaborada por Pericás & Secco (2014) é vasta e variada - todos, convém lembrar, com uma perspectiva formativa acerca do país e uma visão prospectiva e militante. Os autores dividem em quatro grandes grupos: os intérpretes “renegados” (ou por não se enquadrarem nos cânones ou por adotarem abordagem contrária ao marxismo); os vistos como “menores” no mundo acadêmico; aqueles que tiveram boa receptividade no *establishment*, porém com polêmica; os *outsiders*; e os clássicos.

No primeiro grupo, estariam principalmente dirigentes do Partido Comunista em suas primeiras décadas, como Octávio Brandão, Astrojildo Pereira, Everardo Dias, Leôncio Basbaum, Rui Facó e Heitor Ferreira Lima - este, posteriormente

“convertido” como um dos principais intelectuais orgânicos dos industriais paulistas. Mesmo “renegados”, a sua influência foi enorme nos primeiros tempos do movimento operário brasileiro e permeou o pensamento intelectual de esquerda durante boa parte do século XX.

Octavio Brandão (1896-1980) e Astrojildo Pereira (1890-1965) são considerados os “precursores do comunismo nacional” (FERREIRA & REIS, 2007). O ensaio de Brandão, *Agrarismo e industrialismo* (1926) teve o mérito de ser “a primeira tentativa de analisar a sociedade brasileira à luz do marxismo” (PERICÁS & SECCO, 2014, p. 17). Entendia que o centro da disputa estava na contradição entre estruturas agrárias e estruturas industriais, defendendo a aliança dos operários com a pequena burguesia democrática na luta contra uma aparente aliança entre as oligarquias agrária e financeira. Conforme Roberto M. Amaral, essa visão acerca da formação brasileira “vai influenciar as análises do PCB ao longo de quatro décadas, só sendo revista após a publicação do livro de Caio Prado Jr., *A revolução brasileira*, em 1966” (FERREIRA & REIS, op. cit., p. 263-264).

Heitor Ferreira Lima (1905-1989), sul-mato-grossense, foi um dos primeiros líderes da União da Juventude Comunista no país. Dedicou-se à história econômica, estudando profundamente a formação do Brasil colonial. Entendia que o progresso só poderia vir com a industrialização do país e, na sua visão progressiva de história, era decisiva a ação dos setores “ilustrados”. Mesmo sem renegar o marxismo, destacou-se como assessor de Roberto Simonsen na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), tornando-se um dos principais intelectuais da burguesia nacional.

Leôncio Basbaum (1907-1969), historiador pernambucano, deixou clara a sua visão militante acerca das tarefas do intelectual por meio de declarações como: “os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (PERICÁS & SECCO, 2014, p. 59, apud BASBAUM, 1986, p. 9). A sua opinião de que houve feudalismo no Brasil foi hegemônica durante a maior parte da história do PCB. Defendia uma nova interpretação da história do Brasil, que fosse realizada na perspectiva do proletariado, e não da classe dominante. Para ele, o proletariado “‘só muito recentemente penetrou em nossa história’, sendo porém o ‘descendente direto - físico e espiritual - de toda uma série de gerações espoliadas, provindas da escravidão e da vida miserável dos feudos’” (idem, p. 62). Socialista, acreditava que o caminho para o socialismo se daria via desenvolvimento capitalista

e uma revolução democrático-burguesa, e não aceitava modelos prontos do partido comunista soviético, priorizando a atenção às particularidades brasileiras.

Rui Facó, também um dos principais intelectuais da história do comunismo brasileiro, foi uma referência para os estudos sobre o Nordeste, região de onde era originário (era natural do Ceará), tendo obra referencial sobre o cangaço. Para ele, a base da formação do povo brasileiro era o binômio dominação e resistência e os pontos centrais da realidade brasileira seriam o latifúndio, o monopólio da terra, o colonialismo e as tradições seculares. O cangaço, por sua vez, teria representado “um passo à frente na organização dos trabalhadores do campo”. Já a Revolução de 30 significaria “o principal golpe contra o poder político dos grandes latifundiários, sobretudo nordestinos, em cujos domínios mais solidamente subsistiam os restos feudais, foi desferido pelo movimento revolucionário de 1930” (ibidem, p. 121)

O segundo grupo proposto por Pericás & Secco (2014) inclui um grupo de intelectuais que entendem serem considerados “menores” no mundo acadêmico, porém com relevância nas interpretações feitas sobre o Brasil: José Honório Rodrigues, Edgar Carone, Nelson Werneck Sodré e Ruy Mauro Marini.

José Honório Rodrigues (1913-1987), historiador carioca, “nunca foi considerado *chave* para o entendimento da formação da sociedade brasileira, por mais que expressasse um *sopro de radicalismo intelectual*”, aponta seu biógrafo Paulo Alves Júnior (idem, p. 181). A sua linha interpretativa principal estaria na “a existência, no decorrer da história brasileira, de uma “‘conciliação pelo alto’ entre os representantes da elite, tendo sido o povo sempre ‘capado e sangrado’ por ela e nunca contemplado em suas legítimas aspirações”; como resultado, o Brasil teria uma “história cruenta” (ibidem, p. 182). Para ele, o momento de maior importância para o país seria o período imperial, e não o colonial, como predominava na historiografia. Os fatores de retardamento do Brasil, por sua vez, seriam o colonialismo e o imperialismo - o “longo e demorado regime de submissão a interesses metropolitanos” e a “sobrevivência da estrutura colonial, econômica e política pós-Independência”. Honório Rodrigues entendia que “a verdadeira história nacional ainda precisa ser feita”, visto que a elite não conseguia olhar as aspirações do povo e falseia a “fabricação da história” (ibidem, p. 184).

Já o carioca Nelson Werneck Sodré (1911-1979) teve um lastro no pensamento político brasileiro desproporcional à sua (pouca) importância nas universidades. De origem pequeno-burguesa, foi tenente, e entre suas obras estão

diversos textos sobre democracia e os militares (um tema desde sempre delicado para as esquerdas no país). Cunhou o conceito de “regressão feudal”, onde definia o modo de produção feudal como uma “característica presente desde o descobrimento do Brasil, paralela ou secundada economicamente pelo escravismo.” (ibidem, p. 85). Mesmo crítico ao Estado Novo, defendeu várias políticas de Vargas; sendo um militar, entendia ser “uma necessidade a integração do Brasil como fator de segurança nacional” (ibidem, p. 86). Para ele, com a Revolução de 30, as relações capitalistas, “que se vinham desenvolvendo lentamente, aceleram seu ritmo de desenvolvimento e definem o regime de produção, apesar da vigência ainda, em extensas áreas, de relações pré-capitalistas”. (SODRÉ, 2003, p. 15).

O terceiro grupo encontraria eco no *establishment*, mas com contradições mais fortes. É o caso de Caio Prado Júnior e Jacob Gorender.

A teoria econômica de Caio Prado Júnior (1907-1990), ao procurar desvendar os sentidos da colonização brasileira, defendia que o país se estruturou para atender às necessidades externas, e não para o mercado interno. Para ele, “a herança institucional colonial e a permanência da escravidão” seriam as “forças históricas e culturais unificadoras dentro do território brasileiro”, e o desenvolvimento do país só se daria com a “superação do passado colonial e a eliminação do que ainda restaria dele” (PERICÁS & SECCO, op. cit.). Visão semelhante tinha Jacob Gorender (1923-2013), para quem a formação do Brasil colonial fora essencialmente escravista e uma “categoria historicamente nova, no contexto da impulsão do mercado mundial e dos avanços materiais. As “categorias fundamentais” do modo de produção do período colonial brasileiro seriam, segundo Gorender, a escravidão e a “forma plantagem” - a *plantation* (idem).

Entre os pesquisadores que contestam a teoria acerca da formação socioeconômica do Brasil de Prado Júnior e Gorender, dentre outros, está Jorge Caldeira (nascido em 1955). Para ele, tal visão considerava apenas o Brasil litorâneo, quando havia um enorme “sertão” pelo país com fluxos econômicos e sociais próprios, que em boa medida eram independentes do mercado externo já no período colonial. Ao falar do processo derradeiro do Brasil colonial, a chegada de D. João VI em 1808 com a transferência da sede da Coroa portuguesa para o Rio de Janeiro, Caldeira (1999) destaca que, “em geral, dá-se pouco valor à já existente articulação das atividades econômicas locais”, e afirma que com o fato político “a Metrópole saiu do circuito, mas a economia interna não se desorganizou - pelo

simples fato motivo de que sua organização já não dependia da economia portuguesa”. Indo além em sua detalhada exposição de dados, mostra que já no início do século XIX havia uma preponderância de negociantes brasileiros nas relações comerciais internas e externas, e não a prevalência da exploração por estrangeiros. A abertura comercial decorrente da chegada de D. João VI faria alavancar a economia interna; contudo, “a incapacidade de proteger o mercado teve efeito perverso na economia brasileira”, devido à ausência de uma política fiscal benéfica à produção nacional e ao fato das taxas de importação serem reduzidas.

Voltando à listagem dos “intérpretes do Brasil” concebida por Pericás & Secco (2014), situam como os *outsiders* o crítico de arte Mário Pedrosa e o historiador gaúcho Maurício Tragtenberg (1929-1998). Este se consolida como um “historiador do movimento operário-sindical brasileiro” e também fala da “revolução pelo alto” feita pelas elites locais, que fariam da sociedade brasileira “objeto da manipulação burocrático-estatal, na qual a participação do cidadão em processos decisórios se transforma em figura de retórica” (idem, p. 368). Já Mário Pedrosa (1900-1981) foi uma figura histórica da esquerda brasileira, tendo sofrido dois exílios - no Estado Novo e na Ditadura Militar. Trotskista, sempre divergiu da visão majoritária do PCB, que nutria esperanças numa aliança com a burguesia nacional, a quem Pedrosa via como aliada do imperialismo. Teve proximidade com ícones do Modernismo paulista e, em sua longa vida, acompanhou de perto os principais movimentos artísticos brasileiros, destacadamente o Concretismo. Acreditava ser possível um “desenvolvimento que permitisse formas culturais e inovadoras formas culturais e inovadoras nos países de capitalismo atrasado”, como o Brasil, uma “união entre o particular, que fosse próprio do Brasil, com o universal. Nem o nacionalismo nem o cosmopolitismo, mas o ponto de síntese entre os dois” (ibidem, p. 349). Lúcido, expressou no final dos anos 1950 que não confiava na modernização do Brasil, “que não surgia de um processo histórico de libertação popular, mas como um gesto autoritário do governo” (ibidem, p. 351).

Por fim, Pericás & Secco (2014) listam os autores “clássicos” do pensamento interpretativo sobre o Brasil: Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Milton Santos, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Florestan Fernandes, Ignácio Rangel, Paulo Freire, Antonio Candido. A seguir se falará daqueles que mais servem aos propósitos deste trabalho.

Celso Furtado (1920-2004) trouxe o método estruturalista, então ascendente nas ciências sociais, para melhor compreender a formação econômica e social do Brasil. Teve participação direta na administração pública, trabalhando nos governos JK e João Goulart, tendo sido ministro do Planejamento deste; mais tarde, foi ministro da Cultura no governo Sarney. Diferentemente de diversos autores anteriormente citados, não teve militância no PCB (filhou-se no PMDB após a Anistia). Em *Formação econômica do Brasil* (1961), substitui a noção de “economia colonial” por “economias subdesenvolvidas” ou “exportadoras”, entendendo que as particularidades da América Latina exigiam uma “teorização *sui generis*”, sendo o discurso econômico convencional “impotente para construir um enfoque que empreenda o subdesenvolvimento” (PERICÁS & SECCO, op. cit.). Sua elaboração acerca de um “projeto nacional de desenvolvimento” teve grande influência na política brasileira dos anos 1950 e 60.

Darcy Ribeiro (1922-1997), mineiro radicado no Rio, além de referência para o pensamento formativo acerca do “povo brasileiro” teve presença significativa na cena pública: foi ministro da Educação e chefe da Casa Civil de João Goulart, vice-governador, candidato a governador e senador do Rio, sempre pelo PDT, partido que fundou com Brizola. Criou o primeiro curso de Antropologia Cultural do país, foi fundador e reitor da Universidade Brasília e também criou a Universidade Estadual do Norte Fluminense; como senador, foi ainda o autor da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB). A atuação como “intelectual-militante” pode ser sintetizada nesta sua afirmação: “Um poeta inglês pode ser só poeta. Mas num país com o intestino à mostra, como o Brasil, o intelectual tem obrigação de tomar posição” (idem, p. 325).

O antropólogo defendia que faltava uma “teoria geral” acerca do Brasil, que “nos tornasse explicáveis em seus próprios termos, fundada em nossa experiência histórica”. Para Ribeiro (1995, p. 13), “as teorizações oriundas de outros contextos eram todas elas eurocêntricas demais”, e davam conta de outros tempos e espaços, e não do nosso. Possuía uma “inconformidade com rígidas estruturas analíticas e uma clara intenção de produzir uma ciência social desde o terreno latino-americano, sem vassalagem aos paradigmas do Norte”; assim, via-se próximo intelectualmente de nomes como Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e Sérgio Buarque de Holanda, que “percebiam na formação do Brasil traços que lhe eram muito particulares, mesmo entre os vizinhos hispânicos” (PERICÁS & SECCO, op. cit., p. 331).

Criticava, ainda, seus colegas antropólogos pelo “irresistível pendor barbarológico e um apego a toda conduta desviante e bizarra”. (RIBEIRO, op. cit., p. 15).

Acreditava que o Brasil era um povo-nação uno e um Estado uni-étnico (diferentemente da Espanha ou da Guatemala, cita, que seriam “sociedades multiétnicas regidas por um Estado unitário”), com a devida exceção feita para as “múltiplas microetnias tribais, tão imponderáveis que sua existência não afeta o destino nacional”. Essa unidade nacional seria a “grande resultante do processo de formação do povo brasileiro”, mas que não deveria “cegar-nos” para as “disparidades, contradições e antagonismos que subsistem debaixo delas como fatores dinâmicos da maior importância” (idem, p. 22). O escravismo, o projeto colonial e a monocultura seriam as bases da “sociedade nova” brasileira. A formação desse “povo novo” estaria intimamente ligada ao caráter “agrário-mercantil” da colonização e à “atualização histórica promovida por uma macroetnia em expansão: a mercantil-salvacionista portuguesa” (ibidem, p. 273).

Único intelectual negro entre os “intérpretes do Brasil” elencados por Pericás & Secco (2014), o baiano Milton Santos (1926-2001) foi o maior expoente da “geografia nova” e uma das referências da chamada “geografia terceiro-mundista”. Enviado para uma missão na África no governo João Goulart, se relaciona com lideranças políticas e intelectuais ligadas aos movimentos de descolonização. Em *Por uma geografia nova* (SANTOS, 1996), via a “falência” da geografia clássica, compreendendo um caráter imperialista e colonialista em seus primórdios. Por isso se uniu a outros pesquisadores por uma “nova geografia”, que estruturasse modelos e sistemas (“ecossistemas”) onde a centralidade do tempo e o espaço fosse requisito essencial para as análises. Na obra, consolidou a noção de “totalidade”, esmiuçando as categorias de “estrutura”, “processo”, “forma” e “função” como “mediações para o entendimento geográfico da realidade”. O geógrafo, ainda, absorve o “debate sobre a ‘formação econômico-social’, que propõe chamar em geografia de ‘formação socioespacial’”. Define a geografia como uma “instância social”.

Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), paulista, foi um dos pioneiros da Universidade de São Paulo, inclusive sendo responsável pela indicação de Fernand Braudel na recém fundada universidade. Militou sempre pela profissionalização do trabalho intelectual e contribuiu para a criação do movimento Esquerda Democrática, que desembocaria no PSB em 1947; mais tarde, foi um dos

fundadores do PT (1980). Seu livro mais importantes, *Raízes do Brasil*, que teve sua primeira edição em 1936, tem como ideia-base a visão de que “a formação nacional resulta na adaptação de formas europeias no território americano”, segundo Thiago L. Nicodemo (idem, p. 142), ao se referir à testagem da ideia feita por Holanda no estudo sobre os bandeirantes e os monçoeiros. Antonio Candido, em prefácio ao livro, afirma que é “composto por uma sobreposição de planos interpretativos rivais ou contraditórios de uma ‘metodologia dos contrários’ (ibidem, p. 145). A formação do Brasil se daria por meio da “dissolução irrevogável das nossas sobrevivências arcaicas”. A sua concepção de história opera sobre o tempo presente, sobre o processo histórico em curso; superando o passado, é possível construir as bases para um futuro de transformações sociais e com uma cultura própria, descolonizada.

Nicodemo (in: PERICÁS & SECCO, 2014, p. 146) alerta para uma mudança importante ocorrida entre as de edições de *Raízes do Brasil* - a primeira, a de 1948 e a de 1956 sobre a viabilidade da construção de uma forma nacional.

Originalmente, Sérgio Buarque de Holanda acreditava que as formas sociais e culturais deveriam se desenvolver de modo espontâneo até tomarem formas nacionais próprias. Não basta apenas reconhecer a autenticidade dessa “experiência sem símile” e da forte perspectiva de continuidade desse processo segundo uma análise organicista - o horizonte reforçado no livro na segunda edição é diametralmente oposto a este, pois preconiza uma ruptura com nossas formas históricas, projetada como expectativa em relação ao futuro.

Outro clássico lançado nos anos 1930 foi *Casa-grande & senzala*, do pernambucano Gilberto Freyre. Politicamente mais conservador, chegou a ocupar a presidência da UDN pernambucana e a ser membro do Conselho Federal de Cultura no governo Médici. Junto de seu *Sobrados e mucambos*, também publicado na década de 30, escreveu “os melhores estudos sobre a formação, o apogeu e a desintegração” da elite econômica nordestina, que entrou em decadência após a queda do açúcar no mercado internacional, de acordo com Mário H. G. de Lima, que também sublinha: “o seu gosto pela cultura popular nunca excluiu o fascínio pela aristocracia, expresso muitas vezes numa empatia nostálgica.” (ibidem, p. 153).

A consciência da raça viria a ser a preocupação principal na obra de Freyre, que enfrentou as abordagens racialistas de Oliveira Vianna, Nina Rodrigues e boa parte de seus contemporâneos, quando era corrente era “indiscutível a superioridade racial de brancos sobre negros e índios e da cultura europeia sobre a nativa” (ibid., p. 154). Essa consciência, contudo, serviria para “harmonizar conflitos

étnico-culturais” e “formas flexíveis de existência e de coexistência, de vivência e de convivência”, perspectivas onipresentes na obra de Gilberto Freyre. A sua ousada teoria da *hispano-lusotropologia* buscava uma cultura em comum entre o Brasil, Portugal, a Espanha, a América Latina e a África de colonização portuguesa. Tal visão foi criticada sob vários vieses, entre eles por hipoteticamente servir ao projeto colonialista e imperialista de Salazar.

Florestan Fernandes (1920-1995) foi outro importante intelectual do universo paulista. Diferentemente da maioria dos intelectuais, sua origem é popular, tendo se formado numa modalidade equivalente ao EJA e trabalhado desde os seis anos de idade. Conheceu como poucos a formação da classe “ralé” ou “lumpemproletária”, como ele mesmo denominou (ibidem, p. 228). Entre seus orientados na USP, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Militante político, foi um dos fundadores do PT e duas vezes deputado federal pelo partido. É atribuído a Florestan “o estabelecimento da sociologia como uma ciência no Brasil” (ibidem, p. 227); chama a sua sociologia de “crítica e militante”. Sua pesquisa sobre as relações raciais em São Paulo, financiada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) na virada dos anos 1940-50, contradisse a premissa original da instituição, que “imaginava encontrar no Brasil um modelo de convivência racial mais democrática no Brasil”: “as transformações econômicas e políticas ocorridas após o fim da escravidão não foram suficientemente profundas para desorganizar o sistema de relações raciais, que se elabora como conexão da escravidão e da dominação senhorial” (ibidem, p. 230). Através de Florestan foi desenvolvida algo que se tornaria uma marca da chamada “Escola paulista de sociologia”, conforme Haroldo C. Sereza: “a compreensão de que os destinos individuais estão condicionados pelas estruturas sociais, de que a narrativa particular não pode ser entendida fora de sua relação com a sociedade” (ibidem, p. 232). Vislumbrou sínteses relevantes sobre a formação social brasileira, como quando aponta que a aristocracia e a burguesia “se fundiram no novo modo de dominação por meio de laços políticos, econômicos e, não menos importantes, de mentalidades - ou seja, culturais” (ibidem, p. 235).

Para finalizar os “intérpretes” elencados, Antonio Candido, expoente do estudo sobre a formação da literatura brasileira. A sua *Formação da Literatura Brasileira - momentos decisivos*, publicada pela primeira vez em 1959, é obra basilar sobre o período que considera como o definidor de uma literatura de fato

“brasileira”; além disso, molda conceitos fundamentais para a historiografia literária, ao tratar a literatura como um sistema e delimitar alguns elementos essenciais para se entender a literatura (e a cultura) produzida no país. Talvez o maior diferencial esteja no amálgama construído por Candido entre forma e processo social, em contraposição aberta àquilo que cunhou de “imperialismo formalista” (CANDIDO, 2007, p. 34). Adiantado em relação ao que se consagraria como a Estética da Recepção (movimento liderado por Hans Robert Jauss, surgido na Alemanha em 1967), Candido dá destaque ao lugar do leitor na interação com a obra literária: o “público” seria um dos constituintes do triângulo representativo do sistema literário - “autor/obra/público” (idem, p. 18).

A crítica ao modelo formativo de Candido é feita por Luís A. Fischer (2015) - que, ressalta-se, lembra que Candido nunca pleiteou a existência de tal modelo - demarcando quatro limites: a visão unitarista do Brasil, o “modernismocentrismo”, o “comparatismo impreciso” e a “problemática completude da formação”. O primeiro aspecto se evidencia no uso do termo “regionalismo” para se referir às manifestações literárias que não eram do “centro” do país, bem como à vinculação da ideia de subdesenvolvimento ao universo rural (aí Fischer pontua outra crítica, desta vez à “urbanofilia”, à perspectiva que trata o mundo urbano como superior e o rural como atrasado e retrógrado); o autor sublinha, ainda, que o objeto delimitado por Candido deixou de fora fatos históricos relevantes da literatura do século XIX localizados fora de Rio e Minas, como a Sociedade Partenon Literário, em Porto Alegre.

O segundo aspecto, o “modernismocentrismo”, tem a ver não só com o expresso em *Formação da Literatura Brasileira*, mas também com a trajetória intelectual de Candido. A obra canônica teria como seus “momentos decisivos” o Arcadismo e o Romantismo - não chega ao Modernismo, portanto. Conforme Fischer (idem, p. 77), “o ânimo dos primeiros românticos, que Candido busca mimetizar, coincide com o dos primeiros modernistas de São Paulo (e não só de lá), porque nos dois casos se trata de definir o país, seus símbolos, etc.”; mais tarde, ele se tornaria um “assumido militante do Modernismo, em seus desdobramentos críticos, pedagógicos e historiográficos”.

A “desprovincianização do debate” feita por Candido, o contato que promoveu da crítica da literatura brasileira com outras literaturas, é algo que leva consideração positiva de Fischer (2015, p. 82). Contudo, seria um “comparatismo impreciso”, tema

do terceiro tópico abordado, restrito ao estudo das literaturas da Europa Ocidental, além da russa, não considerando a experiência “novo-mundista” - inclusive dos países vizinhos ao Brasil.

Por fim, a quarta crítica de Fischer traz um aspecto de enorme relevância social: quando, afinal, se completa a formação da literatura brasileira? Se se pensa na literatura como um sistema composto do tripé autor-obra-público, como é possível aceitar que ela tenha se formado em um país que ainda tinha uma maioria de analfabetos e um círculo extremamente restrito de leitores, além de conviver com a escravidão? Para ilustrar a crítica, pode-se pegar dados do Censo de 1872 (próximo, portanto, ao “final” da formação - 1880): a taxa de analfabetismo no país era de 82,3%; mesmo o Rio de Janeiro, que sediava a capital federal, apresentava o alto índice de 74,2% de pessoas analfabetas (FERRARO; KREIDLOW, 2004). Ainda que o período já tivesse conhecido grandes escritores, a sua circulação ainda era bastante limitada devido às péssimas condições sociais do país.

Fora do plantel de intelectuais intérpretes do Brasil trabalhados na publicação organizada por Pericás & Secco (2014), pode-se citar diversos outros bastante consolidados pela crítica. O sociólogo Fernando Henrique Cardoso, com as condições de dependência do desenvolvimento econômico brasileiro e latinoamericano, bem como com sua destacada obra sobre a formação do capitalismo e o escravismo no Sul do Brasil. Abdias Nascimento, intelectual negro que desmistifica o mito da democracia racial e de trabalhos notáveis para a afirmação da cultura negro-brasileira, em especial no teatro e nas artes visuais. Vindo para os mais recentes, pode-se falar de Jessé de Souza, que, fazendo jus à característica empenhada e de disputa da “interpretação no presente”, investiga os valores que formam as classes populares e as elites nacionais, adentrando em fenômenos contemporâneos como o neopentecostalismo e o excessivo individualismo<sup>4</sup>; entre outros.

Para finalizar, cabe destacar, ainda, o já citado Jorge Caldeira, que, apropriando-se do método econométrico, refaz o percurso de formação econômica e social do Brasil para se contrapor à perspectiva hegemônica na historiografia

---

<sup>4</sup> Em comum a todos eles, uma forte atuação na vida pública: Fernando Henrique foi fundador do PSDB, senador, ministro e presidente da República; Abdias foi idealizador do Movimento Negro Unificado (MNU), deputado federal e senador (suplente de Darcy Ribeiro, assumiu com a morte dele); Jessé foi presidente do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada no segundo governo Dilma Rousseff.

brasileira do século XX, mostrando que o país não era apenas latifúndio com produção destinada à metrópole, e sim um espaço de intensos fluxos comerciais - e que havia um movimentado sertão não dependente da *plantation*; e a socióloga Maria Sylvia de Carvalho Franco, professora da Unicamp, que tem o mérito de aprofundar-se no mundo do sertão e ir além de dualismos simplórios acerca de trabalhadores/escravos e proprietários, dedicando-se a falar dos “homens livres” e demonstrando que as relações de dominação iam além do simples benefício econômico, estendendo-se como fatores de diferenciação social e criando uma cultura onde viceja a confusão entre o público e o privado.

Maria Sylvia é considerada inspiradora de outro intelectual com conceito-chave sobre a formação brasileira, Roberto Schwarz, em relação à importância dos “homens livres na sociedade escravocrata” (título de seu mais conhecido trabalho) e a institucionalização do “favor” no país formado por “ideias fora do lugar”. A tese central proposta por Schwarz era, em suma, a da incompatibilidade entre a ideologia liberal transplantada e a escravidão, como no caso brasileiro, com relações mediadas pela dependência do “favor”. Contudo, ela ataca a tese central proposta por Schwarz, lançando um ensaio “As ideias estão no seu lugar” (1976) - defende que as ideias “estavam no lugar” porque o liberalismo não seria conflitante com o escravismo, já que ambos eram capitalistas e tinham o lucro como objetivo.

Na teorização acerca de um novo modelo analítico para a literatura brasileira, Fischer (2015) toma o esquema interpretativo de Schwarz - que, ressalta o pesquisador, nunca postulou um modelo, tal como Antonio Candido e sua “formação” - para inseri-lo nessa construção (com as devidas problematizações). O tema será detalhado no Capítulo 4.

Por fim, Alfredo Bosi, membro da Academia Brasileira de Letras, professor de Letras da USP e referência na História da Literatura. Importante mencionar também a face de “intelectual-militante” do crítico: mesmo não tendo exercido cargo público de vulto, atuou junto a operários na periferia de São Paulo e militou por uma educação para os direitos humanos, além da participação em partido política e por meio de textos de opinião na imprensa. Em sua visão da formação do Brasil, embora busque fugir da polêmica sobre o caráter da economia colonial (se feudal, semifeudal ou capitalista), afirma que no contexto da América Latina ela foi “efeito e estímulo dos mercados metropolitanos na longa fase que medeia entre a agonia do feudalismo e o surto da Revolução Industrial”, e que seria impossível negar a

constante “coação e dependência estrita a que foram submetidos índios, negros e mestiços nas várias formas produtivas das Américas portuguesa e espanhola” (BOSI, 1992). A ação dos colonizadores teria, então, reinstaurado e dialetizado as ordens do cultivo, do culto e da cultura. São os aspectos da cultura (ou das culturas) que serão trabalhados a seguir.

## 1.2 Cultura(s) brasileira(s): interpretações

Dentre os “intérpretes” do Brasil é recorrente a defesa de uma teoria que explique a cultura brasileira a partir das especificidades do próprio país e seu povo. Se o entendimento sobre a formação socioeconômica do Brasil apresenta diferentes perspectivas, o mesmo ocorre em relação à noção de “cultura brasileira”.

Alfredo Bosi, em seu *Dialética da Colonização* (1992), faz um interessante resgate etimológico da palavra “cultura”. Esclarece que “cultura”, “culto” e “colonização” têm como origem o verbo latino “colo” - o particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. Na língua da Roma antiga, então, *colo* significaria “eu trabalho”, “eu cultivo”. A diferença entre o habitar e o cultivar do colonizar, então, estaria no “deslocamento que os agentes sociais fazem do seu mundo de vida para outro onde irão exercer a capacidade de lavrar o solo alheio”. *Cultus* seria a qualidade resultante do trabalho desenvolvido na terra, “o sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória”.

O enraizamento da experiência atual a partir da inspiração no passado se faria por meio de mediações simbólicas, afirmando-se como “um outro universal das sociedades humanas juntamente com a luta pelos meios materiais de vida e as consequentes relações de poder implícitas” (BOSI, 1992, p. 15) Aculturar um povo, por sua vez, significaria “sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (idem, p. 17). O culto não se confundiria com a vida prática, representando o respeito pelo outro e o desejo de transcendência.

O culto não se confunde com a manipulação direta dos objetos e do outro com fins práticos [...]; o culto, em si, na sua pureza, e enquanto alheio às instâncias de poder que dele se apropriam, significa o respeito pela alteridade das criaturas, pela sua transcendência, o desejo de ultrapassar os confins do próprio ego, e vencer com as forças da alma as angústias da existência carnal e finita. (BOSI, 1992, p. 19)

A devoção aos antepassados é algo disseminado na formação cultural/religiosa brasileira, lembra Bosi (idem), referindo-se tanto aos descendentes de africanos, aos indígenas e aos católicos populares e sua adoração aos santos e mártires.

Nelson Werneck Sodré (2003) pega a abrangente definição de “cultura” do *Dicionário Filosófico Abreviado* (M. Rosental e P. Iudin, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1950, p. 104), que diz:

CULTURA - conjunto dos valores materiais e espirituais criados pela humanidade, no curso de sua história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica: progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em um sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo de cultura, o conjunto de formas da vida espiritual da sociedade que nascem e se desenvolvem à base do *modo de produção dos bens materiais* historicamente determinado. [...] Entre os índices mais importantes do nível cultural, em determinada etapa histórica, é preciso notar o grau de utilização dos aperfeiçoamentos técnicos e dos desenvolvimentos científicos na produção social, o nível cultural e técnico dos produtores dos bens materiais, assim como o grau de difusão da instrução, da literatura e das artes entre a população.

O primeiro traço da cultura brasileira, para Werneck Sodré (ibid., p. 13), era a herança colonial, que formaria uma “civilização transplantada”. Divide a cultura brasileira em três etapas: a primeira, a “cultura transplantada anterior ao aparecimento da camada social intermediária, a pequena burguesia”, que vai da chegada dos portugueses até o início da segunda metade do século XVIII (Tratado de Madri, expulsão dos jesuítas, transferência da capital para o Rio de Janeiro); a segunda seria a “cultura transplantada posterior ao aparecimento da camada intermediária, a pequena burguesia”, indo até a Revolução de 1930; e a terceira é o “surgimento e processo de desenvolvimento da cultura nacional, com o alastramento das relações capitalistas”, iniciando pela Revolução de 30 e estendendo pelas décadas seguintes (a primeira edição da obra é de 1970). Na formação do Brasil colonial,

os poucos elementos cultos - em que se distinguem os religiosos das Ordens - operam com a cultura transplantada. Aqui chega, realmente, o mínimo e distante eco das criações renascentistas e mesmo do esplendoroso quinhentismo português. Assim, a cultura parece, ostensivamente, como traço de classe; privativa da classe dominante pouco numeroso. No conjunto, aliás, inculta.

A cultura trazida pelos jesuítas ao longo de mais de dois séculos era alienada da realidade social brasileira, já que importada da Europa ocidental, inspirada na ideologia religiosa (católica), neutra na questão nacional e alheia a disputas de fronteira, afirma Werneck Sodré (2003). Se a cultura dos brancos e dos negros escravizados da África era “transplantada”, a dos indígenas era autóctone, defendia o autor.

Darcy Ribeiro (1995, p. 20) define a cultura brasileira como atavicamente ligada à tradição da Europa ocidental, porém colorida pelos indígenas e negros, adquirindo características próprias.

A sociedade e a cultura brasileiras são confirmadas como variantes da cultura lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados de índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado geneticamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente.

Darcy acreditava que a cultura brasileira era uma “nova e original forma de humanidade”. Haveria uma etnia nacional comum, ainda que os sujeitos fossem diferenciados nas matrizes raciais e culturais, nas suas funções “ecológico-regionais” e nas origens de seus antepassados; “os brasileiros se sabem, se sentem e se comportam como uma só gente, pertencente a uma mesma etnia”, defendeu o autor. O fato de falar uma só língua, diferenciada apenas por “sotaques regionais”, era um dos argumentos expostos pelo antropólogo.

Contudo, o principal mérito de sua obra-magna *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* estava na perspectiva ao mesmo tempo totalizante e colecionadora de particulares: ele enumera as grandes matrizes (lusa, indígena e africana) para em seguida falar dos diferentes brasis - sertanejo, crioulo, caipira e sulino. Assim, rompe com uma visão predominantemente “litorânea” da formação brasileira.

Antonio Candido (2007), por sua vez, aponta para a formação de uma “literatura empenhada” no Brasil, que teria diretamente a ver com as condições históricas da jovem nação (lembrando que, para Candido, os “momentos decisivos” se dariam entre 1750 e 1880). No prefácio à 2ª edição de *Formação*, reforça o caráter “eminentemente interessado” de nossa literatura, que estaria voltada, tanto no “intuito dos escritores” quanto na “opinião dos críticos”, à “construção duma cultura válida no país”, e exemplifica: “os árcades, sobretudo Cláudio Manuel,

Durão, Basílio da Gama, Silva Alvarenga, tinham a noção mais ou menos definida de que ilustravam o país produzindo literatura; de outro, levavam à Europa sua mensagem”. Essa busca pela construção de uma “cultura brasileira” motivou o desenvolvimento de um “nacionalismo artístico”:

O nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas - quase imposição nos momentos que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia e unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão [...] (CANDIDO, 2007, p. 29)

Candido (idem), porém, faz uma ressalva em relação a esse “instinto de nacionalidade” (expressão utilizada por Machado de Assis em famoso ensaio de 1873): “ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo”.

A visão de que os parâmetros originados das metrópoles europeias seriam insuficientes para interpretar as nuances da sociedade brasileira é também assinalada por Muniz Sodré (2017) em sua teorização sobre o pensamento nagô. Afirma o autor, em crítica afiada:

[...] na formação histórica da nação brasileira, se importaram fórmulas incompatíveis com a realidade nativa, ao modo de ideias “traídas” em sua tradução ou simplesmente “fora do lugar”. Por trás da insistência nesta chave analítica pode estar o desejo de uma adaptação correta ou “verdadeira”, o que resgataria cada sujeito elitista de sua condição de “parisiense desterrado”. (SODRÉ, 2017, p. 22)

Buscando superar a lógica estanque das “formações”, Sodré (2017, p. 22) propõe uma *dialogia semiótica*. Nessa perspectiva, prevalece a “lógica do *trans* ou *vaivém* ‘através’ dos limiares do sentido”, bem como “não uma filosofia de portas”, mas “de pontes ou de transição para correspondências analógicas”. O pensamento nagô, representativo de diversos povos trazidos à força para o continente americano pelos escravistas, é uma *filosofia de diáspora*, em que a noção de território foi redimensionada pela imposição do arbítrio, os laços de sociabilidade tiveram de ser recompostos, porém as crenças foram recriadas e preservadas.

Dois fatores devem ser sublinhados quando se aborda o pensamento nagô. No primeiro, a particularidade de sua forma social. É ela caracterizada por “organizações litúrgicas (*egbé*) ou comunidades-terreiros, que se firmaram como polos de irradiação de um complexo sistema simbólico, continuador de uma tradição de culto a divindades ou princípios cosmológicos (*orixás*) e ancestrais ilustres (*egun*)” (SODRÉ, 2017, p. 90). Além disso, o fato de ser *filosofia de diáspora* altera as dimensões da subjetividade nas formas individual e coletiva.

Apenas viver, apenas ser indivíduo são contingências fracas diante da necessidade existencial de *pertencimento* ao grupo originário, de onde procedem os imperativos cosmológicos e éticos. [...] o cerne da questão em jogo é a continuidade de outra forma coletiva de subjetivação, diante de um dilema histórico particular (o da diáspora escrava), para a qual o fenômeno do culto é a roupagem adequada. (SODRÉ, 2017, p. 90)

O olhar sobre outras cosmovisões acerca do Brasil e da formação de seu povo faz com que se perceba o “povo” não como uma totalidade homogênea, mas com a marca da diversidade. Enxergar a força da *diáspora* em um lugar de expressiva população negra, cujos ancestrais foram trazidos sob a imposição da escravidão, se torna essencial para compreender a pluralidade que caracteriza o Brasil. Pluralidade, esta, que exige analisar a formação brasileira sob lentes muito mais amplas do que aquelas oferecidas pelos modelos eurocêntricos.

## CAPÍTULO 2

### Uma literatura em busca da *brasilidade*

Quinto maior país em território, sexto em população e a oitava economia mundial, o Brasil é um caso único em que quem era colônia se tornou muito maior em número de habitantes e em importância geopolítica e econômica do que a metrópole, concentrando hoje cerca de 80% dos falantes de língua portuguesa. Além disso, viveu o extermínio dos povos indígenas em séculos de colonização europeia e de ofensiva dos bandeirantes e foi o país com o maior tráfico de escravos do mundo (4,86 milhões de negros escravizados desembarcaram no Brasil entre 1501 e 1900, segundo o Banco de Dados do Tráfico Transatlântico de Escravos).

Todo esse contexto fez e faz com que o Brasil tenha se consolidado como uma experiência singular no mundo. Isso facilitou para que, no âmbito da cultura, a busca de uma “cor local”, de uma identidade que caracterize a nação, se manifeste de modo sempiterno.

Na produção intelectual brasileira, a ideia de *formação* do país e de seu povo está presente nos diversos campos do saber, como visto no capítulo anterior. Não é diferente nos estudos de literatura. A perspectiva, implícita ou explícita, de que há uma *brasilidade*, um sentido de nação expresso por meio das letras, perpassa a historiografia literária no país.

Este capítulo dedica-se, no primeiro momento, a demonstrar como a dimensão de “literatura empenhada” na formação de um “espírito nacional” e de uma almejada “brasilidade” se faz presente desde a gênese da literatura brasileira e da historiografia sobre a mesma. Essa procura pela “cor local”, e a própria crença de sua existência, é permeada por controvérsias, porém com algumas recorrências importantes.

Em seguida, são analisados alguns “modelos de consciência” e linhas teóricas que questionam uma hegemonia modernista e propõem novas perspectivas para estudar a cultura brasileira, sobretudo na literatura e na canção popular.

## 2.1 Literatura e *brasilidade*

A ideia de que o Brasil possui uma literatura “empenhada” na construção de uma nacionalidade e de um sentimento de “brasilidade” está presente nas manifestações literárias desde os seus primórdios, bem como desde os primeiros tratados críticos e historiográficos a respeito da literatura brasileira.

Autor da obra que marca o início do Romantismo no país, Domingos José Gonçalves de Magalhães lançou em 1836, ano de seu precursor *Suspiros Poéticos e Saudades*, as bases de uma teoria radicada na experiência literária brasileira. Mais do que uma análise do que já fora feito, *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* apresentou-se como um manifesto cultural.

Publicado no referido ano na *Revista Niterói*, também criada por Magalhães, em Paris, junto de seus amigos Araújo Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva (BOSI, 2006, p. 98), sob o título “Ensaio sobre a história da literatura brasileira” (o nome *Discurso...* se daria em edição de 1865), a obra se constituiu na “primeira teoria literária e estética produzida por um autor nacional, e o nosso primeiro manifesto cultural”, diz Lêdo Ivo (in: MAGALHÃES, 1994, p. 6). O fundamento básico dessa teoria consistia na “independência e [n]a diferenciação de nossa criação literária e poética, desvinculando-a da subordinação ao colonialismo cultural e político representado por Portugal e pela literatura portuguesa” (id.).

A dependência cultural a Portugal seria substituída pela clara inspiração no Romantismo francês. A partir da experiência em Paris, onde vivia, Magalhães propõe uma estética nacionalista na essência, em que busca superar a remissão à tópica da mitologia greco-romana pelo protagonismo dado à figura do índio e aos “temas nativos”.

A exploração e valorização dos temas nativos - os céus, as terras, a fauna e a flora brasileiras ou americanas - assumem o lugar clássico e até seduzido ocupado pelas paisagens imaginárias ou compiladas do Arcadismo. A mitologia greco-latina e os tropos pastoris são afastados pelo índio e mitos selváticos, numa operação singular, uma vez que esse nativismo exacerbado não exclui, e antes reclama, a presença de novos elementos transnacionais. (IVO, in: MAGALHÃES, 1994, p. 6)

O propósito deflagrado por Magalhães, que seria acompanhado pelos românticos brasileiros, em especial da primeira geração, não tinha intencionalidade apenas literária: a “reivindicação da nacionalidade política e moral” exigia a “afirmação da existência e presença de uma jovem nação à procura de sua própria

constituição e estruturas, e ainda de sua projeção no exterior” (IVO, 1994, p. 8). Para Ivo, a teoria literária de Magalhães foi o “primeiro movimento de antropofagia cultural do Brasil” e, quase um século antes, antecipou o Modernismo de 1922.

Figura afinada com o poder - fora agraciado com diversos cargos políticos diplomáticos e com o título nobiliárquico de Visconde do Araguaia, além de ter sido governador e deputado do Rio Grande do Sul -, Magalhães foi “instrumento” da política cultural do Imperador Pedro II (BOSI, 2006, p. 99). Então, não surpreende que no discurso de 1836 a renovação da literatura apareça combinada às reformas conduzidas pelo governo imperial na construção de uma “nova Nação”.

No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociais, reformas políticas, todas as criações necessárias em um nova Nação, tais são os objetos que ocupam as inteligências, que atraem a atenção de todos, e os únicos que ao povo interessam. (MAGALHÃES, s. d., p. 8)

O poeta, na concepção de Magalhães, para ser grande deveria necessariamente ser original: “só pode um poeta chamar-se grande se é original, se de seu próprio gênio recebe as inspirações. O que imita alheios pensamentos, nada mais é que um tradutor salteado [...]”. A imitação a outros poetas e a outros modelos dariam “pouca glória”, “tendo só, afinal, aumentado a daqueles” (id., p. 10). Reitera, assim, a importância de se buscar a autonomia artística do criador perante modelos externos - ainda que o próprio Magalhães assumidamente tenha se inspirado no francês Lamartine e no italiano Alessandro Manzoni, ou mesmo como “imitador”, segundo Bosi (2006, p. 98).

Essa busca da originalidade e das matizes locais, a bem da verdade, não se inicia com o Romantismo. O Arcadismo foi pródigo em poemas épicos em que, a partir de diferentes lugares do Brasil, buscava-se construir narrativas grandiosas e heroicas em torno das lendas, imagens e personagens da ainda colônia portuguesa - é o caso destacadamente dos poemas épicos *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manoel da Costa, e *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia* (1781), de Frei Santa Rita Durão, . Assinala Candido (2007, p. 327) que a literatura praticada pelos árcades tinha a função de ser, ao mesmo tempo, “atividade desinteressada” e um instrumento utilizado como “recurso

de valorização do país” - “quer no ato de fazer aqui o mesmo que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local”.

A nova conjuntura política, particularmente a Independência em 1822, combinada às novidades estéticas advindas da Europa (em especial da França), criou as condições para que surgissem novos gêneros e concepções formais e se acentuasse a “disposição para exprimir outros aspectos da realidade, tanto individual quanto social e natural” (CANDIDO, *ibid.*). As formas e os temas vigentes até então se tornaram insuficientes para representar o novo contexto; “graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente”, sintetiza Candido.

Assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou como então se dizia, uma “literatura nacional”. (CANDIDO, 2007, p. 327)

Voltando a Gonçalves de Magalhães e a seu grupo de Paris, a importância deles residiria na consciência e na intencionalidade de praticar uma literatura nova, independente da metrópole. Possuíam a noção de que “*fundavam* a literatura brasileira” [grifo do autor] e conquistavam uma “expressão nacional autêntica” (CANDIDO, *id.*). “Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o Nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*.” [grifos do autor], resume Candido (2007, p. 333).

Os predecessores a Antonio Candido (1918-2017) na historiografia da literatura brasileira, notadamente Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), apresentaram diferentes perspectivas acerca da formação histórica do Brasil e de suas manifestações literárias.

Romero opõe-se tanto à visão que coloca em primeiro plano o protagonismo dos indígenas na história brasileira quanto às teorias afrocentradas - e por isso é criticado por ambos os lados. Haveria o predomínio de um elemento de diferenciação na formação brasileira: a mestiçagem, advoga em sua *História da literatura brasileira*, publicada entre o fim do século XIX e o início do XX (a edição original é de 1888, a melhorada de 1902):

A história do Brasil, como deve ser compreendida, não é conforme se julgava antigamente e era repetido pelos entusiastas lusos, a

história exclusiva dos portugueses na América. Não é também, como quis de passagem supor o romanticismo, a história dos tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros no Novo Mundo.

É antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação sextiária em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira.

Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo. (ROMERO, 2001, p. 57)

A literatura brasileira, segundo Romero (2001), era “incolor”, e mesmo os “nossos mais ousados talentos” imitavam modelos estrangeiros. O autor contestava a centralização do pensamento nacional no Rio de Janeiro, que seria uma adaptação do paradigma francês de que “A França é Paris” - assim, o Brasil seria o Rio. Reduzir a literatura brasileira à então capital federal, assim, seria um erro crasso: “não cansarei de bradar contra semelhante absurdo. Não somente há tendências diversas da literatura das províncias ao norte e ao sul, como as há especialmente das províncias para a capital e tais diferenças devem ser mantidas” (ROMERO, id., p. 150). Traçando um panorama geral, Romero (2001) identifica três grandes períodos na história da literatura nacional: *Primeira Época* ou *Período de Formação* (1500-1750); *Segunda Época* ou *Período de Desenvolvimento Autônomo* (1750-1830); *Terceira Época* ou *Período de Desenvolvimento Autônomo* (1830-1870).

José Veríssimo (1998), por sua vez, em sua obra publicada em 1906, entende que a literatura brasileira já possuía autonomia, tendo adquirido sua “emancipação” desde Romantismo, que seguiu à independência política. De modo sintético, categoriza a literatura brasileira em duas grandes fases, o *período colonial* e o *período nacional*, sendo o ponto de ruptura a declaração de independência de 1822 e contando com um momento de transição, que seria o ocupado por aquilo que chama de “plêiade mineira”, que vai de 1769 a 1795. A história da literatura brasileira estaria imbricada à permanência da obra e autores na “memória coletiva de nação”. Distinguindo-se de Romero, faz separação mais estanque entre o “provincial” e o “nacional”.

A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo, também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias

das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunha. (VERÍSSIMO, 1998, p. 28-29)

A perspectiva colonialista acerca da literatura brasileira teria permeado a historiografia em seus primeiros tempos, principalmente da parte dos portugueses, que a viam apenas como um “trecho da literatura portuguesa produzida na colônia brasileira”, assevera Afrânio Coutinho (1976, p. 8). Para Coutinho (1911-2000), “nada mais falso do que considerar unidas as literaturas portuguesa e brasileira”: desde Gregório de Matos (1636-1696) haveria uma particularidade na literatura local. Assim, destoa de Veríssimo, que via a independência como o momento de fratura, e também de Candido, que enxergava uma “literatura comum” entre Portugal e Brasil nos primeiros séculos de colonização. Busca, portanto, superar a tese da existência de uma “literatura colonial” - o surgimento da literatura brasileira, na interpretação do autor, se dera já no século XVI.

Movido por uma concepção de literatura não restrita ao texto impresso, Afrânio Coutinho defende que o início da literatura no Brasil se deu por meio dos cantores populares e das manifestações orais.

E assim como o Brasil, a literatura brasileira teve início imediato pela voz de seus cantores populares através das inúmeras folclóricas e, em fase mais avançada, pelos seus poetas, pregadores, oradores, que plasmaram o novo instrumento verbal, para vazar o lirismo que a sua alma gerara no contato com a natureza diferente, diante da qual se punham extasiados. (COUTINHO, 1976, p. 14)

Além de se debruçar sobre o problema da origem e autonomia da literatura brasileira, Coutinho (1976) elabora sobre a questão da nacionalidade literária. Instigado pelo ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), de Machado de Assis, Coutinho identifica três formas de nacionalismo em literatura: a literatura entendida como “instrumento de um ideal nacional de expansão e domínio político de um povo ou raça”, como representação do pitoresco e como expressão de uma almejada autenticidade.

A primeira estaria a serviço da propaganda de governos e da “exaltação das virtudes consideradas superiores de um determinado povo”. Coutinho (1976, p. 27) aponta que tal característica é “racista” e de “conteúdo agressivo e explosivo”, sendo perniciosa, já que motiva a atitude de defesa dos demais países.

A forma pitoresca de nacionalismo literário enaltece as singularidades de um determinado povo, raça ou nação. Ao prender-se às especificidades, limita as “possibilidades da seleção artística a um determinado tipo de material ou realidade”, anulando o “caráter de universalidade necessário à literatura” (COUTINHO, id., p. 28).

Por fim, a forma de nacionalismo literário centrada na “autenticidade” seria aquela priorizada por Machado de Assis em sua definição de “instinto de nacionalidade”. Nela, ganham relevo os conceitos de “cor local” e “toques nacionais”. Coutinho (1976) extrai de Machado a refutação à ideia de que o “espírito nacional” só se faz presente ao tratar de assuntos locais. Assim, seria possível pensar naquilo que Coutinho chama de “brasilismo interior”, um horizonte que ultrapassa a tematização de histórias ocorridas em solo brasileiro, a efetivação de um sentimento particular derivado de uma visão essencialista de brasilidade.

Tal sentimento íntimo é que caracteriza a alma nacional e a sua tradução é o dever do artista. Quanto mais fiel o for às imposições desse sentimento, mais autêntico, mais genuíno, e, ao mesmo tempo, mais universal será ele. Porquanto a universalidade corresponde à maior riqueza e força do sentimento nacional assim entendido. Quanto mais nacional mais universal o escritor, disse Gide, e os exemplos estão à farta na história literária. Ninguém mais inglês e mais universal do que Shakespeare. O mesmo pode ser dito de Cervantes ou Racine. E isso qualquer que tenham sido os assuntos que utilizaram. (COUTINHO, 1976, p. 29)

Machado de Assis (1873) entendia que a busca pelas “cores do país” significava tanto um “sintoma de vitalidade” quanto um “abono de futuro”. Prospectivo, indicava que a independência literária não se daria por viradas abruptas, e sim como obra de várias gerações. Assim, essa “outra independência” não teria “Sete de Setembro nem campo de Ipiranga”: “não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1873).

A italiana Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), que dedicou a maior parte de sua vida intelectual às literaturas de língua portuguesa, refere-se ao caráter particular do Brasil, único país da América Latina a falar português, para identificar duas vertentes na crítica cultural - com amplo predomínio da segunda. Na primeira, a “civilização brasileira” estaria dentro das “civilizações” americanas e latino-americanas. Na segunda, a cultura brasileira estaria isolada dentre as culturas de língua portuguesa (PICCHIO, 1997, p. 18). Entende que desde o século XVI a

literatura se configura no Brasil como um “processo de autodefinição” com peculiaridades tanto do âmbito coletivo quanto individual: “em nível coletivo, com a descrição de uma paisagem geográfica e humana ‘diferente’; e em nível individual, com a efusão lírica que acompanha a verificação introspectiva do *Homo brasilicus*” (id., p. 19). A definição de literatura brasileira, então, é semelhante à de Afrânio Coutinho: abarca “todo o complexo dos textos literários compostos em língua portuguesa do século XVI aos nossos dias, no Brasil, por escritores nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras” (id., p. 20).

Ao mesmo tempo em que acredita na existência de um específico “estilo brasileiro”, Picchio (1997) manifesta a preocupação com a não “esclerosação” do conceito de brasilidade, como teria ocorrido com o de *hispanidad*:

A convicção básica é de que só a procura e descrição de um individual “estilo brasileiro”, presente na forma mais ou menos intensa em todos os níveis de estrutura, pode ajudar-nos a superar a dicotomia época colonial-época autônoma que os próprios brasileiros quase sempre adotaram como eixo de todos os seus discursos sobre a literatura nacional. [...] Um perigo existia: que se esclerosasse um conceito de brasilidade condicionante, a exemplo do que pôde ocorrer dentro da historiografia espanhola com o conceito romântico de “hispanidad”. (PICCHIO, 1997, p. 21)

Ainda sobre a obra de Luciana S. Picchio, cabe destacar uma tradição que a autora percebe na literatura brasileira que se consagrara também em outras expressões culturais nacionais, como o samba-enredo (fato não observado pela historiadora). Os temas que caracterizam a literatura brasileira, segundo ela, seriam os histórico-folclóricos e histórico-sociais.

Por fim, ao falar brevemente sobre outras manifestações, como a canção popular brasileira, Picchio (1997, p. 691) constata um “não nacionalismo” e uma “adesão aos cânones dos Estados Unidos, ainda que reinterpretados”, com um regresso “em toda parte, mesmo no Brasil” aos “modelos anglo-saxônicos norte-americanos”. Porém, menciona apenas a bossa nova e o tropicalismo, não fazendo referência a gêneros populares como o samba - o que, talvez, mudasse a percepção da autora.

Na *Formação da Literatura Brasileira* (2007) de Antonio Candido que estão alguns dos conceitos mais essenciais para entender a questão do nacionalismo na literatura. Primeiramente, Candido (id., p. 20) situa a literatura brasileira ao lado dos demais países da América Latina para dizer que essas são marcadas pelo “compromisso com a vida nacional no seu conjunto”. Tal circunstância inexistiria nas

literaturas dos “países de velha cultura”, que não teriam a preocupação de “estar fazendo um pouco da nação” através de suas literaturas. Então, desde os primeiros literatos a literatura no Brasil seria concebida como “expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (id., p. 27).

O conceito de *brasilidade*, em Candido (2007, p. 30), pode ser definido como “a presença de elementos descritivos locais como traço diferencial e critério de valor”. O olhar sobre o que caracteriza o *local*, contudo, propiciou grandes polêmicas no pensamento intelectual brasileiro ao longo do tempo. Desde os precursores românticos que colocavam o indianismo como síntese da originalidade brasileira até os modernistas que acentuavam uma pureza e autenticidade dos nativos, passando por um Machado de Assis que enfeitava o elemento indígena, até os ideais de mestiçagem e, ainda, as perspectivas que evocam padrões não europeus de cultura e civilização, sejam elas ameríndias ou africanas, muitas são as visões que forjaram a possibilidade - ou a impossibilidade - de se pensar em uma “brasilidade”.

A consagração do índio como herói nacional e a exaltação da natureza do país formaram o caldo de “brasilidade” dos românticos, sobretudo os da primeira geração. Tal característica seria retomada pelos modernistas, a partir da década de 1920. Candido (2007, p. 337), no entanto, demarca uma diferença entre os dois momentos: enquanto que o indianismo do Romantismo “preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este”. No neoindianismo dos modernistas, por sua vez, ocorre uma inflexão dos aspectos “autênticos da vida do índio”, fazendo com que ele seja encarado “não como gentil-homem embrionário”, e sim como “primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura europeia”.

Em seu “Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis (1873) propugnava que os indígenas eram uma “raça extinta”. Além disso, afirmou: “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária”. Não estaria na “vida indiana”, defende o escritor, “todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal”.

A mestiçagem é outro traço comumente utilizado para se referir a uma suposta singularidade da cultura brasileira. Era o que defendiam, por exemplo, Sílvio Romero, como anteriormente mencionado, e também Darcy Ribeiro, como referido no Capítulo 1. Enquanto que, para Romero (2001, p. 57), “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias”, para Ribeiro (1995) se formara no Brasil uma “nova e original forma de humanidade”, uma etnia própria: “os brasileiros se sabem, se sentem e se comportam como uma só gente, pertencente a uma mesma etnia”.

Recentemente, o pensamento intelectual sobre as peculiaridades da formação identitária brasileira ganhou a contribuição de estudos que partem de paradigmas não europeizantes, mas da filosofia dos povos indígenas e negros. É o caso do *perspectivismo ameríndio*, teoria elaborada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a partir das experiências sociais, culturais e morais dos povos nativos. O princípio elementar dessa filosofia evidencia não a “identidade substancial”, mas a “afinidade relacional”. A alteridade sobrepõe-se à individualidade. “A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde ‘é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado’”, resume Viveiros de Castro (2011, p. 206). Na base da filosofia tupinambá, está a ideia de que há uma “incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade”, afirmando-se uma ordem “onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser a substância” (id., p. 220).

A alteridade, a ênfase no encontro com o diferente, a troca e a negociação como valores centrais, são elementos que aparecem também na teorização sobre o pensamento nagô. Muniz Sodré (2017, p. 24), a partir dessa experiência trazida pelos povos que vieram forçadamente da África para o contexto escravista do Brasil, propõe para o âmbito nacional uma “filosofia de negociação” (“sem entender ‘negócio’ apenas pelo vezo moralista das trocas comandadas pelo capital”, pondera o autor). Privilegia-se, deste modo, a “troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade”.

O “pensar nagô”, portanto, não é um sistema fechado em si mesmo, porém foge da noção hegemônica de nacionalidade ao estabelecer relações de comutação como inerentes à cultura. “Filosofia de diáspora” que é, se efetiva é no encontro, e não na expressão individual. O indivíduo necessariamente precisa

*pertencer*, não sendo detentor de sentidos quando apartado de uma comunidade e de uma tradição.

É importante considerar que, mesmo falando a partir do âmbito étnico-racial, as duas teorias referidas, o perspectivismo ameríndio e o pensamento nagô, não podem ser demarcadas como visões “identitárias”. O foco não se encontra nas particularidades do indivíduo, mas na “troca”, na vivência em comunidade, na abertura à diversidade. Em ambos a ênfase não está na identidade, e sim na alteridade. Além disso, são concepções que, a partir do diálogo com as cosmovisões ameríndias e africanas, respectivamente, elaboram outros modelos para se pensar o Brasil e seu povo. São modelos que problematizam, isso sim, os padrões europeus tornados hegemônicos no pensamento humanístico brasileiro.

Longe de ser um conceito fechado ou mesmo consensual, a noção de “brasilidade” tampouco está superada em um país com todas as complexidades e especificidades como o Brasil. Concomitantemente a perspectivas que priorizam o estudo de condições identitárias, pouco afeitas à espacialização e a um olhar mais generalista sobre o “povo”, bem como a linhas de pesquisa que enfocam o objeto artístico ou cultural de modo isolado, ou no máximo organizado em antologias, algumas pesquisas seguem sendo produzidas determinadas a encontrar aspectos mais abrangentes dessa nação de características tão peculiarmente diversas.

## **2.2 Novos “modelos de consciência” para a historiografia literária e para a cultura brasileira: o *moderno* e o *popular***

No âmbito da análise de objetos literários (ou culturais, de modo extensivo) e da narrativa historiográfica tem ganhado visibilidade a adoção de paradigmas teóricos que partem de pressupostos não-hegemônicos. Outros sujeitos e realidades emergiram não só como foco de estudo, mas como modelo social ou mental capaz de (re)organizar o conhecimento.

A História da Literatura não passa ao largo desse contexto. Mesmo que por vezes considerada dispensável como área do conhecimento – em especial por teorias cujo centro são as questões identitárias –, segue demonstrando possibilidades imensas enquanto campo de estudos. Considerando a ampliação do escopo da própria noção de literatura, pesquisas recentes entrelaçam conceitos e teses que, à luz da historiografia, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da

economia, da psicologia etc., ou em diálogo com teorias acerca de outras artes e mídias, buscam amalgamar forma e contexto social. Historicamente e socialmente situado, o objeto literário (e cultural) ganha outra projeção, conectado a diferentes processos de seu tempo, capaz de revelar continuidades e indicar rupturas e transformações.

Dentre os estudos recentes que buscam aplicar novos olhares à historiografia literária, pode-se citar a obra de Ricardo Azevedo – particularmente o livro “Abençoado e danado do samba” (2013), produto de tese de doutoramento na USP –, e as já mencionadas pesquisas de Luís Augusto Fischer com vistas a um novo modelo para a história da literatura brasileira (e “novomundista”, como destaca o autor). Sob vieses distintos, ambos os trabalhos colaboram para a reflexão acerca de novos modelos gerais para lidar com os objetivos deste trabalho.

Para representar os diferentes padrões “culturais, cognitivos, éticos e estéticos” existentes nos discursos da canção popular brasileira, Azevedo (2013) desenvolve a categorização de dois modelos: um, denominado *modelo hegemônico, moderno e escolarizado*; o outro, chamado de *modelo de consciência popular*. O primeiro teria como ícone o tropicalismo, enquanto que no segundo entraria o samba, objeto principal do estudo do autor.

### **2.2.1 Os modelos de consciência na cultura brasileira**

O estudo sobre a cultura popular tem como questão preliminar a delimitação do que é o “popular”, do que é o “povo”. Se o pensamento humanista liberal consagrou que “todos são iguais perante a lei”, e se as constituições nacionais colocam todos sob o manto de “povo” e de “nação”, também numa sociedade persistem profundas diferenças econômicas e culturais. Num país continental como o Brasil, que se mantém como um dos mais desiguais do mundo<sup>[1]</sup>, qualquer pretensão totalizante acerca de sua cultura e de sua população, com a imposição de padrões epistemológicos únicos, será frágil, já que inevitavelmente excluirá parte importante das manifestações artísticas que efetivamente o constituem.

Atento ao problema, Azevedo (2013, p. 68) considera a coexistência, “numa mesma sociedade e numa mesma época”, de “diferentes modelos culturais, entrelaçados e não excludentes, que, por sua vez, pressupõem diferentes padrões ou modos de ver, de interpretar e de falar sobre a vida e o mundo”.

[...] parece mais do que razoável considerar a existência de diversos modelos de consciência, em suma, “hábitos mentais específicos que” por razões culturais “se acham [...] arraigados na consciência”, para ficar com as palavras de Norbert Elias, autor de quem tomo emprestado o termo. Tal postura coloca sob suspeição a crença que supõe um único modelo paradigmático, civilizado e hegemônico, modelo de consciência representado pela “cultura ocidental” ou pela “cultura moderna”. (AZEVEDO, 2013, p. 69)

Para falar dos diferentes discursos presentes na canção brasileira, a fim de chegar ao discurso do samba, objeto central de sua análise, Azevedo delimita a categorização de dois modelos de consciência – úteis não só para a reflexão sobre o samba, mas para o conjunto da canção considerada “popular brasileira”, bem como para outros aspectos da cultura nacional. Haveria, por um lado, uma “consciência erudita” (inclusive em manifestações artísticas autodenominadas “popular”), e por outro lado uma “consciência popular”. A seguir analisa-se com maior detalhamento os dois modelos propostos, ressaltando as suas implicações na canção.

#### **2.2.1.1 Modelo hegemônico, moderno e escolarizado**

O modelo hegemônico na cultura brasileira estaria sintonizado aos valores consagrados pela modernidade: o foco no indivíduo (e, por consequência, o individualismo ou, mais ainda, o narcisismo) em detrimento do coletivo, a autonomia em vez da vida familiar e comunitária, a evolução no lugar da tradição, a objetividade sobrepondo-se à subjetividade, o olhar analítico superando o vivencial, a escrita superior à oralidade. Esses aspectos levantados por Azevedo (2013) estariam em consonância com a visão que enxerga “a modernização e os modernismos” sempre como um elogio, tendendo a “desprezar e desqualificar com naturalidade qualquer coisa que não o seja” (idem, p. 83).

Na canção brasileira, o símbolo máximo desse modelo seria o tropicalismo, segundo Azevedo. A sua presença, porém, não se limitaria aos compositores desse movimento, com recorrência também na obra de artistas como Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Aldir Blanc etc. Mas é o tropicalismo, e sobretudo a poética cancional de Caetano Veloso, que merecem maior atenção do pesquisador.

Primeiro, Azevedo faz uma crítica expressiva à noção de “evolução” presente na estética tropicalista (assumida em declarações de seu mentor Caetano Veloso).

A crença em “linhas evolutivas” estaria também em outros movimentos artísticos, como o modernismo e o concretismo, intrinsecamente ligada à ideia de “vanguarda”. Na ressalva, o pesquisador afirma que “podemos comparar evolutivamente obras criadas a partir das mesmas premissas. Com obras geradas a partir de princípios e objetivos diferentes, a coisa se complica” (ibidem, p. 92). Se alguns movimentos tinham como farol o firmamento de uma expressão artística “vanguardista”, ao largo disso circulavam diversas outras manifestações desinteressadas em “estar à frente” – talvez pelo fato de não se verem “ao lado” daqueles, por estarem situadas em outro modelo de consciência social e mental.

Os padrões da cultura popular brasileira, e destacadamente do samba, não estariam, assim, submetidos aos parâmetros “modernos”, defende Azevedo (2013, p. 93).

Os padrões e os pressupostos de criação “modernos”, preciso dizer com todas as letras, não têm sido, para o mal e para o bem, os adotados pela cultura popular, nem pelo samba, nem pelos sambistas. Daí, creio, o interesse de buscar compreender algo que está fora dos padrões e paradigmas adotados e quase naturalizados através de um processo histórico, cultural e hegemônico.

Os fatores constituintes do *modelo hegemônico, moderno e escolarizado*, conforme em Azevedo (2013), que se baseia principalmente na estética tropicalista, podem ser assim sintetizados.

a. Obras baseadas em modelos teóricos que “transcendem a obra em si”, vinculadas a conceitos. No caso tropicalista, entram tanto os princípios modernistas (a “antropofagia” cultural) quanto os paradigmas da *pop art* e da arte *kitsch*. As letras das canções, assim, não fariam da vida cotidiana e situada, partindo de premissas “intelectualizadas”, com um proselitismo pela “modernidade” (idem). Como exemplo, o autor aponta “Tropicália”<sup>[2]</sup>, a canção-manifesto do movimento.

Sobre a cabeça, os aviões  
Sob os meus pés, os caminhões  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz  
Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central do país

b. A ocorrência de uma “postura consciente, programática e deliberadamente reflexiva e analítica” (idem, p. 96). A canção, desse modo, busca a interpretação do país; a partir de um certo contexto brasileiro, pretende

representar um “todo”. Para exemplificar, Azevedo cita “Geleia geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, e “Parque Industrial”, de Tom Zé (ambas as músicas integrantes do álbum fundante *Tropicália ou Panis et Circensis*).

c. Associada à crença de uma “linha evolutiva”, a consciência de estar situado e inserido num “determinado espectro” ou “fluxo histórico/cultural/musical”. Tendo como referência a letra de “Saudosismo”, de Caetano Veloso, é indicada uma panoramização ampla e distanciada do contexto brasileiro.

d. A utilização consciente e intencional de um acervo cultural repleto de intertextualidades e metalinguagem. Novamente Azevedo se refere a “Saudosismo”, apontada como uma paródia e releitura de “Fotografia”, clássico da bossa nova composto por Antônio Carlos Jobim.

e. A ocorrência do “discurso intransitivo” (isto é, que não pode ser transmitido): não se fala de “dentro” do assunto, mas “sobre” ele.

f. Tendência à “experimentação e à fragmentação do discurso”, a frases e palavras desarticuladas, à quebra de linearidade.

g. A preocupação maior não com o tema, e sim com a forma. A fragmentação do discurso indicaria esse aspecto: “a não narratividade é quase uma constante nas letras tropicalistas. O desprezo à narrativa acumulada, com começo, meio e fim, é traço conhecido da estética moderna” (ibidem, p. 99).

h. A busca pela originalidade, pela inovação, pelo *sui generis*, utilizando-se livremente da experimentação.

i. A parodização ou alegorização de diferentes gêneros cancionais, tal como ocorre com a “cafona” “Coração Materno”, de Vicente Celestino”, ou o religioso “Hino ao Senhor do Bom Fim”, um clássico do cancioneiro popular baiano.

- j. O individualismo, a “voz singular, autorreferente, autocentrada e solipsista”, que se sente “livre e autônoma ou acima de convenções e hierarquias” (ibidem, p. 101).
- k. Numa característica que seria atinente à “literatura erudita” (expressão do autor), ocorreria o “descompromisso com o compartilhamento e a identificação, e mesmo com a compreensão, por parte da maioria da plateia” (ibidem, p. 102).
- l. Nesse contexto de distanciamento, tendência ao discurso objetivo e impessoal.
- m. Um pressuposto seria uma necessária “interpretação” da letra da canção.
- n. A transgressão e a quebra de regras como “premissa natural”.
- o. O discurso sobre o próprio discurso, a utilização da metalinguagem para dar conta do processo criativo.
- p. O abandono do senso comum e do tradicional; quando retomado pelo tropicalismo, teria sido ressignificado ou descontextualizado.
- q. Valorização da teatralidade e da performance – o que também ocorreu no *pop* e no *rock*.
- r. Em consonância com o desejo de ser vanguarda, de provocar rupturas, a não filiação a nenhuma tradição.
- s. Não filiação a nenhuma ideologia determinada.

Essas características que formariam o “modelo hegemônico, moderno e escolarizado”, por meio sobretudo do tropicalismo, passariam a ser constituintes da música urbana brasileira, porém com exceções.

De um modo geral, todas essas marcas, conceitos e procedimentos próprios da modernidade utilizados claramente pelo tropicalismo, embora presentes no trabalho de outros compositores, mesmo que em graus diferentes e com mais ou menos consciência, acabaram

por ser incorporados, disseminados e passaram a fazer parte da música urbana produzida no Brasil, exceção feita justamente [...] ao samba assim como a outras formas enraizadas num certo *modelo de consciência popular* [grifo do autor], objeto deste estudo. (AZEVEDO, 2013, p. 106)

Assim, sem compreender a existência de outro modelo mental, dificilmente se conseguirá descrever um efetivo panorama da canção popular brasileira.

### **2.2.1.2 Modelo de consciência popular**

A delimitação acerca de um *modelo de consciência popular* na poética da canção brasileira é, de algum modo, uma novidade no campo da pesquisa. Uma busca rápida por portais acadêmicos faz perceber uma presença significativa de trabalhos acerca de artistas ligados a vertentes musicais como o tropicalismo ou a bossa nova, ou à MPB *lato sensu*, mas pouco se vê em relação ao samba, ou a outros gêneros populares como o sertanejo – e quando há o estudo de um compositor oriundo desses gêneros, isso muitas vezes se dá pelo prisma do modelo hegemônico, “moderno”, ou se restringindo aos aspectos biográficos.

Em texto sobre o livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, e o tropicalismo, Roberto Schwarz levanta duas acepções que envolvem a ideia de “popular”, ambas ligadas à realidade brasileira: a primeira, antiga, envolveria o semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários, havendo uma “quase impossibilidade de classe nesse passo à frente, ligado a boa cultura literária e teórica”; a segunda, na acepção “moderna”, seria a esfera do mercado de massas e da indústria cultural. Schwarz (2012, p. 54) pontua que no Brasil e em outros países periféricos existe uma sobreposição entre as duas acepções, pois “as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas”. Ao falar das origens do tropicalismo e da música dos anos 1960, Schwarz, que escreveu o importante ensaio “Cultura e política, 1964-1969” no auge dos acontecimentos, afirma:

Unindo o que a realidade separa, a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal, além de mestiça, é um programa já antigo. Ensaíada pelo modernismo carioca nos anos 20 do século passado, em rodas boêmias, e retomada pela bossa nova dos anos 1950, ela ganhou corpo e se tornou um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda, nas imediações de 1964. (SCHWARZ, 2012, p. 55)

Ricardo Azevedo (2013), por sua vez, constrói um modelo que não subjaz a cultura popular “meio iletrada e socialmente marginal” a nenhuma vanguarda

estética. Investiga quais são os padrões “culturais, cognitivos, éticos e estéticos” que formam uma outra consciência, de um modelo que se não é hegemônico na minoria intelectualizada, é o que mais busca compreender a maioria que forma o “povo brasileiro”. Abaixo descreve-se uma síntese.

A. A valorização das hierarquias, onde “o homem se vê a si mesmo não como um indivíduo ‘livre’, ‘igual’ e ‘autônomo’”, e sim como “integrante de uma complexa rede de relações humanas e consanguíneas tanto sociais como místicas. Entraria aí a valorização da família, da comunidade onde mora, da religião. (idem, p. 108)

B. É valorizado o conhecimento construído “não por meio de teorias, informações e escolas”, e sim pela “experiência prática da vida”, a experiência relatada pelos mais velhos, pela tradição e o senso comum.

C. O uso do “pensamento não diferenciado (oposto ao pensamento analítico)”: “não busca a análise nem a compreensão de elementos e estruturas, mas, sim, a síntese”, transformando o heterogêneo em homogêneo e promovendo aproximações por meio da analogia e da intuição (ibidem, p. 108).

D. Em vez do pensamento teórico e distanciado, o pensamento contextualizado – concreto e situado.

E. A valorização da subjetividade, do vínculo à visão pessoal assentada nas experiências concretas da vida.

F. A valorização da religiosidade – a crença em poderes superiores e no destino.

G. A valorização da tradição, do conhecimento dos mais velhos, daquilo que é reconhecido por todos.

H. Em vez da centralidade na cultura escrita, a cultura é predominantemente oral.

I.

Recorrendo a diversos autores, Azevedo sintetiza outra dicotomia importante entre os modelos: enquanto o “moderno” teria como sujeito um “indivíduo-eu”, o “popular” estaria firmado em um “indivíduo-nós”. Tal distinção se faz nitidamente presente no samba, gênero surgido a partir de manifestações da coletividade (característica que se mantém nas rodas de samba, no desfile de escolas de samba etc.).

#### **2.2.1.2.1 A família e a hierarquia**

Se no modelo moderno urbano (e de classes média e alta) a família gradativamente é substituída por outras instâncias de sociabilidade, no meio popular ela segue desempenhando um papel significativo. Desde as sociedades arcaicas a família é o ente capaz de oferecer proteção, como ressalta Azevedo (2013) a partir da leitura de Norbert Elias. “Os interesses do grupo são a grande referência para a tomada das decisões e dos pensamentos individuais”, sublinha o autor em relação ao modelo popular; no modelo moderno prevaleceria a ideia autossuficiente de que “todo seu destino está em suas próprias mãos”.

Ao recorrer ao antológico trabalho de Antonio Candido sobre o caipira paulista (*Parceiros do Rio Bonito*), Azevedo deixa evidente a proximidade entre a cosmovisão do sertanejo, interiorano, e do sambista, um sujeito da periferia urbana (hoje na periferia, mas oriundo do interior brasileiro em sua formação). Candido ressaltara a importância do núcleo familiar, do matrimônio e do compadrio; família e mundo se misturavam, sendo ela a instituição garantidora da proteção e da estabilidade. Destaca Azevedo (ibid., p. 273):

Os profundos e solidários laços de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade, típicos das comunidades populares rurais, continuam existentes nas populações pobres urbanas contemporâneas e podem ser identificadas ao samba talvez a partir de suas origens rurais e coletivas.

[...] a família, pelo menos nas camadas pobres da população, fonte de muitos sambas e muitos sambistas, exerceu e continua a exercer papel fundamental num modo de vida que resulta em certo hábito mental, estrutura de pensamento ou *modelo de consciência* [grifo do autor].

Nas letras do samba é possível observar a adoração e subserviência à mãe, os conselhos do pai, as dificuldades de sustentar a família, a orfandade, entre outros aspectos representativos da relevância dessa instituição no conjunto de sua poética.

Homólogo ao modelo familiar é a relação hierárquica. Hierarquia, no modelo de consciência popular, engloba família, sociedade e senso comum. Parte da crença de que “o universo e a vida têm sua razão de ser e estão estruturados a partir da existência de uma imensa rede hierárquica, uma ordem de dependência entre pessoas, coisas e fenômenos”, implicando uma ordem de complexidade e pressupondo uma espécie de consanguinidade (ibidem, p. 289).

Quando se fala em hierarquia, uma distinção importante se dá entre “indivíduo” e “pessoa”. O primeiro estaria ligado à noção de “indivíduo-eu”, ao passo

que no segundo estaria o “indivíduo-nós”. É a “pessoa” que faz parte das relações hierárquicas, já que é necessariamente social, só podendo ser constituída como parte de um todo, e não como indivíduo detentor de autonomia plena, isolado do mundo. O “modelo hegemônico” levaria a só enxergar o “discurso-eu”.

Segundo o modelo hegemônico, moderno e escolarizado, ao que me parece, somos formados e condicionados a utilizar o *discurso-eu* [grifo do autor] (o discurso do “indivíduo”) – autoconsciente, autocentrado, analítico, crítico, reflexivo, autônomo e livre –, pois algo como um *discurso-nós* (o discurso da “pessoa”) seria uma expressão necessariamente inferior, ingênua, simples, banal e pueril. (ibidem, p. 293)

É, então, no “discurso-nós”, da “pessoa”, onde estariam as letras do samba e o modelo de consciência popular, conclui Azevedo.

#### **2.2.1.2.2 A valorização do contexto**

Ressalvando que a valorização do lugar de onde se fala pode aparecer em qualquer modelo, Azevedo (2013) aborda o assunto pode aparecer tanto pelas conexões entre o artista e seu meio quanto pela expressão da arte relacionada à vida cotidiana e coletiva. E mais: novamente aproximando o mundo do samba (a periferia urbana) do mundo sertanejo, generaliza a valorização do contexto para todo o universo da cultura popular.

O “discurso-nós” se faria sentir não pelo “eu sinto”, e sim pelo “nós sentimos”, o que seria um indicador da vinculação do artista ao contexto em que vive. O imaginário popular seria essencialmente coletivo, de pertencimento à terra e próximo ao acervo da tradição oral.

Para exemplificar, Azevedo mais uma vez recorre aos estudos de Antonio Candido sobre a cultura popular do interior de São Paulo. Candido apontara uma tendência à patronímia, isto é, a utilização do nome do pai ou algum antepassado em vez ou além do sobrenome. Indo além, Azevedo percebe um procedimento de contextualização essencialmente metonímico, que pode envolver não só o nome de algum familiar, mas todo um universo “situado e determinado”.

No samba tal contextualização é prodigiosa e se manifesta já no nome dos artistas. Pode envolver o nome da escola de samba (Neguinho da Beija-Flor, Noca da Portela etc.), da comunidade (Martinho da Vila, Marquinhos Oswaldo Cruz etc.), do instrumento musical (Paulinho da Viola, Osvaldinho da Cuíca etc.), uma profissão

(Nelson Sargento, Walter Alfaiate etc.), uma característica física ou estética (Beto Sem Braço, Oscar Bigode etc.), entre diversos outros fatores.

O “amor ao contexto” não é exclusividade do universo do samba (e do sertanejo, acrescento), aparecendo também em canções de conhecidos tropicalistas, bossanovistas, MPBistas, reconhece Azevedo. Se em declarações de amor ao Rio ou à Bahia em compositores como Gilberto Gil ou Caymmi estão o mesmo padrão intuitivo, apaixonado, não reflexivo e coletivista do modelo de consciência popular, o autor sugere que também pode aparecer de modo analítico, crítico, de leitura individualizada, tal qual o modelo moderno, em canções como “Sampa”, de Caetano Veloso.

### **2.2.2 Outras considerações sobre “modelos de consciência”, hegemonia e cultura popular**

A vinculação do tropicalismo com os padrões modernos (e modernistas), bem como com uma hegemonia na cultura brasileira, aparece também em Schwarz (2012) e Leite (2015), entre diversos outros autores.

Schwarz (idem) destaca o mérito do tropicalismo ao justapor elementos formais “ultramodernos”, inclusive “tomados à linha de frente da moda internacional”, a “aspectos característicos do subdesenvolvimento do país”, “canibalizando” o vanguardismo europeu com a realidade social das ex-colônias. Definindo como “evidente” o paralelo com a poesia antropófaga do ícone modernista Oswald de Andrade, o autor ressalta que o tropicalismo conjugou “as formas da moda pop internacional a matérias características de nosso subdesenvolvimento, mas agora com efeito contrário, em que predominava a nota grotesca”. Conclui que, “com sentidos diferentes, sempre com força e inserção histórica, digamos que tanto a antropofagia quanto o tropicalismo foram programas estéticos do Terceiro Mundo” - (ao falar repetidamente de “subdesenvolvimento” e “Terceiro Mundo”, por exemplo, vê-se a presença de conceitos corriqueiros no repertório dos “intérpretes do Brasil”, principalmente daqueles formados no período de acentuação da Guerra Fria).

Importante destacar que, concomitante à consolidação da modernidade dos grandes centros urbanos brasileiros, o tropicalismo saíria da condição de derrotado nos primeiros festivais de música popular, nos anos 1960, e de “inicialmente coadjuvante da canção engajada e da jovem guarda no consumo de massa” a “sinônimo de mistura e marca de inegável qualidade nos produtos musicais

contemporâneos”, como sublinha Carlos A. B. Leite (2015, p. 107). E mais: “quando se diz ‘tropicalista’, metade do sucesso de *marketing* de um novo artista está obtido”, sentencia Leite (*idem*). Relacionando ao modernismo, Leite afirma que “guardadas as proporções, seu funcionamento [do tropicalismo] expandiu-se de maneira análoga ao termo ‘modernismo’, como sinal positivo e significando experimentalismo e liberdade estética”.

A condição de balizador teórico a delimitar os cânones da historiografia literária conferida ao Modernismo é problematizada por Fischer (2015). Crítico do que chama de “modernismocentrismo”, afirma que “a literatura brasileira dos últimos 50 anos não cabe direito nos critérios modernistas, logo não tem como aparecer”. O autor aponta a ascensão da hegemonia modernista na indústria cultural e na pesquisa acadêmica ocorrendo de modo análogo ao “silenciamento” da história da literatura, tempo em que emergem novas manifestações expressivas na poesia, no conto e no romance, além da afirmação de novas linguagens, como a canção e a crônica, no âmbito dos estudos literários. Faltaria, assim, “lente adequada e vontade para enxergar novos conjuntos”, já que o presente estaria condenado a se guiar por uma única perspectiva.

Este acanhamento no tempo resulta de excesso de Modernismo e nos entala numa aporia: se o Modernismo é, como ele mesmo se diz e todo mundo parece concordar, o livre, o inventivo, o ousado, o profundo, e ao mesmo tempo o irônico, o atualizado e ainda o mais brasileiro dos brasileiros, o que poderá suceder a ele? O que terá dignifica de para essa sucessão? No modelo de superação ou sucessão exclusivamente via confronto, o que vem após o Modernismo só poderá ser algo regressivo, negativo, antigo, superado antes de começar a existir. (FISCHER, 2015a, p. 63)

Os argumentos apresentados por Leite (2015) e Fischer (2015) acerca da excessiva hegemonia exercida pelo paradigma modernista na cultura brasileira, com pretensões distintas acabam corroborando a fundamentação teórica acerca do *modelo hegemônico, moderno e escolarizado* descrito por Azevedo (2013). Aprofundar-se no *modelo de consciência popular* presente na canção brasileira, assim, segue sendo um desafio, dada a escassez de trabalhos (consciente ou inconscientemente) publicados nessa perspectiva.

A formulação de modelos capazes de compreender processos sociais bastante distintos segue sendo necessária. No caso brasileiro isso talvez se acentue: de vasta extensão, é o único país falante de sua língua em sua região (e disparadamente o maior falante de português do mundo), que alcançou tardiamente

níveis razoáveis de letramento e escolarização, o último a abolir a escravidão nas Américas, um dos mais desiguais do planeta, nação que convive com a resistência de uma profusão de povos indígenas e uma diversidade de comunidades imigrantes, é contraproducente analisá-lo sob as mesmas lentes que servem aos processos sociais da Europa ou da América do Norte, ou mesmo que desconsiderem a relevância das periferias urbanas e do “sertão” na economia e na cultura.

Se existe um evidente modelo “hegemônico e moderno”, produto da escolarização, salta aos olhos um modelo de consciência originalmente fruto das camadas iletradas – ou de escasso letramento –, de predominância da cultura oral, localizado em contexto social distinto daquele elitizado, onde se manifestam outros valores, outra moral e mesmo outros sonhos. No outro modelo, o “popular”, operam mecanismos de fruição estética geralmente esquecidos ou menosprezados pela crítica e a pesquisa acadêmica; é necessário identificá-los, sistematizá-los e analisar as manifestações artísticas à luz de outros prismas.

Dentre as problematizações, brevemente ressaltar duas: 1) as possíveis diferenças entre o modelo de consciência “popular” das periferias urbanas e o “sertanejo”, interiorano; 2) a diferença entre ser hegemônico intelectualmente e ser hegemônico comercialmente.

No primeiro caso, é preciso considerar o abismo social mais diretamente expresso nas grandes cidades: nelas, cidade e favela, bairros chiques e subúrbio vivem a lado a lado, com relativa e inevitável interação; em realidades interioranas, porém, muitas vezes há uma maior homogeneidade social e sobretudo cultural, devendo se pensar na noção de “popular” sob outro viés.

O segundo aspecto mencionado parte da necessidade de delimitar o que se entende por “hegemonia” de um modelo e seus movimentos artísticos. Parece-me claro que o olhar geralmente se dá sobre o campo intelectual – da arte letrada e canônica, portanto –, e não aquele da cultura de massa, do que faz sucesso junto à maioria da população. Esse ponto faz suscitar a reflexão acerca do lugar da indústria cultural, que também condiciona o gosto e constrói seus “sucessos”. Mas não se pode, de jeito nenhum, simplesmente ignorar o arcabouço de obras literárias e cancionais que tiveram êxito comercial apenas por esse fato (até porque essa perspectiva muitas vezes oculta um preconceito, o de que a difusão em larga escala junto às “massas” torna um produto menor). Trocando em miúdos, se o tropicalismo

se consolidou como a referência principal das camadas intelectualizadas, a sua presença junto às classes populares talvez nunca tenha sido hegemônica, tampouco representativa – o que, em boa parte, novamente fortalece a argumentação de Azevedo.

Ao questionar os modelos hegemônicos e propor novos modelos, mais sintonizados à heterogênea realidade social brasileira, Ricardo Azevedo e Luís Augusto Fischer dão um passo importante para a atualização e permanência da História da Literatura como área do conhecimento com relevância. A definitiva sistematização da canção popular no âmbito da historiografia literária (e dos estudos literários), por exemplo, segue sendo um desafio - e construir uma perspectiva que não tenha o temor de dar nitidez e consistência ao “popular”.

## CAPÍTULO 3

### A canção popular brasileira: alguns elementos

A formação da cultura brasileira teve na música popular um de seus aspectos mais relevantes. País de escolarização tardia, contando com enorme diversidade étnica e com outras peculiaridades, como ser a única nação falante de língua portuguesa em seu continente, além de responsável por 80% dos falantes da mesma, o Brasil consolidou, através do canto, um jeito único de se expressar.

O músico e crítico literário José Miguel Wisnik, citando Antonio Candido, afirma que “o Brasil passou direto dos meios orais para o rádio e a televisão (meios de massa), sem passar pelo estágio do letramento sistemático da escola”. Assim, mesmo tendo desenvolvido uma “alta literatura”<sup>5</sup>, a cultura letrada nunca se estabeleceu definitivamente, afirma o pesquisador.

Os dados do analfabetismo no país corroboram essa perspectiva: em 1900, 65,3% da população brasileira era analfabeta, de acordo com o IBGE; em 2000, esse número caíra para 13,6%<sup>6</sup>; em 2018, restavam 6,8%<sup>7</sup> - considera-se, aí, o analfabetismo absoluto, não adentrando-se nas taxas de escolarização e no analfabetismo funcional. As primeiras universidades brasileiras datam do século XX (há divergências sobre a pioneira, consoante às diferentes concepções de universidade), ao passo que, por exemplo, a Universidade Nacional Maior de São Marcos, do Peru, foi criada em 1551 e a Universidade Nacional de Córdoba, da Argentina, em 1613. O mesmo atraso se verifica no âmbito cultural, onde até hoje boa parte dos municípios brasileiros não contam com qualquer equipamento cultural ou mesmo privado<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Daniel. "A ligação entre música e literatura é forte", diz Wisnik. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1754461-a-ligacao-entre-musica-e-literatura-e-forte-diz-wisnik-premium>. Acesso em: julho 2019.

<sup>6</sup> MEC/ INEP. *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>. Acesso em: julho 2019.

<sup>7</sup> FERREIRA, Paula. *Brasil ainda tem 11,3 milhões de analfabetos*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/brasil-ainda-tem-113-milhoes-de-analfabetos-23745356>. Acesso em: julho 2019.

<sup>8</sup> O levantamento mais detalhado acerca da realidade cultural brasileira é de 2009, feito pelo então Ministério da Cultura. Desde então nenhum outro trabalho com o mesmo fôlego foi realizado. Destaca-se, contudo, que na área da leitura segue sendo promovida a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, organizada pelo Instituto Pró-Livro em parceria com o IBOPE. Mais informações:

Compreender o atraso do país no âmbito educacional e cultural, considerando também os aspectos físicos que lhe são particulares, é essencial quando se pensa na formação da sociedade brasileira. A passagem direta dos meios orais para a radiodifusão, pulando a etapa do letramento massivo, como disse Wisnik, impõe uma reflexão sobre os limites da literatura (em seu modelo consagrado, isto é, a palavra impressa) na formação de uma “identidade nacional”. Se a população leitora de livros literários foi - e é - escassa, até que ponto dá para creditar à literatura a exclusividade, ou centralidade, no debate teórico acerca da construção da “brasilidade”?

Se o questionamento acerca do alcance popular pode ser feito em relação à literatura tradicional, a mesma perspectiva acerca da canção inevitavelmente leva a outra conclusão. A importância da canção popular é sentida na vida de qualquer nativo, além de cartão de visita aos estrangeiros interessados na cultura brasileira.

Walnice N. Galvão (2009, p. 19) afirma que “nosso país tem a singularidade de privilegiar sua própria música, ao contrário do que acontece no restante do globo, em que predomina a música norte-americana”. Um olhar rápido nas músicas mais tocadas no Brasil, comparado a outros países, permite atestar o argumento.

Para ilustrar, em uma consulta feita em agosto de 2019<sup>9</sup> no serviço de *streaming* Spotify, verifica-se que das 50 canções mais executadas entre os brasileiros, apenas 4 eram estrangeiras - uma de canadense com cubana, outra de dois ingleses, a terceira de um canadense e a quarta de um estadunidense). Entre as 50 “virais” no mundo”, nenhuma era de brasileiro, porém 14 de latino-americanos. Cotejando com alguns dos países mais populosos do mundo, de diferentes continentes, constata-se: nos Estados Unidos, apenas 2 das 50 músicas mais tocadas eram de cantores estrangeiros (sendo 1 canadense); na África do Sul, 43 eram estrangeiros, sobretudo norte-americanos; na Austrália, apenas 1 cantor nativo entre os 50 mais; na Indonésia, 29 eram estrangeiros e o restante nacional; na Alemanha, a metade era de músicos de fora do país (contudo, os alemães apresentam a especificidade de contar com diversos cantores estrangeiros radicados no país). A Índia é quem mais se aproxima do Brasil: dos 50 mais

---

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Anuário de estatísticas culturais 2009*. Disponível em: [http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura\\_em\\_numeros\\_2009\\_final.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_final.pdf).

Acesso em: julho 2019.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. Disponível em: <http://plataforma.prolivro.org.br/retratos-da-leitura/>. Acesso em: julho 2019.

<sup>9</sup> Consulta feita em 31 de agosto de 2019.

executados, 11 eram cantores estrangeiros e os outros 39 do próprio país. O México, por sua vez, demonstrou uma característica recorrente nos países da América Latina: a forte circularidade da produção dos diferentes países de língua espanhola, como se fossem musicalmente apenas uma grande nação; assim, dos 50 mais tocados, 6 eram de língua inglesa, sendo boa parte dos cantores hispânicos radicados ou nativos do próprio México.

A análise sumária acerca das músicas mais tocadas no Brasil e no mundo permitiu enxergar, ainda, algumas canções onipresentes entre as mais acessadas em todos os países, em especial “Señorita”, de Shawn Mendes, canadense, e Camila Cabello, cubana radicada nos Estados Unidos.

Diversos aspectos poderiam ser aprofundados em torno dos números expostos, como o amplo domínio do sertanejo e do funk no caso brasileiro, a complexidade da indústria musical contemporânea (muitas vezes o cantor é de um país, o compositor de outro, o produtor de um terceiro, a gravadora de um quarto...), a não exclusividade do Brasil quando se fala de hegemonia da canção nacional perante a estadunidense. Interessa aqui, entretanto, reiterar a relevância da música brasileira em tempos de pasteurização da indústria cultural.

Outro elemento que pode ser realçado é a musicalidade peculiar do brasileiro, por exemplo na entoação. Linguista, Tatit (2004, p. 43) observa que na formação da sonoridade da canção brasileira se fizeram presentes algumas particularidades, como a “forma acelerada de estabilização melódica”, que “privilegia os acentos”, isto é, as “vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes”.

Neste capítulo, alguns pressupostos teóricos são demonstrados a respeito do tema canção popular. Na sequência é exposto um breve histórico da canção popular brasileira e o seu lugar na bibliografia e nos entendimentos de “brasilidade”.

### **3.1 Canção popular: pressupostos**

Um elencamento preliminar daquilo que caracteriza a canção deve considerar, primeiramente, a sua distinção para “música”, ou “música popular”, quando compreendidas em âmbito alargado.

O grande diferencial da canção está em possuir melodia e letra. A denominação *canção popular*, por sua vez, comumente é evocada para delimitar o contraste com outras formas de canção, como a folclórica, a religiosa etc. Agrega

como especificidades ser de autor conhecido e dirigida ao grande público, e não, por exemplo, uma transmissão das tradições de uma comunidade, restrita a uma determinada coletividade. A sua formação está intrinsecamente ligada ao nascimento das cidades e às novas possibilidades abertas pela urbanidade.

O nascimento da música popular urbana significou uma redefinição dos padrões do gênero: em vez dos cantos e danças rurais marcados pela performance coletiva, ganha força a performance solo, afinada à nova espacialização geográfica que surgia e ao individualismo da ideologia burguesa, defende Tinhorão (1998, p. 15-16):

[...] enquanto os cantos e danças do mundo rural contemporâneo continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade - exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete - passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês.

Na nova organização social e econômica potencializada no século XVI, o surgimento desse algo “novo” no campo cultural partiu justamente das classes populares, consoante às expectativas do lazer nas cidades. Nesse novo cenário, as fronteiras entre o urbano e o rural já não eram mais tão inflexíveis, havendo um “estreito intercâmbio” entre si (TINHORÃO, 1998).

A distinção entre “música folclórica” e “música popular” foi central nos debates dos folcloristas entre os anos 1950 e 70, como aponta Mariz (1980). Em uma das utilizadas por largo tempo, originada pelo II Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba no ano de 1953, o conceito de “música folclórica foi assim delineado: “MÚSICA FOLCLÓRICA [sic] é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade”. Seriam quatro os seus elementos característicos: a) a criação no meio do povo, “ou por ele aceita”; b) a transmissão oral; c) a variabilidade, com a apresentação de aspectos novos; d) a “funcionalidade na vida de um grupo”.

Nos debates teóricos dos pesquisadores do folclore brasileiro nos anos 1950, o conceito de “música popular” passa a considerar as inovações tecnológicas, como o rádio e o fonograma, sem, contudo, afastar-se completamente da perspectiva folclorista hegemônica nos estudos da música não-erudita até décadas atrás. Cita

Mariz (1980, p. 181) a partir do produto do Congresso Mundial do Folclore reunido em São Paulo, em agosto de 1954:

“Música popular é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade.

Essa música usa os recursos mais simples, ou mesmo rudimentares, da teoria e técnica musicais cultas. Transmite-se por meios teóricos convencionais ou por processos técnico-científicos de divulgação intensiva: grafia e imprensa musicais, fonografia, radiodifusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas, tanto nacionais quanto internacionais. E ao mesmo tempo que revela, por isso, um grau de permeabilidade e mobilidade que a tornam campo permanentemente aberto às mais várias influências, possui um certo lastro de conformidade com as tendências musicais mais espontâneas, profundas e características da coletividade, que lhe confere a capacidade virtual de folclorizar-se.”

A definição de música popular como uma “espécie de repertório de memória coletiva” é dada por Napolitano (2007, p. 5). A configuração adquirida no decorrer do século XX ligou-a ainda mais à industrialização da cultura e ao mercado de massas, afirma o autor, que vê um amálgama entre modernidade e tradição quando se trata de canção popular: “mesmo sendo produto de uma ruptura - a modernidade -, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país” (id., *ibid.*).

Ligado à perspectiva que situa a canção popular no campo da cultura de massa, ou guiada para a utilização individual de um público amplo, está o princípio da *arte-consumo*, assinalado por Walter Garcia (1996). Parafraseando Edgar Morin, o pesquisador lembra o caráter “multidimensional” da canção popular, a sua “dupla substância”, isto é, ser simultaneamente musical e verbal, mas vai além. Sublinhando que a composição da canção popular é “apenas o início do fenômeno”, ressalta outros aspectos igualmente multidimensionais de sua produção e difusão, como a performance dos intérpretes, os espetáculos, os videocliques. Deste modo, o compositor nunca está sozinho quando se trata de canção, essa “arte-consumo”: há uma “técnica de dicção”, predeterminada pelos anseios da coletividade; há a presença da indústria cultural no decorrer de todo o processo; a efemeridade da canção, se comparada a outras artes, ao mesmo tempo em que pode ser integrada a outros produtos da indústria cultural (GARCIA, 1996, p. 82).

Um aspecto metodológico diverso sobre a canção é dado por Luiz Tatit (2007). O músico e linguista ressalta a entoação como o principal fator de diferenciação. Uma intersecção entre o sistema cancional e o discurso coloquial faz

com que o cancionista estabeleça equivalências entre os dois sistemas, tornando a sua comunicação mais fluente com o interlocutor e dando origem àquilo que o autor chama de *figurativização enunciativa*. Haveria, assim, uma “intersemiotividade” com a língua natural, facultando o pleno domínio das técnicas musicais por parte do cancionista - pode-se afirmar que é o que explica o fato de muitos dos maiores intérpretes ou mesmo compositores de música popular não terem conhecimento algum, ou muito escasso, sobre notas musicais e outras particularidades do gênero.

Essa intersemiotividade garante, em última instância, o estatuto popular da canção. De fato, em virtude desse lastro entoativo e linguístico, cuja integração na fala do dia-a-dia todos estão aptos a fazer e a reconhecer, a canção apresenta uma tendência ao popular que justifica, de um lado, sua produção intuitiva (não alfabetizada do ponto de vista musical) e, de outro, sua enorme penetração e eficácia nos meios de comunicação. (TATIT, 2007, p. 158-159)

Com a experiência de ter criado a disciplina de Canção Popular no âmbito da graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Luís Augusto Fischer (in: FISCHER E LEITE, 2016) enumera dez princípios constitutivos para os estudos de canção (sobretudo no contexto brasileiro). Segue uma síntese:

1) A canção popular brasileira pode ser considerada, pelo menos desde a Bossa Nova, a “ponta mais dinâmica” e a principal “força propulsora” da cultura brasileira.

2) A canção é o “veículo de iniciação estética” dos brasileiros em geral, “e não a literatura ou outra modalidade artística educada em modelo europeu”. O que forma a “sensibilidade do brasileiro”, para Fischer, é a telenovela, o carnaval (destacadamente os desfiles de escolas de samba), outras festas populares, como o frevo e o bumba-meu-boi, “e pouca coisa mais”.

3) Em uma mirada histórica, o autor acredita que o pico de qualidade já fora atingido pela canção em sua forma essencial, assim delineada: “durante seus típicos três minutos, expressar uma experiência complexa da vida de modo assobiável por qualquer um” (id., p. 20). Reflete, ainda, a hipótese de que, por supostamente já ter chegado ao ápice de sua formação, a canção só agora ter atraído o interesse da academia - “a universidade tem certo gosto pelos objetos estáveis, já estabelecidos, e não pelos objetos vivos e/ou em ascensão histórica” (id., p. 21), complementa.

4) A canção é síntese das dimensões erudita, expressa pela tradição letrada, e popular, manifestada pela tradição oral. É “forma nova”, e não “híbrida”, sustenta o

autor, que vê na perspectiva do “hibridismo” a sugestão “enganosa” de haver “purezas originárias”.

5) Na história brasileira, Fischer observa três momentos de encontro do “aporte letrado, culto”, de “gente educada na tradição literária ocidental”, com a canção popular. O primeiro nos anos 1930, a Era de Ouro do Rádio, por figuras como Noel Rosa e Ary Barroso; o segundo no fim dos anos 1950 e nos 60, com a Bossa Nova, a Tropicália e a MPB; e o terceiro nos anos 1980, com nomes do *rock* insurgente como Cazuza, Paralamas do Sucesso etc.

6) Assim como as demais modalidades presentes na cultura de massa, a canção varia “entre invenção e repetição, entre renovação e diluição”. O gosto pessoal não deve ser eliminado nos estudos de canção, ao mesmo tempo que não pode ser o critério de apreciação das obras. Por fim, ressalta a inigualável penetração da canção na cultura brasileira.

7) A canção deve ser entendida como “performance”. Para estudá-la, é preciso ouvi-la diversas vezes, atenta e detalhadamente. À luz de Marshall McLuhan, Fischer (id., p. 24) situa a canção entre as “artes quentes”, aquelas que apresentam performance, como o teatro, a dança, o cinema, em contraposição às “artes frias”, em que a fruição é solitária, como a literatura e a pintura.

8) A canção é um gênero estético e possui características próprias. Não é, como é recorrente no ambiente acadêmico, um ponto de encontro rebaixado entre música e poesia.

9) Citando os intérpretes das diferentes áreas do conhecimento que estudaram a formação do Brasil, Fischer (id., p. 25) defende que a canção brasileira manifesta a perspectiva formativa: “comenta visivelmente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas”.

10) É preciso fazer conhecer a “tradição da canção”. Além disso, possibilitar termos de comparação com a tradição literária e, ainda, propiciar a comparação com as tradições cancionais de outras nações.

\*\*\*

Demonstrados alguns elementos recorrentes sobre as noções de canção popular, principalmente nos estudos literários, cabe assinalar que outras importantes contribuições vêm sendo levantadas por outras áreas - a Etnomusicologia, por exemplo. Não é objetivo desta pesquisa, contudo, esgotar a

bibliografia sobre o tema. Por outro lado, alguns apontamentos do campo da historiografia se fazem necessários para compreender a formação da canção popular brasileira e do samba.

### **3.2 Canção popular brasileira: apontamentos historiográficos**

Caldeirão onde misturaram-se diferentes raças, etnias, línguas, culturas, o Brasil foi celeiro também de uma significativa heterogeneidade de musicalidades. Longe de simplesmente reproduzir uma cultura “transplantada”, o Brasil produziu algo novo (ou “algos” novos) em sua música e, em particular, em sua canção. Isso é o que demonstra também a historiografia sobre o tema.

Naquele que foi um dos manifestos pioneiros do Romantismo no país, e da própria afirmação da nacionalidade como eixo central da literatura brasileira, *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* (1836), Gonçalves de Magalhães sublinha a importância da música desde os primeiros registros de que se tem conhecimento. Ser proeminente na música e na poesia (seriam as duas linguagens conjugadas, canção?) era fator de diferenciação social perante outras etnias e, ainda, instrumento mobilizador para os confrontos. A música, a dança, a poesia, as cantigas estavam ligadas à ideia de ancestralidade e eram onipresentes nos festejos.

Por alguns escritos antigos, sabemos que algumas tribos indígenas se avantajam pelo talento da música e da poesia, entre todas, os Tamoios, que no Rio de Janeiro habitavam, eram os mais talentosos. Em seus combates, inspirados pelas cenas que os rodeavam, repetiam hinos guerreiros com que acendiam a coragem nas almas dos combatentes e, nas suas festas, cantavam em coros alternados de música e dança, cantigas herdadas de seus maiores. (MAGALHÃES, s. d., p. 9)

Os estudos sobre a canção popular estão indissociavelmente ligados à ascensão da indústria fonográfica, o que só ocorre nas primeiras décadas do século XX. Diversos autores, contudo, dedicaram-se também a investigar as suas origens, fazendo com que alguns elementos sobressaem-se.

A vida cultural e o lazer nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa são marcados pela distinção de classe: de um lado, as manifestações características das cidades, ligadas às elites; do outro, aquelas populares, vinculadas à oralidade e à tradição rural (TINHORÃO, 1998). Nesse período inicial

de colonização, dois gêneros musicais teriam prevalecido: “o rural português na área dos sons profano-populares, e o erudito da Igreja na das minorias responsáveis pelo poder civil e religioso” (id., ibid., p. 38).

Ao falar da presença da Igreja Católica na colonização, Tinhorão observa uma coincidência importante no âmbito da musicalidade entre a tradição indígena e a tradição rural dos portugueses - o que facilitou, inclusive, os objetivos evangelizadores dos missionários cristãos.

a verdade é que a semelhança entre a tradição do canto e dança tribal dos naturais da terra e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela participação coletiva, iria determinar a opção dos padres por esta forma, inclusive porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa. (TINHORÃO, 1998, p. 39)

Completando o ciclo do Brasil Colonial, Tinhorão (1998) identifica, ao longo do século XVIII, a transformação de Salvador como a capital “culturalmente mais rica e socialmente mais diversificada” da época. Ao contrário das outras duas cidades portuárias mais importantes do período, Recife e Rio de Janeiro, a capital baiana teria a sua face voltada para o interior, e não para o mercado internacional. As transformações socioeconômicas e o processo de urbanização acelerado do Recôncavo Baiano propiciaram o surgimento de diversas formas de lazer pelas camadas populares, fazendo de Salvador o “primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil”, que garantiriam à Bahia a condição de “pioneira na exportação de criações para o lazer de massa citadina no exterior” (id., ibid., p. 86). A partir da capital os negócios se multiplicavam “voltados para o mercado interno do sertão e das minas”, criando um circuito cultural também próprio, intrínseco à colônia. E mais do que isso: as modas e cantigas passariam a ser exportadas para a metrópole, intensificando um “criativo intercâmbio étnico-cultural-religioso” (id., ibid., p. 95).

O contexto de Revolução Industrial, no mundo desenvolvido, de modernização e acelerada urbanização também nas colônias, modificaria também o campo dos hábitos e dos costumes. No plano cultural, o aparecimento de musicalidades mais afeitas ao ritmo frenético das cidades e ao individualismo das sociedades urbanas teria nas colônias o seu processo mais dinâmico, defende Tinhorão (1998, p. 124).

[...] era da colônia que chegavam as novidades: ao estruturar-se sem história anterior e, portanto, menos submetida ao peso de regras e

convenções, a recente sociedade urbana brasileira mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre as classes. E era isso certamente que se expressava na riqueza e originalidade das suas criações culturais, surgidas para atender apenas à nova realidade social do tempo.

É nesse quadro que surge a modinha, considerada por Tinhorão (1998, p. 121) o “primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades”. Albin (2003, p. 31) anota que a modinha foi “o primeiro gênero popular brasileiro a ser divulgado com sucesso fora do país”, ainda na segunda metade do século XVIII. Um dos motivos do sucesso da modinha estaria no fato de ser um gênero “capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada” (TINHORÃO, id., p. 122) - a afirmação de que a sociedade estava “definitivamente urbanizada” à época do surgimento da modinha é bastante contestável, tampouco havia uma integração das comunicações entre a cidade e o campo.

Junto da modinha, coexistia o lundu. De origem indubitavelmente africana, tinha como alguns de seus traços “o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra” (TINHORÃO, 1998, p. 103). Apesar de ambos serem gêneros populares, a sua experiência era em camadas sociais diferentes da modinha, até que a ampliação da classe média urbana no século XIX permitiu uma “espécie de fusão entre as duas formas” (ibid., p. 128).

Peça-chave para entender a formação da música brasileira - e da moderna canção popular - é Domingos Caldas Barbosa. Filho de pai português e de mãe angolana escravizada, viveu entre o Rio de Janeiro, Coimbra, a Colônia de Sacramento, ao Sul do Brasil (hoje pertencente ao Uruguai), onde foi soldado, e Lisboa, onde morreu. Tatit (2004, p. 26) declara que Barbosa foi “o primeiro caso de influência de um artista brasileiro em setores da sociedade portuguesa”. Em seu cancionário destacavam-se “versos satíricos e maliciosos (dirigidos principalmente às mulheres), acompanhado pelo ponteio de sua viola de arame” (ALBIN, 2003, p. 21). A viola de cordas de arame, aliás, era o instrumento único do compositor e “o mais popular de seu tempo” (TINHORÃO, 2011, p. 170). Para Albin (op. cit., p. 22), a relevância de Barbosa se deu ao “transpor a distância entre a cultura popular e a

cultura erudita, levando para os salões aristocráticos o produto artístico da colônia do além-mar: a Modinha brasileira”.

A brasilidade de Domingos Caldas Barbosa é destacada por Manuel Bandeira: para o poeta, Barbosa foi o “primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso”<sup>10</sup>. O seu êxito na Corte portuguesa “só poderia ser explicado exatamente pelo fato de a sua música constituir algo original e diferente daquilo que o público dos salões estava acostumado a ouvir” (TINHORÃO, id., p. 171).

O mérito de Caldas Barbosa consiste, ainda, em ter antecipado características da canção popular consolidadas ao longo do século XX. A poética de sua canção estava amalgamada à formação do povo brasileiro em toda sua diversidade nos primeiros séculos de colonização.

[...] a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século vinte, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou em uma escala internacional a partir da década de 1960. Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia “dizer” o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). Tais características, consubstanciadas nos lundus e nas modinhas de Caldas Barbosa, anunciavam a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro alegre dos portugueses com os índios de Pindorama, mas, principalmente, desde a chegada trágica do povo africano ao país, em meados do período quinhentista. (TATIT, 2004, p. 27)

Se na historiografia da canção popular brasileira comumente Domingos Caldas Barbosa é tratado como o marco inaugural, a análise por meio da periodização apresenta perspectivas distintas, sobretudo no contexto do século XX.

Historiadores da canção como José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin costumam dividir os ciclos da música popular de acordo com a cronologia tradicional sobre a formação histórica brasileira. Tinhorão (1998) organiza a sua teoria consoante aos grandes tempos da historiografia: “Brasil Colônia”, “Brasil Império”, “Brasil República”. No século XX, destaca o Estado Novo, o Pós-Guerra e o “Regime Militar de 1964”.

---

<sup>10</sup> LITERAFRO. *Domingos Caldas Barbosa*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingos-caldas>. Acesso em: agosto 2019.

Os três primeiros séculos de colonização, como já visto, são marcados pelo aparecimento das cidades, pelas cantigas rurais, pela musicalidade dos indígenas, a chegada dos africanos e seus batuques, até chegar ao surgimento da modinha e do lundu e o papel saliente desempenhado por Domingos Caldas Barbosa.

O século XIX, que confunde-se com o Brasil Império, é o tempo das canções seresteiras, das marchas e frevos nas ruas, do advento do choro, do “encontro dos poetas eruditos letristas de canções de rua com os músicos populares” (TINHORÃO, *ibid.*, p. 135), dando origem à canção de passa e a um elemento que se tornaria inerente ao sistema de criação da canção popular: a parceria. O nacionalismo difundido pelo Romantismo literário influencia também a música urbana.

O período posterior à Proclamação da República e anterior à Era Vargas (1889-1930) é sintetizado por Tinhorão (1998) como aquele em que a classe média vai da moda francesa à música norte-americana e quando, nas classes baixas, as sonoridades do campo invadem a cidade. Na classe média, é época de vida noturna intensa, dos lundus, dos maxixes e dos tangos e do advento da “música-produto” a partir dos Estados Unidos. Nas classes baixas, é o tempo em que surge o samba.

Ainda no século XX, o Estado Novo é sinalizado por Tinhorão (1998) como a “era da música popular nacional”, em que o presidente Getúlio Vargas, em tempos de guerra, faz da música um instrumento de propaganda dos valores defendidos pelo regime e de uma idílica brasilidade. O Pós-Guerra, segundo Tinhorão (*idem*), é aquele da “atração do ‘internacional’”. A aliança do latifúndio, organizado no PSD, e da burguesia liberal militante da UDN facilitou a penetração da cultura estadunidense, levando a um processo de “americanização” no lazer e nos costumes. Assim, o “regional” e o “nacional” teriam sido relegados à condição de “coisa ultrapassada”. Bastante crítico da Bossa Nova, Tinhorão imputa ao movimento uma incapacidade “de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos dos negros”, sendo representantes da “alienação das elites brasileiras”, desvinculados da “música do povo”. Por fim, com o golpe militar de 1964 se tem aquilo que Tinhorão denomina de “a era do colonialismo cultural”: “os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade de dominação do rock americano [...], acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964” na política e na economia, diz Tinhorão em crítica ácida, que coloca no mesmo cesto a

Jovem Guarda e o rock dos anos 1980. Tal concepção sobre o Tropicalismo, no entanto, parece ter tido pouco eco na bibliografia.

Cravo Albin (2003) aprofunda-se na música popular brasileira no século XX. Após falar de precursores como Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, ressalta a transformação provocada com a chegada do rádio, em 1923, e a gravação elétrica a partir de 1928. Periodizando, define os anos 1930 como a “época de ouro da MPB”, quando “irrompem talentos nos quatro cantos do país” (ALBIN, id., p. 12). A “década de ouro” se estenderia aos anos 1940, exibindo também outras figuras de proa. Os anos 1950, por sua vez, apresentam uma “enxurrada de sambas-canções”, de onde destacam-se da “mediocridade *noir*” os “talentos fulgurantes” de Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran e “até”, Caymmi, Braguinha e Ary Barroso. O autor cita, ainda, as “figuras solares” de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Isso tudo, é claro, sem esquecer de falar do surgimento da Bossa Nova, em fins dos anos 1950; Albin menciona, por um lado, as críticas que as letras das canções do gênero sofriam por abordar “temas leves e descompromissados”, e, por outro lado, a nova forma de cantar introduzida, de entoação mais baixa e coloquial.

Os anos 1960 são sintetizados por Albin (2003) pelos Centros Populares de Cultura da UNE e pela “era dos festivais”. Nos anos 1970, tem-se a “volta” do samba de raiz, com nomes como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Alcione, Clara Nunes e Paulinho da Viola. Finalmente, a década de 1980 é resumida pela chegada do rock brasileiro - “com jovens poetas como Cazuza e Renato Russo dando sequência aos pioneiros Rita Lee e Raul Seixas” (ALBIN, id., p. 14).

Mais ao gosto da tradição da História da Literatura, Jairo Severiano (2008) sistematiza a trajetória da canção popular brasileira em quatro “tempos”: a *formação* (1770-1928), que inicia por Domingos Caldas Barbosa e vai até o surgimento e propagação do samba urbano; a *consolidação* (1929-1945), marcada pela “Época de Ouro” do rádio; a *transição* (1946-1957), que tem como destaque o “revigoramento” da música nordestina e o crescimento do samba-canção; e a *modernização* (1958-), onde entram a Bossa Nova, os festivais televisivos, o Tropicalismo, a Jovem Guarda, a renovação do samba, o rock, o “neo-sertanejo”, o pagode etc.

A *formação* começa pelo pioneirismo de Domingos Caldas Barbosa, passa pelos ritmos brasileiros ou abasileirados (a modinha, o lundu, a polca, o tango, o

maxixe e o choro), pela formação do samba e o advento da canção carnavalesca, e por nomes como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense e Sinhô, chegando às três invenções que mudaram profundamente o panorama da música brasileira no século XX: o rádio, a gravação elétrica do samba e o cinema falado; o “século XX musical” teria iniciado-se na década de 1920, com essas essas três invenções, essenciais não só para a utilização das novas gerações, “como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar.” (SEVERIANO, 2003, p. 103).

Do tempo da *consolidação* fazem parte da O “canto coloquial” de Mario Reis, os sambistas do Estácio, a marchinha consolidada por Lamartine Babo e Braguinha, Noel Rosa, Carmem Miranda, o samba-exaltação de Ary Barroso, os “quatro grandes” (Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo), o baiano Dorival Caymmi, o surgimento das duplas caipiras, a descoberta de cantores e coletivos nordestinos e de ritmos como o frevo e o maracatu pelo Rio de Janeiro e a visibilidade dos conjuntos “regionais” - tudo isso no contexto da Era Vargas e do Estado Novo, assinala-se.

O “terceiro tempo”, o da *transição*, é quando se dá o “revigoramento da música nordestina, concretizado com o estrondoso sucesso do baião” (SEVERIANO, *ibid.*, p. 273), com nomes como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, além da disseminação do samba-canção, que toma a hegemonia da música romântica Geração. Da geração “pós Época de Ouro” constam Antônio Carlos Jobim, Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran, Maysa, Dick Farney, Nora Ney, Cauby Peixoto, Ângela Maria, Elizeth Cardoso, conjunto Os Cariocas, entre outros.

O quarto tempo, o da *modernização*, engloba todas as manifestações da canção popular brasileira posteriores a 1958 - ou seja, seguintes à Bossa Nova. Em especial a geração da década de 1960 é definida como aquela “que fixou a moderna canção brasileira”.

[...] esgotada a fase de maior evidência da bossa nova, abriram-se as portas do sucesso a um novo e talentoso grupo de compositores, músicos e cantores. Admiradores do movimento, quase todos, e adeptos de seus princípios renovadores, os integrantes dessa geração iriam à sua maneira dar-lhe continuidade, concluindo em poucos anos o processo de fixação da moderna canção brasileira. Para o êxito dessa tarefa contribuiu de forma acentuada a realização dos festivais televisivos, que revelaram e promoveram a maioria desses artistas. (SEVERIANO, 2008, p. 361)

Marcos Napolitano (2007), por sua vez, estrutura a história da música popular brasileira sob o prisma dos *paradigmas* - vinculados, esclarece-se, à ideia mais estrita de “MPB”. São quatro os *paradigmas*:

- 1) “o paradigma de interpretação do samba “autêntico” em três leituras diferentes: Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso;
- 2) o paradigma de composição e tratamento técnico do material “folclórico”: Edu Lobo e Baden Powell / Vinicius de Moraes;
- 3) o paradigma de composição ancorada nos “gêneros convencionais de raiz”: Geraldo Vandré e Chico Buarque;
- 4) o paradigma de composição como paródia: Caetano Veloso, Gilberto Gil. (NAPOLITANO, 2007, p. 110)

Para Napolitano, a Bossa Nova e o Tropicalismo significaram a “abertura” e o “fechamento” do conceito de MPB, legenda que se firmaria no topo da hierarquia da indústria fonográfica, com um público massivo e concentrado na parte alta da pirâmide social. Os dois movimentos teriam ocupado o espaço de definição da brasilidade que vinha sendo construído pelo “nacional-popular”, forçando também a um redimensionamento da tradição representada pelo samba.

A bossa nova (1959) e o tropicalismo (1968) balizam dois pontos de um processo de institucionalização - de abertura e fechamento respectivamente - do conceito renovado de MPB. [...] Houve uma profunda discussão sobre o caráter e o sentido da “brasilidade”, diluída como evolução técnica, no caso da bossa nova, ou assumida como paródia, no caso do tropicalismo. Essa discussão acerca da “brasilidade” deu-se em um quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política com a qual se identificavam músicos e artistas engajados, que, no fundo, eram parte da desta mesma elite. Entre um e outro polo, nasceu e se consolidou um novo sentido de música popular brasileira, que obrigou a um novo redimensionamento do passado, sobretudo da tradição do samba. (NAPOLITANO, *ibid.*, p. 139-140)

Na mesma linha de Napolitano, Luiz Tatit (2004) coloca a Bossa Nova e o Tropicalismo como os “dois principais gestos da moderna música brasileira”. Em sua perspectiva, ambos foram necessários para “abarcam a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical” (*id.*, p. 57). Os dois movimentos cancionais se consagraram como a “régua e o compasso da canção brasileira”, defende Tatit (*ibid.*, p. 89):

Em suma, tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda vez que se pede uma avaliação do século cancional do país. É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os *modos de dizer*; e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente.

Vasco Mariz (1980), por seu turno, identifica o Tropicalismo como uma das três “reações” contra o que entende como “estrangeirismo e elitismo da bossa nova” nos anos 1960 e 70. A tropicália, destacadamente nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto, é encarada como a “reação regionalista”. A segunda “reação” refere-se à “voz do cerrado”, personificada em Milton Nascimento. Enfim, a “reação carioca” é aquela da renovação do samba, protagonizada por Jorge Ben (sic), Paulinho da Viola, Cartola e Martinho da Vila.

Mariz (ibid., p. 323) credita o sucesso do tropicalismo em boa parte à “invasão” da população nordestina no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belo Horizonte e Brasília - “com esse público predisposto e saudosista de seu romântico e sofrido nordeste, os músicos baianos encontraram já uma clientela certa para o modelo musical que lançaram com o chamado movimento tropicalista”. No mais, Mariz tece comentários contestatórios aos “estrangeirismos” musicais, reivindicando uma pureza que estaria sendo violada pelas novidades que surgiam.

É importante observar um certo silêncio da historiografia da canção popular brasileira acerca das musicalidades e circuitos de outras partes do país. O Rio de Janeiro, em geral, é visto como a força centrípeta indispensável para a legitimação de gêneros, cantores, compositores, obras. Mesmo os oriundos de outros estados, como, por exemplo, os baianos João Gilberto e os ícones da Tropicália, o gaúcho Lupicínio Rodrigues ou o pernambucano Luiz Gonzaga, só se fazem reconhecer a partir de sua inserção no circuito carioca<sup>11</sup>. Isso talvez explique, aliás, a costumeira omissão que o sertanejo, gênero que se constituiu e alcançou o sucesso apartado da ex-capital federal, recebe na historiografia musical hegemônica.

E o lugar do samba no meio disso? É impossível falar da canção popular no país sem uma deferência pessoal ao gênero cancional que, durante longo tempo, confundiu-se com a própria ideia de música brasileira - ainda mais considerando os objetivos e o escopo desta pesquisa. Assim, o próximo capítulo é inteiramente dedicado à formação do samba urbano e a sua construção como símbolo da *brasilidade*.

---

<sup>11</sup> A respeito do assunto, vale a leitura de Luciana Prass (2017) sobre o sucesso nacional e internacional obtido pelo Conjunto Farroupilha, que, a partir do Rio Grande do Sul, deu visibilidade e ressignificou a simbologia do “gaúcho” no Brasil e no mundo. Entre suas singularidades, está o fato de ser o “o primeiro conjunto vocal brasileiro a misturar vozes masculinas e femininas” (id., p. 93).

## CAPÍTULO 4

### **Samba: de expressão marginalizada a expressão de um país em busca da *brasilidade***

De manifestação marginal e reprimida, que inicialmente denominava qualquer canto ou batuque de traços africanos, o samba se transformaria nas primeiras décadas do século XX no “primeiro gênero de música popular brasileira de âmbito nacional”. Mais do que isso, seu ritmo e sua poética seriam convertidos pelo Estado em símbolo de uma desejada *brasilidade*.

O trajeto percorrido pelo samba é dos fenômenos mais interessantes da história brasileira. Criação das massas empobrecidas, sobretudo negras, em boa parte oriundas do meio rural e assentadas na periferia das cidades, o samba atravessou gerações, resistiu aos modismos fomentados pela indústria e às invasões estrangeiras, fundiu-se a outros gêneros e transformou-se; enfim, o samba firmou-se como uma das mais expressivas longas durações da cultura brasileira.

Este capítulo estuda, no primeiro momento, as origens e o contexto histórico que formaram o samba urbano e algumas de suas características essenciais. Na sequência, como o samba converteu-se em referência para um ideal de “brasilidade”.

#### **4.1 Samba: origens, contexto histórico e características**

As origens acerca da etimologia da palavra “samba”, bem como de suas diferentes características constitutivas ao longo da História, são tema de vasta (e por vezes contraditória) bibliografia. Não é objetivo deste capítulo esgotar o assunto, mas mencionar alguns elementos mais relevantes e recorrentes.

A dinâmica excludente da economia capitalista na virada do século XIX para o XX, intensificada pelas desigualdades regionais e pela decadência do café, associada à total falta de direitos dada aos negros após a abolição da escravatura e, ainda, ao fim da Guerra de Canudos (1896-1897), provocou um fluxo intenso do meio rural para a urbano, do sertão para o litoral, especialmente em direção ao Rio de Janeiro, então capital do país. Tudo isso transformou o Rio, nesse período, num “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural”, fazendo com que uma “síntese cultural africano-nordestina” viesse a se manifestar nas ruas, “em rica comunhão com as próprias manifestações locais

particulares das baixas camaradas cariocas” (TINHORÃO, 1998, p. 278). É nesse cenário que surgem as “duas maiores criações coletivas do povo miúdo no Brasil” (id., ibid., p. 279): o carnaval de rua e o samba.

Por ser a então capital o destino principal de brasileiros livres e de escravizados, bem como principal ponto de chegada das novidades europeias, o Rio se tornou a síntese da cultura popular do país, defende Cabral (2011). Musicalmente, a cidade viu ao longo do século XIX diversas transformações acontecerem: “o lundu foi perdendo o seu aspecto rural, a modinha portuguesa abraçou-se, surgiu o maxixe - o primeiro gênero musical de características urbanas genuinamente brasileiras” (id., ibid., p. 16), além de ser o local onde nasceu o choro.

Cabral (2011, p. 25) observa que “nenhum pesquisador do início do século percebeu que a comunidade negra, instalada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, criava, mais do que um gênero, uma cultura musical”, o que teria levado a um obscurantismo acerca de dados sobre as origens do samba. O autor acrescenta, ainda, o forte preconceito existente na sociedade nos anos que se seguiram à Abolição, o que impediu de ver a riqueza de suas manifestações culturais - o argumento pode ser reforçado, ainda, considerando o processo tido como de “embranquecimento”, ou miscigenação, estimulado por parte importante da intelectualidade no período.

Naqueles primeiros tempos, portar violão dava até prisão, como disse o pioneiro Donga em depoimento a Hermínio Bello de Carvalho, em 1963: “O fulano da polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido. Perdido! Muito pior que comunista, muito pior” (CABRAL, ibid., p. 25). As coisas começaram a mudar com o empenho dos políticos em legalizar os terreiros de matriz africana, abrindo uma brecha para os sambistas se expressarem burlando a perseguição da polícia: “sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso”, afirma Cabral (ibid., p. 26).

É recorrente na bibliografia a informação de que a palavra “samba” designava todas as musicalidades e danças expressas pela população negra (inclusive religiosas, como dito no parágrafo anterior), e que “batuque” muitas vezes era tido como sinônimo. A sua consumação como gênero de música popular se daria na

década de 1910. Para isso, é preciso mencionar uma mulher, Tia Ciata, e uma festa, o carnaval.

A importância de Tia Ciata (cujo nome às vezes é grafado como Asseata) reside no fato de ter sido na casa dela onde foi composto “Pelo Telefone”, considerado o marco inaugural do samba. Na casa da baiana o samba era dançado em suas duas formas mais tradicionais, o *partido-alto* e o *raiado*, segundo conta o radialista, cantor e compositor Almirante (1908-1980), personagem de destaque no período de afirmação do samba. Num momento em que crescia a popularidade dos telefones na então capital federal, a música imediatamente fez sucesso e foi registrada por Donga em novembro de 1916, tendo sido gravado em janeiro de 1917. A autoria da canção, por ter sido forjada em uma roda de samba, gerou muita polêmica e diversas foram as versões criadas sobre a mesma base e os compositores que reivindicaram a paternidade.

A respeito do primeiro samba, disse o Francisco Guimarães, o Vaga-Lume, contemporâneo dos precursores, em seu estudo pioneiro *Na Roda do Samba*, publicado originalmente em 1933:

“Quem foi o precursor da indústria do samba? O Donga com uma assimilação denominada ‘Pelo Telefone’. A letra é um arranjo de Mauro de Almeida (O Peru dos Pés Frios) e a música também um *arranjo* [grifo do autor] do Donga de acordo com a letra e o resto foi pescado na casa de Tia Asseata na Rua Visconde de Itaúna, nº 117” (GUIMARÃES, 1933, *apud* ALMIRANTE, 2013, p. 48)

O jornalista e teatrólogo Mauro de Almeida acabaria ganhando a autoria de “Pelo Telefone” junto de Donga, eternizando-se como responsável pelo “primeiro” samba gravado. A música desencadeou o processo “através do qual o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil” (CABRAL, op. cit., p. 32); antes de “Pelo Telefone”, no entanto, outros compositores já escreviam sambas, porém sem gravá-los, indica Cabral (2011).

O carnaval é elemento essencial para se compreender a acelerada afirmação do samba. Segundo Severiano (2008, p. 72), antes de “Pelo Telefone” não existia diferença entre o baile de carnaval e outro qualquer: “o repertório era o mesmo - polcas, tanguinhos, valsas e até trechos de operetas”, justifica.

De acordo com Mariz (1980), o samba antes se escondia sob a denominação de outros gêneros. O sucesso de “Pelo Telefone” fez mudar tudo.

A novidade foi tão bem aceita que se processou fenômeno inverso: antes o samba se ocultava sob o nome de polca, marcha, tango,

choro, etc. Depois da obra de Donga, deu-se o inverso, disfarçando-se essas formas musicais sob a denominação de samba. [...] Começava a época heroica com as rinhas entre Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e Sinhô; firmava-se o novo gênero musical que tantos belos frutos daria. (MARIZ, 1980, p. 208)

Cabral (2011) afirma que o êxito da palavra *samba* foi tanto que, confiantes de que o título impulsionava as vendas, os dirigentes das gravadoras “trataram de usá-la até na etiquetas dos discos que nada tinham a ver com o samba” (id., *ibid.*, p. 32).

Todavia, as características formativas não se estabeleceram de uma hora para outra. A influência de outros ritmos, sobretudo do maxixe, continuava forte e por vezes a diferença era indefinível sob um olhar mais holístico. .

“Nesse período inicial, que se estende de 1917 a 1928, o samba vive sob forte influência do maxixe. Ao contrário do que possa parecer, essa influência foi benéfica, no sentido de que apressou o seu processo de aceitação pelo público, que agora já podia dispor de um novo tipo de música cantante e dançante, também sensual e sacudida, porém sem a pecha de imoral do maxixe. (SEVERIANO, 2008, p. 71)

O circuito por onde passava o samba em seus tempos iniciais era o teatro de revista e, posteriormente, o rádio. Cabral (2011) alega que o rádio até a entrada da década de 1930 era um instrumento “primitivo”. O samba, deste modo, circulava, além do teatro de revista, em casas festeiras como a da Tia Ciata e na tradicional Festa da Penha, sempre no mês de outubro. Com o rádio, contudo, o cenário se transforma, facilitando a propagação da canção popular - e do samba, em especial.

As rádios assumiram o papel que o outrora venturoso teatro de revista exercia no universo da produção artística no Brasil. Abrigaram, em seus inúmeros e diversificados programas, técnicos, instrumentistas, maestros, cantores, autores, apresentadores, atores dramáticos e de comédia e compositores. Os poetas da palavra cantada obtiveram na popularização das ondas sonoras o meio mais eficaz de divulgação de suas obras, desbancando para sempre o teatro de revista. (DINIZ, 2012, p. 59)

Dois outros fatores contribuíram decisivamente para a difusão do samba por todo o território nacional: ter sido formado no Rio de Janeiro, então capital federal e principal polo cultural do país, de onde partiam as tendências musicais, e o seu amálgama com o carnaval. Segundo Mariz (1980, p. 205), “a maior emulação para o desenvolvimento da música popular brasileira sempre foi o carnaval”, sendo as festas de Momo o “centro de atração de todas as atividades musicais urbanas”.

O Rio de Janeiro, na visão de Napolitano (2007), conseguiu parir uma modernidade musical fundada na tradição da ancestralidade negra e mestiça ao mesmo tempo em que sabia fazer uso das possibilidades abertas pela nascente indústria fonográfica, além de ser palco de uma rica e intensa vida boêmia. Alinhado à perspectiva da miscigenação, o autor aponta uma interinfluência entre as classes e as diferentes identidades raciais, mediadas por outras tradições e técnicas.

No manifesto que foi um marco teórico dos estudos sobre o gênero cancional, a *Carta do Samba*, de 1962, resolução final do I Congresso Nacional do Samba, Edison Carneiro defende a existência de uma diversidade de formas e denominações do samba pelo país. Carneiro sustenta, ainda, que o gênero não estava com a sua forma consolidada, “alargando as suas fronteiras” e “avantajando os seus horizontes”. A sua evolução, no entender do documento, refletia o “jogo de forças da sociedade brasileira”.

O samba, coreografia e música, assume formas e nomes diversos no território nacional. Esta variedade demonstra, ainda que a um ligeiro exame, que o samba, legado do negro de Angola trazido para o Brasil pela escravidão, se encontra num processo de adaptação que está longe de se ter estabilizado em constâncias definitivas ou finais. Passando de um para outro grupo social, de um estado para outro, de um relativo desconhecimento para a voga geral, o samba alarga as suas fronteiras, avanta os seus horizontes, multiplica e renova as suas energias. Tal evolução natural, que reflete o jogo de forças da sociedade brasileira, deve ser protegida com inteligência e serenidade, o que não exclui rigor, se necessário, mas sem pôr em perigo a liberdade de criação artística. (CARNEIRO, 1962, *in* CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2012)

A principal distinção do samba, o ponto de intersecção mais relevante dentre as suas variadas formas, de acordo com a *Carta do Samba*, estava no emprego da síncopa. “Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa”, sintetiza o manifesto.

Tatit (2004), por sua vez, acredita que o maior diferencial do samba foi encontrar um “lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala”. A naturalidade impressa à entoação das letras estava amalgamada a propósitos comunicativos mais imediatos, ou seja, à vida social cotidiana.

O grande feito - sempre intuitivo - dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como

veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, “dizendo” tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto. (TATIT, 2004, p. 42-43)

Cantando o cotidiano das camadas populares da periferia urbana e apresentando (e transformando) musicalidades singulares, após décadas de repressão do Estado o samba esprou-se pelo país e pôde conhecer o mundo. O trajeto percorrido até se tornar símbolo da “brasilidade” é o tema do próximo subcapítulo.

#### **4.2 O samba e a brasilidade**

O samba, a partir da década de 1930, firmou-se como símbolo de “música nacional”, ou da “brasilidade”. Na bibliografia, alguns fatores sobressaem-se para justificar o triunfo: o contexto de nacionalismos exacerbados pelo mundo no período entre as duas guerras mundiais; a Revolução de 1930 e o estímulo à formação de uma identidade nacional e de identidades regionais pelo governo Vargas; a consolidação do rádio como veículo de comunicação de massa e a sua penetração em todo o país; a tentativa de cooptação das massas populares pelo Estado em torno de um mesmo ideário de nacionalidade; a positivação da mestiçagem; a institucionalização do carnaval.

Para Schwarcz e Starling (2015), é nesse período que a canção popular fixa-se como a principal face da cultura musical no Brasil. O samba contribui para isso, adquirindo uma “linguagem autônoma” e esprou-se pelo país. O gênero, impulsionado pelo carnaval e pelo rádio, passa a ser visto como portador de características distintivas do que seria a brasilidade.

Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno. As composições do período solidificaram a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do Carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massa. (SCHWARCZ E STARLING, 2015, p. 376)

Fugindo da perspectiva hegemônica adotada nos estudos sobre a canção popular brasileira e o samba, o antropólogo Hermano Vianna (2004) busca decifrar o que considera o “mistério” do samba: como uma manifestação marginalizada, reprimida pela polícia, se tornou símbolo da identidade nacional, de uma almejada brasilidade?

Respondendo, o momento crucial estaria no encontro, em uma noite de 1926, entre os grupos de sambistas como Pixinguinha (ele, acompanhado dos sambistas Donga e Patrício Teixeira) e o de intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, o promotor Prudente de Moraes Neto e os compositores clássicos Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet. As consequências dessa reunião informal fariam com que o samba se situasse no ideal da mestiçagem, largamente trabalhado por Freyre e outros, além de passar a contar com a influência das vanguardas modernistas. A perspectiva de classe se transforma, tornando o popular algo valorizado, a mestiçagem é positivada e o samba começa a ser entendido como a “melhor coisa do Brasil”.

Apesar da banalidade, o episódio é um ótimo ponto de partida para se pensar a invenção da tradição nacional-popular brasileira, pois nele figuram os princípios elementos a serem analisados: as relações entre intelectuais/elite e “populares”; a valorização do popular; a criação de uma nova identidade nacional; as teorias da mestiçagem racial e cultural; a pátria construída a partir do Rio de Janeiro e suas relações com o “regionalismo”; as várias vertentes do discurso nacionalista; o samba como “a melhor coisa do Brasil”. (VIANNA, 2004, p. 36)

A positivação da mestiçagem, aliás, é algo que merece um comentário. Até o início do século XX o mestiço era visto como a causa do “atraso” brasileiro, afirma Vianna. A partir principalmente de Gilberto Freyre, ocorre uma virada na concepção - virada, esta, que é contemporânea à ascensão do samba como “a música nacional”. Ponderando que a noção de quem é o “mestiço” nunca foi homogênea, Vianna resume que, dali para frente,

O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço. (id., *ibid.*, p. 63-64)

A perspectiva adotada por Magno Bissoli Siqueira (2012), em sua tese sobre o samba e a formação da identidade nacional, identifica duas motivações que orientaram a adoção do samba como símbolo de “brasilidade” pelo Estado brasileiro: a tentativa de cooptação do setor antes visto como “perigoso, primitivo e representante da barbárie” pelas elites nacionais (SIQUEIRA, *ibid.*, p. 3) e uma entidade capaz de se contrapor à “força colonizadora dos discos que traziam músicas importadas da América do Norte” (*ibid.*, p. 240).

A formação de uma “identidade nacional” estava em consonância com modelos adotados por outros países na década de 1930, porém tinha um histórico no contexto brasileiro, já aparecendo desde antes do fim do Império, frisa Siqueira - na verdade, desde os primeiros românticos esse debate estava posto. Na conjuntura de nacionalismos acentuados nos anos 1930, no entanto, a afirmação das particularidades locais revestia-se de maior vigor.

A inserção das massas na formação de uma nacionalidade, em um país de minoria alfabetizada e onde a oralidade era a força motriz de transmissão da palavra, teve no samba uma de suas bases. Para Siqueira, o protagonismo dedicado ao samba justificava-se pela necessidade das camadas populares se verem representadas no ideal de “brasilidade”.

[...] o conceito de identidade nacional no caso brasileiro só pode ser compreendido à luz da perspectiva ideológica, de um mito criado a partir da necessidade de se atingir objetivos específicos, impostos pelas necessidades do grupo dominante.

No caso do Varguismo, inúmeros foram os mecanismos que, em nome da formação da nacionalidade, se usou para a cooptação da massa. Esta, para ser inserida, deveria estar representada. O samba foi um dos pilares para que isso ocorresse. (SIQUEIRA, 2012, p. 214)

A afirmação de uma música tipicamente nacional, de caráter popular, e não folclórico, servia tanto para diferenciá-la da cultura herdada pela República Velha, ciclo político que a Era Vargas buscava superar, quanto para contrapor-se à força do imperialismo cultural norte-americano.

O Varguismo percebeu, de forma lúcida, que haveria de negar a cultura da República Velha, pré-industrial. Teria que afirmar algo novo, valorizar a massa, para que ela se percebesse refletida no projeto do Estado. Ao mesmo tempo, tinha consciência da necessidade de criar o nacional no samba como entidade para se contrapor à força colonizadora dos discos que traziam músicas importadas da América do Norte. (*id.*, *ibid.*, p. 240)

No *postscriptum* de seu artigo sobre os impactos na cultura brasileira decorrentes da chamada Revolução de 30, Antonio Candido (1984, p. 36) definiu que, nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba, junto da marcha, “antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio”, conseguiram conquistar o país e todas as classes sociais, tornando-se um “pão-nosso cotidiano de consumo cultural”. Ambos os gêneros cancionais, de acordo com Candido, foram o “grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita”, consolidando-se entre os “fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”, análogos ao aumento do interesse pelas “coisas brasileiras” provocados pelo movimento de 1930.

Se o samba já existia antes dos anos 1930 e da Era Vargas, já obtendo sucesso comercial, inclusive, é partir desse período que deixa de ser “apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 23). O brasilianista Bryan McCann indica três fases na relação entre samba e identidade nacional, conforme descreve Napolitano (id., *ibid.*):

[...] o primeiro, situado entre 1930 e 1937, com o surgimento e a consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional, com várias visões e projetos informando esta percepção geral. O segundo, entre 1937 e 1945, marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação. Nesta fase, o Estado varguista chegou a assimilar o samba cívico, de exaltação solene e folclórica da nação, que dividia o mercado musical com outros gêneros musicais e formas de samba. Finalmente, entre 1945 e 1955, houve o retorno de um “samba crítico”, no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo convencional que ligava o “samba” à “brasilidade”, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de “democracia social e racial” do Estado Novo.

A elaboração das três fases, como qualquer formulação teórica, obviamente pode ser questionada. O que aparentemente carece de maior comprovação é a referência à terceira fase, em que os sambas se tornariam mais críticos, sobretudo a uma suposta “falência do projeto de ‘democracia social e racial’ do Estado Novo”. Como se percebe em uma visada sumária, no período prevaleceram os sambas-canções, com letras versando sobre o amor de modo desbragado. Se os sambas “críticos” sempre existiram, não parece tão nítido que tenha ocorrido uma “explosão” dessa vertente no período pós Estado Novo e Segunda Guerra.

A consolidação do samba como símbolo de nacionalidade, nos anos 1930, estava intrinsecamente à hegemonia que exercia no carnaval. Vianna (2004) alega que o samba passou a “colonizar” o carnaval, fazendo com que todos os outros gêneros produzidos no país passassem a ser encarados como “regionais”. Uma anedota contada por Vianna envolvendo o gaúcho Lupicínio Rodrigues serve bem para ilustrar a dicotomia “nacional X regional” da época e o espaço ocupado pelo samba:

Essa “colonização” interna feita pelo samba tem um bom exemplo nas respostas do sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues durante uma entrevista ao jornal Pasquim, realizada em 1976. Distinguindo seu estilo musical daquele de seu conterrâneo Teixeira, compositor mais ligado às “tradições” da música gaúcha, Lupicínio diz: “A diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional”. À pergunta sobre como conseguia afastar essa influência do Rio Grande do Sul de sua música, a resposta é sugestiva: “Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo” (Rodrigues, 1976: 68). Lupicínio nem precisa explicitar que o ritmo brasileiro, considerado popular (coisa que a música regional não seria), só pode ser o samba carioca. (VIANNA, 2004, p. 111)

Por fim, observa-se que, na *Carta do Samba* de 1962, Edison Carneiro (2012, p. 28) afirma que “a preservação das características do samba se impõe como um dever realmente patriótico” - ressalvada a “liberdade de criação artística”, pondera. O gênero, na perspectiva do manifesto, se tornou “um dos traços culturais que mais nos distinguem como nacionalidade”. Evidencia-se, assim, uma convergência entre os pesquisadores do samba (negros, principalmente) e a perspectiva que tem o samba como marca distintiva da nacionalidade brasileira.

Ao contrário do que pregam algumas concepções, torna-se patente nos estudos sobre o samba que, mais do que uma “cooptação” de massas ingênuas e pueris, o que os sambistas conseguiram foi fazer com que as suas musicalidades fossem abraçadas por outras camadas sociais. Tal fato possibilitou, de um lado, a possibilidade de serem aceitos em outros estratos sociais, e, de outro, uma fonte de renda importante, ainda mais diante das brutais desigualdades de acesso à escolarização.

O ideal da mestiçagem, por sua vez, ao mesmo tempo em que superou o paradigma do mestiço como o “atraso”, por vezes invisibilizou e forçosamente transformou as culturas próprias dos negros, já defenestradas pela diáspora imposta pela colonização e a escravidão.

O que praticamente não tem divergência é quanto ao amálgama entre samba e carnaval: o samba não se consolidaria como gênero popular nacional sem o carnaval, o carnaval brasileiro não adquiriria os caracteres que tomou se não fosse o samba. A formação de um não existe sem o outro, e este é o tema do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 5

### O encontro do samba com o carnaval e a construção da *brasilidade*

Apesar da importância inequívoca na cultura brasileira, o carnaval durante muito tempo ressentiu-se de pesquisas à altura de sua relevância. Em especial a simbiose entre o carnaval e o samba, que deu origem às escolas de samba e seus desfiles, teve bibliografia escassa durante um longo período, tendo de lidar com a dificuldade de obtenção de registros escritos, como lembra Hiram Araújo (2003). A partir dos anos 2000 as publicações aumentariam consideravelmente, por vezes reiterando o que disseram os pioneiros, noutras construindo novas perspectivas acerca do carnaval carioca e brasileiro.

Este capítulo faz um levantamento bibliográfico do carnaval e de sua modalidade escolas de samba na literatura através do método interdisciplinar, indicando elementos de consenso e os divergentes. O ponto de encontro entre o samba e o carnaval, que deu origem a uma nova manifestação momesca, merece destaque. A ideia de formação de um novo gênero artístico, e não só festivo, é aprofundada. Por fim, o capítulo aborda a questão da “brasilidade” presente na arte das escolas de samba desde a sua concepção.

#### 5.1 As origens do carnaval carioca na bibliografia

A bibliografia acerca da história do carnaval tem os trabalhos mais expressivos publicados a partir de 1958, com *História do carnaval carioca*, de Eneida, e nas décadas seguintes ganha fôlego por meio de pesquisadores como Sérgio Cabral, Edigar de Alencar e Hiram Araújo. Na perspectiva antropológica, devem-se considerar os trabalhos de Roberto da Matta, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, entre outros. É nas duas primeiras décadas deste século, no entanto, que ocorre um aumento exponencial das publicações sobre o carnaval do Rio de Janeiro e as escolas de samba, sob distintas orientações.

Com a dimensão de que seu livro era “abridor de caminhos”, Eneida (1968) fez um levantamento do que seriam as diferentes manifestações carnavalescas ao longo do tempo. Após tratar das supostas origens do carnaval na Antiguidade, a autora vem para o Brasil e fala do entrudo e outras brincadeiras populares, dos bailes, do Zé Pereira, das sociedades, dos cordões, ranchos e blocos, até chegar nas formas mais recentes de folia momesca, como as escolas de samba e os

frevo. Além disso, estuda as representações do carnaval em outras linguagens, como as artes plásticas, o teatro e a literatura.

Na bibliografia, apontam-se origens diversas para o carnaval, disserta Eneida (id.): as festas pagãs do Boi Ápis no Egito Antigo e à deusa Ísis no mundo greco-romano; os rituais dionisíacos na Grécia; as celebrações da deusa Herta entre os teutos; e por aí vai. Tais celebrações, cabe ressaltar, não eram todas na véspera da Quaresma, como se convencionou demarcar o carnaval no calendário gregoriano. Na Idade Média, período em que alguns autores atribuem como aquele em que efetivamente começam as manifestações carnavalescas, se destaca, entre outros fatos, pelo surgimento dos bailes de máscaras, na França.

A profusão de origens leva “apenas à certeza”, diz Eneida (1968, p. 22), de que “festa pagã ou religiosa, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente”.

Décadas depois, Hiram Araújo, em *Carnaval: seis milênios de história* (2003), como o título da obra sugere, estabelece uma sucessão do carnaval desde o Egito Antigo até o Brasil contemporâneo. Na cronologia construída pelo autor, há quatro “centros de excelência do carnaval” na história da humanidade: o Egito Antigo (por volta de 4.000 a. C.); a Grécia e a Roma clássicas (nas palavras de Araújo, caracterizado pela celebração dos “instintos, sexo e bebida”); a Veneza renascentista (onde sobressaem-se os componentes estéticos, como as fantasias e as alegorias); e o Rio de Janeiro do século XX em diante.

Em relação ao *primeiro centro de excelência do carnaval*, no que pese a sua localização especialmente no Egito, centrada nos cultos à deusa Íris e ao touro Ápis, Araújo (2003) lembra dos cultos agrários semelhantes ao que se tornaria o carnaval que eram realizados em outros lugares, como na Pérsia, na Fenícia, em Creta e na Babilônia - nos três primeiros casos, também envolvendo deuses e deusas.

Localizado na Grécia na Roma antigas, entre os séculos VII a.C. e VI d.C, o *segundo centro de excelência do carnaval* (ARAÚJO, *ibidem*) se dá em as sociedades já hierarquizadas, onde as “libertinagens” e “licenciosidades” funcionam como “válvulas de escape” para todas as classes sociais. Destarte, nas dionisíacas gregas e nas saturnálias romanas, “sexo, bebidas e orgias incorporam-se, definitivamente, às festas que, juntamente com o elemento processional e a inversão de classes”, constituem o “fulcro estético e etimológico do carnaval”.

Pulando para a Idade Média, Araújo (ibid.) identifica na Europa, particularmente nas cidades de Paris, Nice, Roma e Veneza, o que seria o *terceiro de centro de excelência do carnaval*. É quando ganha força o modelo de carnaval que deixou lastros até hoje, com “mascarados, fantasiados e desfiles de carros alegóricos”. Além disso, há o reconhecimento pela Igreja Católica: o Concílio de Trento, em 1545, reconhece o carnaval uma “manifestação popular de rua importante” (ibid., 23), não devendo sofrer hostilização da Igreja. Estabelece-se, aí, a oposição entre o carnaval, a festa da abundância em todos os sentidos, e a quaresma, período de abstinência de carne, sexo e entretenimento.

Desse modo, Araújo (2003., p. XXII) assume a sua filiação à “corrente de pesquisadores que interpretam o carnaval como uma festa universal, oriunda dos rituais agrários dos povos primitivos”. A própria origem da palavra *carnaval*, defende o pesquisador, estaria na regulamentação da data empreendida pelo Papa Gregório I, ou Gregório, O Grande, que teria criado a expressão *dominica ad carne levandas*, cujo significado é algo como “domingo quando a carne é retirada”, termo que foi sendo abreviado até chegar à palavra “carnaval”. O pontífice transferiu a Quaresma para antes do sexto domingo que antecede a Páscoa

A etimologia, contudo, é controversa. Araújo (2003) indica outras duas possibilidades: *Carrum navalis*, remetendo aos carros navais responsáveis pela abertura das dionísias gregas nos séculos VII e VI a.C., e, citando Bakhtin, a origem estaria na junção de *kane* ou *karth* (“comunidade pagã”) e *val* ou *wal* (morto, assassinado), exprimindo a ideia de “espécie de procissão de almas errantes do purgatório”.

A gênese do carnaval nas festas agrárias e pagãs da Antiguidade e do Medievo não é consenso na historiografia. Ferreira (2004) contesta a afirmação recorrente na bibliografia carnavalesca. Mesmo reconhecendo a existência de um aspecto comum, isto é, a alegria e a festa, o autor entende que não é correto asseverar que eram carnaval essas manifestações para as divindades e aquelas pagãs; aceita essa interpretação, deveria valer para “todos os tipos de festas públicas populares que o mundo conheceu depois delas, incluindo as festas juninas, os rodeios e até mesmo o Natal ou o *Halloween*”.

Entre as festas medievais e o carnaval do Rio de Janeiro do século XX, algumas manifestações geralmente consideradas carnavalescas perduraram. Entre elas, destaca-se o entrudo. Realizado nos três dias que precedem a entrada da

Quaresma, os brincantes jogavam uns nos outros farinha, baldes de água, limões de cheiro, luvas cheias de areia (HOUAISS), tendo o seu auge entre o século XVIII e a primeira metade do XIX. Eneida sintetiza o entrudo como um carnaval “porco e brutal”, mas que, apesar da aparente selvageria dos nativos, refletia os hábitos dos colonizadores:

Foi um carnaval porco e brutal aquele com o qual festejamos Momo nos tempos da Colônia e do Império, assustando os primeiros viajantes estrangeiros que aqui chegaram e, com toda razão, julgaram selvagens os folguedos carnavalescos sem considerar que estávamos apenas refletindo e repetindo hábitos de nossos colonizadores. (ENEIDA, 1968, p. 31)

Fazendo uma analogia com os carnavais de outras épocas, Eneida diz: “parece que uma das características do carnaval é dar aos escravos de qualquer época o direito de criticar e zombar de seus senhores” (ibid., p. 32). Mesmo com a maior disciplina e, muitas vezes, com o maior afinamento a outros objetivos ideológicos, tal aspecto aparecerá também nos desfiles de escolas de samba, ainda que em contextos minoritários, como se verá mais adiante nesta pesquisa.

Um delegado baixa um decreto em 1857 proibindo o entrudo. A pena a ser aplicada era a multa, mas só os negros escravizados sofreriam o castigo, já que não teriam condições de pagá-la. Junto a isso, menciona-se o fato de o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX ter entrado em processo de franca modernização, inspirado na urbanização higienista de cidades como Paris. Assim, manifestações populares grotescas como o entrudo não teriam mais vez. Contudo, o entrudo continuaria a ser corriqueiro no carnaval até as décadas iniciais do século XX, lembra Eneida.

Paralelamente, na primeira metade do século XIX, surgem os elegantes bailes carnavalescos. No Rio, contam com o apoio da Câmara Municipal. De 1840 se tem o registro do primeiro baile carnavalesco do carnaval carioca, organizado por uma mulher italiana casada com um hoteleiro. Em 1846 é criada na então capital federal a sociedade Constante Polca, responsável por promover os bailes de momo. Como o nome sugere, a polca era o ritmo hegemônico dessa festa carnavalesca.

O primeiro clube carnavalesco do Rio data de 1855, relatado por José de Alencar, chamado Congresso das Sumidades Carnavalescas. O ano marcou uma “nova etapa” do carnaval carioca, nos moldes dos festejos de Nice, Roma e Veneza. No mesmo ano apareceu o Tenentes do Diabo (1855) e, mais tarde, o União

Veneziana (sem data informada), o Democráticos (1867), o Fenianos (1869), entre vários outros (ENEIDA, 1968). De acordo com Eneida, os clubes eram “sociedades lítero-musicais” que organizavam eventos literários e musicais e promoviam desafios de “pufes”, “uma espécie de desafio guerreiro em versos que as sociedades atiravam umas às outras exaltando a si próprias e diminuindo o mérito das adversárias”. Dentre os compositores conhecidos de pufes, estava o escritor Olavo Bilac, autor dos versos dos Fenianos. Uma das características dos “pufes” era a sátira política e a crítica social. Em 1891, o Democráticos apresentou um “pufe” defendendo o direito de voto das mulheres - algo que só se conquistaria em 1932, no governo de Getúlio Vargas.

Outra manifestação tradicional nas primeiras décadas do século passado foram os cursos, os carros alegóricos que desfilavam durante o carnaval, em que o protagonismo cabia aos endinheirados. Os préstitos deram origem a uma tradição que permaneceria na cultura carnavalesca brasileira, sendo uma das essências do desfile de escolas de samba. O seu desaparecimento, na década de 1930, tem motivações controversas na bibliografia: Eneida (1968) credita o fato à dificuldade de tráfego e ao aumento do preço da gasolina; para Ferreira (2004), a razão seria o “desinteresse” da alta burguesia, que se retirava das ruas justamente quando o povo as ocupava.

Além dos bailes em clubes e sociedades, hotéis, etc., se espalharam bailes públicos por toda a cidade, contando com cobertura crescente da imprensa naquelas décadas finais do século XIX e início do XX. Tal qual o carnaval de rua contemporâneo, os gêneros musicais foram se transformando de acordo com a moda corrente: polcas, valsas, tangos, quadrilhas, “cake-walks”, maxixes são algumas das danças listadas por Eneida (1968, p. 52).

A oficialização do carnaval de rua, em 1932, longe de representar uma ameaça a essa manifestação, fez surgir mais bailes. O desfile das sociedades, porém, não conseguiriam competir com as escolas de samba, entrando em decadência a partir da década de 1960.

No fim do século XIX, tem-se registro de outra forma de carnaval que também desembocaria na escola de samba: os cordões. Nascidos dos cucumbis, uma variante das congadas, apresentava personagens como o Rei, a Rainha, o Feiticeiro, os mametos (crianças), o Caboclo etc., utilizando instrumentos que influíram decisivamente na percussividade das escolas de samba, como ganzás,

xequerês, chocalhos, tamborins, agogôs, marimbas, pianos de cuia etc. Eneida (1968) afirma que os primeiros registros de cordões no Rio referem-se ao Flor de Lourenço, em 1885, mas só em 1886 a autora localizou o termo “cordão” nos jornais, com o aparecimento do Estrela da Aurora. O auge dos cordões, contudo, foi no início do século XX; em 1906 ocorreu o primeiro concurso entre os cordões, realizado pelo jornal *Gazeta de Notícias*. Os cordões entraram em declínio no início da década de 1910, quando surgem os ranchos. O Cordão do Bola Preta, criado em 1918 e ativo no carnaval carioca nas primeiras décadas do século XXI, “não mantém a linha dos cordões do passado”, acredita Eneida (ibid., p. 151). Alguns de seus elementos característicos foram conservados pelas escolas de samba pelo menos até a década de 1950, como os grupos de “índios” – “com arcos, flechas e carregando animais empalhados -, desfilando em algumas agremiações, independentemente do enredo apresentado” (LOPES E SIMAS, 2015, p. 79).

A poética da canção dos cordões é assim sintetizada por Eneida (1968, p. 146): “choram as desgraças nacionais, debocham ou enaltecem os acontecimentos e apregoam com o mais fervoroso patriotismo”. A pesquisadora, ainda, enumera versos característicos dessa modalidade carnavalesca.

Enquanto os cordões tinham como ancestrais os cucumbis, os ranchos eram originados dos pastoris, “nos quais Nina Rodrigues apontou os traços totêmicos introduzidos no Brasil pelos negros sudaneses” (ENEIDA, ibid., p. 153). Arthur Ramos (*apud* ENEIDA) aponta nos ternos e ranchos a influência da cultura negra nos traços totêmicos - nomes, símbolos, cores, danças, posteriormente modificadas pelas influências da cultura ameríndia. Nos ranchos foram inventados personagens que se tornaram intrínsecos à arte das escolas de samba, como o mestre-sala e a porta-estandarte (depois transformada em porta-bandeira, porém de ocorrência usual em diversas escolas de samba do Brasil, como nas de Porto Alegre), além da comissão de frente, de um conjunto instrumental e de um coro para puxar o canto da agremiação.

Os primeiros ranchos de que se tem notícia são ligados à comunidade negra do Rio de Janeiro e, particularmente, aos redutos de onde também surgiria o samba: o Dois de Ouro, na Pedra do Sal, de tia Dadá e João Cância; o Jardineira, de Hilário Jovino Ferreira; o Botão de Rosa; e o Rei de Ouros, depois chamado de Macaco é Outro, da lendária Tia Ciata. Uma mudança relevante informada por Eneida (1968) é a imposição vinda do Departamento de Turismo para que os

ranchos, assim como ocorrera com as escolas de samba, tratassem de temas e personagens nacionais. Os ranchos formaram um gênero cancional próprio, a *marcha-rancho*. Sobre a poética própria desse gênero cancional, define Alencar (1979, p. 38-39):

Caracteriza-se a marcha-rancho pelo andamento lento, pela harmonia dos compassos que lhe dá sentido gracioso e quase místico dos movimentos. É a única e singular melodia carnavalesca que quebra o ritmo acelerado do carnaval carioca. A marcha-rancho cantada ou dançada é repousante, ritmada e serena.

A canção dos ranchos influenciou a formação do samba-enredo, de acordo com Sérgio Cabral (2001). Os ranchos cantavam a primeira parte dos sambas, ficando a segunda parte livre para improvisos. Tal característica foi mantida pelas escolas de samba até a formação plena do samba-enredo, na década de 1940.

Assim como aconteceu com as sociedades carnavalescas, os ranchos entraram em declínio com a hegemonia cada vez maior das escolas de samba. Contudo, a mudança não foi súbita: Cabral (2011, p. 45) ressalta que “na hierarquia do carnaval popular, o rancho ocupava uma posição de absoluta liderança”, tanto que “quando a Portela venceu por sete anos consecutivos o desfile das escolas de samba, na década de 1940, correram rumores de que, sem adversários entre as escolas, a Portela seria ‘promovida’ a rancho”.

Mais despojados do que as sociedades carnavalescas, os cordões, os ranchos e as escolas de samba, os blocos de rua se organizam a partir de um grupo de amigos, de vizinhos de rua, sem apresentar enredo ou participar de competições. Eneida (1968) identifica no ano de 1889 o número de dezoito blocos licenciados pela polícia. Logo depois, diversos outros foram criados. Esclarece a autora que no início havia uma confusão de denominação entre “cordões”, “grupos”, “ranchos” e “blocos”, posteriormente superada pelos jornais.

Os blocos também entraram em decadência em meados do século XX. No ano de publicação do livro (1957), pareciam ter chegado a seu final: “Sumiram os blocos mas outros grupos surgiram: os frevos tão belos, as belíssimas escolas de samba. O carnaval de hoje” (ENEIDA, 1968, p. 165).

Araújo (2003) divide os blocos de rua em dois tipos: os “espontâneos” e os “organizados”. Os primeiros teriam atingido o seu ápice de popularidade entre as décadas de 1930 e 40. Os segundos são classificados entre os “blocos de enredo”, categoria muito próxima às escolas de samba e que desfilavam na mesma

passarela que essas agremiações até meados da década de 1980, e os “de empolgação”, onde são citados os *hors concours* Bafo da Onça, Cacique de Ramos e Boêmios de Irajá. Como a escrita da obra se encerrou em 1997, não pegou o ressurgimento dos blocos nos anos vindouros.

Mostrando a vitalidade imensa de transformação do carnaval na cultura brasileira, nas primeiras décadas do século XXI se tem um *boom* dos blocos de rua, com coletivos dos mais diferentes estilos e as mais distintas musicalidades sendo criados todos os anos nas capitais e em muitas cidades brasileiras. Em 2019, de acordo com estimativa da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur)<sup>12</sup>, 4,5 milhões de pessoas participaram dos cerca de 500 blocos de rua da cidade.

Ainda sobre o carnaval do século XX, Ferreira (2004) separa em dois estilos gerais: o “Grande Carnaval”, englobando as “Grandes Sociedades, as batalhas de confete e o corso” e representativo da “face mais burguesa da festa”, e o “Pequeno Carnaval”, que incluía os “grupos mais populares”, por sua vez “chamados quase indistintamente de sociedades, clubes, blocos, ranchos ou cordões”. A oposição entre os termos tinha conotações “mais positivas que negativas” para o “Pequeno Carnaval”, associando-o “aos grupos populares ideias de inocência e pureza, além de colocá-los como algo ‘que ainda não cresceu’” (FERREIRA, *ibid.*, p. 251).

Para além das manifestações carnavalescas, cabe ressaltar os “amigos” do carnaval. Eneida (1968) menciona dois que sobressaem-se: os jornais e o comércio. Desde o seu surgimento, o carnaval contou não só com a intensa cobertura da imprensa, mas também com as empresas jornalísticas organizando os desfiles, bem como com apoio do comércio local. Edigar de Alencar (1979, p. 34) concorda com a importância dada à imprensa para a afirmação do carnaval carioca: “A imprensa foi sempre animadora entusiasta da grande festa. [...] A chamada crônica carnavalesca teve permanentemente elementos de prol nas hostes folionas. A esses jornalistas muito deve o reinado de Momo no Rio”.

A “sétima arte” também exerceu um relevante papel para a canção carnavalesca no Brasil. Nos primeiros tempos de cinema no país (1908 em diante), os filmes eram lançados logo após o carnaval, na quarta de cinzas. Ainda na época

---

<sup>12</sup> PLATONOW, Vladimir. *Blocos atraíram 4,5 milhões de foliões no carnaval carioca*. Publicado em 06/03/2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-03/blocos-atrairam-45-milhoes-de-folioes-no-carnaval-carioca>. Acesso em: julho 2019.

do cinema mudo, tem-se o registro de diversos documentários sobre os desfiles de corsos e cordões (ARAÚJO, 2003). O primeiro filme falado no Brasil foi *O carnaval de 1933*, do mesmo ano. Na metade da década de 1930, surgem as chanchadas, lançadas antes do carnaval. Com o Cinema Novo, nos anos 1960, diminui a preocupação do cinema com o carnaval. Antonio Calmon (*apud* ARAÚJO, 2003, p. LI), em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1972, ressalta a relação do cinema com o carnaval sob o paradigma comum da afirmação da nacionalidade:

“as relações do cinema brasileiro com o carnaval são relações deste cinema com a nacionalidade, da qual ele é uma das manifestações culturais mais fortes. A anarquia carnavalesca é na realidade a anarquia história do Brasil, da mistura de raças, da sensualidade e da selvageria, da malandragem, da preguiça, do sentido de improvisação criativa. [...] Na verdade, o povo brasileiro só está nas ruas como é realmente nos três dias de carnaval. E é certamente no carnaval que iremos encontrar uma das fontes mais ricas para a criação de uma dramaturgia nova para um novíssimo cinema brasileiro”.

No caso das escolas, é um jornal, o *Mundo Sportivo*, do jornalista Mário Filho que organiza o primeiro concurso de escolas de samba, em 1932; o de 1933 foi promovido pelo jornal *O Globo* e o de 34 pelo jornal *O País* - de 1935 em diante os desfiles se institucionalizam, organizados na maioria das vezes por associações das escolas de samba.

Por fim, frisa-se o destaque dado por Eneida à aparição do carnaval como um assunto constante em nomes canônicos da literatura brasileira. Citando diversos escritores e obras, a autora exemplifica as repercussões do carnaval no meio literário através de uma carta de José Veríssimo a Machado de Assis, datada de 13 de fevereiro de 1908:

Aqui todas as preocupações vão ao carnaval. Já mais de uma vez lhe disse que o carnaval é a coisa mais importante do e para o Rio de Janeiro. É como uma dessas solenidades que faziam na antiguidade parte da vida da cidade. Todos pensam nela, falam dela, vivem um momento nela e por ela. Está organizada, tem os seus padres, os seus oráculos, as suas sacerdotisas, os seus ritos consagrados, o seu programa obrigado. Por nada aqui vejo o povo tomar tanto interesse. (JOSÉ VERÍSSIMO, 1908, *apud* ENEIDA, 1968, p. 299)

O interesse popular pelo carnaval, portanto, vem de longe, resistindo a todos os modismos e absorvendo e transformando em folia e arte as novas dinâmicas sociais e culturais.

## 5.2 O encontro do carnaval com o samba

Se na atualidade é inescapável relacionar o carnaval ao samba quando se pensa na maior manifestação popular brasileira, é importante que se lembre que nem sempre foi assim. Dos registros da primeira metade do século XIX, descobre-se que havia uma “inteira liberdade de músicas, cantos e danças”, conforme Eneida (1968, p. 190), onde dançavam e entoavam “cantigas de roda, hinos de guerra, canções folclóricas, trechos de ópera, árias de operetas e até fados lirós”, nas palavras de Alencar (1979, p. 23).

O primeiro ritmo efetivamente carnavalesco do Brasil, defende Eneida (1968), foi a polca. Os registros da pesquisadora apontam que o gênero foi introduzido em 1845 na festa carioca, sendo seguido pelo maxixe. Este, sim, seria o “primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil”. A diferença entre o maxixe e a polca estaria apenas na coreografia.

O maxixe foi uma síntese de diferentes procedências: se a polca europeia foi responsável por lhe oferecer o movimento, “a habanera cubana lhe deu a rítmica, a música popular afro-brasileira concorreu com a nossa sincopação característica, e o brasileiro em geral lhe deu a essência de sua originalidade” (ENEIDA, id., p. 190). Mário de Andrade ressalta a herança negra comum às danças de todo o continente americano: “as danças mais generalizadas de toda América são afro-americanas: o maxixe, o samba, a habanera, o tango, o foxtrote. Parece que a música foi o derivativo principal que os africanos tiveram no exílio da América” (ANDRADE, *apud* ENEIDA, *ibid.*).

Há divergência na bibliografia acerca de qual seria a primeira música de carnaval no Brasil. Para Araújo (2003), o pioneirismo cabe a “E viva o Zé Pereira”, de 1870, uma paródia francesa da marcha francesa “Les Pompiers de Nanterre” apresentada no espetáculo teatral Zé Pereira Carnavalesco. Para Eneida (1968), a música de carnaval só apareceria efetivamente “por volta de 1910 e 1913”; mesmo o clássico “Ó abre-alas”, de Chiquinha Gonzaga, não serviria de espécime, já que foi um hino de agremiação (no caso, o cordão Rosa de Ouro). Já Alencar (1979) sustenta que a primeira canção carnavalesca foi mesmo “Ó abre-alas”.

A simbiose entre samba e carnaval a partir da década de 1910 era intensa. É nesse período que toda música de carnaval é chamada de “samba”: “Pensavam que samba servia para denominar qualquer música para o carnaval” (ENEIDA, 1968, p. 195). Foi o aparecimento de “Pelo Telefone”, em 1917, que marcaria o nascimento

um novo tipo de carnaval, em que o samba seria o seu gênero por excelência - e como já visto no capítulo anterior, a perenização das características formativas do samba não foram instantâneas, mas processuais.

Um novo tratamento para o samba, mais afeito à dinâmica do cortejo de rua, foi dado por um grupo de jovens do Estácio. Aquele samba praticado pelos pioneiros “pouco diferenciava do maxixe, sendo, assim, adequado para a dança de salão, mas pouco indicado para quem quisesse desfilar no carnaval”, sublinha Cabral (2011, p. 33). Em entrevista ao jornalista (id. *ibid.*, p. 34), Ismael Silva disse: “a gente precisava de um samba para movimentar os braços para frente e para trás durante o desfile”. Araújo (2003) assevera que as escolas de samba mantiveram a forma dos ranchos na estrutura processional dos desfiles, porém com outra musicalidade. “O samba faz diferença fundamental entre ranchos e escolas: diferença de ritmo, de ginga, de evolução e de número de figurantes”, conclui o pesquisador

Nos anos 1930, os cantores do rádio passaram cada vez mais a priorizar o samba do Estácio e de outras regiões da cidade ligados às escolas de samba, fazendo com que o samba gradualmente se consolidasse como o gênero predominante no carnaval (CABRAL, 2011).

De grande importância para a formação de um circuito da música carnavalesca nas três primeiras décadas do século XX a Festa da Penha. As músicas lançadas na Penha se destinavam ao carnaval seguinte, contando com a participação dos principais compositores da época. Eram tempos em que o rádio e a indústria fonográfica ainda eram incipientes, fazendo com que a tradicional festa religiosa e popular, junto do teatro de revista e das “casas festeiras”, como a de Tia Ciata, fosse essencial para os compositores divulgarem suas músicas (ENEIDA, 1968; CABRAL, 2011).

A música carnavalesca do início do século XX se voltava bastante para a crítica política. Eneida (1968) conta que o presidente mais ridicularizado foi Hermes da Fonseca (1910-14). Com os 15 anos de Estado Novo, “os compositores não podiam fazer menor crítica ao regime ou à política. Deviam somente elogiar Getúlio Vargas” (ENEIDA, 1968, p. 197). Alencar (1979) aponta que a oficialização e a subvenção do poder público, nos anos 30, operou uma transformação na canção de carnaval:

No tempo de Sinhô, as críticas eram feitas quase sempre no samba. Mas a partir de certa época, o samba carnavalesco raramente critica. No mais das vezes é lírico, nostálgico, choroso, apaixonado. A marcha, ao contrário, é buliçosa, carioca, mordaz, canalha. (ALENCAR, 1979, p. 209)

A transformação provocada no próprio samba dado o novo contexto político teria lhe extraído, na perspectiva de Alencar (1979), a característica de fazer a crítica e a sátira. “Subvencionando ou premiando, o governo é poupado nas sátiras, que sempre foram um dos ângulos pitorescos do carnaval carioca”, reitera Alencar (id., p. 215). Ao longo do tempo, contudo, tal aspecto seria subvertido pelos compositores das escolas de samba, como se constata numa análise mais aprofundada sobre o tema.

Se Alencar promove analogias do novo estilo de samba carnavalesco tanto em relação ao próprio samba quanto com outro gênero cancional de carnaval, a marchinha, Walnice N. Galvão (2009, p. 135) elabora uma importante distinção entre os dois modelos:

[...] embora antes surgida, veio a se desenvolver como uma espécie de contrapartida prematura daquilo que seria futuramente o samba-enredo. Se este é solene, pomposo, complicado e pretensioso, a marchinha, ao contrário, é engraçada, satírica, maliciosa, cheia de trocadilhos e subentendidos. E, ao contrário do samba-enredo, tendeu a ser um verdadeiro registro de crônica política e de costumes.

Além disso, Galvão (ibid.) estabelece uma diferenciação de classe e de raça entre os gêneros: “o samba-enredo é negro e do morro, a marchinha é branca e de classe média”.

Nos anos 1930, os cantores do rádio passaram cada vez mais a priorizar o samba do Estácio e de outras regiões da cidade ligados às escolas de samba, fazendo com que o samba gradualmente se consolidasse como o gênero predominante no carnaval (CABRAL, 2011).

### **5.3 A formação das escolas de samba na bibliografia**

Em fins da década de 1920, a tentativa de acabar com as brigas e a violência do carnaval de rua fez com que os blocos procurassem um novo modelo. O modelo antigo, além de acabar com a folia nos dias de Momo, resultava numa perseguição às suas culturas fora do período carnavalesco. O modelo em que se inspiraram - praticamente um consenso na bibliografia - foi o dos ranchos.

Eneida (1968), a partir das leituras de Edison Carneiro e Jota Efegê, entende que a origem das escolas de samba está no rancho carnavalesco, que por sua vez se originou dos ranchos de reis. Em Renato Almeida, encontra uma síntese de que os ranchos não passavam de “cordões civilizados” e os blocos eram “mistos de cordões e ranchos”.

Hiram Araújo (2003, p. 219) evidencia a concomitância social e racial entre os sujeitos dos antigos ranchos e das recentes escolas de samba, formadora de uma mesma identidade cultural:

Os ranchos carnavalescos, tendo como principais componentes seus irmãos de raça (predominância negra), também oriundos das camadas sociais mais inferiores da sociedade, afirmavam suas identidades culturais através de recursos emblemáticos de cunhos pacíficos, por isso tinham presença oficial nos desfiles do palco nobre do carnaval carioca (direito de penetração no espaço urbano branco).

O novo modelo de fazer carnaval, como qualquer manifestação cultural viva, não teria as suas características formadas de imediato. O processo duraria algumas décadas. No trabalho de Eneida (1968) - que, lembrando, foi escrito em 1957, há uma explicação do etnólogo Edison Carneiro, icônico pesquisador do samba, de que os primeiros tempos foram precários, com as mulheres fantasiando-se de baianas e os homens vestimentas como pijamas de listas ou camisas de malandro, acrescido de chapéus de malandro, entre outros acessórios. Eram comuns as brigas entre os componentes das agremiações, só mudando o quadro a partir de 1952, com as “uniões” de escolas. Sintetiza Carneiro (*apud* ENEIDA, 1968, p. 311): “Assim, em trinta anos, as escolas de samba criaram uma tradição, disciplinada por elas mesmas, no regulamento dos Concursos (Campeonato e Supercampeonato) da Prefeitura do Distrito Federal [a transferência do Distrito Federal para Brasília só ocorrera em 1960]”.

A criação da “escola de samba” não viria acompanhada de uma unanimidade em torno de sua origem, tampouco de suas características fundamentais.

Para Almirante (ENEIDA, 1968), o responsável por levar, em 1930, a percussividade do samba dos morros (pandeiros, tantãs, surdos, tamborins) para a produção de discos (foi a partir desse momento que os sambas passaram a ser gravados com instrumentos de percussão), a origem estava na propagação das linhas de tiro de guerra, impulsionadas por Olavo Bilac entre 1915 e 16, que deram aos meninos expressões da caserna, sendo a mais marcante “Escola! Sentido!”.

que apareciam em diversos sambas do início do século. Eneida (1968) lembra, também, que uma das modalidades de ranchos eram os *ranchos-escola*, que, assim como as escolas de samba, ensinavam a cantar, a dançar e saíam em cortejo.

Entretanto, a explicação mais aceita e recorrente na bibliografia é a que atribui a Ismael Silva a criação da primeira escola de samba, no Estácio. A justificativa para o nome era a proximidade com a Escola Normal do bairro. A versão era sustentada e repetida por Ismael Silva, como na entrevista concedida a Sérgio Cabral em 1974:

CABRAL - E quem sugeriu o nome *escola de samba*?

ISMAEL - Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: “É daqui que saem os professores”. Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser o melhor. E o pessoal do Estácio dizia: “Deixa falar, é daqui que saem os professores”. Daí é que veio a ideia de dar o nome de escola de samba. O prédio onde era a escola normal continua lá, na esquina da Rua Joaquim Palhares com a Rua Machado Coelho. Agora é uma escola primária. (CABRAL, 2011, p. 268)

Estava fundada a Deixa Falar, que se assumiria como a “primeira escola de samba”. O título, porém, é alvo de contestações. O mesmo Sérgio Cabral (2011, p. 41) é categórico ao dizer que a agremiação “foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco)”. Marília Barbosa e Lígia Santos (*apud* ARAÚJO, 2003, p. 221) também afirmam que a Deixa Falar nunca foi escola de samba, inclusive tendo desfilado no dia dos ranchos em 1931. Seus integrantes não acreditavam no samba, que era visto como algo marginal, justificam as autoras, lembrando que “admirados mesmo eram os ranchos, altaneiros, refletindo o porte da elite cultural negra de ascendência baiana”.

Qual é a pioneira, então? A Portela foi criada a 11 de abril de 1923 como Conjunto Carnavalesco de Osvaldo Cruz, mudando de nome para Quem Nos Faz É O Capricho e Vai Como Pode, até chegar Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela em meados da década de 30. Mesmo desfilando como escola de samba desde o concurso não-oficial de 1929 e dos certames oficiais de 1932 em diante, na sua concepção era bloco.

A Mangueira tem como marco de fundação a data de 28 de abril de 1928. Todavia, o acontecimento é contraditado por Cabral (2011), que garante que a

escola surgiu em 28 de abril de 1929, e não do ano anterior. Para isso, apresenta um documento com papel timbrado de 1939, indicando que a Estação Primeira fora fundada exatamente 10 anos antes.

Uma consulta ao acervo do jornal *O Globo* não tornou possível responder à participação das escolas de samba no carnaval de 1929; a (extensa) crônica carnavalesca concentrava-se nos desfiles de corsos e nos bailes dos clubes - e com menor ênfase, nos ranchos e cordões.

Se a questão do pioneirismo não é consensual, o fato de em 1932 houve o primeiro *desfile de escolas de samba*, com essa nomenclatura, é inatacável. A iniciativa do jornalista Mário Filho (que mais tarde daria nome ao conhecido estádio do Maracanã), proprietário do jornal *Mundo Sportivo*, surgiu da necessidade de ocupar as páginas da publicação durante o período de recesso desportivo. Naquele início dos anos 1930, os jornais seguiam sendo o principal veículo de comunicação, já que o rádio ainda “engatinhava”.

No sábado do carnaval de 1932, o jornal *O Globo*<sup>13</sup> trazia um texto que dava ideia da euforia e da grandiosidade que cercavam a nova modalidade carnavalesca que oficialmente surgia. Sob o título “Todas as ‘Escolas’ do Samba na Praça Onze” (assim mesmo, “escolas” entre aspas e com a preposição “do”), a matéria dizia:

Todas as atenções da cidade se voltam para o campeonato de samba que se realizará, amanhã [7 de fevereiro de 1932], na Praça Onze. O torneio sonoro é devido, como se sabe, a uma ideia brilhante do “Mundo Sportivo”. Trata-se de um acontecimento que impressiona, sobretudo pelo pitoresco incomparável. O campeonato de samba é rigorosamente inédito entre nós. Daí um dos motivos do sucesso rumoroso que alcançou. O desenrolar das competições será acompanhado por profunda atenção, por uma multidão incalculável. Só muito raramente um espetáculo terá despertado o máximo absorvente interesse que o “certamen” de “Mundo Sportivo” despertou. Não será exagero dizer que toda a cidade está diretamente interessada aos desfechos do torneio. A maioria dos bairros e zonas enviará representantes para a conquista do título de “escola” campeã. O número de concorrentes já oferece uma ideia das possibilidades de um concurso que se realizará dentro de tão esplêndidas condições. O desenrolar normal do campeonato está assegurado pelo rigor do regulamento [...]. Não é possível, também, haver qualquer dúvida sobre as decisões que, porventura, venha a tomar o júri, pois que este se compõe de figuras inatacáveis, intelectuais de grande e merecido prestígio nos meios da cidade [...].

Publicamos, ontem, que a cidade ouvirá, na Praça Onze, uma infinidade de músicas inéditas. Aliás, uma das condições obrigatórias é que nenhum dos três sambas cantados de cada escola tenha sido gravado. Todas as melodias terão, assim, a frescura deliciosa de uma primeira audição. Mesmo que não fosse

---

<sup>13</sup> TODAS AS “ESCOLAS” DO SAMBA. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1932. Matutina (Geral). Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: junho 2019.

assim o sucesso seria o mesmo, pois que um samba cantado por centenas de bocas e acompanhados por instrumentos admiradores tem um efeito incomparavelmente melhor do que tem no disco. Já não há mais dúvida quanto ao êxito ruidoso do campeonato do samba. Só o número enorme dos concorrentes bastaria para assegurar completo triunfo. E é um êxito obrigatório, pois o espetáculo é de imponência excepcional.<sup>14</sup>

Pelo texto percebe-se, além do clima de enorme expectativa, algumas inovações relevantes em relação às festas de Momo até então. Uma, o fato de romper com a tradição de a música carnavalesca ser lançada meses antes para chegar aos dias de folia já na boca do público - “Todas as melodias terão, assim, a frescura deliciosa de uma primeira audição”, diz um trecho. A segunda é a democratização na participação: se antes havia um abismo separando o “grande” e o “pequeno carnaval” (FERREIRA, 2004), agora há uma maior interação social e geográfica, como deixa claro a reportagem ao se referir à presença de grupos da “maioria dos bairros e zonas”. E um terceiro aspecto, também relacionado à canção, é o fato de três sambas inéditos servirem como hino das escolas, e não apenas um, como se convencionaria anos mais tarde.

A matéria de *O Globo*, escrita no calor do momento, permite constatar algo que difere de uma narrativa recorrente na bibliografia. O desfile de escolas de samba, ao contrário do que dizem alguns autores, já surgiu com enorme visibilidade e capilaridade social, sobretudo pelo apoio ofertado pela imprensa, não levando muito tempo para se consolidar como a manifestação hegemônica do carnaval carioca.

Após o texto animado para o carnaval de 1932, e do sucesso retumbante nesse, em 1933 *O Globo* assume a organização do desfile. Em 1934, a responsabilidade compete ao jornal *O País*, até que a criação da União das Escolas de Samba, em 1934, antecedendo o carnaval de 35, muda tudo.

Em 1934, o prefeito Pedro Ernesto promoveu a antecipação do carnaval para 20 de janeiro, data em que se comemora São Sebastião, padroeiro do Rio. Havia uma divisão na subvenção da Prefeitura às entidades carnavalescas: 35% para as grandes sociedades, 30% aos ranchos, 25% aos blocos, 7% às escolas de samba e 3% para o Andaraí Clube Carnavalesco (CABRAL, 2011). Segundo Cabral, as escolas “abriram mão de sua parte em benefício das grandes sociedades,

---

<sup>14</sup> A ortografia foi atualizada de acordo com as normais atuais. A sintaxe foi mantida inalterada.

preferindo desfilar de graça”; estrategistas, tinham elas o interesse de “obter o apoio dos grandes clubes para a festa que as escolas de samba pretendiam ‘realizar brevemente’” (id., *ibid.*, p. 95).

No mesmo ano, foi fundada a União das Escolas de Samba (UES), reunindo 28 agremiações. A primeira reivindicação da nova entidade foi a oficialização dos desfiles pelo poder público a fim de garantir uma subvenção maior.

A comercialização dos desfiles, ainda vista com ressalvas por alguns desfiles, não é uma novidade da “espetacularização”. Em 1934 já ocorria a cobrança de ingressos, inclusive com a organização em setores distintos - arquibancada, cadeiras “semi-ringue”, cadeiras “de ringue” e cadeiras especiais (ARAÚJO, 2003). Indo mais para trás, Ferreira (2004) lembra que a busca de lucro com o carnaval já aparece na década de 1830, quando o comércio vendia ou alugava diversas utilidades para a folia.

No ano de 1935, o primeiro com recursos públicos, a prefeitura destina a subvenção para as 25 agremiações filiadas à UES, em desfile promovido pelo jornal *A Nação*. Dentre as regras, a exigência de dois sambas originais e a proibição de instrumentos de sopro (CABRAL, 2011).

A formação das escolas de samba na década de 1930 trouxe ao carnaval uma série de inovações (ARAÚJO, 2003). A Portela teria criado comissão de frente uniformizada, o enredo e o samba-enredo (sobre este elemento, há bastante polêmica, o que será trabalho no próximo capítulo). A Mangueira introduziu na bateria o pandeiro oitavado. Surge a “batucada” e os instrumentos de percussão passam a ser parte do carnaval de rua.

A década de 1930/39 é das mais importantes do carnaval carioca. [...] Verifica-se nesse decênio a transformação da dança carnavalesca, que passa a ser volteio e ginga, samba solto, caminhado ou pulado. O carnaval carioca se oficializa e aparecem as escolas de samba. Nasce a composição “batucada” e passam a integrar em definitivo o carnaval de rua os instrumentos de percussão, como cuícas, tambores, surdos, caixas, tamborins, reco-recos, ganzás, etc., trazendo novos ritmos e novas cores à música da grande festa do Rio. (ALENCAR, 1979, p. 276)

O período do Estado Novo (1937-46), análogo à ascensão dos nacionalismos pelo mundo e à 2ª Guerra Mundial, foi aquele em que os desfiles de samba radicalizam no patriotismo, incorrendo a temas do folclore e da história do país. Por meio de Heitor Villa-Lobos, são convidadas a participar da Exposição do Estado Novo e são recebidas pelo presidente Getúlio Vargas.

Se o mundo a partir de 1946 passou a viver a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, o embate entre as ideologias capitalista e socialista, o mesmo enfrentamento se deu também no universo das escolas de samba, ocorrendo aquilo que Cabral (2011) chama de “Guerra Fria do samba”. O Partido Comunista, que voltava à legalidade e obtinha expressivos resultados eleitorais com a reabertura política após 1945 (no então Distrito Federal, elegeu 18 dos 50 vereadores, e na eleição presidencial o seu candidato ledo Fiúza conquistara o terceiro lugar), teve o apoio significativo das escolas de samba. Firmava-se uma parceria entre o PCB e a UGES. Em 15 de novembro de 1946 acontece um grande desfile das escolas de samba, no Campo de São Cristóvão, em homenagem a Luís Carlos Prestes, participando 22 agremiações. A direita reage e fomenta a criação de uma nova entidade geral para o carnaval, a Federação Brasileira das Escolas de Samba, que inicialmente reuniu “várias escolas desconhecidas” (id., *ibid.*, p. 162). A disputa entre a nova entidade e a UGES dá nas páginas dos jornais *Tribuna Popular*, do PCB, e *A Manhã*, do governo federal. As escolas de samba filiadas à UGES são perseguidas pela polícia, bem como discriminadas pela Prefeitura, que em 1949 reconhece (e apóia financeiramente) apenas as escolas filiadas à Federação.

Após três carnavais duplos ou triplos, organizados por diversas entidades (de 1949 a 51, sendo que em 1950 foram três as promotoras), no carnaval de 1952, já sob o governo democrático de Vargas, as agremiações voltam a se unir e a se organizar em apenas uma entidade geral, a Associação das Escolas de Samba do Brasil. Segundo Cabral (2011, p. 185), foi o carnaval de 1952 “o mais sensacional de todos os tempos” (o julgamento acabaria anulado pela falta de notas a algumas agremiações).

Na síntese que faz dos anos 1940 e 50, Araújo (2003, p. 230) afirma que ali as escolas de samba completaram o “ciclo de formação” e constituíram “suas espinhas vertebrais’ básicas compostas pelo enredo, samba de enredo, alegorias e fantasias”. A expansão das escolas de samba ultrapassou os limites da então capital federal. Nas décadas de 1940 e 50, foram fundadas “muitas das escolas de samba que conhecemos hoje, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em outros centros urbanos como São Paulo e Porto Alegre” (FERREIRA, 2004, p. 355).

Uma revolução estética se dá a partir do desfile *Debret*, do Salgueiro em 1959, que teve à frente os artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery. Fernando

Pamplona, que era julgador naquele ano, forma uma equipe com gente de fora do mundo do samba e dá uma guinada que transforma radicalmente a plástica dos desfiles a partir de 1960. O trabalho, antes mais artesanal, se torna cada vez mais especializado e sofisticado.

Sob o pioneirismo de Pamplona no Salgueiro, ganham relevo os “enredos negros”. Mesmo sendo o desfile de escolas de samba uma arte protagonizada majoritariamente por pessoas negras, estas não tinham heróis de sua cor sendo celebrados na avenida. Surgem, então, paradoxos como este relatado por Cabral (2011, p. 200):

[...] o pioneirismo tem o seu preço. Fernando Pamplona e sua equipe encontraram algumas dificuldades para convencer os integrantes do Salgueiro de que o enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, para ser bem-sucedido, teria de apresentar um grande número de componentes com a pobre fantasia de escravos. Era uma ideia que contrariava uma velha tradição não só das escolas de samba como das manifestações folclóricas de origem negra, pois era através delas que os negros realizavam, pelo menos na indumentária, o sonho de se apresentar como reis, rainhas, duques etc.

Os anos 1960 e 70 são marcados pela entrada da classe média nas escolas de samba, simultânea à propagação dos desfiles também pelo rádio e a televisão (esta, sobretudo na década de 70), além da gravação dos sambas-enredo em álbuns - o primeiro data de 1968. Entre 1971 e 72, a TV Globo exibiu a novela *Bandeira Dois*, de Dias Gomes, a primeira a ser ambientada em uma escola de samba (Imperatriz Leopoldinense). Divergindo dos autores que falam em “embranquecimento” e da quebra de uma “tradição” do samba, Araújo (2003) prefere chamar de “sincretismo cultural”. Ferreira (2004, p. 356) comenta a aproximação também de artistas de vanguarda, como Hélio Oiticica, ao universo das escolas de samba:

Os locais de ensaios das escolas, chamados de quadras, antes redutos de seus componentes, passavam a ser frequentados por pessoas de classe média e alta em busca do samba ‘verdadeiro’ e do contato direto com o espaço mítico dos morros e favelas. Artistas plásticos de vanguarda passariam a se interessar pela estética do samba, como Hélio Oiticica, que realizou várias séries de trabalho com elementos da Mangueira.

A década de 1970 é lembrada, ainda, pela revolução estética nos desfiles, puxada especialmente pelo trabalho do carnavalesco Joãozinho Trinta. O espetáculo se torna cada vez mais uma super-produção. É quando também ascende a poderosa figura do patrono: “patronos, nas pessoas dos banqueiros de

bicho, passam à história do mecenato como uma das poucas categorias de homens ricos a investirem nessa forma de cultura popular, o carnaval”, alega Araújo (2003, p. 232). A hegemonia que durou quatro décadas entre Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro é interrompida a partir de 1976 pela Beija-Flor de Joãosinho, que junto da Mocidade Independente de Padre Miguel e da Imperatriz Leopoldinense firmam-se entre as grandes.

O crescimento do espetáculo escolas de samba se consolida nos anos 1980, principalmente com a construção do sambódromo na gestão do governador Leonel Brizola. Impulsionado pela televisão, o gênero se espalha amplamente pelo país. Consoante à nova conjuntura política, à redemocratização que chegara, uma explosão de liberdade se faz sentir em sua estética e em sua poética.

Nos anos 90 e na entrada deste século, a grandiosidade se mantém, incorporando sempre novas linguagens artísticas e midiáticas. Na segunda metade da década de 2010, contudo, as escolas de samba enfrentam a onda reacionária que se abatera sobre o Brasil - tanto os anos 1980 quanto a segunda parte dos anos 2010, por serem compreendidos como *ciclos*, são aprofundados no Capítulo 10.

O alvorecer do século 21 assistiu, ainda, a uma “explosão” de publicações ligadas ao universo do carnaval das escolas de samba, bem como a de pesquisas acadêmicas sobre o assunto. Pode-se falar desde reedições, como a da obra de Sérgio Cabral (2011), a novos trabalhos, como os de Hiram Araújo (2003), Felipe Ferreira (2004) e Walnice Nogueira Galvão (2009), para ficar nos já citados. Além disso, alguns trabalhos dedicaram-se a aspectos particulares dos desfiles, como uma sucessão de títulos de Júlio César Farias em torno dos diversos quesitos. Revezando diferentes autores, o jornalista Fábio Fabato organizou a série “A Família do Carnaval”, composta por quatro livros que contam crônicas sobre as agremiações. Vários trabalhos recentes construíram biografias das escolas de samba ou de seus personagens, sendo alguns deles mencionados ao longo deste estudo. Outros versaram particularmente sobre o samba-enredo e, por isso, serão referenciados no próximo capítulo.

#### **5.4 A busca da *brasilidade* como chave interpretativa na formação das escolas de samba**

A construção de uma almejada *brasilidade* permeou a formação do gênero escolas de samba desde a sua primeira década de fundação. Alguns fatores contribuíram para isso: a) a busca de legitimação social por parte dos sujeitos protagonistas - negros, moradores da periferia da cidade e de baixa escolarização; b) a tentativa de assegurar a subvenção pública; c) o alinhamento do Brasil a outros regimes ultranacionalistas naquele período de tensão na geopolítica mundial; d) a admiração e entusiasmo da intelectualidade com a capacidade de síntese de uma pretensa nacionalidade representada pelas escolas de samba.

A ideia de ser a “síntese da nacionalidade republicana” já estava no âmago da sociedade carioca desde a virada do século XIX para o XX, afirma Ferreira (2004, p. 231). O objetivo era fazer do Rio de Janeiro uma cidade cosmopolita, “oposta à ideia de regional”. Sendo capital e a “porta de entrada do país”, o amálgama cultural conquistado pelo carnaval, em especial com o advento das escolas de samba, apresentaria para o mundo uma ideia de “essência” da identidade do país, um símbolo de *brasilidade*:

[...] após a virada para o século XX, o Carnaval carioca iria, paulatinamente, assumindo o título de expressão máxima da nacionalidade brasileira, alçando a capital ao posto de grande símbolo da brasilidade. O Carnaval já não era visto somente como uma festa que acontecia na cidade, mas apresentava-se como sinônimo e essência da própria cidade, porta de entrada do país. Desse modo, a participação direta e efetiva de suas autoridades e representantes oficiais tornava-se uma ação lógica e necessária. Ou seja, a partir de finais da década década de 1920 o “espírito” do Rio de Janeiro passa a ser um dos elementos mais importantes na formação do seu Carnaval. (p. 312)

Se nas primeiras décadas essa afirmação do carnaval como símbolo carioca e nacional já era perceptível, isso se acelera com o contexto político e social da década de 1930. O mundo vivia uma onda de nacionalismos exacerbados, que logo culminaria na Segunda Guerra, enquanto o país tinha na direção política da Nova República a exaltação aos “valores pátrios” e o próprio fomento à construção de uma identidade nacional e de identidades regionais. Agregado a isso, as novas tecnologias faziam com que o rádio e a indústria fonográfica se disseminassem, unindo o país por meio da música e da informação.

No âmbito do carnaval, fato decisivo é a criação da União das Escolas de Samba (UES) em 1934. Flávio Costa, presidente da entidade, em carta endereçada

ao prefeito Pedro Ernesto, apresentou um conceito que se tornaria intrínseco à formação do gênero: ser a expressão do “cunho essencial de brasilidade”.

“A União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes do cunho essencial de brasilidade, para que a nossa máxima festa possa aparecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade [...]” (CABRAL, 2011, p. 104).

Um episódio ocorrido no verão de 1936 serve para ilustrar o flerte, naquele momento, do governo de Getúlio Vargas com os regimes totalitários da Alemanha e da Itália - mais tarde, em 1942, o Brasil acabaria se unindo aos “Aliados”, a coalizão liderada por Estados Unidos, França, Inglaterra e União Soviética. Cabral (2011, p. 116) conta que o Departamento Nacional de Propaganda realizou o programa *A Hora do Brasil* do dia 30 de janeiro na quadra da Mangueira, transmitindo diretamente para a Alemanha “na tentativa de fazer média com os nazistas”.

Em 1937, a noção de que as escolas de samba serviam aos propósitos nacionalistas estava tão impregnada que o relatório da comissão julgadora dos desfiles consignou que elas eram “a parte maior, mais interessante e mais nacionalista do carnaval carioca” (CABRAL, 2011, p. 124).

Formalizando o que antes estava implícito, em 1938 a União das Escolas de Samba estabelece no regulamento dos desfiles a exigência de apresentações “de acordo com a música nacional”, não permitindo nos enredos “histórias internacionais, em sonho ou em figuração” (ibid., p. 128). Tal autoimposição permaneceria até a década de 1990, influenciando decisivamente o gênero na sua essência, porém não impedindo muitas inovações e subversões.

Um aspecto pouco comentado na bibliografia sobre o carnaval é a legitimação dada pelos modernistas. Como comentado anteriormente, a arte das escolas de samba encantou a intelectualidade, que via nesse novo jeito de fazer carnaval uma profunda brasilidade e autenticidade. Felipe Ferreira (2004), referindo-se a trabalho de Mônica Velloso, intitulado *Modernismo no Rio de Janeiro*, assinala o relevante intercâmbio cultural entre os artistas populares e a intelectualidade, que circulavam nos mesmos espaços. Assim, “seriam as festas e espaços populares da cidade iriam gerar e incentivar o desenvolvimento das ideias modernistas na capital do país” (id., ibid., p. 251).

Ferreira (2004) cita diversas declarações de ícones modernistas sobre os desfiles das escolas de samba naqueles primeiros tempos. O escritor Oswald de Andrade afirmou: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. O pintor Di Cavalcanti, consciente de seu lugar no topo da pirâmide social, disse: “[o carnaval] é uma das formas de meu cariquismo irremediável e eu me sinto demasiadamente povo nesses dias de desafogo dos sentimentos mais terrivelmente terrenos de meu ser”. Já o maestro Heitor Villa-Lobos, de bastante proximidade com as escolas de samba, resume: “o carnaval brasileiro é o maior fanatismo nacional. É realmente a festa mais popular do meu país, a mais original e típica, sobretudo no Rio”.

O contato de intelectuais e artistas com o universo das escolas de samba ajudou a formar - e transformar - os desfiles carnavalescos, mas também a própria arte brasileira, particularmente a Tropicália. Alambert (2012, p. 139), em artigo sobre o movimento, defende que a Tropicália se firmou dos anos 1960 até a contemporaneidade como uma “espécie eficiente e reiterada de ‘razão’ dualista para se definir a cultura brasileira e orientar sua produção (tanto estética quanto politicamente)”. A Tropicália, concebida originalmente por Hélio Oiticica, cuja obra inspirou o conceito e o nome da vanguarda, contou com a influência direta das escolas de samba.

Levado ao morro da Mangueira pelo escultor Jackson Ribeiro, Oiticica conhece um novo mundo dentro do próprio país e constrói uma nova trajetória poética. Sem se limitar a apenas server elementos daquela cultura exótica para as classes altas apreciadoras da arte de vanguarda, Oiticica levou a bateria e passistas da Mangueira ao Museu de Arte Moderna, em 1965, numa exibição de seus *Parangolés*, provocando o “escândalo de muitos” (DUARTE, in VERGARA, 2007, n. p.); impedidos de entrar na instituição, desnudaram “os preconceitos enraizados na sociedade brasileira” (SALLES, 2018, p. 75).

O contato de Hélio Oiticica com as escolas de samba o faz criar os parangolés e lançam os fundamentos para a formação de uma arte de vanguarda “obviamente brasileira”, como escreve o artista em texto de 4 de março de 1968:

“Tropicália” é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do Parangolé, em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente de outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos - a arte das

ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. Parangolé foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias universalistas (volta ao mito, incorporação sensorial etc.), da conceituação de nova objetividade e da “Tropicália”. (OITICICA, 2011, p. 108)

A *brasilidade* das escolas de samba, então, extrapola os limites do carnaval e se espalha para outros campos da cultura nacional. Apesar de terem influenciado decisivamente um dos principais movimentos artísticos do século XX, não tiveram o mesmo apelo junto à crítica, sendo por alguns considerado um objeto “menor”. Oiticica (2011, p. 75), ao comentar a fusão da forma de sua arte com as experiências do morro carioca, assume também um sentido ético: “é [...] uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc.”.

Essa mescla de experiências transformou a vida de Oiticica como pessoa e como artista, mas também serviu para substanciar a possibilidade de uma *forma brasileira* para a arte - algo que as escolas de samba, nos idos da década de 1960, já tinham bastante a ensinar.

### 5.5 A formação de um gênero artístico integral

O tipo de carnaval desenvolvido pelas escolas de samba formou um novo gênero artístico. Esse gênero artístico, manifestação cultural viva que é, se transformou ao longo do tempo, porém conservando na sua essência algumas características: a competição, com seus quesitos fixos; o formato processional, ritualístico; um enredo a guiar o conjunto do desfile; um samba contando uma história e cantado por centenas ou milhares de pessoas.

Na bibliografia, alguns trabalhos se dedicaram a estudar o desfile de escolas de samba para além do aspecto somente lúdico, mas como arte.

Em 1988, a partir de Porto Alegre, o jornalista Luiz Paulo de Pilla Vares sustenta que os desfiles das escolas de samba devem ser enxergados não como festa, mas como “gênero artístico”, “capaz de rivalizar com as outras grandes manifestações estéticas” (p. 90):

[...] a escola de samba pode ser vista como um modelo de **arte nova** [grifo do autor], capaz de expressar em seu movimento sempre surpreendente as mais autênticas tradições populares, revestidas de uma forma em que se pode perceber nitidamente todos os estilos da arte contemporânea em estado bruto, em que o primitivismo coabita com a mais cativante e revolucionária modernidade. (PILLA VARES, 2000, p. 90)

Afirmando que as escolas de samba possuem uma linguagem específica que é desvendada no percurso do desfile, Pilla Vares (ibid., p. 93) percebe uma autonomia estrutural do espetáculo das escolas de samba. Refuta a expressão “ópera popular” para se referir a elas; o termo pode ser considerado generoso, porém equivocado - “Estas já adquiriram plena autonomia estética e não precisam se socorrer de nenhum termo de outras artes para designarem-se a si mesmas”, resume. Ao conjugar linguagens artísticas distintas, o desfile de escolas de samba atingiria a “sonhada” condição de “arte total”:

[...] o espetáculo da escola de samba já possui as suas próprias estruturas, em sua conjugação notável do canto e da dança (que é a matéria-prima fundamental, “a infra-estrutura” da escola de samba como forma de arte), com as artes plásticas (as alegorias vêm ocupando um lugar cada vez maior nos desfiles) e com a ópera (o enredo ainda possui uma importância decisiva). Nessa medida, o samba das escolas aproxima-se aceleradamente da sonhada **arte total** [grifo do autor].

Essa singularidade fez com o que o desfile de escolas de samba se tornasse o “maior complexo de exposições artísticas do mundo moderno”, nas palavras de Mussa & Simas (2010, p. 10).

Essa “arte nova” centrifugou linguagens artísticas e midiáticas as mais variadas. Para ficar apenas em exemplos contemporâneos mais comuns, pode-se citar: a) a música, englobando a letra, a melodia e a performance dos intérpretes, da bateria e do canto dos componentes; b) a dança, exercida de diferentes formas pelo grosso dos integrantes, pelas alas coreografadas, pela comissão de frente e ainda pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira; c) o teatro, observado sobretudo nas encenações realizadas nos carros alegóricos; d) as artes visuais, vista nas alegorias e em outros elementos cenográficos sob diferentes formas - pintura, escultura, gravura etc.; e) o circo, responsável por performances mais elaboradas de seus malabaristas e acrobatas (um carnavalesco conhecido pelo uso desse recurso é Renato Lage; f) a moda, estampada nas fantasias; g) a literatura, presente, além da letra do samba-enredo, nos textos em geral prosaicos do enredo; h) a maquiagem, artifício cada vez mais utilizado para padronizar a face dos desfilantes. Os avanços tecnológicos das últimas décadas propiciaram o aparecimento de novas linguagens midiáticas no desfile, como o vídeo, a *internet* e a robótica.

A complexidade de linguagens alinha-se à dimensão dos desfiles de escolas de samba como espetáculo. Contudo, essa perspectiva não é isenta de tensões, ao contrário. Cavalcanti (2006) sublinha que o desfile é simultaneamente festa e espetáculo, provocando uma “tensão vital” entre as duas formas, o samba e o visual. A tensão entre ambas “está no cerne de sua forma estética e ritual” e “corresponde também a uma tensão sociológica” (id., p. 59). À noção de “visual” está ligada a de espetáculo, em contraposição à ideia de “festa”, relacionada ao samba.

A noção de “visual está intimamente ligada àquela de espetáculo, que faz distinção entre ator e espectador por oposição à ideia de festa, que une os participantes numa experiência da mesma ordem, e mesmo àquela de “samba” ou “samba no pé”, noções que valorizam o que há de participativo nesse canto e nessa dança. (CAVALCANTI, 2006, p. 68)

Araújo (2003) considera que a passagem da era “somente folclórica” para o tempo do carnaval-espetáculo, com maior presença do mercado, fez com que novas técnicas fossem introduzidas. As escolas de samba, então, passam a produzir arte para as multidões, “nos quais os fortes efeitos visuais são uma das bases” (id., p. 233).

Tal transformação, porém, não foi nada tranquila, tampouco possui a mesma interpretação na bibliografia.

Candeia e Isnard, em *Escolas de Samba: a árvore que perdeu a raiz* (1978), após realizarem um levantamento historiográfico dessa manifestação carnavalesca, fazem uma crítica contundente aos rumos que tomavam as escolas de samba. O pressuposto da crítica é de que haveria uma *cultura própria da escola de samba*:

A escola de samba, berço de nossa música popular, é uma fonte de cultura com características próprias. A presença de uma cultura dessa natureza, com seus próprios valores, atitudes e modos de comportamento, tem sido amplamente notada nas atividades e reuniões sociais realizadas nas Escolas através dos ensaios, rodas de samba, nas brincadeiras de Partido-Alto, nos diversos tipos de festas características das Escolas, na maneira de vestir, na linguagem, nos hábitos alimentares, nas danças e ritmos. (CANDEIA E ARAÚJO, 1978, p. 69).

Em um tempo em que Joãozinho Trinta revolucionava a estética dos desfiles no Salgueiro e na Beija-Flor, Maria Augusta na União da Ilha e no Salgueiro e Arlindo Rodrigues na Mocidade, além do precursor Fernando Pamplona, Candeia e Isnard (1978) declaram abertamente a oposição aos carnavalescos, diretores

artísticos das agremiações, responsáveis pela plástica dos desfiles. Boa parte desses era oriunda das faculdades de Artes, e não pessoas da comunidade, o que causava inevitáveis choques sociais e culturais. Em um tópico do livro chamado “Inversão de valores”, os autores disparam:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os assistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são *hoje em dia* [grifo dos autores] colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados “carnavalescos”, ou seja, *artistas plásticos* [grifo dos autores], cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituímos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte popular brasileira, que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes do afro-brasileiro. (idem, p. 70)

A reivindicação de uma autenticidade, e particularmente ligada às raízes da cultura negra brasileira, está presente também em obras como a de Lopes e Simas (2015, p. 121). Ao se referirem às transformações da década de 1970, os autores ressaltam que “as escolas começam a perder o caráter de expressão de arte negra”, transformando-se, assim, “em expressão artística mais descompromissada, eclética e universal”. A sua conversão em “espetáculo”, então, teria mantido “poucos elementos” que remetessem ao seu “significado original”.

A incompatibilidade entre o princípio da “autenticidade” e a dimensão do “visual” é real, reconhece Cavalcanti (2006, p. 68), que se dedicou a pesquisar a relação entre processos sociais e forma artística nas escolas de samba que se dá por meio da mediação exercida pelo carnavalesco: “a experiência de ver, em particular, as alegorias - que são essencialmente uma criação para a visão -, é incompatível com a noção de autenticidade e pureza tão caras à tradição romântica (...)”.

De modo contundente, Pilla Vares refuta as visões “tradicionalistas” acerca das escolas de samba, que veem a crescente espetacularização como uma “negação das raízes do samba”. “Nada há que fique igual a si mesmo”, acentua.

Seria ingenuidade ou má fé pensar-se numa arte popular confinada a si própria, sem se nutrir das mudanças - em alguns casos revolucionárias - que ocorrem na sociedade da qual é a expressão mais legítima, ou nas outras artes de que não pode se isolar. Aliás, o próprio samba surgiu como uma revolução musical. (PILLA VARES, 2000, p. 91)

Há uma aparente imprecisão do termo “arte negra”, como utilizado por Lopes e Simas (2015), ou de “cultura própria com raízes do afro-brasileiro”, como expresso por Candeia e Isnard (1978), ainda mais tendo como ponto de referência as escolas de samba. Primeiro, que essa manifestação surgiu trazendo grandes inovações ao carnaval que se tinha até então, misturando diferentes procedências e apresentando um discurso afinado à ideologia nacionalista hegemônica - que, como se sabe, relegava ao negro um papel absolutamente coadjuvante na História brasileira. É na virada dos anos 1950 para os 60, e ao longo da década, que os enredos de temática afro-brasileira passam a ter vez no carnaval carioca. Quem introduz os novos personagens e as novas histórias, omitidos da historiografia oficial, são justamente os carnavalescos saídos do campo acadêmico das artes visuais, como Dirceu e Marie Louise Nery, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Brancos e de fora das comunidades, ajudam a criar uma nova lógica para a função de carnavalesco, mais profissional e menos apegada às convenções vigentes - na verdade, dão uma nova estatura à função no organograma das agremiações.

A pesquisadora Monique Augras (1998) lembra que a presença de artistas visuais no carnaval já acontecia há muito tempo, desde os desfiles de corsos. Assim, entende como natural que as escolas de samba, ao amalgamarem todas as manifestações carnavalescas anteriores, tenham mantido a característica de contar com especialistas em artes plásticas, em cenografia etc., ainda que com algum atraso. E levanta o fato do “amor à escola”, tanto da comunidade quanto dos artistas externos, como algo que marcava o preparo dos desfiles naquele tempos pré-profissionalização.

Ouve-se frequentemente lastimar o reinado dos carnavalescos que, por serem estranhos ao morro, teriam como que desencaminhado a expressão autêntica das raízes populares. É verdade que a década de 60 assistiu, em várias escolas, mas sobretudo a partir da iniciativa do Salgueiro, à substituição dos artistas do morro por profissionais formados pela Escola de Belas-Artes e treinados na cenografia do Teatro Municipal. Mas a participação de artistas ligados às camadas eruditas da sociedade e especialmente contratados para realçar a beleza do desfile é tão antiga como o próprio carnaval. As grandes sociedades já recorriam a especialistas para montarem seus préstitos. [...] A maioria das escolas de samba, porém, não dispunha de recursos para tanto, e os artistas, fossem da comunidade ou pertencessem a camadas mais eruditas, se encarregavam dos aspectos visuais de graça e por amor à escola. (AUGRAS, 1998, p. 86)

Um segundo aspecto para reflexão é sobre a ideia de “autenticidade”. A noção pode funcionar para expressões do folclore (ainda assim, problematizando-se acerca das “tradições inventadas”), mas nunca para manifestações culturais vivas e de massa como é o desfile de escolas de samba.

Como terceira consideração, está o fato dos temas da cultura negra brasileira, difundidos sobretudo a partir da década de 1960, terem se consolidado como uma verdadeira *longa duração* na poética das escolas de samba. O assunto é detalhado no Capítulo 9, inclusive com a lista de todos os enredos com a temática, mas cabe adiantar que o número se mantém alto em todas as décadas. Em 1978, por exemplo, ano em que Candeia e Isnard publicaram o livro de protesto, a Beija-Flor, sob a batuta do contestado Joãozinho Trinta, desfilou (e foi campeã) com *A criação do mundo segundo a tradição Nagô*, consagrado como um clássico do gênero.

Uma interessante aproximação conceitual é feita por Hélio Oiticica após a sua imersão na Mangueira, nos anos 1960. A lógica do mundo do samba faz com que ele reflita acerca dos paradoxos da própria arte e desenvolva conceitos, métodos e obras que influenciaram a cultura brasileira para sempre.

Da experiência com o samba, Oiticica extraiu a “ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade”. O lugar estático, o “estar” das coisas, é transformado pelo “gesto da imanência do ato corporal expressivo”. Assim, “os objetos que estão fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, ‘deslocam’ o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas”. Surgem daí dois conceitos relevantes: *arte ambiental* e *antiarte*.

Na *arte ambiental* de Oiticica (2011), uma nova ambiência se tornava imprescindível para aquele objeto artístico que não ficava inerte perante o desfrute de um observador passivo, mas que era “transformável”, exigindo a participação inventiva do espectador. Uma consequência disso é o questionamento à própria ideia de “exposição”, o lugar tradicional que cabia à arte. Nessa perspectiva, o olhar deixa de ser externo e passa a ser interno, fazendo com que o ato artístico se consume por meio de uma experiência concreta.

A *antiarte*, por sua vez, é definida como a

compreensão e razão de ser do artista não mais como criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação - a *criação* [grifo do autor] como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. [...] não há a

proposição de um “elevar o espectador a um nível de criação”, a uma “meta-realidade”, ou de impor-lhes uma ideia ou um “padrão estético” correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhes uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar [...] - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 2011, p. 79)

Foram esses conceitos, dissertados em 1966, que orientaram Hélio Oiticica a conceber obras como os *Parangolés* e *Tropicália*. Ao apontar elementos conceituais para uma arte interativa, em que os limites entre obra e espectador não estão absolutamente demarcados, não são estáticos, e sim “transformáveis”, Oiticica ajudou a estabelecer novas interpretações e perspectivas para a cultura brasileira nas artes visuais, além de influir em outras linguagens.

O objeto estético não devia mais ser entendido como necessariamente divorciado do contato humano; se antes servia apenas para a contemplação, sob o prisma elaborado por Oiticica (2011) os parâmetros se modificam. O ser humano é chamado a atuar como “participador”, a ser sujeito perante o objeto confrontado. Indo além, se o próprio objeto pode se metamorfosear, também o ambiente deve ser outro.

A transposição desses conceitos para uma análise das escolas de samba enquanto gênero artístico claro que não absolutiza a sua pertinência. As escolas lidam com elementos bastante distintos dessa liberdade inventiva concedida ao “participador” da experiência de Oiticica, como, por exemplo, o rigor decorrente de um modelo de carnaval amparado na competição.

Entretanto, contribui para desmistificar oposições como as citadas anteriormente – “festa” *versus* “espetáculo”, “samba” *versus* “visual”, “autenticidade” *versus* transformação. A experiência artística pode se dar de forma integral e única, fazendo com que objeto e espectador, ora tornado sujeito, sejam parte de um todo criativo. Afinal, é algo próximo ao que acontece com o desfile de escolas de samba, em que cada exibição é singular, irrepitível, onde cada participante exerce um papel vital e um imenso complexo de linguagens artísticas, sempre em atualização, denota a heterogeneidade que as caracterizam.

## CAPÍTULO 6

### **Samba-enredo: a formação de um gênero de *longa duração***

A formação do samba-enredo ocorre imbricada à busca de uma “identidade” para um país grande, porém jovem, de escolarização escassa e enormes desigualdades sociais. Para a intelectualidade, criar uma “cultura brasileira” era um desafio premente. Para os governantes, uma necessidade em tempos de nacionalismos exacerbados pelo mundo. Mas é das periferias do Rio de Janeiro, a partir do protagonismo exercido por homens negros, pobres e de baixo letramento, que surge o gênero que, talvez, melhor condensou os ideais de “brasilidade” para uma manifestação cultural de massa.

Gênero cancional novo, ligado ao samba, todavia com características bastante distintas, o samba-enredo se firmou ao longo do século XX como uma das mais profícuas *longas durações* da cultura popular brasileira, resistente aos modismos da indústria cultural. Se a cada verão novos *hits* surgem para movimentar o mercado musical, o samba-enredo passou incólume, ainda que com momentos de maior ou menor sucesso comercial.

A análise sobre o gênero deve considerar os diversos elementos oferecidos pela bibliografia, como a proximidade da poética do samba-enredo com a épica e a sua efetividade, que só se dá ao longo do desfile. Não é, pois, uma canção para ser somente assistida, entoada e aplaudida por espectadores, mas está a serviço de um objetivo prático, que é ter um bom desempenho na avenida e trazer um bom resultado para a sua escola de samba.

Híbrido, o samba-enredo se inspirou na musicalidade dos gêneros carnavalescos do passado, em especial dos ranchos, transformando-as, e, concomitante à consolidação do samba como “a música nacional” nas décadas de 1930 e 40, se tornou a canção do novo tipo de carnaval que se fazia hegemônico.

Neste capítulo, uma revisão bibliográfica crítica é formulada, indicando as diferentes interpretações - e contradições - de um gênero de largo alcance popular, porém de pouco interesse acadêmico até há pouco tempo. As características constitutivas do samba-enredo são aprofundadas, tanto na perspectiva diacrônica quanto na sincrônica. A transposição intersemiótica, do enredo para o samba-enredo, é elemento-chave para se compreender o gênero; o samba-enredo não é concebido a partir da mera inspiração do compositor, mas de outro texto, de outra

autoria e situado em outro universo semântico. Por fim, um estudo de caso é elaborado em cima de dois sambas-enredo que, distanciados 50 anos, versam sobre o mesmo tema: a Abolição da Escravatura. Através deles, é possível refletir acerca das transformações dos processos sociais e historiográficos e como isso se percebe na canção.

### **6.1. A poética do samba-enredo na bibliografia**

Um levantamento sobre as escolas de samba permite observar que até a entrada deste século a bibliografia sobre essa modalidade carnavalesca era exígua, apesar de ser um fato social relevante na cultura brasileira. Quando se pensa no carnaval para além do Rio de Janeiro, então, a carência se agudiza.

A mesma escassez se verifica em relação ao estudo do samba-enredo: no *Dicionário da História Social do Samba* (2015), de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, são citadas apenas três publicações. Contudo, nesta pesquisa conseguiu se chegar a outras obras que, na íntegra ou em parte, se dedicaram a falar do samba-enredo, de sua formação e características. Além disso, nas últimas décadas algumas dissertações e teses acadêmicas versaram sobre o tema em diversas áreas - História, Linguística, Literatura, Antropologia, Musicologia, entre outras -, sob diferentes perspectivas.

Uma primeira referência situa-se na obra de José Ramos Tinhorão (1974) sobre a formação da música popular brasileira. O pesquisador relaciona o samba-enredo à sua característica de transpor para a forma versificada e musical um texto de outro campo semântico, muitas vezes de caráter histórico, com a missão de facilitar o “claro entendimento” do público. Uma ousadia teórica é praticada por Tinhorão: assevera que aqueles sujeitos “semianalfabetos” fundaram um gênero épico.

A necessidade de resumir os temas históricos para claro entendimento de um público sem qualquer informação prévia dos assuntos escolhidos levou os letristas das escolas de samba a comporem verdadeiros poemas épicos. Sem qualquer conhecimento didático da estrutura de tal tipo de poema, os sambistas semianalfabetos do Rio de Janeiro começaram curiosamente a desenvolver em seu encadeamento de versos o mesmo processo de composição usado pelos poetas clássicos desde a *Íliada*, de Homero, até *Os Lusíadas*, de Camões. (TINHORÃO, 1974, p. 174)

A mesma perspectiva é corroborada décadas depois por Farias (2002) e Mussa e Simas (2010). O samba-enredo estaria na contramão da música popular

urbana contemporânea ao não ser lírico, mas épico. Único gênero épico “genuinamente brasileiro”, seria, entre as “espécies” de samba, “a mais impressionante”:

[...] o samba de enredo é um gênero épico. O único gênero épico genuinamente brasileiro – que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira” (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 10)

Farias (2002, p. 36) identifica um aspecto fulcral nessa relação entre o samba-enredo e o gênero épico: ambos têm por base um enredo. A caracterização do gênero épico permite constatar uma proximidade com o gênero cancional carnavalesco, Composto por uma “narração poética de um fato grandioso de interesse da coletividade”, a épica tem na sua essência elementos como “os personagens, o tempo, o espaço e o ponto de vista do narrador, representado, no caso, pelo compositor”. O heroísmo de personagens históricos é algo presente ao longo de toda a formação da epopeia, bem como a destinação à oralidade. Uma fusão entre dois planos distintos, o *plano real ou histórico* e o *plano mítico ou maravilhoso*, é levantada pelo autor.

Em estudo musicológico desenvolvido nos anos 1960, Edigar de Alencar (1979) ressalta a submissão de todos os setores de uma escola de samba às exigências do regulamento do desfile e a um enredo previamente definido. O autor afirma que o samba era “narrado e musicado, com certa frieza, quase sem poesia, mas frequentemente com melodização agradável, destacada ainda mais pela afinação e disciplina dos grandes coros e de baterias numerosas e bem treinadas” (id., p. 51). Além de aspectos historiográficos sobre o gênero cancional e o carnaval, um trecho da obra, escrita em 1965, chama a atenção pelo equívoco da profecia:

Geralmente tais sambas são longos, de letras extensas, rimas escassas, e fazem o relato de um fato ou a descrição de um personagem. Pouco poderemos falar desse gênero porque se trata de música quase particular, cantada somente nos desfiles da escola. Raramente é gravada e pela sua extensão poética e às vezes melódica é difícil de ser decorada pelo povo.

Assim, os sambas-enredo têm vida efêmera, inclusive por não disporem de outros elementos de divulgação que não os componentes do grupo. (ALENCAR, 1979, p. 378-379)

Como se sabe, o gênero não só não teve vida efêmera, como seguiu demonstrando grande vitalidade. É de 1968 o primeiro vinil com os sambas das escolas do primeiro grupo. A partir de então, os discos de sambas-enredo

despontaram entre os mais vendidos, as suas canções já fizeram sucesso nas rádios e muitas delas foram regravadas por nomes importantes da música brasileira, além de serem tocadas em ambientes tão diversos como festa de casamento ou ato político. Mesmo com a crise da indústria fonográfica tradicional na década de 2010, com a substituição do CD pelos vídeos na internet e os serviços de *streaming*, ainda em 2016 o álbum dos sambas-enredo da Série A (o segundo grupo) foi o mais comercializado pela gravadora Som Livre no ano - e foi lançado em novembro<sup>15</sup>.

Publicação considerada pioneira sobre a poética do samba-enredo, em *O Brasil do samba-enredo* (1998) Monique Augras, pesquisadora francesa radicada no Brasil, professora de Psicologia da PUC-Rio e com estudos sobre a cultura popular brasileira, desenvolve uma análise baseada em uma amostra que vai dos primeiros desfiles até 1975. Como um prólogo, a autora faz um balanço dos sambas-enredo de 1997, ano da escrita do livro.

Nos apontamentos de Augras (1998), algumas conclusões presentes também nesta pesquisa: o campo semântico da canção das escolas de samba versa principalmente sobre aquilo que a autora chama de “vultos e efemérides”, “como é grande o meu Brasil”, “viagem pitoresca através do Brasil” e “Brasil, fonte das artes”. O tempo do samba-enredo é, por excelência, o passado, infere a autora por meio da estatística.

O tempo do samba-enredo é inegavelmente o passado, e a memória confunde-se com a saudade. As percentagens encontradas dentro da categoria não deixam margem a dúvidas: 57,52% de vocábulos referentes ao passado; 19,26% à memória; 9,62% ao presente; e 3% ao futuro. (AUGRAS, 1998, p. 115)

A onomástica das escolas de samba ajuda a perceber a ideologia constante no discurso também de sua canção. Augras (1998, p. 169) observa que “a letra dos sambas-enredo não nos aparece como registro singular, mas, ao contrário, vem refletir toda a cultura nacional”. Consequência disso é o que chama de “necessidade de enobrecimento”: “para serem respeitados pela cultura das elites, os compositores recorrem a imagens fartamente utilizadas pelos poetas oficialmente reconhecidos”, conclui a pesquisadora.

---

<sup>15</sup> RODRIGUES, Renan. *O samba resiste! CD da Série A foi o mais vendido de sua gravadora em 2016*. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/repinique/post/o-samba-resiste-cd-da-serie-foi-o-mais-vendido-de-sua-gravadora-em-2016.html>. Acesso em: julho 2019.

Para ilustrar o argumento do ideal de “enobrecimento”, Augras cita a profusão de títulos de “nobreza” - Império Serrano, Imperatriz Leopoldinense, Lins Imperial, Império da Tijuca... -, bem como a transformação das escolas de samba em “academia” - Acadêmicos do Salgueiro, Acadêmicos do Cubango, Acadêmicos da Rocinha, ficando apenas nas agremiações do Rio. Corroborando, pode se dizer que a mesma prática se difundiu pelo Brasil - por exemplo, no carnaval de Porto Alegre há escolas como a Imperadores do Samba, o Império da Zona Norte, a Imperatriz Dona Leopoldina e a Acadêmicos de Gravataí; em São Paulo, o Império da Casa Verde e a Acadêmicos do Tucuruvi; em Brasília, a Acadêmicos da Asa Norte e a Águia Imperial.

Fruto de dissertação de mestrado em Língua Portuguesa na UERJ, a obra de Julio Cesar Farias (2002) elabora uma extensa análise do samba-enredo no âmbito da Estilística. Na questão do tempo, diferindo-se um pouco de Augras (1998), defende que o ponto de vista do narrador é “o tempo real de apresentação na avenida”, dada a necessidade de “presentificar o tema histórico do enredo, em virtude de estar atrelado aos elementos narrativos do desfile: as fantasias e alegorias” (FARIAS, *ibid.*, p. 70). Mesmo nos enredos sobre o passado, haveria a necessidade de presentificar a narrativa, misturando os tempos presente e pretérito - “tal recurso é bastante útil porque faz com que o espectador-ouvinte participe do passado no momento presente do desfile”, acredita Farias (*id.*, p. 76).

No mais, Farias (2002, p. 30) divide o histórico temático do enredo das escolas de samba cariocas em três fases: a) 1ª fase, entre as décadas de 1930 e 1950, época de Estado Novo e Segunda Guerra, caracterizada pelos “enredos de exaltação da História do Brasil”; b) 2ª fase, entre os anos 1960 e 70, marcada pela “diversidade temática”, destacadamente os temas relacionados ao “nosso folclore, lendas, costumes e à literatura brasileira”; c) 3ª fase, entre as décadas de 1980 e 90, é quando há a “extrapolação da temática nacional”, com assuntos ligados à antropologia, à existência humana, ao protesto contra a situação política e social, entre outras.

A partir de uma experiência antropológica realizado no início dos anos 1990 na Mocidade Independente de Padre Miguel, Maria Laura V. C. Cavalcanti (2006) desenvolveu uma caracterização dos vários elementos que constituem um desfile de escolas de samba. Sobre o samba-enredo, todo o processo de criação, do

enredo à canção, foi acompanhado de perto, permitindo identificar as peculiaridades que envolvem esse momento.

As leituras históricas ou sociológicas sobre o samba-enredo já fizeram com que fosse visto tanto como aderente à dominação quanto como instrumento de resistência, pontua Cavalcanti. Considera mais sensato, contudo, reconhecer ambas as características como presentes na história das escolas de samba e de sua canção.

A perspectiva que Cavalcanti (2006, p. 96) propõe firma-se na ideia do enredo e do samba-enredo como partes de “um processo artístico específico que deve ser entendido no contexto sociológico e cultural do ciclo anual do desfile”. Portanto, possuem uma singularidade enquanto manifestação cultural e objeto artístico. Caracterizam-se, ainda, por formar “lugares sociais de ampla circulação de ideias, onde ecoam e reinterpretem-se os mais diversos tópicos do imaginário social nacional”.

Luiz Tatit, em artigo integrante de uma coletânea de textos sobre a canção popular, conceitua o samba-enredo como “gênero-fluxo”. Nessa ideia, possui uma “melodia que sai ao encalço da letra, suplantando toda a sorte de entraves silábicos para garantir a evolução de uma história preestabelecida”. Ou seja, Tatit também evidencia a subordinação do samba-enredo ao enredo. O objetivo da letra, para o autor, é “perseguir as palavras como fazem as entoações de nossa fala cotidiana”. A melodia, por sua vez, “também chega a um refrão, mas é como se o encontrasse por acaso ao final de longa jornada” (TATIT, 2007, p. 200).

Uma definição do samba-enredo sob o prisma da história e da teoria literária é produzida por Walnice Nogueira Galvão (2009). A autora, crítica literária e professora emérita de Literatura da USP, relaciona o gênero ao código poético do Parnasianismo, sobretudo pelo “exagero hiperbólico típico do discurso de exaltação do país, de sua gente, de seu monumental Carnaval, da exuberância de suas riquezas naturais, onde tudo é desmesurado” (id., p. 122). Galvão resume o projeto estético-literário do gênero como, a um só tempo, “*naïf* e preciosístico” (id., 124). Além disso, considera a supervalorização do lugar como algo de “profecta idade” na literatura nacional.

A tópica tem profecta idade nas letras brasileiras, onde persiste desde sua inauguração na literatura de cronistas e viajantes. Esta, nitidamente propagandística, tinha por finalidade fazer a publicidade

das novas terras, apresentando-as como um paraíso terreal, a fim de atrair atenções, recursos e povoadores da metrópole europeia. [...] Não é de estranhar, portanto, que uma tópica tão arraigada no ideário coletivo, e tão repisada ao longo dos séculos, tenha encontrado seu desembocadouro natural no Carnaval. (GALVÃO, 2009, p. 123)

A obra possivelmente mais completa sobre o gênero foi lançada em 2010, de autoria dos escritores Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas. Em *Samba de enredo - história e arte*, propõem fazer uma “pequena introdução à história do samba de enredo”, abordando seus conceitos “extrínseco” e “intrínseco” e dividindo em quatro fases essa história.

Na historiografia do samba-enredo elaborada por Mussa e Simas (2010), a primeira fase, o período de formação, se dá entre 1933 e 1950, englobando aspectos que autores chamam de “o malandro regenerado”, os carnavais de guerra e da vitória análogos à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e as pioneiras obras-primas. A segunda é o “período clássico”, que vai de 1951 a 1968: abarca desde o “samba-lençol”, isto é, o aumento da extensão da letra e da enumeração de fatos e personalidades históricos, até o primeiro álbum, quando o gênero definitivamente adentra a indústria fonográfica. A terceira fase é a “época de ouro”, indo de 1969 a 89, caracterizada por uma diversidade de temas, desde aqueles ufanistas sobre o país até outros críticos, além de sambas com o mote do negro brasileiro. Por fim, o período batizado pelos autores de “encruzilhada”, que começa em 1990 e se estende até a escrita do livro, em 2009. As características que formam o gênero, na perspectiva dos autores, serão esmiuçadas no próximo tópico.

Em 2015, o jornalista Marcelo de Mello lançou *O enredo do meu samba*, uma série de crônicas sobre 15 sambas-enredo que se eternizaram no carnaval. Sem pretensões teóricas, a obra se destaca pela qualidade da informação, auxiliando na compreensão dos acontecimentos que construíram o gênero.

Também em 2015, é publicado o *Dicionário da História Social do Samba*, de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, contando com um verbete de 6 páginas sobre a formação e a história do samba-enredo. Os autores destacam o fato de que a instituição do concurso nos anos 1930 teve por consequência o compromisso de as letras das escolas passarem “a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional, do ponto de vista da historiografia dominante”. Lopes e Simas defendem

que o gênero, na sua fixação e difusão, teria colhido “forte influência” do samba-exaltação.

Afora as obras mencionadas neste subcapítulo, outras pesquisas acadêmicas trataram do tema, sob perspectivas variadas e em diferentes campos do saber, demonstrando as potencialidades do objeto analisado, além de evidenciar a própria característica interdisciplinar - e multidisciplinar - dos estudos de canção.

### 6.1.1 O “primeiro” samba-enredo: uma questão insolúvel

Uma questão onipresente na bibliografia sobre as escolas de samba é a quem se deve o título de primeiro samba-enredo. Expressão cultural viva que é, o gênero não nasceu de uma hora para outra em 7 de fevereiro de 1932, data do primeiro torneio de escolas de samba. A sua formação, que se deu de modo gradual, sempre obedeceu a exigências previstas no regimento dos desfiles, o que salienta a característica de gênero ligado à competição.

Os jornais *Correio da Manhã* e *O Globo*, em sua cobertura do carnaval de 1933, registraram que a Unidos da Tijuca apresentou um samba “de acordo” com o enredo, indica Cabral (2011). Estava ali o primeiro samba-enredo, defende o autor. O título era “O Mundo do Samba”, e a escola cantou três músicas falando sobre o samba, sendo uma delas com uma inédita segunda parte. Porém, o autor ressalva que os sambas da Unidos da Tijuca “não deram início a um processo que levou as escolas de samba a cantarem samba-enredo no carnaval. O gênero iria impor-se somente nos últimos anos da década de 1940” (id., p. 88).

A letra que se tem conhecimento de “O mundo do samba”, cujo autor é Nelson de Moraes, “pede licença” para a passagem do samba na manifestação carnavalesca que começava grandiosa e, dentro de algumas décadas, se tornaria hegemônica.

Somos Unidos da Tijuca  
E cantamos o samba brasileiro  
Cantamos com harmonia e alegria  
O samba nascido no terreiro  
Não queremos abafar  
Nem também desacatar  
Viemos cantar o nosso samba  
Que é nascido no terreiro  
Perante o luar<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Há uma pequena divergência a respeito da letra. A informação exposta é do portal Galeria do Samba, disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/1933/> (acesso em julho de 2019). Em Mussa e Simas (2010, p. 25), a letra é: “somos Unidos da Tijuca / e

Alencar (1979) tem como critério para delimitar qual o primeiro samba-enredo aquele que conseguiu “sobreviver ao carnaval”. Assim, acredita que seja “Exaltação a Tiradentes”, do Império Serrano, de 1949, composta por Penteado, Mano Décio e Estanilau Silva, que erroneamente o autor afirma que é de 1955 - uma nota de rodapé exhibe a informação, mas como dúvida.

Um capítulo inteiro é dedicado por Monique Augras (1998) ao tema do samba-enredo precursor. Primeiramente, a autora reitera, a partir de depoimentos de sambistas, que a “reivindicação da primazia” era “mais ou menos comum” para “O mundo do samba”. Por outro lado, expõe uma crítica de Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho a esse entendimento, pelo fato de não ter produzido um “estrondoso sucesso” (era apenas a primeira experiência, poderia se rebater) e por ter demorado para se difundir. A “pouca difusão”, justifica Augras (1998, p. 74), pode estar relacionada à sinonímia entre samba-enredo e discurso patriótico defendida por J. R. Tinhorão - como se viu, o hipotético samba pioneiro não se destacava pelo nacionalismo ufanista, lembrando que a exigência de temas de “motivação pátria” só ocorreria mais tarde.

Em 1938, a Azul e Branco do Salgueiro apresentou “Asas para o Brasil”, composto por Antenor Gargalhada, cuja letra se associava ao enredo. Assim, Augras (1998, p. 75-76) corrobora a opinião de Haroldo Costa de que “este foi, sem dúvida, um dos primeiros sambas de escola obedecendo a um enredo, forma que foi pouco a pouco sendo desenvolvida e adotada [...]”. Dizia a letra em homenagem a Santos Dumont, o “pai da aviação”:

Vimos apresentar  
Artes que alguém não viu  
Mocidade sã  
Céu de anil  
Dai asas ao Brasil  
Tenho orgulho dessa terra  
Berço de Santos Dumont  
Nasceu e criou  
Viveu e morreu  
Santos Dumont  
Pai da Aviação

Com “Teste ao samba”, da Portela em 1939, Paulo da Portela promove uma analogia da escola de samba com a instituição escolar. O samba e o desfile

---

cantamos com harmonia / e alegria / o samba nascido no terreiro / não queremos abafar / nem desacatar / viemos cantar o nosso samba / que é nascido no terreiro / perante o luar”.

trouxeram várias inovações formais: o samba com uma composição maior, com três refrãos bem caracterizados; chistes linguísticos, com a utilização de gírias e falar informal; todo o desfile adequado ao enredo, não só o samba.

Vou começar a aula  
Perante a comissão  
Muita atenção, eu quero ver  
Se diplomá-los posso  
Salve o fessor  
Dá nota a ele, senhor  
Quatorze com dois, doze  
Noves fora tudo é nosso

Cem divididos por mil  
Cada um com quanto fica?  
Não pergunte à caixa surda  
Não peça cola à cuíca

Lá no morro  
Vamos vivendo de amor  
Estudando com carinho  
O que nos passa o professor

A dificuldade, “quase impossibilidade”, de definir qual o primeiro samba-enredo é assinalada por Araújo (2003), que afirma “que o samba de enredo ainda não existia como gênero musical, simplesmente porque não havia a obrigatoriedade de o samba contar o enredo”. A presença do samba-enredo no regulamento dos desfiles só se deu em 1952. Contudo, demarca uma diferença em relação à canção dos ranchos, que é a tentativa de contar uma história nos elementos do desfile, inclusive no samba. Como “esboços” do gênero, Araújo enumera aqueles geralmente tratados como “primeiro” pela bibliografia: “O mundo no samba”, da Unidos da Tijuca em 1933; “Homenagem”, da Mangueira em 1934 (desfile extraoficial); “Natureza bela”, da Unidos da Tijuca 1936 - (divergência com a letra oficial); “Santos Dumont” (sic), da Azul e Branco do Salgueiro em 1938; “Teste ao Samba”, da Portela em 1939; e “Conferência de São Francisco”, da Prazer da Serrinha em 1946. Deste último, observa-se que ele não passou pela avenida, devido a uma imposição súbita do presidente da escola, que impôs um samba de quadra pouco antes de iniciar o desfile - o fato gerou uma crise tão profunda que deu origem a uma dissidência, sendo criado o Império Serrano.

Mano Décio da Viola, compositor de “Conferência de São Francisco” junto de Silas de Oliveira, respondeu a Sérgio Cabral (2011, p. 366) se esse foi o primeiro samba-enredo. Disse Mano Décio: “De história, foi. Até então, os sambas de enredo eram sambas de terreiro, comuns. Com letra narrando o enredo esse foi o primeiro”.

Distinguindo-se de boa parte da bibliografia, Walnice Galvão (2009, p. 124) sentencia que “Exaltação a Tiradentes”, do Império Serrano em 1949, é “unanimemente considerado o samba-enredo inaugural”. No entanto, afirma que as características de “samba-enredo clássico” só se fariam presentes em “Sessenta e um anos de República”, de Silas de Oliveira, do Império Serrano em 1951.

Curto, de apenas duas estrofes e 11 versos, “Exaltação a Tiradentes” de fato não traz diversas características que se tornariam partes constituintes do gênero, como a maior extensão, a síncopa mais acelerada e a referência à agremiação ou à sua comunidade, por exemplo. Por outro lado, além da eficaz fusão da canção com o enredo, localiza-se no plano da mitificação que consagrou a presença da épica no samba-enredo.

Joaquim José da Silva Xavier  
Morreu a 21 de Abril  
Pela Independência do Brasil  
Foi traído e não traiu jamais  
A Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier  
Era o nome de Tiradentes  
Foi sacrificado  
Pela nossa liberdade  
Este grande herói  
Para sempre há de ser lembrado

Lopes e Simas (2015) afirmam que “Exaltação a Tiradentes” foi o primeiro samba-enredo a fazer sucesso para além do âmbito das escolas; “Sessenta e um anos de República”, por sua vez, teria dado início ao “samba-lençol”, termo irônico para designar as letras com profusão de fatos e personagens, e que, conforme os autores, teria estabelecido “de certa forma” um padrão para o gênero.

Refinando esse debate, Mussa e Simas (2010) avaliam a questão do “primeiro samba” sob dois conceitos distintos, um *extrínseco* e o outro *intrínseco*. Pelo primeiro critério, o samba-enredo seria “o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba-enredo” (id., *ibid.*, p. 24). Os autores citam diversos sambas pioneiros, porém identificam-nos, pela sua versificação, como sambas de terreiro, e não de enredo. Assim, somente um olhar também sobre o conceito *intrínseco* seria capaz de dar conta do problema.

Pelo *conceito intrínseco*, o gênero “não pode ser compreendido sem que se defina sua unidade constitutiva fundamental: o verso”. Na obra de Mussa e Simas

(2010), é traçada a formação do samba urbano em sua composição poética, até chegar naquilo que possa distinguir o samba de terreiro do samba produzido para o desfile de carnaval. A maioria das características extrínsecas e intrínsecas, defendem os autores, apareceria em Vale do São Francisco, de autoria de Cartola e Carlos Cachça, da Mangueira em 1948. Diz a letra<sup>17</sup>:

Não há neste mundo  
Cenário tão rico  
Tão vário, com tanto esplendor  
Nos montes onde jorram as fontes  
Que quadro sublime  
De um santo pintor!  
Pergunta o poeta esquecido  
Quem fez esta tela  
De riquezas mil?  
Responde, soberbo, o campestre  
Foi Deus, foi o Mestre  
Quem fez meu Brasil  
Meu Brasil, o meu Brasil

E se vires, poeta, o vale  
O vale do rio  
Em noite invernososa  
Em noite de estio  
Como um chão de prata, riquezas estranhas  
Espreado beleza  
Por entre montanhas que ficam e que passam  
Em terras tão boas  
Pernambuco, Sergipe  
Majestosa Alagoas

E a Bahia lendária  
Das mil catedrais  
E a Terra do Ouro  
De Tiradentes  
Que é Minas Gerais

O que diferencia “Vale do São Francisco” das outras composições do gênero, segundo Mussa e Simas (2010, p. 50), é a extensão, “que ultrapassa de longe e definitivamente o tamanho dos sambas de terreiro”, e o desenvolvimento da narrativa, que pela primeira vez teria abordado o tema do enredo “sem se limitar a fazer aquelas vagas alusões que caracterizavam suas predecessoras”. Após delimitarem as características constitutivas do gênero (assunto do subcapítulo 6.2), resumem o entendimento do que define um gênero poético: “O que faz um gênero poético ser reconhecido é a presença conjunta ao menos da maioria desses traços

---

<sup>17</sup> A letra, que possui divergências na bibliografia, foi cotejada com uma gravação do próprio Cartola. Créditos: 2016 EMI Records Brasil Ltda. / Universal Music International Ltda.

formais em cada uma de suas manifestações” (MUSSA E SIMAS, ib.). Terminam por concluir ser impossível asseverar qual foi o primeiro samba-enredo.

### 6.1.2 “Decadentismo”

Uma noção que permeia a bibliografia sobre o samba-enredo (praticamente análoga ao que ocorre com as escolas de samba, aliás) é certo espírito “decadentista”, passadista. Segundo essa perspectiva, o gênero já teve grandes momentos em tempos idos e era possuidor de uma essência que foi descaracterizada por motivos diversos, tais como a mercantilização, a entrada de pessoas externas à comunidade, em especial a classe média branca, ou mesmo a evolução nas exigências dos desfiles.

Esse discurso não é nada novo, vindo tanto de sambistas e pesquisadores ligados diretamente ao universo das escolas de samba quanto de acadêmicos mais alheios ao mundo do carnaval. Uma visada bibliográfica permite descobrir vários casos.

Lamentando o surgimento de “apelações” no samba-enredo, Alencar (1979, p. 52-53), em seu livro escrito em meados da década de 1960, aponta o declínio do gênero: “não se pode ocultar a tristeza pela versificação do declínio dos sambas-enredos em face de uma invasão que vem adulterando a beleza pura, autêntica desses grandes conjuntos que são as escolas”. A poética dos sambistas, que o autor chama de “meio bárbara” e de um “delicioso primitivismo”, vinha sendo substituída por “temas excessivamente literários”, crítica.

Em obra que problematizava os rumos que as escolas de samba tomavam - *Escola de Samba - Árvore que esqueceu a raiz* -, Candeia e Isnard (1978, p. 79) apontavam os meios de comunicação de massa como responsáveis pela descaracterização de “diversas formas de melodia ligadas às Escolas de Samba”, cujo propósito seria o de atender o consumo imediato. Por outro lado, entendiam que os “melhores trabalhos, aqueles que se perpetuaram, preservam suas raízes” resistiram diante as mudanças “imediatistas”. Assim, a sua perspectiva é a de que uma “forma tradicional dominante”, vinculada a uma autenticidade cultural, conseguia prevalecer.

É na década de 1960 que inicia a “lenta decadência do samba-enredo”, defende Galvão (2009). A queda estaria ligada à predominância do visual em

detrimento do samba. Cáustica, assim a autora descreve a transição que se deu no período:

De tanto rebuscar o monumental e o espetacular, o visual acaba por sobrepujar o sonoro: as escolas de samba passam a vencer a competição apesar de um samba ruim. Começa a vigorar um samba que praticamente é só refrão, como os dois de Zuzuca do Salgueiro em 1971 e 1972, ambos campeões de sucesso. Perdem importância as letras quilométricas do samba-enredo, ganhando popularidade uma canção de fácil memorização, com seu estribilho que aposta mais numa neuma tatibitate que na lógica verbal, mesmo que esta nunca tenha sido o forte do samba-enredo. (GALVÃO, 2009, p. 48-49)

Se para Galvão (2009) os decênios de 1960 e 70 representaram o início da decadência do gênero, para Mussa e Simas (2010) foi quando o samba-enredo viveu a sua “época de ouro”. Para eles, o período compreendido entre 1969 e 1989 é quando o gênero atingiu a sua “maturidade”, conquistando uma “linguagem poética própria”. Ponderando que as transformações não foram abruptas, os autores sintetizam que “talvez a grande característica do período seja o enriquecimento magistral dos recursos melódicos e um tratamento mais solto dos enredos, mesmo daqueles enredos mais formais ou mais distantes do universo dos compositores” (MUSSA E SIMAS, 2010, p. 74).

Por outro lado, Mussa e Simas (2010) também indicam um período de declínio do gênero. Esse se daria de 1990 até 2009, ano da escrita do livro. Essa fase, segundo os autores, é caracterizada por sambas cada vez mais “estruturalmente semelhantes”, “engessados”, padronizados. Criticam os enredos patrocinados e também os temas “politicamente corretos”, que teriam tornado “as letras cada vez menos imaginativas e mais previsíveis, cheias de lugares-comuns”, além da preferência manifestada por “melodias leves, ‘pra cima’”, da “estrutura padronizada” e a “letra pobre”.

Para Lopes e Simas (2015, p. 260-261), a partir da década de 1970 o samba-enredo vivia um “impiedoso processo de diluição”, com a substituição dos compositores clássicos, como Silas de Oliveira, derrotado no concurso de sua escola, o Império Serrano, por uma nova geração. É nos anos 1990, no entanto, que entraria na fase de “esgotamento e declínio”. Os autores apontam duas hipóteses: a aceleração do andamento da cadência do samba, que teria sido ocasionada pelo rigor do tempo de desfile (reduzido em relação aos anos 1980), e a “transformação gradativa dos ensaios das escolas em espécies de bailes pré-carnavalescos”.

Em trabalhos acadêmicos como a dissertação de mestrado de Antonio Henrique de Castilho Gomes (2006, p. 49), as transformações estéticas do gênero são criticadas: “não encontramos mais nas atuais composições aquela estrutura melódica composta por dois tempos curtos e dois tempos longos”, explica o autor, que entende que o “paradigma do Estácio” foi contaminado pelas necessidades das gravadoras e das emissoras de televisão, participantes da mutação do desfile de escolas de samba em “negócio”. Ainda que ponderando o fato das tradições não serem “meramente” repetidas, mas “relidas”, “traduzidas”, Gomes (2006) afirma que “o atual modelo de samba-enredo não relê as tradições”, o que afastaria o gênero de seu “caráter popular” e poderia levá-lo ao desaparecimento. A pesquisa reproduz depoimentos de sambistas conhecidos, que acentuam a narrativa polarizada entre o samba e o visual, e retoma a discussão que levou à criação da escola de samba Quilombo, em 1975, que tinha por objetivo resgatar uma autenticidade negra que estaria se perdendo.

Nem todo argumento, porém, é decadentista ou passadista quando se fala da poética do samba-enredo. Augras (1998), ao comparar as letras de 1997 com aquelas de três ou quatro décadas atrás, elogia o fato de não se encontrar mais expressões cujo significante era desprovido de significado. Além disso, identifica uma diminuição no presente dos clichês e das rimas corriqueiras (e paupérrimas), como a combinação entre “Brasil” e “varonil”, ou “belezas mil”. Uma “grande continuidade” entre a poética do samba-enredo no passado e no presente é percebida:

[...] a análise do conteúdo dos sambas-enredo sugere, além das diferenças, uma grande continuidade entre os temas de outrora e os de hoje, como se os sambas atuais retomasse, dentro do acervo de poesia lírica acumulado desde os anos 30, aquilo que melhor expressa a sensibilidade de hoje, mas que esteve sempre presente ao longo dos anos, desde os tempos em que, dizia Silas, “a suntuosidade [nos] acenava”. [...]

Em meio às transformações da sociedade brasileira, a retórica do samba-enredo permanece... (AUGRAS, 1998, p. 202-203)

Visões dissonantes à parte, o certo é que o samba-enredo não terminou, como profetizaram alguns no passado, tampouco deixou de encantar e apresentar canções que entraram para a antologia dos melhores do gênero. Mesmo no período considerado por alguns como o de maior baixa do estilo cancional, houve sambas de enorme sucesso popular, por exemplo: “Peguei um Ita no Norte”, do Salgueiro em 1993 (famosa pelos versos “Explode, coração / Na maior felicidade...”); “Atrás

da verde e rosa só não vai quem já morreu”, homenagem da Mangueira a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa em 1994; “Orfeu, o negro do Carnaval”, da Viradouro em 1998 (conhecida pelo trecho “Hoje o amor está no ar / Vai conquistar seu coração...”); e “Brazil Com Z é Pra Cabra da Peste, Brasil Com S é a Nação do Nordeste”, a celebração da Mangueira ao povo nordestino em 2002. Outros tantos tiveram elogios entusiasmados da crítica especializada, além de êxito no mundo do carnaval, como “Gosto que me enrosco”, da Portela em 1995; “Chico Buarque da Mangueira”, de 1998; “Agudás, os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África”, da Unidos da Tijuca em 2003; “Soy Loco Por Ti, América - a Vila canta a latinidade”, da Vila Isabel em 2006; “Império do Divino”, do Império Serrano, também de 2006; ou “Tambor”, do Salgueiro em 2009.

O que é opinião corrente é de que na década de 2010 o samba-enredo viveu um ressurgimento. “Depois de duas décadas patinando em composições ‘de embalo’, o samba-enredo recupera a potência nos anos 2010”, noticia *O Globo* em 2013<sup>18</sup>. “Depois de um período em baixa, nas décadas de 1990 e 2000, quando as composições ficaram estrutural e tediosamente semelhantes, veio uma injeção de talento”, diz artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 2017<sup>19</sup>. Ambos os textos citam como paradigma o samba-enredo da Vila Isabel de 2013, “A Vila canta o Brasil celeiro do mundo - Água no feijão que chegou mais um...”, de autoria de Martinho da Vila, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Tunico da Vila.

Aliás, o sucesso do samba-enredo da Vila Isabel, que se sagrou campeã naquele 2013, levanta a questão do enredo patrocinado. Enquanto para alguns é uma deturpação que enfraquece a “essência” do carnaval e não combina com sambas bons, o episódio da escola do bairro de Noel mostra que não é bem assim. A Vila teve o patrocínio de R\$ 3,5 milhões da química Basf, da Alemanha<sup>20</sup>,

---

<sup>18</sup> BRUNO, Leonardo. *Primeiro vinil de sambas-enredo completa 50 anos*. Publicado em 03/02/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/primeiro-vinil-de-sambas-enredo-completa-50-anos-22360806>. Acesso em: julho 2019.

<sup>19</sup> COSTA E SILVA, Alvaro. *Emplacar um samba-enredo hoje em grandes escolas exige operação empresarial*. Publicado em 17/02/2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1859989-emplacar-um-samba-enredo-hoje-em-grandes-escolas-exige-operacao-empresarial.shtml>. Acesso em: julho 2019.

<sup>20</sup> LEMOS, Rafael. *A Vila Isabel ensina: patrocínio não significa carnaval ruim*. Publicado em 17/02/2013. Disponível em: [tps://veja.abril.com.br/entretenimento/a-vila-isabel-ensina-patrocínio-nao-significa-carnaval-ruim/](https://veja.abril.com.br/entretenimento/a-vila-isabel-ensina-patrocínio-nao-significa-carnaval-ruim/). Acesso em: julho 2019.

considerada uma das maiores fabricantes de agrotóxicos do mundo<sup>21</sup>. A letra do samba, contudo, focou no trabalhador do campo e na cultura rural, oferecendo ao público a elogiada obra. Em 2006, ano de outra vitória da escola, também contando com samba aplaudido (composto por André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos Petisco), a Vila Isabel, ao homenagear os libertadores da América e a cultura latino-americana, teve o apoio do governo de Hugo Chávez e o patrocínio da estatal venezuelana PDVSA<sup>22</sup>.

A segunda metade da década de 2010 foi repleta de sambas-enredo e desfiles de viés crítico, como se mostrará no Capítulo 10. Concomitante a isso, diversos sambas tiveram destaque tanto de repercussão popular quanto de crítica. O ponto culminante foi, talvez, o samba-enredo da Mangueira de 2019, “História pra ninar gente grande que homenageou os heróis, as heroínas, os povos e os fatos que ficaram de fora da historiografia. Bastante cantado desde antes do carnaval, seguiu para além do desfile sendo interpretado em rodas de samba, fazendo parte do repertório dos *shows* de Maria Bethânia, Alcione, dentre outros artistas. No debate do prêmio “Estandarte de Ouro”, do jornal *O Globo*<sup>23</sup>, os comentários evidenciam a importância da canção para a história do gênero: “É uma das maiores letras da história do gênero!”, exclamou Alberto Mussa; “traz a melhor letra em anos e anos”, afirmou Luiz Antonio Simas; “Alguns pequenos problemas melódicos que eu via no samba desapareceram na Avenida, quando ele foi cantado pelos componentes e por boa parte do público” e “a melodia tem soluções que fogem dos clichês”, disse Luís Filipe; “é um samba com uma estrutura corajosa, com um refrão só”, sublinhou Leonardo Bruno.

O movimento ocorrido no decênio de 2010, longe de representar uma sucessão de êxitos pontuais, demonstra uma enorme vitalidade do gênero. Expressões culturais vivas e, como tal, sempre em transformação, o desfile de escolas de samba e seu gênero cancional não possuem a capacidade de se

---

<sup>21</sup> MOVIMENTOS SOCIAIS ELOGIAM SAMBA DA VILA ISABEL E QUESTIONAM PATROCÍNIO DA BASF. Publicado em 31/01/2013. Disponível em: <https://agroecologia.org.br/2013/01/31/movimentos-sociais-elogiam-samba-da-vila-isabel-e-questionam-patrocínio-da-basf/>. Acesso em: julho 2019

<sup>22</sup> THUSWOHL, Maurício. *Título da Vila Isabel é vitória política de Hugo Chávez*. Publicado em 02/03/2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Titulo-da-Vila-Isabel-e-vitoria-politica-de-Hugo-Chavez/12/9220>. Acesso em: julho 2019.

<sup>23</sup> LEIA O DEBATE DO ESTANDARTE DE OURO DE 2019. Publicado em 16/03/2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/leia-debate-do-estandarte-de-ouro-de-2019-23525352>. Acesso em: julho 2019.

congelar no tempo e no espaço; estão, sim, amalgamados aos processos históricos e sociais, com todas as suas possibilidades, limitações e contradições.

Se o debate sobre o que é “maior” ou “menor” em relação aos objetos artísticos e literários é permeado pelo gosto individual e, ainda, inseparável de algum (ou alguns) graus de subjetividade, é inevitável que isso apareça também em relação a um gênero cancional de quase um século de duração, que ano a ano invariavelmente se renova. O que não é possível, de acordo com tudo o que foi analisado, é decretar a morte ou mesmo o estado de coma de quem está vívido e preparado para brilhar no próximo carnaval.

## **6.2 Samba-enredo: características constitutivas**

Expostos a questão do “primeiro” samba-enredo, útil para pensar a sua formação, bem como os discursos de “declínio”, que permitem observar tanto a transformação do gênero quanto as divergências e certas subjetividades que movem a crítica, é possível perceber agora algumas características constitutivas que se tornaram parte dessa modalidade de canção carnavalesca.

A fase de formação do samba-enredo, que segundo Mussa e Simas (2010) vai de 1933 até 1950, conseguiu consolidar características *extrínsecas* e *intrínsecas* que fizeram com que o gênero adquirisse uma face própria e distasse do padrão do samba de terreiro. Eis a síntese formulada pelos autores:

1. abandono da disposição estrófica preferencial dos sambas de terreiro do Estácio, que têm uma primeira bisada, geralmente com 8 a 10 versos, e uma segunda em oitava;
2. redução do emprego da redondilha, muito característica da versificação portuguesa, e opção clara pelo verso livre, de métrica oscilante, em geral com alternância entre curtos e longos;
3. adoção de estrofes longas, com mais de 12 versos, permitindo que a composição como um todo atingisse mais de 22 versos;
4. abandono de rimas com localização predefinida e ação do princípio da imprevisibilidade, que inclui rimas em posição interna aos versos;
5. emprego de versos vazios, como recurso metódico e rítmico;
6. não correspondência eventual entre verso e sintaxe, como recurso melódico, rítmico e poético;
7. introdução do refrão de versos curtos, no fim do samba ou na transição da primeira para a segunda; e
8. abandono da abordagem meramente alusiva, com progressivo desenvolvimento descritivo e impessoal do enredo.

Cavalcanti (2006) e Farias (2002) delimitam o samba-enredo em dois tipos: o *descritivo* e o *interpretativo*. As duas possibilidades, aliás, aparecem no *Manual de Julgador - Carnaval 2019* (LIESA, 2019) e de anos anteriores. O plano *descritivo* seria mais longo, possuindo mais de 20 versos, o que dificultaria a memorização (FARIAS) - ao mesmo tempo, poderia se argumentar que facilita a representação do tema proposto pelo enredo. O *interpretativo*, por sua vez, é mais curto, o que descomplicaria guardar na memória. De sinopse do enredo mais subjetiva, tem a descrição dos fatos substituída pela liberdade dada à imaginação do compositor. Pode-se dizer que no primeiro estão as características que aproximam o samba-enredo do épico, ao passo que o segundo é nitidamente mais lírico.

Cavalcanti (2006, p. 124), que acompanhou durante um ano o preparo de um desfile de escola de samba, inclusive da escolha do samba-enredo, constatou o fato dos compositores dividirem “a unidade expressiva do samba-enredo em duas partes: a melodia e a poesia, cuja criação muitas vezes fica ao encargo de diferentes pessoas, configurando mesmo um tipo de especialização”. Eles próprios reconheciam a poesia “como uma dimensão relativamente autônoma do samba”, afirma a antropóloga.

Sob um olhar acerca da poética do samba-enredo, Galvão (2009) destaca a consonância de uma linguagem “rebuscada e altissonante” do gênero com a “exuberância da visualidade” que caracteriza os desfiles. Coloca-o até mesmo no plano do surrealismo: “a curiosa retórica típica do samba-enredo soma a hipérbole a certo léxico preciosístico, produzindo resultados surpreendentes, da ordem do surrealista” (id., p. 124). Essa combinação entre o samba e o visual resulta, então, em um “ponto de encontro do feérico e heteróclito (materiais, assuntos, épocas)”. Como já dito, o samba-enredo tem o seu projeto “estético-literário” sintetizado por Galvão como “a um só tempo *naïf* e preciosístico”.

A definição do samba-enredo como um “gênero-fluxo”, cujo itinerário é pouco previsível e está a serviço de uma história (o enredo), é dada por Luiz Tatit (2007). Para o autor, “a partir de um ritmo cadenciado e ajustado pelo surdo e pela pulsação geral da bateria, o canto segue rotas melódicas pouco previsíveis, que escapam ao controle perceptivo do ouvinte” (id., p. 201). É a repetição exaustiva que faz com que o samba-enredo supere os entraves silábicos e produza “outra instância de desaceleração”. A relação com a imperfeição, a submissão a uma história e toda a

cadeia de dependências envolvida fazem com que o samba-enredo só se efetive mesmo ao longo do desfile.

O samba-enredo nos põe em contato direto com a imperfeição. A melodia parece defeituosa porque seus acentos nem sempre coincidem com os acentos naturais das frases linguísticas. Mas é aí que se manifesta a habilidade do compositor. A melodia, sustentada por intensa percussão, rompe a quadratura musical para se adequar às sílabas tônicas da letra; e essa letra está a serviço do enredo, que, por sua vez, se complementa com as imagens das danças, das fantasias e das alegorias que, por fim, integram o desfile na passarela.

Essa cadeia de dependências faz de cada elemento uma criação imperfeita que só ganha consistência ao cooperar com outro que já se encontra atrelado a outro e assim por diante. Portanto é próprio da linguagem do samba-enredo completar-se no desfile integral. (TATIT, 2007, p. 200-201)

A ideia do samba-enredo como *performance* é bastante trabalhada também por Cavalcanti (2006). Entre os aspectos peculiares a essa característica, está a figura do “puxador do samba”. O termo, justifica a pesquisadora, indica o “caráter eminentemente coletivo da *performance* do samba-enredo”:

Coletivo, não simplesmente no sentido de que o canto do samba envolve uma interação com plateia, mas, sobretudo, no de que a distinção cantor versus público esmaecerá de modo crescente na sua execução subsequente. O ideal de *performance* de um samba-enredo é ser cantado, e dançado, por muitos ao mesmo tempo. (CAVALCANTI, 2006, p. 130)

Nessa performance necessária ao sucesso de um samba-enredo, em que cantar e dançar o samba contam pontos e fazem um desfile ganhar ou perder o campeonato, a oralidade exerce um papel central. A letra é memorizada “pelo ouvido”, estimulada por extensas repetições.

Um elemento fulcral no estudo das características do samba-enredo, como percebe-se, é a sua base na sinopse do enredo, ou seja, a transposição de gêneros existente e todas as nuances que envolvem um processo de composição que é múltiplo. Por isso, o subcapítulo 6.3 dedica-se ao problema.

A impossibilidade de delimitar a existência de uma sintaxe própria e genérica para o samba-enredo é defendida por Proença (*apud* FARIAS, 2002), que aponta duas razões: a não obediência do compositor a regras gramaticais e a esquemas rígidos de métrica e rima e a adequação à “recepção massificadora do gênero”. O gênero, assim, seria constituído por uma sintaxe interna peculiar de cada obra.

A perspectiva de que não há apenas um padrão de samba-enredo, tampouco características ubíquas, fica evidente nas conclusões desta pesquisa. A diversidade de campos semânticos, as particularidades melódicas e as constantes inovações rítmicas apontam para um gênero cancional plural e sempre em processo.

### 6.2.1 Samba-enredo, um quesito

Sendo a canção de uma manifestação cultural permeada pela competição, é condição *sine qua non* para o samba-enredo atender àquilo que diz o regulamento. As regras consignadas em regimentos próprios se tornaram essenciais para a própria formação do gênero.

A exigência de temas nacionais estava no cerne da formação do samba-enredo, ainda nos anos 1930. Em 1946, o regulamento proibiu as escolas de se apresentarem com versos improvisados (CABRAL, 2011), acelerando o processo de distanciamento do padrão do samba de terreiro. Ou seja, não tem como se pensar no samba-enredo sem considerar o contexto de desfile competitivo de que faz parte.

Assim como os demais quesitos, no Grupo Especial do Rio de Janeiro o samba-enredo possui quatro julgadores, que ficam localizados em setores diferentes da avenida para avaliar a performance ao longo do desfile. Junto dos quesitos Enredo, Alegorias e Adereços, Fantasias e Comissão de Frente, difere-se por dividir a sua pontuação em subquesitos. Deste modo, o jurado deve emitir seu parecer para cada um dos itens.

Os dois subquesitos do samba-enredo são *letra* e *melodia*. Na lide das orientações, são informados os dois itens, com uma garantia acoplada: o respeito à “licença poética” dos compositores.

Cada subquesito do samba-enredo deve levar uma nota entre 4,5 e 5,0, totalizando 10 pontos do quesito. Diz o *Manual do Julgador - Carnaval 2019* (LIESA, 2019) a respeito da *letra*:

- a letra poderá ser descritiva ou interpretativa, sendo que a letra é interpretativa a partir do momento que contar o Enredo, sem se fixar em detalhes.
- Considerar:**
- a adequação da letra ao enredo;
  - sua riqueza poética, beleza e bom gosto;
  - a sua adaptação à melodia, ou seja, o perfeito entrosamento dos seus versos com os desenhos melódicos;

O *Manual*, portanto, prevê expressamente que um dos dois tipos de samba-enredo, descritivo ou interpretativo, seja aquele escolhido pela escola. Os três eixos em que se estrutura a avaliação apresentam uma visão holística das bases do gênero. A adequação ao enredo é o respeito à espinha dorsal do desfile. A opinião sobre a “riqueza poética, beleza e bom gosto” faz com se busque a criatividade e originalidade, fugindo-se de fórmulas engessadas, e é onde está a expressão da subjetividade do analista na observação do objeto estético. A adaptação à melodia é uma imposição de um gênero que não é só poético nem só musical, mas cancional, fundindo as linguagens.

O sub quesito *melodia* também se sustenta em três eixos:

**Considerar:**

- as características rítmicas próprias do samba;
  - a riqueza melódica, sua beleza e o bom gosto de seus desenhos musicais;
  - a capacidade de sua harmonia musical facilitar o canto e a dança dos desfilantes.
- (LIESA, 2019, p. 44)

O vínculo com a tradição do samba fica evidente quando é exigido considerar no sub quesito *melodia* “as características rítmicas próprias” do gênero. Assim como na letra, há o espaço para a subjetividade do analista diante das particularidades musicais exibidas pela escola. Por fim, a avaliação da harmonia musical, isto é, do trabalho dos puxadores, ou intérpretes, para garantir o canto e a dança dos componentes da agremiação.

Em *melodia*, ainda, há a orientação sobre o que “não considerar. São questões comerciais, técnicas e externas ao quesito.

- a inclusão de qualquer tipo de *merchandising* (explícito ou implícito) em Sambas-Enredo;
  - a eventual pane no carro de som e/ou no sistema de sonorização da Passarela;
  - questões inerentes a quaisquer outros Quesitos.
- (id.)

O samba-enredo tem presença extensiva a outros critérios de julgamento. O quesito Harmonia, definido como “o entrosamento entre o ritmo e o canto” (LIESA, 2019, p. 45), impõe para o julgador considerar:

- a perfeita igualdade do canto do Samba-Enredo, pelos componentes da Escola, em consonância com o “Puxador” (Cantor Intérprete do Samba) e a manutenção de sua tonalidade;
- o canto do Samba-Enredo, pela totalidade da Escola;
- a harmonia do samba.

Logo, infere-se que um samba-enredo que não seja fácil de memorizar e de cantar invariavelmente trará prejuízos à escola no quesito Harmonia. Por isso, a busca é incessante por sambas que mobilizem a comunidade e que cheguem na ponta da língua dos desfilantes no dia do desfile.

No quesito Bateria, um dos fatores que devem ser levados em conta pelo julgador é considerar “a manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o Samba-Enredo” (LIESA, 2019, p. 43).

Uma leitura das justificativas dos jurados<sup>24</sup> permite observar, diante do fato concreto, como o gênero (quesito, no caso) é enxergado. Esclarece-se que os jurados geralmente justificam apenas quando tiram décimos de alguma escola - as notas 10, portanto, não são comentadas.

Os exemplos que seguem, todos alusivos ao carnaval de 2019, servem para ilustrar como o samba-enredo é avaliado na prática, por vezes apontando críticas e tendências. Alfredo Del-Penho, sobre o samba da Unidos da Tijuca: “O samba tem a construção com um belo discurso melódico em relação à altura das notas, mas perde em criatividade ao finalizar muitas frases com o mesmo ritmo de melodia em colcheias pontuadas [...] (- 0,1 melodia)”.

Eri Galvão, a respeito do samba da Vila Isabel: “Na 9ª linha da primeira estrofe e na 1ª linha da segunda estrofe o samba apresenta um grande número de palavras para pouca melodia, o que dificultou o canto da escola em algumas alas. Tiro - 0,1 décimo da letra”.

Clayton Fábio Oliveira, sobre a reedição do samba de 1990 feita pela São Clemente: “Mesmo sendo um samba consagrado no passado, ele é curto e, nas condições atuais, com o andamento mais acelerado, sua melodia não conseguiu envolver o público ao longo do desfile [...]”.

O julgador Felipe Trotta, afora as justificativas individuais para os sambas de que tirou pontos, fez um comentário sobre o estado da arte do gênero, além de tecer recomendações estilísticas aos compositores.

A longevidade e a importância do formato samba-enredo tem relação com um histórico de inovações criativas realizadas pelos compositores no decorrer dos anos. Ao mesmo tempo, há

---

<sup>24</sup> LIESA. *Carnaval 2019* → *Justificativas dos Jurados*. Disponível em: <https://liesa.globo.com/2019/por/03-carnaval/resultado/justificativa.html>. Acesso em: julho 2019.

determinadas estruturas líricas e melódicas que se fixaram como típicas do estilo. A dosagem entre o uso de elementos “típicos” e “inovadores” não é quantificável, variando de acordo com inúmeros fatores.

Porém, não é difícil observar um excesso de letras que se apóiam em rimas como -AR e -OR, sempre em verbos no infinitivo. Por um lado, entendo que trata-se de um traço estilístico do samba-enredo. Por outro, o abuso do mesmo torna-se uma fórmula que engessa a criatividade. Recomendo, portanto, uma atenção especial dos compositores no sentido de buscar variar, nas letras, classes gramaticais na construção das rimas (o que é conhecido como rima “rica”). [...]

De modo geral, pode-se perceber nas avaliações dos julgadores uma heterogeneidade de perspectivas a respeito do samba-enredo. Alguns possuem um olhar mais sobre a letra, outros sobre a musicalidade, e dentro de cada aspecto há visões bastante dissonantes. O que fica latente é a inexistência de regras rígidas e intocáveis quando se refere a um gênero que todos os anos se renova e que tem a competição no seu âmago.

### **6.3 Transposição intersemiótica e recriação literária: do enredo ao samba-enredo**

O desfile de escolas de samba é resultante de um processo de fusão e amálgama de um conjunto de linguagens artísticas e midiáticas. Ao longo de seu cortejo, expressam-se a música, a dança, as artes plásticas, o teatro, o circo, a moda e, nas últimas décadas, o cinema, a robótica e a *internet*, tudo sob a batuta de uma rígida disciplina. Contudo, há alguns elementos que previamente são conhecidos: o samba-enredo, exaustivamente trabalhado pelo contingente desfilante, e o enredo, texto em geral prosaico que serve de base para todos os setores de uma escola de samba.

Utilizando-se a nomenclatura de Clüver (2006) para o processo que, a partir do cruzamento de duas ou mais linguagens, forma um novo elemento sógnico, pode-se afirmar que no desfile de escolas de samba ocorre uma *transposição intersemiótica*. Diferentes signos atuam em diálogo e interação, construindo uma nova totalidade artística. Essa totalidade tem na canção do gênero um importante elo de unidade - afinal, para o espectador o samba-enredo é, junto do enredo, o único elemento informado antes do desfile, e para o desfilante é o único quesito que está em seu pleno domínio. Cada desfile combina elementos inerentes à tradição de

cada agremiação com o tema-enredo que anualmente é renovado, resultando num espetáculo singular.

Numa escola de samba tem alta relevância a figura do carnavalesco. Responsável pelo texto inicial, a sinopse do enredo, e por todo o conjunto artístico do desfile, geralmente é um profissional de boa formação acadêmica e sem compromisso permanente com a instituição que dirige, tendo seu contrato que ser anualmente renovado. O poder do carnavalesco compete com o do próprio presidente, destaca Leopoldi (1978). Categorizando o universo das escolas de samba em sua “organização formal” e “organização carnavalesca”, Leopoldi coloca o carnavalesco, em seu livro chamado simplesmente de “artista”, no topo da segunda tipologia.

Já nos referimos ao fato de que praticamente tudo que possa ocorrer no domínio da Escola se subordina ao objetivo manifesto de um bom desempenho carnavalesco. A tal ponto que não seria despropósito afirmar que em princípio se justificam quaisquer medidas que possam levar a agremiação a atingi-lo. Ora, como ao artista [o “carnavalesco”] cabe elaborar o ‘carnaval’ da escola, ele - como já salientamos - se encontra em condições de exigir o cumprimento de suas determinações, podendo não se responsabilizar, em caso contrário, pelo resultado de seu trabalho. (LEOPOLDI, 1978, p. 79)

Se em 1978, ano da publicação da obra de Leopoldi, a influência do carnavalesco já era grande, nas décadas subsequentes tal fator se acentuou. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em estudo antropológico em que mergulhou na organização interna de uma escola de samba, no início da década de 1990, aborda a relação complexa entre o carnavalesco e os compositores. Na transposição de gêneros que há, da prosa da sinopse do enredo para os versos do samba-enredo, a “letra de um samba-enredo é elaborada a partir de um universo semântico e sintático preestabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos”, ressalta Cavalcanti (2006, p. 111).

. A autora destaca que a relação entre carnavalesco e compositor é “radicalmente distinta”, visto que “o enredo a ser cantado em samba é de autoria do carnavalesco e, muito frequentemente, o carnavalesco provém de setores sociais distintos daqueles dos sambistas, de um meio cultural diverso”. À época de sua pesquisa, a autora constatou uma relação “radicalmente distinta” entre o carnavalesco e os compositores, devido à frequente diferença social e cultural entre si; passadas quase três décadas (a pesquisa foi realizada entre 1991 e 1992 na Mocidade Independente de Padre Miguel), isso possivelmente tenha se

transformado, já que aumentou o número de sambistas escolarizados, sobretudo jovens, da nova geração, compondo para as escolas de samba.

O compositor de samba-enredo gozaria de uma “proeminência” perante os demais membros da agremiação, identificou Leopoldi (1978) em sua pesquisa. Criador do objeto artístico “divulgador por excelência” da escola de samba, o compositor, além de faturar alto com a comercialização de sua canção (lembra-se que, à época, o disco das escolas de samba pontuava entre os álbuns mais vendidos do país), possuía o “elemento de diferenciação” de expressar poética e musicalmente o enredo defendido por uma multidão de componentes.

A elaboração da letra e música dos sambas é definida como função do poder criativo, da capacidade de expressão em linguagem poética, da sensibilidade para detectar os acontecimentos ou explorar os temas a serem tratados musicalmente, do domínio dos ingredientes rítmicos e melódicos inerentes à composição musical e, conseqüentemente, se associa a um nível mais elevado de inteligência. (LEOPOLDI, 1978, p. 69)

Pode-se dizer, então, que o compositor da escola de samba é o “intelectual” da agremiação (independente da origem ou escolaridade), “quem pode denunciar, resistir, dar voz a tudo que se fala”, como diz Tiãozinho da Mocidade, referência da agremiação carioca (CAVALCANTI, 2006, p. 112). O sambista sintetiza: “Compositor de samba-enredo é a voz do povo, da comunidade” (idem). Sobre a relação com o responsável pela exibição artística da agremiação, outro compositor da verde-branco de Padre Miguel, Edu, afirma: “o compositor fica sempre tentando acertar a cabeça do carnavalesco: é isso que ele queria no Carnaval dele. Ele quer que a gente acerte o que ele pensou” (id, ibid. p. 119). Em suma, o samba-enredo deve ser entendido enquanto uma canção “encomendada” e que apresenta “características prescritas às quais os compositores devem por princípio atender”, resume Cavalcanti (ibid., p. 117).

O enredo é “a espinha dorsal de um desfile de escola de samba”, sublinha Farias (2002), devendo ser visto inexoravelmente ligado ao conjunto do desfile. Mussa & Simas (2010) assinalam que não há “relação de precedência entre o enredo plástico e o samba de enredo: ambos decorrem e devem expressar, da melhor maneira possível, o enredo teórico da escola”. O samba-enredo, assim, pode ser definido como aquele “cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude o tema da escola - tema esse que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços”.

Do ponto de vista semântico, a transposição de gêneros, de tema-enredo para samba-enredo, da “forma escrita e narrativa à forma musical e poética”, acaba produzindo “desníveis de significados” (CAVALCANTI, 2006). Caberia à sinopse do enredo, desse modo, estabelecer uma “referência comum de sentido, um vocabulário e uma determinada conexão de ideias-chave” para o conjunto dos segmentos de um desfile.

Na preparação para o carnaval de 2020, um fato inédito é anunciado pela União da Ilha do Governador<sup>25</sup>: pela primeira vez desde a consolidação do modelo atual de desfiles, uma escola de samba abre mão da sinopse do enredo, deixando os compositores com liberdade plena para criar a partir de um título - “Nas encruzilhadas da vida, entre becos, ruas e vielas, a sorte está lançada: salve-se quem puder”.

Se a transposição de gêneros e de signos é uma característica inerente ao desfile de escolas de samba, há outros aspectos não intrínsecos instigantes para serem analisados. Um deles é a recriação temática, discursiva, literária produzida a partir de carnavais passados. Reiterando, o gênero desfile de escolas de samba se renova todo ano, já que todo ano tem carnaval, porém reproduz tradições e, por diversas vezes, reproduz temas ou sambas de espetáculos anteriores.

Menos comum, no entanto, é a recriação que parte de um objeto já exibido para não mais imitar, e sim transformar, rever. É o caso da escola de Paraíso do Tuiuti no ano de 2018. A agremiação, no maior desfile de sua história, partiu dos versos de um dos sambas-enredo mais antológicos, o da Unidos de Lucas em 1968, para não mais exclamar, mas interrogar: “Meu Deus, meu Deus! / Tá extinta a escravidão [?]”.

Ambos os desfiles são de datas em que a Lei Áurea (1888) fez aniversário “redondo” - o mais antigo, 80 anos da Abolição, e o mais recente, 130 anos do fim da escravidão. Se em ambos está presente não só uma profunda empatia, mas um “lugar de fala” negro, o olhar sobre a escravidão e a abolição aparentemente se altera de modo significativo, assim como a representação da escravidão à luz dos problemas sociais contemporâneos. É isso que se verá no tópico a seguir.

---

<sup>25</sup> MENDONÇA, Alba Valéria. *Das 13 escolas do Grupo Especial, somente a Estácio ainda não divulgou enredo para carnaval 2020 no Rio*. Publicado em 24/07/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/07/24/das-13-escolas-do-grupo-especial-somente-a-estacio-ainda-nao-divulgou-enredo-para-carnaval-2020-no-rio.ghtml>. Acesso em: julho 2019.

#### **6.4 Estudo de caso: as representações da escravidão e da abolição na Unidos de Lucas (1968) e na Paraíso do Tuiuti (2018)**

Dois sambas-enredo falando sobre o mesmo tema, uma inspiração assumida, cinquenta anos separando. A transposição de um enredo para o samba-enredo e para o desfile servindo para exemplificar a complexidade deste gênero artístico. Neste estudo de caso, se analisam dois sambas antológicos do cancionário carnavalesco: “História do negro no Brasil” ou “Sublime pergaminho” (esta denominação que acabou se consagrando), da Unidos de Lucas em 1968, e “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”, da Paraíso do Tuiuti em 2018 (este samba, apesar de bastante recente, mas já pode se arriscar que está entre os clássicos do gênero).

Os dois enredos têm como tema a Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel em 13 de maio de 1888, quase ao fim do Império. Os dois sambas falam das condições degradantes a que foram submetidos os negros escravizados trazidos da África. Os dois sambas falam do momento da libertação. No entanto, o modo de ver o ato da monarca e, sobretudo, as suas consequências, são bastante distintos. Mais do que uma diferença de visão do carnavalesco ou dos compositores, o que talvez se veja seja o reflexo da mudança de perspectiva do movimento negro e pesquisadores dedicados ao tema da escravidão, como analisado com mais detalhes adiante.

É importante destacar que foi década de 1960 que se deu de forma mais intensa o entrelaçamento entre autor, obra e público no samba-enredo do Rio. Explica-se: a maior parte dos compositores das escolas de samba, bem como dos demais participantes e do público que assiste, é de pessoas negras da periferia carioca. Contudo, continuava-se mantendo um padrão que vinha da década de 1930, de enaltecer os “grandes heróis nacionais”, os “grandes feitos” da história brasileira. A historiografia dos “heróis” brasileiros e dos “grandes feitos”, nem é preciso se alongar, é composta majoritariamente por personagens brancas, já que ao branco foi conferido o privilégio do poder, enquanto que para os negros sobrou o escárnio da escravidão - e a resistência -, bem como por episódios que apenas reproduzem a visão dos vencedores (o tema será aprofundado no capítulo 8).

Um marco dessa mudança de consciência é o carnaval do Salgueiro em 1960, que trouxe para a avenida o enredo *Quilombo dos Palmares*. Como disse

Fernando Pamplona, carnavalesco daquele desfile, em livro autobiográfico, “seria a primeira vez que uma manifestação negra exibir-se-ia vestida de negro e com orgulho!” (PAMPLONA, 2013, p. 59). O Salgueiro apresentaria uma tríade de enredos negros, com *Chica da Silva* (até então uma personagem pouco conhecida) em 1963 e *Chico Rei* em 1964. No entanto, não foram os primeiros enredos de temática negro-brasileira no carnaval carioca. Em estudo anterior (RAYMUNDO, 2013), foi possível identificar pelo menos dois sambas-enredo anteriores: *Brasil de ontem*, da Portela em 1952, e *Navio Negreiro*, também do Salgueiro, em 1957, ambos fazendo a denúncia da escravidão.

Os anos 60 ainda apresentariam outros enredos em que a temática da negritude e da escravidão estaria em primeiro plano - e não só no primeiro grupo, mas também no segundo e nos demais, onde merece destaque “Casa grande e senzala”, defendido pela Unidos da Tijuca em 1961 (enaltece-se a força dos versos: “E na senzala / O contraste se fazia / Enquanto o negro apanhava / A mãe preta embalava / O filho branco que adormecia”). Mas dentre as agremiações que compunham o grupo de elite, provavelmente o mais célebre seja o já mencionado “Sublime pergaminho”, da Unidos de Lucas em 1968.

Antes de prosseguir para a análise das duas canções, cabe situar o samba-enredo dentro do contexto em que está integrado. Relembrando, o samba-enredo parte de uma outra modalidade narrativa, que é o tema-enredo, ou sinopse do enredo, texto em geral prosaico e que serve para a construção do conjunto dos elementos de um desfile de escola de samba.

O samba-enredo, por outro lado, deve ser compreendido em diferentes dimensões. Além da letra que pode ser lida sem a música (algo de pouca utilidade para os estudos de canção, que devem prioritariamente considerar letra e música), o samba-enredo é apresentado primeiro em uma versão preliminar, comumente direcionado ao festival promovido por cada agremiação, inclusive contando com trabalhos cada vez mais sofisticados, com clipes que são verdadeiras grandes produções, ficando disponível em plataformas da *internet*, tocando em rádios e programas especializados etc. Como quando participante de disputas internas nas escolas nem sempre um samba é escolhido, tem-se aquilo que Cavalcanti (2006) chama de “cemitério de sambas-enredo”. Por mais qualidade que tenha uma

canção, no gênero samba-enredo ela se efetiva mesmo é sendo a música escolhida pela escola de samba para ser o seu hino durante um ano.<sup>26</sup>

É compreendendo que o samba-enredo existe é dentro do contexto do desfile que se ressalta as outras duas dimensões: a da gravação dos sambas, em que os intérpretes oficiais assumem o vocal, e aquela que é a principal, que é a do desfile.

Em pesquisa anterior (RAYMUNDO, 2015), deparei-me com o seguinte problema: por vezes a letra do samba-enredo encontrada num jornal ou encartada num disco era uma, mas havia alterações na gravação e/ou no desfile (fato semelhante ocorreu certa vez em que fui comentarista em uma emissora de TV, quando o outro comentarista, que era um dos compositores do samba da escola que passava, viu a sua letra modificada no desfile - sem seu conhecimento prévio). Para resolver esse impasse, a decisão sempre é clara: vale é a letra apresentada no desfile, ainda que não exposta em nenhuma plataforma escrita, já que é ali que a forma artística de fato se realiza.

Tais premissas são essenciais quando se entra, por exemplo, na análise do desfile da Unidos de Lucas em 1968. Não se tem imagens do desfile da escola, já que à época as emissoras transmitiam apenas *flashes*, e algumas delas nem existem mais - caso da TV Continental, apontada como aquela que apresentou os primeiros *flashes* dos desfiles cariocas, em 1960<sup>27</sup> Não se tem, também, a letra do tema-enredo ou da sinopse do enredo. Bem diferente, portanto, do desfile apresentado pela Paraíso do Tuiuti meio século depois, quando se tem todas as informações bastante acessíveis.

O estudo acerca do samba da Unidos de Lucas considera, assim, a letra e a música, enquanto que no caso da Tuiuti consegue-se adentrar em toda a complexidade de signos no qual se estrutura um desfile de escola de samba: o samba-enredo, de conhecimento prévio mas de efetivação pelo canto coletivo no tempo do desfile, o enredo e sua transposição para as diferentes linguagens artísticas e midiáticas, a *performance* do espetáculo no momento de sua concretização.

---

<sup>26</sup> Raros são os sambas-enredo derrotados nos festivais das escolas que conseguem “sobreviver”. Um caso notável, contudo, é “Estrela de Madureira”, composto por Acyr Pimentel e Ubirajara Cardoso para ser o samba do Império Serrano em 1975. Tendo perdido internamente, alcançou sucesso a partir da gravação de Roberto Ribeiro e até hoje é bastante cantado em rodas de samba (sendo muito mais conhecido que a canção vencedora).

<sup>27</sup> PRÓ-TV. O carnaval na televisão. Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/o-carnaval-na-televisao/>. Acesso em: março de 2018.

#### 6.4.1 “História do negro no Brasil” ou “Sublime pergaminho”: o carnaval da Unidos de Lucas (1968)

Fruto da fusão de duas das escolas de samba mais antigas, a Aprendizes de Lucas, fundada em 1932 - ano do primeiro desfile competitivo de escolas de samba -, e a Unidos da Capela, criada um ano depois (ambas do mesmo bairro, Parada de Lucas, Zona Norte do Rio), a Unidos de Lucas nasceu em 1966. Nunca foi campeã do carnaval (uma de suas predecessoras, a Unidos da Capela, venceu duas vezes - 1950 e 1960), mas em 1968 era uma agremiação de porte médio, que realizava o seu segundo carnaval com a nova organização e denominação. Os padrinhos da nova escola de samba foram Elizeth Cardoso, que inclusive desfilou em 68, e Hermínio Belo de Carvalho. Conquistou um honroso quinto lugar naquele carnaval.

O samba-enredo da Unidos de Lucas em 1968 marcou para sempre a história da escola, que a partir da década de 1970 entrou em decadência, tendo desfilado pela última vez no primeiro grupo no longínquo 1976<sup>28</sup>. O samba se torna maior do que a própria escola (outro caso emblemático é “Os Sertões”, sobre a obra de Euclides da Cunha, da Em Cima da Hora em 1976, onde o samba também se torna mais conhecido e consagrado do que a agremiação); em vez de motivo de orgulho, tem-se uma “sombra” que fica a lembrar a grandeza do passado diante as agruras do presente<sup>29</sup>.

O Brasil de 1968 já vivia sob a ditadura militar, ainda que não tivesse entrado nos “anos de chumbo”, o que ocorreria no final do ano, com a publicação do Ato Institucional nº 5. Na música, os festivais da canção estavam no seu auge, com *Sabiá* e *Para não dizer que não falei de flores* disputando corações e mentes<sup>30</sup>; no

---

<sup>28</sup> A Unidos de Lucas chegou quase ao fundo do poço em 2011, quando desfilou pelo Grupo E, o último grupo. Fica apenas um ano e retornou. Em 2018 ficou na terceira colocação na Série C (quarto grupo), classificando-se para a Série B (terceiro grupo) em 2019.

<sup>29</sup> O portal SRzd publicou em 2010 uma matéria interessante sobre o samba antológico e a posterior decadência da Unidos de Lucas. Um trecho: “[...] a dona desta obra imortal vive há alguns anos a angústia e, por que não, o sofrimento de não conseguir voltar a ser o que foi um dia. Acontece que no ‘Sublime Pergaminho’, de 1968, como o próprio nome sugere, há uma redenção, e aqueles negros martirizados tornam-se livres. Já a Unidos de Lucas não conseguiu atingir seu momento de libertação – libertação de uma tristeza, que sequer tem a ver com o espírito verdadeiro da escola”. In: REDAÇÃO SRZD. *Lucas guarda glórias do “Sublime Pergaminho”*. Disponível em: <http://www.srzd.com/carnaval/escolas-de-samba-lucas-guarda-glorias-do-sublime-pergaminho/>. Acesso em: março de 2018.

<sup>30</sup> 1968 foi o ápice da edição brasileira do Festival Internacional da Canção Popular, realizado no Ginásio Maracanãzinho transmitido pela TV Globo. As canções que ficaram nas primeiras posições

país, cresciam os atentados contra lideranças políticas e religiosas de esquerda ou progressistas, tendo como consequência o aumento de protestos da sociedade; no mundo, os estudantes e trabalhadores franceses se insurgem no episódio que ficaria conhecido como “Maio de 68”, enquanto no Vietnã a resistência se acentua e na Tchecoslováquia se tem na Primavera de Praga a expectativa de um novo socialismo. Foi um ano intenso, “o ano que não terminou”, expressão cunhada por Zuenir Ventura<sup>31</sup> para se referir às utopias sonhadas e não alcançadas.

No carnaval carioca, o ano de 1968 não foi tão intenso como o contexto político, mas nem por isso deixou de apresentar um grande samba-enredo para a posteridade - e de crítica social, a partir da perspectiva negra. “História do negro no Brasil”, que entrou para a antologia simplesmente como “Sublime pergaminho”, além de ajudar a Unidos de Lucas a realizar um bom desfile e alcançar um resultado intermediário (5º lugar), foi regravada por Martinho da Vila, Nara Leão, Emílio Santiago, entre outros. A escola, que teve no seu samba-enredo a autoria de Zeca Melodia, Nilton Russo e Carlinhos Madrugada e como puxador Abílio Martins, contou no cargo de carnavalesco com Clóvis Bornay, que se consagraria como um dos ícones do carnaval carioca<sup>32</sup>.

A narrativa é cronológica. Inicia pela vinda dos negros escravizados desde o continente africano, através dos navios negreiros, e chega às leis abolicionistas do século XIX, culminando na Lei Áurea.

Na estrofe inicial fica clara a representação de que os africanos foram vítimas de enganação. “Iludidos por quinquilharias” e desconhecendo as reais consequências do que viveriam no Brasil, acabariam sendo vendidos como escravos no país. O último verso sintetiza o sentimento de traição.

Quando o navio negreiro  
Transportava os negros africanos  
Para o rincão brasileiro  
Iludidos com quinquilharias  
Os negros não sabiam  
Ser apenas sedução  
Para serem armazenados

---

foram, pela ordem: “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, interpretada por Cynara e Cibele (que enfrentaram intensa vaia do público, que preferia a segunda colocada), “Para não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, cantado pelo próprio, e “Andança”, de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós, interpretada por Beth Carvalho e Golden Boys.

<sup>31</sup> VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

<sup>32</sup> GALERIA DO SAMBA. *Unidos de Lucas - Carnaval de 1968*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-de-lucas/1968/207/>. Acesso em: março de 2018.

E vendidos como escravos  
Na mais cruel traição.

A escravidão persistia, mas por outro lado surgia a organização dos negros em sociedades abolicionistas. Através da formação de “irmandades” e das festas se expressava o desejo de libertação; a “insubordinação”, contudo, era paga com o “suplício”. Se os quatro versos primeiros são eufóricos, otimistas, os três últimos são disfóricos, fazendo retornar-se à realidade.

Formavam irmandades  
Em grande união  
Daí nasceram os festejos  
Que alimentavam o desejo da libertação.  
Era grande o suplício  
Pagavam com sacrifício  
A insubordinação.

O primeiro refrão, bisado, em três versos comemora o surgimento da Lei do Ventre Livre, assinada pela Princesa Isabel em 28 de setembro de 1871: “E de repente uma lei surgiu / Que os filhos dos escravos / Não seriam mais escravos do Brasil”.

A estrofe seguinte, seguindo a cronologia histórica, aborda a Lei dos Sexagenários, de 28 de setembro de 1885 (de pouca repercussão, já que eram poucos os negros escravizados que chegaram aos sessenta anos, e ainda devendo pagar indenização ao ex-senhor, porém parte do movimento ascendente pela abolição). A invocação “Oh, sublime pergaminho” expressa o verso que refaria o título da canção. Em seguida outros episódios apologéticos à Princesa Isabel são narrados: a concessão à monarca do prêmio Rosa de Ouro feita pelo Papa Leão XIII, oferecido a personalidades que se destacaram por feitos para a humanidade ou para a Igreja, apenas duas semanas após a promulgação da Lei Áurea, a 29 de maio de 1888; e o famoso episódio em que o “negro jornalista” José do Patrocínio, um dos mais importantes líderes abolicionistas, fica de joelhos e beija a mão da princesa<sup>33</sup>.

Mais tarde raiou a liberdade  
Daqueles que completassem  
Sessenta anos de idade.  
Oh, sublime pergaminho

---

<sup>33</sup> José do Patrocínio, além da importância como líder do movimento abolicionista, foi uma das personalidades mais aguerridas em defesa da monarquia e apontado pela historiografia como um dos responsáveis pelo culto à Princesa Isabel, que perduraria por muito tempo. Resistiu ao ascenso dos republicanos, sendo perseguido politicamente, detido e deportado.

Libertação geral  
A princesa chorou ao receber  
A rosa de ouro papal.  
Uma chuva de flores cobriu o salão  
E um negro jornalista  
De joelhos beijou a sua mão.

O refrão final (bisado), em tom catártico, é uma descrição do momento em que é proclamada a Abolição. Por meio de um sujeito oculto, sem face - “uma voz na varanda” -, na sede do governo, o Paço Imperial, é exclamada a incredulidade com a notícia que chegara: “Uma voz na varanda do Paço ecoou / Meu Deus, meu Deus! / Está extinta a escravidão”.

\*\*\*

Em resumo, destaca-se, na primeira estrofe, a contextualização da escravidão, restando às estrofes seguintes uma narrativa ascendente acerca do crescimento do abolicionismo e das conquistas que rumavam à “libertação”. O refrão final simboliza na forma cancional aquele que é considerado o ápice desse processo histórico - a promulgação da Lei Áurea, que abolia de vez a escravatura. Os efeitos concretos dessa Abolição, porém, seriam questionados e problematizados por intelectuais do movimento negro, por pesquisadores acadêmicos e pelo próprio carnaval quase um século depois. Essas outras perspectivas apareceriam na canção das escolas de samba do Rio a partir da década de 1980, tendo como um de seus pontos altos o desfile da Paraíso da Tuiuti em 2018, que resgatou e ressignificou os sentidos da escravidão e da abolição.

#### **6.4.2 “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”: o carnaval da Paraíso do Tuiuti (2018)**

Cinquenta anos depois da Unidos de Lucas ter falado sobre a “História do negro no Brasil”, apresentando o seu samba-enredo mais antológico no ano de grandes utopias e que o Brasil terminaria mergulhado nos “anos de chumbo”, a Paraíso do Tuiuti viveria uma verdadeira catarse no sambódromo da Marquês de Sapucaí. A escola, fundada em 1952, sempre que subia para o primeiro grupo, retornava ao grupo de acesso no ano seguinte. Em 2017, graças a uma decisão administrativa da Liga das Escolas de Samba de não rebaixar nenhuma agremiação devido a acidentes com carros alegóricos ocorridos em dois desfiles (inclusive no da

Tuiuti), se escapa e emenda dois anos consecutivos. A escola foi uma das primeiras a anunciar o tema-enredo (simbolicamente, a sinopse foi apresentada no dia da Abolição, 13 de maio de 2017) e tomou uma decisão que subverteu os padrões de composição de samba-enredo: em vez dos tradicionais festivais, que duram meses e mobilizam a comunidade, uma encomenda a um grupo de cinco compositores - três que figuram entre os principais campeões dos festivais da escola (Dona Zezé, Jurandir e Aníbal) e dois sambistas consagrados do gênero (Moacyr Luz e Claudio Russo).

O resultado não poderia ser melhor para a Tuiuti em 2018: um surpreendente vice-campeonato (atrás apenas da Beija-Flor), conquistando a melhor colocação de sua história.

A catarse vivida pela Paraíso do Tuiuti em 2018 teve em seu samba-enredo um dos fatores preponderantes, mas foi além: o trabalho artístico liderado pelo carnavalesco Jack Vasconcelos atualizou as condições de “cativeiro social” a que estão submetidos os negros e pobres no Brasil. A asserção, que era exclamativa no samba da Unidos de Lucas - “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!” -, se transforma em interrogativa no título do enredo - “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. Nessa permanência do “cativeiro social” e da cultura escravocrata é que entra o mergulho promovido pela Tuiuti na realidade política e social no Brasil contemporâneo, que possivelmente foi o principal elemento a propiciar o estouro em que se tornou o desfile da agremiação<sup>34</sup>, com a representação das causas e consequências do Golpe de 2016: os “manifestoches” que, manipulados pela grande imprensa e as federações patronais, derrubaram uma presidenta democraticamente eleita e abriram espaço para a aprovação de pautas antipopulares; a retirada dos direitos trabalhistas e a CLT rasgada; o “vampiro neoliberalista” simbolizando esteticamente e politicamente Michel Temer.

Para compreender com substancialidade a forma artística expressa num desfile de escola de samba, é necessário analisar a partir das diferentes dimensões do espetáculo. No caso do samba-enredo, primeiro deve-se enxergá-lo à luz do enredo, a sua base teórica e semântica, e em seguida considerá-lo na sua

---

<sup>34</sup> O desfile da Paraíso do Tuiuti, além do sucesso na avenida, foi o assunto mais comentado nas redes sociais durante o carnaval de 2018. Fonte: FOLHA DE S. PAULO. *Desfile da Paraíso do Tuiuti com 'Manifestoches' e Temer 'vampiro' mobiliza a internet*. Disponível em: <http://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2018/02/12/desfile-da-paraíso-do-tuiuti-com-patos-amarelos-e-temer-vampiro-mobiliza-a-internet/>. Acesso em: março de 2018.

representação dentro do desfile. Avançando, a pesquisa ganha consistência ao analisar a forma artística na sua integridade, isto é, o desfile de escola de samba em seu momento de concretização, como um todo artístico que se materializa ao longo do trajeto em defesa da bandeira da agremiação na avenida.

Do ponto de vista metodológico, essa última característica tem uma limitação evidente. Diferentemente de outras formas artísticas, que possuem uma plataforma bem delimitada – o papel, a gravação em som, a tela, o palco, o picadeiro –, é inviável uma pessoa acompanhar um desfile de modo integral em todos os lugares de um sambódromo (mesmo que permaneça sentado e atento a cada detalhe, aquilo que é assistido a partir de seu lugar pode não se repetir em outro setor). Para esta pesquisa, o instrumento utilizado é a transmissão integral da apresentação da Paraíso do Tuiuti feita pela TV Globo (não assisti o desfile da escola no sambódromo, já que em 2018 acompanhei apenas a segunda noite – a Tuiuti se exibiu na primeira noite do Grupo Especial). Reconhece-se, assim, a limitação metodológica, mas nem por isso essa parte do estudo é omitida.

Passa-se, então, a uma breve análise do enredo da Tuiuti em 2018, e em seguida do samba-enredo e do desfile – tendo como premissas, cabe reforçar, o fato de ser uma forma mista de linguagens artísticas e midiáticas, onde ocorre um entrelaçamento de signos e uma transposição intersemiótica.

#### **6.4.2.1 Tuiuti (2018): a sinopse do enredo**

Base teórica para todo o conjunto artístico de um desfile de escolas de samba, substrato semântico para a letra da canção que ao longo de um ano é o hino da agremiação, a sinopse do enredo é o primeiro elemento a ser desenvolvido e publicizado.

No caso da Paraíso do Tuiuti em 2018, a escola foi uma das primeiras a divulgar o seu tema-enredo e a pioneira no samba-enredo. O foco era claro: no ano em que se completam os 130 anos da Lei Áurea, o questionamento se a escravidão de fato foi abolida ou seguiu uma constante até o Brasil contemporâneo, transformando a pontuação do conhecido verso da Unidos de Lucas cinquenta anos antes: “meu Deus, meu Deus! Está extinta a escravidão?”.

Eis a sinopse do enredo da Paraíso do Tuiuti em 2018, de autoria do carnavalesco da escola Jack Vasconcelos:

Velha companheira de caminhada da Humanidade.

A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder.

Pela força ergueu impérios e sustentou civilizações.

Pela alienação justificou injustiças e legitimou a discriminação.

Ganhou nome quando eslavos viraram “escravos” nas mãos dos bizantinos.

Dominou mundo afora, invadiu terras adentro, expandiu a ganância mercantilista e fez da exploração do continente negro seu maior mercado.

Viu senhores mouros do norte africano ostentarem servos de pele alva e olhos azuis mediterrâneos, enquanto negociavam artigos de luxo e peças de ébano.

Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias.

Era rentável negócio até para chefes negros que a alimentavam com gente de sua gente.

Levou uma raça a oferecer-lhe da própria carne.

Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias.

Calunga Grande muito ouviu os lamúrios dos Tumbeiros abarrotados em sua ordem.

Calunga Pequena muito acolheu os vencidos pela sua sentença.

Plantou seus filhos em nossos canaviais, cafezais e minas de ouro e diamantes.

Lavou com sangue negro o chão das senzalas e os pés-de-moleque das cidades.

Foi senhora de todos os senhores, mãe das sinhás, amante dos feitores.

Marcou com ferro os que ousavam lhe renegar, levantar a cabeça.

Perseguiu os de alma indomável que corriam ao encontro do sonho quilombola.

Quimeras da liberdade de uma raça pirraça fortificadas entre serras e matas que teimavam lhe enfrentar.

Porém, as eras de prática envenenaram até as mais legítimas das lutas quando expuseram suas raízes humanas nos quilombos.

Provocou precisa e astuta fusão entre crenças apadrinhadas pela fé, amparo do rosário das desventuras nesse benedito logradouro.

Coroou santos reis e sagradas rainhas ao som de louvores batucados. Fitas da linha do tempo presente e passado. Espelhos da ancestralidade.

Ouviu os ventos soprados de longe que ressoaram brados iluminados de liberdade pelas paragens brasileiras.

Abolir-te foi palavra de ordem.

Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos.

"O homem de cor" ganhou voz pelas ruas, força nos punhos da população, para além das leis parcialmente libertadoras.

Contudo, mesmo enfraquecida, sobrevivia sob a égide dos grandes latifundiários e nas vistas grossas da hipocrisia.

Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, maquinada por uma sedenta revolução industrial de sotaque inglês, caiu.

Uma voz na varanda do Paço ecoou:

- Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!

Folguedos, bailes, discursos inflamados e fogos de artifício mergulharam o povo em dias de êxtase e glória.

Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos.

Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social.  
Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles.  
Consumimos seus produtos.  
Negligenciamos sua existência.  
Não atualizamos sua imagem e, assim, preservamos nossas consciências limpas sobre as marcas que deixou tempos atrás.  
Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de "nós" e "eles" e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria.

A escravidão é descrita, como sujeito oculto, desde as suas origens e com a sua ocorrência em diferentes lugares, até chegar às suas manifestações contemporâneas. Com consistência historiográfica, a sua etimologia é resgatada (do grego antigo que fazia referência à exploração dos eslavos pelos bizantinos) e os trajetos percorridos pela forma econômica escravista são narrados. O protagonismo da Europa nesse tipo de exploração é ressaltado – “Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias”, porém sem deixar de mencionar o papel escravista desempenhado por negros dentro de sua própria terra – “Era rentável negócio até para chefes negros que a alimentavam com gente de sua gente”.

Num segundo momento, é representado o crescimento da consciência abolicionista, os ascendentes movimentos pela libertação. Os sonhos geminados nos quilombos, a fé que acalentava a esperança, os gritos de liberdade que fizeram do verbo “abolir” a palavra de ordem. De modo lírico, a síntese do que se transformavam as leis (parcialmente) abolicionistas: “Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos”.

A última parte remete à chegada da Lei Áurea e a crítica à permanência da cultura escravocrata e do “cativeiro social” na realidade dos trabalhadores brasileiros.

O 13 de maio de 1888, na interpretação do enredo, se acabou com a compulsória escravidão dos negros, não fora capaz de trazer igualdade de direitos. Retomando o fato histórico, convém lembrar que a mesma lei que aboliu a escravidão deixou claro que não haveria qualquer indenização para os ex-escravizados. Diferentemente dos incentivos dados aos trabalhadores que imigraram do continente europeu, ou então das benesses constantes dadas aos latifundiários e outros donos do capital, aos negros nada fora concedido. A Lei

Áurea é simbolizada como uma “bondade cruel”: “Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos”. Os negros, longe de serem de fato libertados, foram jogados no “cativeiro social” das periferias urbanas: “Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social”.

A escravidão, por fim, é representada como inerente ao modelo capitalista em voga. “Consumimos seus produtos” remete aos casos atuais de escravidão envolvendo grandes marcas, de existência negligenciada por esferas do poder público e pelos consumidores. Focando na realidade brasileira de 2018, uma menção implícita ao ocupante da Presidência da República – “estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbreiro” – e à reforma trabalhista proposta por seu governo, que precarizou substancialmente as relações de trabalho e os direitos dos assalariados: “modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria”.

#### **6.4.2.2 Tuiuti (2018): o samba-enredo.**

O comemorado samba-enredo da Paraíso do Tuiuti em 2018 foi o primeiro a ser conhecido dentre as agremiações do Grupo Especial do carnaval carioca. Encomendado aos compositores Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Dona Zezé e Aníbal (não seguindo uma tradição das escolas de samba, que geralmente promovem festivais para a escolha), teve como puxadores o trio Nino do Milênio, Celsinho Moddy e Grazi Brasil – ela, a única mulher intérprete oficial de uma escola do primeiro grupo.

Para fins metodológicos, considera-se neste trabalho a gravação do álbum oficial e a performance da harmonia musical no desfile – que não apresentou variações de letra, e mais de interpretação, com uma abertura (em tom lírico) da voz feminina e posteriormente uma preponderância das vezes masculinas.

O samba-enredo da Tuiuti segue a linha de revisão crítica ao significado da Lei Áurea, já explicitada no enredo, e exibida em outros carnavais por outras agremiações, como a Mangueira em 1988<sup>35</sup>, centenário da Abolição, quando a escola cantou:

Será...

---

<sup>35</sup> MANGUEIRA, 1988. “100 anos de liberdade: realidade ou ilusão?”. Autores: Hélio Turco, Jurandir e Alvinho. Intérprete: Jamelão.

Que já raiou a liberdade?  
Ou se foi pura ilusão?  
Será...  
Que a Lei Áurea assinada  
Há tanto tempo assinada  
Não foi o fim da escravidão?  
Hoje dentro da realidade  
Onde está a liberdade  
Onde está que ninguém viu? [...]

Também no ano em que a Abolição completava cem anos, a Beija-Flor problematizou o sentido da conquista: “Liberdade raiou, mas a igualdade não / Não, não, não”<sup>36</sup>.

As letras de culto à Princesa Isabel, ou de efusiva celebração da Abolição, foram de forte presença no carnaval do Rio. Nos anos 1960, por exemplo, se verificou em 1966 na Vila Isabel<sup>37</sup> (“A Princesa Isabel, de nobre coração / Assinou a Lei Áurea / Abolindo a escravidão”) e na Imperatriz Leopoldinense<sup>38</sup> (“A redentora Princesa Isabel / Com o seu gesto nobre e varonil (sic) / Aboliu a escravidão”), no Salgueiro em 1967<sup>39</sup> (No dia 13 de maio / Negro deixou de ter senhor / Graças à Princesa Isabel, / Que aboliu com a Lei Áurea / O cativo tão cruel”), além da já analisada letra da Unidos de Lucas em 1968. Tudo isso, contudo, foi no período anterior às mudanças de paradigmas construídos por intelectuais do movimento negro. Mais recentemente, pode-se citar a Mangueira em 2000<sup>40</sup>, que, fazendo um tributo à raça negra e uma exaltação à liberdade, representa numa imagem idílica a monarca que assinou o fim da escravidão.

Sonho ou realidade?  
Uma dádiva do céu  
Vi no Morro da Mangueira  
Sambar de porta-bandeira  
A Princesa Isabel.

A Tuiuti, inspirada pelos versos da escola da Parada de Lucas em 1968 – “Meu Deus, meu Deus! Está extinta a escravidão”, inverte de uma eufórica exclamação para uma disfórica interrogação. Diferentemente da letra do antológico

---

<sup>36</sup> BEIJA-FLORES, 1988. “Sou negro, do Egito à liberdade”. Autores: Ivancué, Cláudio Inspiração, Marcelo Guimarães e Aloísio Santos. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor.

<sup>37</sup> UNIDOS DE VILA ISABEL, 1966. “Três épocas do Brasil”. Autores: Simplício, Zé Branco e Gemeu.

<sup>38</sup> IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 1966. “Monarquia e esplendor da glória”. Autor: Mathias de Freitas.

<sup>39</sup> SALGUEIRO, 1967. “História da liberdade no Brasil”. Autor: Aurinho da Ilha. Intérprete: Jorge Goulart.

<sup>40</sup> MANGUEIRA, 2000. “Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo”. Autores: Marcelo D’Aguilã, Bizuca, Gilson Bernini e Valter Veneno. Intérpretes: Jamelão, Clóvis Pê e Eraldo Caê.

samba da Unidos de Lucas, que é eminentemente histórica e situada no passado, o eu-cancional é situado no presente e partícipe das ações, mesmo quando descrevendo acontecimentos pretéritos.

A *performance* da canção, seja no álbum ou no desfile, começa e fecha pelos dois últimos refrãos, ambos bisados, e não seguindo a linearidade da letra oficial. O refrão que inicia a interpretação (penúltimo da letra completa) é aquele de maior força e que, de cara, apresenta parcialmente a exclamação que deu origem ao enredo. Em forma de súplica, a atualidade do apelo pela liberdade.

Meu Deus! Meu Deus!  
Se eu chorar não leve a mal  
Pela luz do candeeiro  
liberte o cativo social.

Em tom afirmativo – e confrontativo –, o refrão final não deixa dúvidas do caráter de resistência do eu-cancional (“Não sou escravo de nenhum senhor”). A escola de samba, “quilombo da favela”, é simbolizada como o *locus* da resistência e de luta em favor da libertação. Além disso, tanto na gravação quanto por diversas vezes ao longo do desfile um dos puxadores da escola brada nessa última estrofe: “eu sou livre!”.

Não sou escravo de nenhum senhor  
Meu Paraíso é meu bastião  
Meu Tuiuti, o quilombo da favela  
É sentinela da libertação.

No refrão acima menciona-se também um aspecto intrínseco à poética cancional do samba-enredo: a apresentação do nome da escola de samba e de sua comunidade – por vezes, tal aspecto é complementado ou substituído por outras características, como as cores da agremiação (azul-e-amarelo, verde-e-rosa, azul-e-branco...), o símbolo da escola (a coroa, a águia, a estrela...), algum baluarte (Cartola, Paulo da Portela, Candéia, Paulinho da Viola...) etc. No caso da Tuiuti, se o bairro de São Cristóvão, onde fica a sua sede, não é mencionado na letra, é citado em algumas ocasiões pelos puxadores na gravação oficial e também no desfile.

A estrofe inicial é uma longa narrativa invocando, no primeiro momento, uma irmandade comum entre os explorados de diferentes origens diante a voracidade do capitalismo mercantil. Não só negros foram escravizados, mas também “servos de pele alva e olhos azuis mediterrâneos”, como disse o enredo – “viu senhores mouros do norte africano ostentarem servos de pele alva e olhos azuis

mediterrâneos, enquanto negociavam artigos de luxo e peças de ébano”, e começa afirmando o samba-enredo:

Irmão, de olho claro ou da Guiné,  
qual será o seu valor?  
Pobre artigo de mercado.

O interlocutor, que antes era “irmão”, agora é “senhor”. Os dois personagens possuem religiões, cores e lugares sociais distintos; mesmo assim há da parte do eu-cancional escravizado uma evocação da semelhança entre ambos – “a vida se lamenta por nós dois”. Junto da escravidão, a única coisa oferecida pelo “senhor” fora comida.

Senhor, eu não tenho a sua fé, e nem tenho a sua cor  
tenho o sangue avermelhado.  
O mesmo que escorre da ferida  
mostra que a vida se lamenta por nós dois.  
Mas falta em seu peito um coração  
ao me dar a escravidão e um prato de feijão com arroz.

Ainda na primeira estrofe, um eu-cancional afirma, em primeira pessoa, a ancestralidade de sua cultura africana. Ancestralidade, essa, que por vezes envolvia até mesmo reis e rainhas que foram escravizados e trazidos para o continente americano – “fui um rei Egbá preso na corrente”. A gradação do padecimento imposto aos negros é referenciada nos dois versos derradeiros.

Eu fui mandinga, cambinda, haussá  
fui um rei Egbá preso na corrente.  
Sofri nos braços de um capataz  
morri nos canaviais onde se plantava gente.

O primeiro refrão, após a estrofe inicial, transpondo um elemento presente com destaque na sinopse do enredo, é uma invocação a Calunga, entidade espiritual que carrega o poder regenerador do mar - onde entre os responsáveis por tomar conta estão os pretos-velhos<sup>41</sup>. Em seguida, recorrendo-se à transmissão da ancestralidade dos pretos velhos, a visada da utopia da liberdade.

Ê Calunga! Ê Calunga!  
Preto velho me contou, preto velho me contou  
onde mora a senhora liberdade  
não tem ferro, nem feitor.

---

<sup>41</sup> LEANDRO DE XANGÔ & OYA. *O que é Calunga?*. Disponível em: <http://blog.umbandagira.com/o-que-e-calunga-calunga-grande-e-calunga-pequena/>. Acesso em: março de 2018.

A estrofe que fecha a letra do samba, antes da repetição dos já citados refrãos finais, começa falando da fé a que se abraçavam os negros escravizados. As referências são à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, confraria que na época da escravidão possibilitou aos negros frequentar a religião católica (o que em geral não era permitido nas igrejas), não abandonando suas raízes africanas, e também ao negro São Benedito (1524-1529, do sul da Itália, descendente de etíopes escravizados). Tanto no Brasil quanto em Portugal os dois santos são de grande devoção da população negra.

Amparo do Rosário ao negro Benedito,  
um grito feito pele de tambor.  
Deu no noticiário, com lágrimas escrito  
um rito, uma luta, um homem de cor.

Os dois versos que fecham o trecho acima merecem algumas considerações. O penúltimo verso pode dizer que remete ao papel da imprensa abolicionista antes da assinatura da Lei Áurea (fato histórico narrado na sequência). Em relação ao último é possível traçar um paralelo com a tríade de Euclides da Cunha n'Os Sertões: se lá havia a terra, o homem e a luta, em relação aos negros também haveria uma combinação de três elementos. Porém, é impensável se pensar em "terra" ao se referir a uma população que foi retirada à força de suas terras, e que não ganhou terra alguma em seu lugar de destino. Se ao negro foi suprimida a "terra", seja em seu sentido físico ou como transmissão hereditária e patriarcal de posses e de tradição familiar, por meio do "rito" ele conseguia estabelecer conexões com o outro lado do Atlântico, bem como com os seus semelhantes arrancados de suas terras. No mais, tal como a tríade euclidiana, o "homem" e a "luta" eram elementos intrínsecos à realidade do negro brasileiro.

Por fim, a última estrofe termina com o ápice da narrativa histórica a que se propôs a Paraíso do Tuiuti nos 130 anos de promulgação da Lei Áurea. O protagonista, contudo, não é aquele avistado da varanda do Paço Imperial, que exclama, atônito, "meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!". Sob uma lua "atordoada" e foguetório no céu, um eu-cancional desta vez distante do centro dos acontecimentos vai rezar na cachoeira contra aquilo que considera uma "bondade cruel".

E assim, quando a lei foi assinada  
uma lua atordoada assistiu fogos no céu.  
Áurea, feito o ouro da bandeira  
fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel.

A representação da abolição da escravatura como “bondade cruel” está presente na sinopse do enredo e é um dos principais conceitos transpostos daquele outro universo semântico. Ele é fundamental para compreender a releitura do enredo da Unidos de Lucas de 1968 que a Tuiuti buscou oferecer cinquenta anos depois.

Outro verso que permite leituras mais amplas é a analogia entre a palavra “áurea”, que intitula a lei que aboliu a escravidão, e “o ouro da bandeira”. Este elemento da bandeira nacional, como se sabe, representa as riquezas do país. Para a conquista dessas riquezas o negro foi parte essencial, porém delas não pôde desfrutar – mesmo com a “libertação” propagada pela lei. Essa antítese é peça-chave para uma síntese do enredo defendido pela Tuiuti.<sup>42</sup>

#### **6.4.2.3 Tuiuti (2018): o desfile.**

Em um desfile de escolas de samba a transposição dos signos descritos na sinopse do enredo se dá não só em relação ao samba-enredo, mas no conjunto da apresentação. Considerar isso é essencial na compreensão da particularidade do gênero artístico. Aquilo que está no enredo é transposto para a comissão de frente, as alegorias, as fantasias, a dança, o ritmo da bateria, a letra do samba defendido.

Fruto do amálgama de uma diversidade de linguagens artísticas e midiáticas, é considerando a complexidade da forma artística “desfile de escolas de samba” que a análise se robustece. Mesmo que não fosse o foco inicial dos Estudos Interartes e dos Estudos de Intermidialidade, recorrer a esses paradigmas teóricos para compreender a arte das escolas de samba é de grande valia. Forma mista por excelência, o desfile de escolas de samba pode ser visto como um fenômeno intermidiático, onde ocorre uma transposição intersemiótica.

[...] elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolvem quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno

---

<sup>42</sup> Uma interessante comparação no âmbito melódico entre os sambas da Unidos de Lucas e da Paraíso do Tuiuti foi traçada pela Profa. Luciana Prass (Musicologia/UFRGS) na defesa da tese: “ O primeiro [é] constituído num único centro tonal (Dó Maior) com uma melodia rica, porém sem exigir mais do que 3 acordes da tonalidade; o segundo, de grande riqueza harmônica e melódica, aprofundando o que falamos antes sobre variadas tonalidades, especialmente alternando o tom maior (D, nos 2 refrãos) e tons menores (Dm, na estrofe 1 e Gm, na estrofe 2)”.

dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade”. (CLUVER, 2006, p. 19)

Em trabalho anterior (RAYMUNDO, 2015), foi analisado um desfile de escola de samba - no caso, da Unidos da Tijuca em 2011 - à luz de cada um dos quesitos que são julgados: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Alegorias e adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Tal opção metodológica considerou o fato de que um desfile é concebido para ser avaliado; conquistar uma boa nota do jurado é o desafio primeiro de uma agremiação em sua apresentação.

Aqui nesta pesquisa, por sua vez, se analisa um desfile de escola de samba na cronologia do espetáculo apresentado. Como já ponderado anteriormente, é inviável uma análise integral de um desfile, já que ele se dá de forma simultânea em diferentes pontos da avenida - o que ocorreu em um setor, pode não se repetir em outro. Assim, o instrumento utilizado foi a transmissão televisionada (TV Globo<sup>43</sup>) - reconhecendo, é claro, as limitações que isso acarreta, mas também o fato de ter a equipe responsável pela cobertura o conjunto das informações disponibilizadas pelo carnavalesco<sup>44</sup>.

A apresentação dos desfiles televisionados iniciava sempre por um curto depoimento gravado de cada carnavalesco contando um pouco do que estava por vir. No caso da Paraíso do Tuiuti, o carnavalesco Jack Vasconcelos foi explícito no propósito de atualização da crítica à escravidão.

2018 se completam 130 anos da assinatura da Lei Áurea. E o desfile deste ano da Paraíso do Tuiuti vem trazendo uma reflexão em torno da exploração do trabalho humano. Nosso enredo pergunta: ‘meu Deus, meu Deus! Está extinta a escravidão?’. Ao final do desfile, a gente espera responder essa pergunta.

A transposição do enredo da Tuiuti para a Marquês de Sapucaí pode ser dividido em seis grandes eixos: “Quilombo Tuiuti”, a escravidão nas civilizações antigas, a escravidão no continente africano, a escravidão no Brasil, a Abolição e, ao final, a permanência da cultura escravocrata representada pela indagação do título do enredo: “está extinta a escravidão”. O desenvolvimento do enredo pelo

---

<sup>43</sup> TV GLOBO. *Carnaval 2018 – Desfile da Paraíso do Tuiuti*. Exibido em 12 de fevereiro de 2018.

<sup>44</sup> Já atuei como comentarista de desfiles de escolas de samba na TV e posso testemunhar que há nas mãos de narradores, comentaristas, repórteres e produção um roteiro bastante detalhado com as informações de cada apresentação. Mesmo que haja alguma divergência com aquilo que é exibido (e, na minha experiência, houve), é um documento valioso para uma leitura mais completa do desfile.

carnavalesco Jack Vasconcelos contou com 3.100 componentes, divididos em 29 alas, além de 5 alegorias e 1 tripé.

A seguir, uma análise mais detalhada de cada segmento do desfile, à luz da representação do enredo e do samba-enredo por meio das fantasias, esculturas, pinturas, coreografias, entre outros elementos pictóricos, cênicos e rítmicos.

### **Parte 1: Quilombo Tuiuti**

O primeiro setor ressalta algo que está em um dos refrãos principais do samba-enredo - “Não sou escravo de nenhum senhor / Meu Paraíso é meu bastião / meu Tuiuti, o quilombo da favela / é sentinela da libertação”: a menção de que quilombo é resistência do povo negro, bem como a ideia de que a própria escola de samba é resistência cultural.

1. COMISSÃO DE FRENTE: responsável por causar grande impacto já no início do desfile (objetivo, aliás, de toda comissão de frente), os dançarinos da Tuiuti representaram negros escravizados sofrendo violência pelo capataz do senhor do engenho, também negro. Ensanguentados, com grilhões nos punhos, invocam a intercessão dos pretos-velhos. Em uma intervenção *deus ex-machina*, os pretos-velhos saem da alegoria representando uma senzala e impedem o capataz de continuar agredindo os escravos. Esse momento da performance (em frente às cabines de jurados e transmitido pela televisão) ocorre justamente no refrão “Ê calunga! Ê calunga! / Preto-velho me contou, Preto-velho me contou / Onde mora a senhora liberdade / Não tem ferro, nem feitor”, com os pretos-velhos fazendo uma dança ritmada, como se estivessem em transe mediúnico. Libertos, os escravos comemoram. A recepção do público foi intensa.
2. MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA + GUARDIÕES: em uma metanarrativa, representam a própria escola de samba como um quilombo de resistência. Tanto o casal de mestre-sala e porta-bandeira quanto os guardiões que, com escudos nas mãos, lhes “protegem”, invocam a tradição da Paraíso do Tuiuti, vestidos exclusivamente com o amarelo-ouro e o azul-pavão que a caracterizam.
3. ALA “QUILOMBOLAS TUIUTI” + VELHA GUARDA: em uma continuação da representação do casal de mestre-sala e porta-bandeira e seus guardiões, uma ala simboliza resistência quilombola a partir do lugar da escola de

samba, enquanto a Velha Guarda, coletivo que, por natureza, é a própria tradição da escola, teve como tema a “Sabedoria quilombola”. Segundo a narradora Fátima Bernardes (TV GLOBO), “o carnavalesco diz que as escolas de samba funcionam mesmo como uma espécie de quilombo - lugar de refúgio, de pensamento comum, de esperança”.

4. CARRO ABRE-ALAS - “QUILOMBO TUIUTI”: o primeiro carro alegórico é uma síntese daquilo representado no setor inicial do desfile. Rinocerontes, bambus, máscaras e outros elementos estéticos remetem à cultura dos povos africanos. É dado destaque também às cores e ao símbolo da escola - respectivamente, o amarelo e azul e a coroa com uma lira em cima, ladeada por ramos de louro.

### ***Parte 2: A escravidão nas civilizações da Antiguidade***

Abordando um tema bastante explorado na sinopse do enredo, e ligeiramente representado no samba-enredo, a segunda parte do desfile trata da prática escravista em diferentes civilizações da Antiguidade ocidental. O carro alegórico do setor exprime a ideia-síntese de que esse tipo de capitalismo tratava as pessoas escravizadas como “pobre artigo de mercado”: “Irmão, de olho claro ou da Guiné / Qual será o seu valor? / Pobre artigo de mercado”.

5. ALA “CORVEIA EGÍPCIA”: “os escravos mercadoria” do Egito antigo. Na fantasia, pirâmides e outros símbolos conhecidos da antiga cultura egípcia.
6. ALA “CATIVO BABILÔNICO”: sobre a desigualdade social na Babilônia, existente até entre os escravos. Na fantasia, destaque para a cerâmica da cultura babilônica.
7. ALA “SERVIÇAL GREGO”: a representação da prática escravista da Grécia antiga. A fantasia trouxe traços da cerâmica e uma coroa de louros, símbolos daquela cultura.
8. ALA “GLADIADOR ROMANO”: a referências àqueles soldados que tinham de lutar até a morte. A fantasia é de gladiador, como não poderia deixar de ser, e utiliza bastante o vermelho.
9. ALA “ESCRAVOS ESLAVOS”: remonta ao povo que foi escravo dos gregos, dos romanos, dos germânicos... Transpõe uma das primeiras afirmações da sinopse do enredo, que fala sobre a origem da palavra “escravo”, cuja raiz etimológica refere-se a “eslavo” - “lat.medv. *slavus*, *sclavus*, do gr.biz.

*sklábos, sklabénós* 'eslavo', mais tarde 'escravo, cativo'" (DICIONÁRIO HOUAISS).

10. ALA ESCRAVOS ÁRABES: como serviam principalmente para abanar seus senhores, a fantasia traz grandes leques, entre outros elementos.
11. CARRO ALEGÓRICO - "O MERCADO DE GENTE": uma síntese do tráfico de escravos nas civilizações antigas. Na frente leões, no centro uma alegoria humana coreografada encenando escravos mediterrâneos cercados por árabes, e como destaque principal, acima, o "grande califa", são algumas das representações do segundo carro alegórico.

### ***Parte 3: A escravidão na África***

12. ALA DAS BAIANAS - "A RIQUEZA AFRICANA": trazendo referências ao ouro, a fantasia representa peles de animais (leopardo, zebra...), além de outros símbolos do rico repertório pictórico das culturas africanas.
13. ALA "GUERREIROS": coreografada, tem tonalidade de cores bem semelhante à das baianas, formando uma continuidade imagética.
14. ALA "APRISIONADOS": representando os povos africanos que foram escravizados - inclusive por negros. A fantasia é coberta por uma gaiola, deixando os componentes realmente "aprisionados".
15. CARRO ALEGÓRICO - "TUMBEIRO": A escravidão chegando a outros mundos, como o Brasil. "Tumbeiro" se refere à forma degradante como as pessoas eram tratadas. Há a menção aos reis e rainhas africanos que foram escravizados, lembrando que o tráfico escravizou gente de todas as classes sociais. Boa parte dos componentes da alegoria estão com gaiolas na cabeça, exprimindo a sensação angustiante da perda de liberdade e da tortura.

### ***Parte 4: A escravidão no Brasil***

Chegando a escravidão ao Brasil, esse setor trata das várias formas de escravidão na história do país.

16. ALA "ESCAVOS NOS CANAVIAIS": em uma fantasia que mistura cana-de-açúcar e correntes, a simbolização do trabalho escravo desde os primeiros ciclos econômicos após a chegada dos portugueses. A referência comum aos canaviais e às correntes, aqui personificada em fantasia, já estava presente

no samba-enredo: “Eu fui mandinga, cambinda, haussá / Fui um rei Egbá preso na corrente. / Sofri nos braços de um capataz / Morri nos canaviais onde se plantava gente”.

17. “ALA ESCRAVOS NOS CAFEZAIS”: aqui a simbolização da escravidão no último ciclo econômico antes da Abolição.
18. ALA DE PASSISTAS - “ESCAVOS COM OUROS E DIAMANTES”: a tradicional ala, que com a modernização dos desfiles se consolidou como a responsável por “cobrir” a entrada da bateria no recuo, veio vestida de amarelo-ouro, portando na cabeça uma bateia. Novamente correntes completam a indumentária.
19. BATERIA - “OS FEITORES”: o traje, todo escuro e bastante leve (para facilitar a performance dos ritmistas), serviu para se contrapor ao colorido do conjunto desse segmento do desfile - tal como a contraposição dos escravos em relação aos feitores.
20. ALA “ESCAVOS NA FAISCAÇÃO”: por vezes confundidos com os garimpeiros, os faiscadores são em geral tratados como os trabalhadores da extração de minérios em condições ainda mais precárias, vivendo em moradias miseráveis e, na sua corrida do ouro, em nomadismo. Com pouca roupa e uma grande bateia nas mãos, a fantasia representa o trabalho e a pobreza da profissão.
21. ALA “ESCAVOS NAS MINAS”: mais uma ala que mostra a exploração de minérios, novamente com a bateia compondo o figurino, realçando o trabalho do garimpo.
22. ALA “ESCAVOS DE GANHOS”: geralmente localizados no meio urbano, por vezes ganhavam comissões, mas repassando uma parte a seu senhor. Muitos vendiam doces ou salgados na rua, realizavam consertos, entre outras pequenas atividades.
23. CARRO ALEGÓRICO - “OURO NEGRO”: inspirado em Debret, o carro alegórico pretende destacar as riquezas produzidas pelos negros escravizados. As pinturas de Debret são reproduzidas nas laterais, e componentes da alegoria encarnam personagens das telas do pintor. Ao centro e no alto, uma grande escultura de um preto-velho. Atrás, outra representação de tela de Debret.

### **Parte 5: a Abolição**

- 24.ALA “ABOLICIONISMO”: a fantasia retrata imagens de alguns dos pioneiros na defesa do abolicionismo.
- 25.ALA “O HOMEM DE COR”: referência ao primeiro jornal da imprensa negra no Brasil - na fantasia, a estampa é da capa do jornal, com o nome “O Mulato” (outro nome pelo qual o jornal era conhecido) e abaixo o título “O homem de cor”. No samba-enredo, a expressão “homem de cor” aparece no verso “um rito, uma luta, um homem de cor”, denotando a forma como eram chamados os negros até meados do século XX - por exemplo, nas décadas de 1940 e 50 uma das principais organizações de negros se chamou União dos Homens de Cor, antecedida pela Federação dos Homens de Cor, no início do século passado.
- 26.ALA “AS CAMÉLIAS DO LEBLON”: na cintura, camélias, um símbolo dos abolicionistas. Detalhe: a ala é “*plus size*”, ou seja, apenas com mulheres gordas.
27. ALA “DAMA DE FERRO”: numa fantasia repleta de bandeiras do Reino Unido, a representação da pressão inglesa pela Abolição.
- 28.TRIPÉ - “LEI ÁUREA”: o auge dessa quinta parte é a alegoria com a reprodução da lei assinada pela Princesa Isabel. Em cima, apenas um homem negro de destaque, representando o “negro liberto”.  
Contudo, na sequência vem o questionamento ao evento de 13 de maio de 1888.

### **Parte 6: Está extinta a escravidão?**

A pergunta colocada no título do enredo, a partir de um verso conhecido da Unidos de Lucas em 1968, e apresentada pelo carnavalesco como a questão que seria respondida ao final do desfile, tem o seu desenvolvimento pleno no último segmento. Formas contemporâneas de escravidão, desembocando numa crítica ácida à política brasileira pós Golpe de 2016, são a tônica da narrativa.

- 29.ALA “CATIVEIRO SOCIAL”: a ideia de que a Abolição teria gerado um “cativeiro social” aparece tanto no enredo quanto no samba-enredo (um dos refrãos, lembrando, diz: “Meu Deus! Meu Deus! / Se eu chorar não leve a mal / Pela luz do candeeiro / Liberte o cativeiro social”, e também por meio desta ala. A fantasia traz como símbolos casebres, favelas. No conjunto do desfile,

ao vir logo atrás da Lei Áurea, indica que a liberdade não veio acompanhada de igualdade.

30. ALA “TRABALHO ESCRAVO RURAL”: retrata um tipo de escravidão que persiste no Brasil, que a Lei Áurea não foi capaz de abolir. A fantasia, com plumas verdes significando a aparência do campo, é composta por um balaio que toma conta do corpo do componente (e dá a impressão de sufocá-lo), com enxadas apontando para a sua cabeça.
31. 2º CASAL DE MS & PB - “A COSTUREIRA ESCRAVIZADA E O MAGNATA EXPLORADOR”: representam outro problema social que persiste - e se acentua -, o trabalho escravo nas confecções, explorado por grandes capitalistas. A fantasia da porta-bandeira mostra diversos tipos de tecido, de várias cores, e a do mestre-sala, um “traje de rico”, traz métricas de uma oficina de costura.
32. ALA “TRABALHO INFORMAL”: expressam o trabalho precarizado de boa parte da população brasileira hoje<sup>45</sup>. A fantasia, sem luxo, traz um trabalhador portando caixas de isopor, carregando nas costas um painel com brinquedos, roupas etc., além de uma pequena sombrinha na cabeça.
33. ALA “GUERREIROS DA CLT”: a fantasia, em vermelho, traz várias mãos nas costas, cada uma com um instrumento de trabalho diverso, e os componentes da ala estão de óculos escuros, tal qual um ambiente fabril. O “escudo” utilizado pelos “guerreiros” é uma carteira de trabalho, simbolizando a importância da Consolidação das Leis Trabalhistas em um contexto de reforma de flexibilização e perda de direitos para os trabalhadores<sup>46</sup>.
34. ALA “MANIFESTOCHES”: sem dúvida a ala com a fantasia que causou a maior repercussão no carnaval de 2018. Representa os manifestantes que foram às ruas lutar pela saída da presidenta Dilma Rousseff até desembocar no golpe parlamentar de 2016. Com a camisa verde-amarela da CBF,

---

<sup>45</sup> A taxa de desemprego no Brasil, no trimestre encerrado em janeiro de 2018, bateu na casa dos 12,2%, ou 12,7 milhões de pessoas sem ocupação. Tem-se também uma tendência de aumento no número de trabalhadores sem carteira assinada, subindo 5,6% no período, o que atinge 581 mil pessoas. Fonte: IBGE. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2018-02/pesquisa-revela-que-brasil-tem-127-milhoes-de-desempregados>. Acesso em: março de 2018.

<sup>46</sup> A Reforma Trabalhista aprovada em 2017 trouxe diversas mudanças que atenderam unicamente aos interesses do mercado, sofrendo a oposição dos movimentos de trabalhadores. Entre elas, a terceirização não só nas atividades-meio, mas também nas atividades-fim; a permissão para o trabalho intermitente; a autorização para a execução do negociado sobre o legislado; a possibilidade de mulheres grávidas ou lactantes trabalharem em locais de graus baixos ou médios de insalubridade; e diversas outras alterações.

carregam os patos espalhados pela FIESP (entidade que dizia que não seriam eles, os grandes empresários, a “pagar o pato”). Nas mãos, os componentes batem panela e no rosto estão com a bola vermelha do nariz de palhaço. Nas costas, uma grande mão de um homem de terno manipula-os com cordas, tratando-os como fantoches.

35. CARRO ALEGÓRICO - “NEO-TUMBEIRO”: a alegoria demonstra os diversos tipos de exploração que persistem no Brasil. Na parte de baixo, uma atualização da representação do navio negreiro. Na parte de cima, a classe dominante. Ao centro, uma bandeira do Brasil, onde do círculo azul sai uma mão aberta para cima, aprisionada, como a pedir compaixão. No alto do carro, como destaque principal, o personagem “Vampirão Neoliberalista”, que causou *frisson* no carnaval. Vestido de terno e com uma faixa presidencial, com o rosto todo pintado de branco e chifres na cabeça, nas costas carrega um esplendor com asas de morcego. Visivelmente é uma sátira estética e política a Michel Temer.

Compondo o carro, ainda, na parte de baixo em destaque novamente os “manifestoches” com panela na mão, manipulados como marionetes por um homem de terno, e também trabalhadores de diversas profissões mal remuneradas, tendo como cenário atrás uma paisagem de periferia urbana. Na parte de cima, sobreleva-se a tonalidade de ouro. Homens de terno e sem calça, também com asas de morcego, simbolizam a relação vampiresca para com o povo, e pessoas fantasiadas de sacos de dinheiro representam a acumulação do capital. Atrás do carro, fechando o desfile, uma grande carteira de trabalho mal tratada e operários portando carteiras de trabalho nas mãos com orgulho e vigor, simbolizando a importância da CLT diante as iniciativas para atender o mercado - e retirar direitos dos trabalhadores - efetuadas pelo governo de Michel Temer.

\*\*\*

O estudo de caso desenvolvido em torno do desfile da Paraíso do Tuiuti a partir de sua sinopse do enredo, do samba-enredo e do desfile, possibilitou um levantamento dos aspectos principais que estruturam o desfile de escolas de samba. Gênero artístico peculiar, diferentemente do caráter meramente “festivo” de outras manifestações carnavalescas, deve ser analisado, por um lado, à luz do

complexo de linguagens artísticas e midiáticas que envolve, e por outro lado como um certame onde as disputantes vão em busca do título, ou de uma boa colocação.

A Paraíso do Tuiuti em 2018, escola de pouca tradição no primeiro grupo do Rio de Janeiro, apresentou um espetáculo que reuniu todas as condições de um desfile exemplar. Desde o samba-enredo, que junto da sinopse do enredo é o único elemento previamente conhecido pelo público, até a última alegoria, que responde à indagação colocada no título - “está extinta a escravidão?” -, a agremiação conseguiu estabelecer uma narrativa que guardou bastante coerência.

Após um percurso gradativo sobre as várias formas de escravidão na história da humanidade ocidental, seguida pela sua ocorrência no continente africano, a vinda desse modelo para o Brasil, se tem o momento que significaria uma virada, que é a Lei Áurea. O documento assinado pela Princesa Isabel, longe de representar a verdadeira libertação, não trouxe junto da liberdade civil o direito humano à igualdade. Respondendo à pergunta-título, o desfile mostrou que não está extinta a escravidão, seguindo como um elemento triste da realidade brasileira, e introjetada na prática dos grandes capitalistas e no aparelho do Estado.

A atualização da crítica sobre a escravidão, representada pelas distintas formas de trabalho escravo exploradas pelo capitalismo, bem como a explicitação dos retrocessos democráticos e sociais sofridos pela população brasileira nos últimos anos, são elementos que, sem perder de vista a indispensável carnavalização, firmaram o desfile da Paraíso do Tuiuti em 2018 como um dos grandes momentos dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro em sua história.

## CAPÍTULO 7

### ***Os tempos da história e a sua aplicação nos estudos literários***

Desenvolver pesquisa com um material vasto pressupõe alguns cuidados metodológicos redobrados. No caso dos estudos literários, normalmente pouco afeitos à frieza de metodologias quantitativas, percebe-se uma escassez de referenciais teóricos que iluminam a análise de um *corpus* avantajado.

Neste trabalho, o *corpus* foi montado a partir de todas as composições de samba-enredo de que se tem conhecimento, escritas ou gravadas, do primeiro grupo do Rio de Janeiro desde o desfile inaugural, em 1932, até o carnaval de 2019. Além disso, respeitou-se as particularidades do gênero desfile de escolas de samba, como o lugar do samba-enredo dentro do conjunto do desfile e como esse conjunto é essencial para entender a natureza da apresentação de uma escola de samba. Em suma, nenhum elemento atua de modo isolado.

Entre os historiadores da literatura, constata-se em autores como Moretti (2008) a utilização de modelos que aproveitam-se de métodos quantitativos para melhor analisar seu objeto de estudo. O italiano estudou o romance inglês ao longo dos séculos por meio de figuras que sempre passaram distantemente dos estudos literários, como gráficos, mapas e árvores (estas, inspiradas nas teorias evolucionistas). Moretti, ainda, inspira-se na metodologia dos *tempos da história* desenvolvida décadas antes pelo francês Fernand Braudel - as *longas durações*, os *ciclos* e os *eventos* (Braudel fala também das *longuíssimas durações*).

Este capítulo, no primeiro momento, expõe uma introdução acerca do amálgama entre literatura e história, bem como entre literatura e vida social, além de abordar diferentes teorias sobre os tempos da história, sua evolução e formação. Posteriormente, apresenta a metodologia que norteou a análise de *corpus* da presente pesquisa e como as escolhas teóricas feitas foram adaptadas ao (extenso) objeto de estudo.

#### **7.1 Os tempos da história: uma introdução**

O amálgama entre literatura e história, bem como entre literatura e sociedade, é motivo de bastantes trabalhos no âmbito dos estudos literários, e não poderia ser diferente nesta pesquisa. A construção do samba e do samba-enredo se deu de modo intrínseco a uma dada realidade social, em um determinado contexto

histórico. As suas transformações ao longo do tempo, igualmente, não se deram (apenas) pelo brilho individual de alguns talentos, mas por influência de diversos fatores sociais e culturais que lhes circundavam.

Duas linhas mestras predominaram nos estudos literários durante muito tempo - e seu antagonismo não se encontra superado. Como resume Candido (2011, p. 13), de um lado estava a visão de que “o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial; posteriormente passou-se à versão oposta, a de que “a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo”. Antonio Candido (ibid., p. 13-14) age como *tertius*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se *interno*. [grifos do autor]

A literatura, na perspectiva candidiana, deveria ser compreendida como “fenômeno de civilização”, dependendo, para a sua formação, do “entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2011, p. 21). Quando a obra é entendida de modo orgânico, e não como algo morto ou isolado, cada um de seus fatores é interpretado como “elemento da estrutura”, como uma peça essencial para se analisar o todo, “não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori*” (id., ibid., p. 25).

A perspectiva que amalgama as expressões literárias ao contexto histórico e social não é exclusividade brasileira, sendo recorrente também no estudo da história de outras literaturas nacionais. Por exemplo, acerca das condições que formam um escritor e das premissas para a construção de uma história da literatura norte-americana, diz o estadunidense Robert E. Spiller (1961, p. 13):

[...] o grande escritor norte-americano é [...] produto específico da sua era e da sociedade com a qual convive, constituindo talvez a sua mais profunda expressão. A literatura, portanto, mantém uma relação clara com a história social e intelectual, não como mera documentação, mas como iluminação simbólica de determinada época.

A constituição de métodos capazes de superar a dicotomia entre análise exclusivamente externa e análise somente interna da obra literária se torna necessária. Luís Augusto Fischer (2015), em pesquisa de pós-doutorado na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, após um levantamento crítico dos paradigmas que sempre hegemonizaram a história da literatura brasileira, bebe na fonte de áreas diversas e propõe um novo modelo.

Entre as várias hipóteses e caminhos percorridos, Fischer desenvolve uma aproximação entre a perspectiva formativa de Antonio Candido (que, como reconhece, nunca postulou traçar uma teoria metodológica, porém suas reflexões permitiram construir um modelo) com a teoria dos *tempos da história* do historiador francês Fernand Braudel, em especial com as *longas durações*.

Franco Moretti transpõe o método historiográfico de Braudel para a História da Literatura, tendo como ponto de partida a sua pesquisa sobre o romance inglês no século XIX. Procurando desenvolver uma “história literária *mais racional*” (grifo do autor), Moretti (2008, p. 14) justifica a necessidade de um método:

[...] um campo assim tão vasto não é possível ser entendido apenas colocando lado a lado o que sabemos deste ou daquele caso isolado. Porque *não é* [grifo do autor] a soma de tantos casos isolados: é um sistema coletivo, um todo, que deve visto e estudado como tal.

A ideia de que a história é uma sucessão de casos isolados, um processo de evolução constante e linear, que tem o progresso como destino inequívoco, é questionada por diversos autores. Aliás, as próprias noções de “evolução” e “progresso” também são motivo de interrogações e contestações. Gould (2001), em trabalho ousado cujo propósito é nada menos que “discutir a natureza da realidade”, expõe algumas problematizações interessantes para o campo das ciências naturais, mas que podem ser estendidas a outras áreas do conhecimento. Gould (id., p. 24-25) defende a importância de se respeitar o contexto de cada caso: “nada pode ser mais enganador do que uma informação limitada, embora formalmente correta, arrancada drasticamente do contexto”, sustenta. E questiona: “o que pode ser mais enganador do que a representação de algo pequeno como sendo a totalidade típica?”.

Crítico da ideia de “evolução”, Gould (2001) defende “ardentemente” que a expressão “evolução cultural” caia em desuso. Sugerindo a sua substituição por termos como “mudança cultural”, delimita que a principal diferença entre a evolução

darwiniana e a mudança cultural está na “enorme capacidade que tem a cultura - e que falta à natureza - para a rapidez explosiva e a direcionalidade cumulativa” (id., ibid., p. 303). Enquanto a evolução natural é um “processo de constante separação e distinção”, a mudança cultural “recebe um poderoso reforço do amálgama e da anastomose de diferentes tradições” (id., ibid., p. 304). O conhecimento cultural é transmitido de geração para geração por meio da educação, sublinha. Diferentemente da evolução darwiniana, a herança cultural humana carrega consigo um caráter “direcional e cumulativo”.

Braudel (1992) argumenta a favor do que chama de “dialética da duração” como uma alternativa àquilo que considera uma crise por que passavam as ciências sociais (a sua obra *Escritos sobre a História* foi publicada originalmente em 1969). Vislumbrava na “duração social” um elo permanente entre passado e presente: não eram apenas a “substância do passado”, mas também o “estofa da vida social atual”. O tempo social, dialético, é visto como essencialmente plural. Ressalta, então,

[...] a importância, a utilidade da história, ou, antes, da dialética da duração, tal como ela se desprende do mister, da observação repetida do historiador; pois nada é mais importante, a nosso ver, no centro da realidade social, do que essa oposição viva, íntima, repetida indefinidamente entre o instante e o tempo lento a escoar-se. Que se trate do passado ou da atualidade, uma consciência clara dessa pluralidade do tempo social é indispensável a uma metodologia comum das ciências do homem. (BRAUDEL, 1992, p. 43)

Deste modo, Braudel (1992) estrutura a sua teoria metodológica em torno de quatro grandes tempos: as *longuíssimas durações*, as *longas durações*, os *ciclos* e os *eventos*. Na sua concepção, a história tradicional, assim como o jornalismo, teria se prendido ao evento, à “narrativa precipitada, dramática, de fôlego curto”. A nova história econômica e social, por sua vez, colocaria em primeiro plano a “oscilação cíclica que assenta sobre sua duração”. As *longas durações* seriam o tempo da história dos estados nacionais, das instituições e das religiões. Por fim, nas *longuíssimas durações*, de que discorre pouco, estaria a “fonte de uma lógica interna” e as “incontáveis contradições” de uma civilização, ou de várias civilizações interpostas.

## 7.2 A metodologia para o estudo do samba-enredo

O campo de estudos do samba-enredo é vasto. É, talvez, a manifestação cultural de massas mais antiga, espalhada e resistente do país: desde a década de 1930 o desfile de escolas de samba acontece no Rio de Janeiro e, posteriormente, em centenas de cidades pelo Brasil e o mundo. Em muitas dessas, possui mais de um grupo, o que amplia o número de agremiações. A disputa é sua marca indelével, envolvendo paixões que transcendem a folia dos dias de carnaval.

O estudo sobre o samba-enredo, deste modo, inescapavelmente necessita de um recorte bem dado. O objetivo desta pesquisa, desde a sua concepção, foi abordar o máximo de características significativas e formativas sobre esse gênero cancional, sobretudo em sua poética. Ao se buscar investigar os elementos de “brasilidade” que o constituem, era indispensável analisar a sua expressão não somente em um ou outro período histórico, ou somente em uma outra agremiação escola de samba, sob pena de chegar a conclusões bastante frágeis.

Um pressuposto balizou a pesquisa: o samba-enredo é inspirado em outro texto, a sinopse do enredo, ambos convergindo para um mesmo resultado, que é o desfile da escola de samba. Tem-se aí, de pronto, três gêneros distintos, os quais são amalgamados, inseparáveis: o enredo, texto comumente em forma de prosa, inspira todos os segmentos do desfile, inclusive o samba, que não pode ser analisado apartado do espetáculo. O fato de ser uma manifestação cultural permeada pela competitividade fortalece a característica de tudo estar direcionado a um mesmo fim, que é conquistar um bom resultado.

Explica-se a metodologia utilizada para a análise do *corpus* cancional, incluindo alguns pressupostos.

- A. Todas as letras de samba-enredo do primeiro grupo do carnaval do Rio de Janeiro, desde 1932, foram lidas e escutadas. As que não possuíam gravação, apenas lidas. A principal fonte de obtenção das letras foi o portal *Galeria do Samba*. Outras referências, sempre cotejadas com a anteriormente citada, foram os *sites* das próprias agremiações, livros, gravações de discos e vídeos de desfiles disponíveis no *Youtube*. Chegou-se a um total de 852 canções analisadas.

Na tabela a seguir, é demonstrado o número de sambas identificados por décadas (esclarece-se que há uma irresoluta discordância entre alguns sambas nas duas primeiras décadas do gênero, mas de abrangência ínfima na amostragem geral).

| <b>Década</b> | <b>Número de sambas</b> |
|---------------|-------------------------|
| 1930          | 16                      |
| 1940          | 31                      |
| 1950          | 69                      |
| 1960          | 77                      |
| 1970          | 107                     |
| 1980          | 139                     |
| 1990          | 154                     |
| 2000          | 135                     |
| 2010          | 124                     |
| Total         | 852                     |

Fonte: autoria própria.

- B. Diversas vezes foram apresentadas divergências entre as letras nas diferentes fontes e entre as letras e o registro sonoro. Quando a divergência foi de letra, sem gravação, optou-se pela versão oficial das agremiações. Quando foi com gravações ou com a versão do desfile, prevaleceu esta última sempre que possível, e aquela, como segunda alternativa.
- C. Tem-se por pressuposto que a canção não pode ser lida apartada de seu registro sonoro. Assim, sempre se procurou ouvir os áudios. Justifica-se, contudo, que pelo fato do conhecimento musicológico do autor ser bastante precário, e pelo objetivo geral da pesquisa de investigar a expressão poética da “brasilidade”, o foco se deu na letra, sem desprezar a observação de feitos melódicos e rítmicos das canções.
- D. Outro pressuposto é olhar para o samba-enredo dentro do gênero artístico desfile de escolas de samba. Deste modo, a pesquisa sempre procurou também tecer comentários dos desfiles. Como fonte principal, os vídeos disponíveis no *Youtube* de emissoras televisivas como Globo, Manchete, Band, TVE Rio e TV Brasil. Além disso, foram incluídas observações próprias do autor a partir de desfiles assistidos no próprio sambódromo.
- E. Foram montados “mapas” semânticos para cada década, subdivididos por ano. Procedidas a leitura e a audição de cada um dos 852 sambas, extraiu-se as palavras-chave representativas para a compreensão da canção e do

enredo, por vezes complementadas com observações oriundas da *performance* da canção ou de observações do desfile que dão conta de aspectos nem tão explícitos na letra.

F. Sob um olhar qualitativo e uma orientação quantitativa, foram formados blocos de significados representativos dos temas mais abordados pelos compositores das escolas de samba.

G. Livremente inspirado na metodologia utilizada por Braudel (1992) na teoria historiográfica e por Moretti (2008) na teoria literária, encaixou-se os blocos se significados nos *tempos da história*. Assim, chegou-se aos seguintes resultados:

- *Longuíssimas durações*: “Aquarelas do Brasil”; “Heróis nacionais”, “Literatura brasileira”.
- *Longas durações*: “O carnaval”; “O negro”; “O Rio de Janeiro”.
- *Eventos*: “Carnaval de 1965: os 400 anos do Rio de Janeiro”; “O Carnaval de 2000 e a comemoração dos 500 anos”.
- *Ciclos*: “Guerra e paz” (1943-1946); “Ciclo dos enredos críticos e irreverentes” (meados da década de 1980, até 1990); “Final da década de 2010: um novo ciclo crítico?”.

### 7.2.1 As *longuíssimas durações*

Compulsoriamente abordando “temas pátrios” por conta da previsão regulamentar estabelecida em meados dos anos 1930 (que perdurou até 1996), e afinadas ao projeto de construção de uma “identidade nacional”, as escolas de samba desde os seus primórdios tem nos enredos panorâmicos sobre o Brasil uma das mais *longuíssimas durações*.

O conceito de “longuíssima duração”, aqui, se inspira na teoria de Fernand Braudel sobre os tempos da história para delimitar aquilo que é inerente à civilização ora analisada.

O que nós [historiadores] conhecemos, talvez melhor que qualquer observador do social, é a diversidade entranhada no mundo. Cada um dentre nós sabe que toda sociedade, todo grupo social, com relações próximas ou remotas, participa fortemente de uma civilização, ou mais exatamente, de uma série de civilizações superpostas, ligadas entre si e por vezes muito diferentes. Cada uma delas e seu conjunto nos inserem num movimento histórico imenso, de longuíssima duração, que é, para cada sociedade, a fonte de uma lógica interna, que lhe é própria, e de incontáveis contradições. (BRAUDEL, 1969, p. 278)

Imersas num movimento histórico mais perene de uma dada sociedade e reproduzindo ao longo do tempo uma lógica que lhe é própria com as suas contradições, as *longuíssimas durações* de que fala Braudel, adaptadas à construção de um modelo de história da literatura nacional capaz de incorporar a diversidade de expressões existentes, podem ser um instrumento eficaz quando se analisa uma manifestação que, *per se*, é uma “longuíssima duração”.

Como critério metodológico a fim de diferenciar as *longuíssimas durações* das *longas durações*, consideram-se nas primeiras os campos temáticos cuja perenidade está nas origens dos desfiles de escolas de samba (desde os anos 1930, portanto), antes mesmo dos primeiros registros fonográficos, arrastando-se por todas as décadas seguintes. São, parafraseando Braudel (op. cit.), “a fonte de uma lógica interna, que lhe é própria, e de incontáveis contradições”.

As *longas durações* assemelham-se por possuir um relevante distanciamento temporal em relação às *longuíssimas*. A sua presença é mais recente, mas ainda assim antiga: toma força nos anos 1960 e 70, época de consolidação do samba de carnaval na indústria discográfica e da ascensão de novas perspectivas discursivas e artísticas nos desfiles, e prossegue com regularidade nas décadas posteriores.

Tal diferenciação se fez necessária pelo fato da análise reportar um período largo de tempo, cujo objeto (o gênero samba-enredo) anualmente é renovado com novas canções. A pesquisa, então, verificou uma distinção na ocorrência dos blocos de significados em sua presença temporal e temática ao longo da história dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

A pesquisa constatou a existência de três *longuíssimas durações* na poética do samba-enredo carioca: a) “Aquarela brasileira”, subdividida em alguns temas; b) Heróis nacionais; e c) Literatura brasileira.

### **7.2.2 As longas durações**

A história do samba-enredo consolidou em sua matriz, o desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro, algumas temáticas imunes às oscilações culturais, sociais e políticas de seu tempo. Constituídas em campos semânticos permanentes de sua poética cancional, a presença desses tópicos confunde-se com a própria estrutura do gênero.

Em estudo sobre a História da Literatura, adaptando Fernand Braudel, Franco Moretti (2008) afirma que as *longas durações* possuem presença relevante na literatura: "a longa duração de estruturas quase imutáveis desenvolveu um papel importante em numerosos ensaios de teoria literária". As *longas durações* seriam, deste modo, "toda estrutura e nenhum fluxo", diferenciando-se do *evento*, que é o fato insólito, e do *ciclo*, que é a região do meio, sincronizado a determinado contexto histórico.

No trabalho citado, Moretti não chega a fazer uma diferenciação entre as *longas* e as *longuíssimas durações*. Contudo, nos apontamentos desta pesquisa, reiterando o já dito na introdução do capítulo anterior, há uma clara distinção a se fazer. Se as *longuíssimas* reproduzem desde a concepção do gênero certos elementos que forjaram uma lógica interna indestrutível, que seguem firmes por toda a sua existência, as *longas durações* também se fizeram introjetar à estrutura, porém não desde a sua origem.

Em comum nas *longas durações*, está o fato de a sua expressão começar a aparecer com força a partir dos anos 1960 (por vezes, com algumas ocorrências anteriores, porém residuais). Em sua presença ao longo de sete décadas, buscou-se verificar algumas marcas que se tornaram estruturais do próprio gênero, bem como características fundidas a dado momento histórico. Assim, foi possível constatar três grandes *longas durações* no cancionário das escolas de samba cariocas: o carnaval; o negro; e a cidade do Rio de Janeiro.

### **7.2.3 Os eventos**

O tempo dos *eventos*, em Braudel (1992), é aquele breve, irrepitível, do prazo curto. Para o autor, esse é o tempo que interessa ao historiador tradicional, com seu foco nas biografias e nos acontecimentos singulares, não interessando tanto aos "historiadores economistas e sociais". Mas Braudel não nega a relevância dos indivíduos e dos eventos. Ressalva, porém, que o "indivíduo é uma abstração". Contradizendo a máxima "Os homens fazem a história", o historiador francês responde que "a história também faz os homens e talha o seu destino". A vida e a história, assim, seriam uma sucessão de eventos instantâneos.

A vida, a história do mundo, todas as histórias particulares se nos apresentam sob a forma de uma série de eventos: entendam atos sempre dramáticos e breves. Uma batalha, um encontro de homens

de Estado, um discurso importante, uma carta capital, são instantâneos da história. (BRAUDEL, 1992, p. 23)

O desafio do historiador, deste modo, seria “ultrapassar essa primeira margem da história” e sistematizar as realidades sociais “por si mesmas”.

Já na tripartição temporal de Moretti (2008), o período breve é “todo fluxo e nenhuma estrutura”, em oposição à longa duração, que é “toda estrutura e nenhum fluxo”. Moretti não se aprofunda na lógica dos eventos, priorizando o estudo dos *ciclos* na literatura.

Dois grandes *eventos* podem ser observados nos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, ambos alusivos a comemorações de aniversário: o primeiro, aos 400 anos da cidade do Rio de Janeiro, em 1965; o segundo, aos 500 anos do “descobrimento” do Brasil, em 2000.

#### 7.2.4 Os *ciclos*

O olhar sobre os *ciclos* possui sorte bem diferente entre a teoria de Braudel (1992) e a de Moretti (2008). Enquanto que o Braudel praticamente limita o *ciclo* ao uso feito pela nova história econômica e social (“nova” à época de seus *Escritos sobre a história*, no início dos anos 1960), que é visto contraposto a uma preferência da história tradicional pelos *eventos*, e demonstra uma preferência pela análise das *longas durações*, Moretti manifesta seu interesse prioritário pelo “tempo do meio”.

O tempo do ciclo teria permanecido em boa parte “inexplorado” pela história da literatura, afirma Moretti. O italiano sustenta um entendimento semelhante à perspectiva candidiana, que mostra que nos estudos literários há, de um lado, a visão que subjuga a literatura aos fatores sociais externos à obra, e, do outro, aquela que trata a literatura como um fato isolado, descolado da realidade social. É no *ciclo* que as formas internas da obra se fundem ao fluxo contínuo da história.

[...] o tempo de meio, isto é, o tempo do ciclo, permaneceu, ao contrário, em boa medida inexplorado. E não é porque a crítica literária não tenha trabalhado muito neste nível, é que não se compreendeu ainda verdadeiramente toda a sua especificidade: o fato de que os ciclos constituem *estruturas temporárias internas ao fluxo contínuo da história*. [...] o ciclo é, por sua vez, inevitavelmente ancípite - a região do meio entre as outras duas [*evento e longa duração*]. Estrutura, porque um ciclo comporta repetição e, portanto, regularidade, ordem, forma no decorrer da história. Temporária, porque o seu curso é breve (dez, 20, 50 anos, isto depende das várias teorias). (MORETTI, 2008, p. 31)

Indo além, Moretti (id., ibid.) aproxima o “ciclo” à noção de “gênero literário”: afirma que ambos são “forma que dura[m] no tempo - mas sempre só por *um certo* tempo”. Define que o gênero literário é “o verdadeiro protagonista desse tempo de meio da história literária, desse nível mais *racional* em que o fluxo encontra-se com a forma” [grifos do autor].

Na poética cancional das escolas de samba, constatam-se alguns momentos em que determinado contexto histórico e forma artística se fundiram, gerando um amálgama particular. São três os ciclos assinalados pela pesquisa: o ciclo “Guerra e paz”, que abrange a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial e o tempo posterior à vitória contra o Eixo; o “Ciclo dos enredos críticos e irreverentes”, contemplando o fim da ditadura militar e a redemocratização; e, com um questionamento, a existência de um novo ciclo crítico na segunda metade da década de 2010, período em que o Brasil mergulha em uma profunda crise política e social e inclusive a sua democracia é posta em xeque.

## CAPÍTULO 8

### *As longuíssimas durações do samba-enredo do Rio de Janeiro*

As *longuíssimas durações* estão agrupadas em três grandes blocos: a) “Aquarela brasileira”, categoria subdividida em três temas; b) Heróis nacionais; c) Literatura brasileira.

O tópico “Aquarela Brasileira”, primeiro item do capítulo, é subdividido em três categorias: “outras aquarelas”, miscigenação e as “aquarelas” em tempos de ditadura militar.

#### 8.1 “Aquarela Brasileira”

As nove décadas de desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, como dito, têm nos enredos panorâmicos sobre o Brasil um de seus temas mais recorrentes. Na constituição de um bloco semântico em que tal traço fosse o elemento simbólico prevalectante nas letras de samba-enredo, chegou-se a 50 composições. Segue a lista:

|      |                        |   |
|------|------------------------|---|
| 1938 | Mangueira              | "Homenagem"                                   |
| 1947 | Mangueira              | "Brasil, ciência e artes"                     |
| 1948 | Mangueira              | "Vale do São Francisco"                       |
| 1948 | Mocidade de um paraíso | "Querido Brasil"                              |
| 1949 | Portela                | "O despertar de um gigante"                   |
| 1950 | União de Vaz Lobo      | "Isto é Brasil"                               |
| 1950 | Portela                | "Riquezas do Brasil"                          |
| 1951 | Mangueira              | "Unidade nacional"                            |
| 1956 | Portela                | "Gigante pela própria natureza"               |
| 1956 | Salgueiro              | "Brasil, fonte das artes"                     |
| 1957 | Mangueira              | "Brasil rumo ao progresso"                    |
| 1957 | Beija-Flor             | "Riquezas áureas do Brasil"                   |
| 1959 | Salgueiro              | "Viagem pitoresca através do Brasil - Debret" |
| 1960 | Unidos da Capela       | "Produtos e Costumes de Nossa Terra"          |
| 1960 | União de Jacarepaguá   | "A um passo da glória"                        |

|      |                      |  |
|------|----------------------|--|
| 1961 | Portela              | "Jóias das lendas brasileiras"                           |
| 1964 | Império Serrano      | "Aquarela brasileira"                                    |
| 1969 | Imperatriz           | "Brasil, flor amorosa de três raças"                     |
| 1970 | Mangueira            | "Um cântico à natureza"                                  |
| 1970 | Império Serrano      | "Arte em tom maior"                                      |
| 1971 | Mangueira            | "Os modernos bandeirantes"                               |
| 1971 | Estácio              | "Roteiro turístico através do Brasil"                    |
| 1972 | Imperatriz           | "Martim Cererê"  |
| 1972 | Unidos de Lucas      | "Brasil das 200 milhas"                                  |
| 1973 | Tupy de Brás de Pina | "Assim dança o Brasil - Formação das danças brasileiras" |
| 1974 | Mangueira            | "Mangueira em tempo de folclore"                         |
| 1974 | Beija-Flor           | "Brasil ano 2000"  |
| 1975 | Beija-Flor           | "O grande decênio"                                       |
| 1976 | Imperatriz           | "Por mares nunca dantes navegados"                       |
| 1976 | Tupy de Brás de Pina | "Riquezas áureas de nossa bandeira"                      |
| 1978 | Mocidade             | "Brasiliana"   |
| 1980 | Mocidade             | "Tropicália Maravilha"                                   |
| 1981 | Império Serrano      | "Na terra do pau-brasil, nem tudo Caminha viu"           |
| 1984 | Beija-Flor           | "O gigante em berço esplêndido"                          |
| 1986 | Beija-Flor           | "O mundo é uma bola"                                     |
| 1988 | Tradição             | "O melhor da raça, o melhor do carnaval"                 |
| 1990 | Imperatriz           | "Terra Brasilis, o que se plantou deu"                   |
| 1990 | Estácio              | "Langsdorff, delírio na Sapucaí"                         |
| 1990 | Portela              | "É de ouro e prata esse chão"                            |
| 1990 | Império Serrano      | "História da nossa história"                             |
| 1991 | Unidos da Tijuca     | "Tá na mesa, Brasil"                                     |
| 1992 | Imperatriz           | "Não existe pecado do lado de baixo do Equador"          |
| 1993 | Unidos da Tijuca     | "Dança Brasil"   |
| 1996 | Viradouro            | "Aquarela do Brasil Ano 2000"                            |
| 2002 | Imperatriz           | "Goitacazes... Tupi or not tupi in a south american way" |

|      |                 |   |
|------|-----------------|---|
| 2004 | Império Serrano | "Aquarela brasileira"   |
| 2006 | Portela         | "Brasil marca a tua cara e mostra para o mundo"                                 |
| 2009 | Mangureira      | "A Mangureira traz os brasis do Brasil mostrando a formação do povo brasileiro" |
| 2014 | Mangureira      | "A festança brasileira cai no samba da Mangureira"                              |
| 2014 | Vila Isabel     | "Retratos de um Brasil plural"  |

Uma referência importante desse subgênero do samba-enredo é “Aquarela do Brasil” (1939). A canção de Ary Barroso, contemporânea dos primeiros desfiles de escolas de samba e do ideal fortemente nacionalista que se impunha sobre a cultura no período, deu início ao gênero samba-exaltação. Ufanisticamente invocando um “Brasil lindo e trigueiro”, “terra de samba e pandeiro”, influenciou os poetas das agremiações carnavalescas por várias gerações. A versão mais conhecida, e abertamente inspirada no samba de Barroso, é “Aquarela Brasileira”, de Silas de Oliveira, apresentada pelo Império Serrano pela primeira vez em 1964 e, posteriormente, em 2004.

Um dos maiores clássicos do carnaval e do samba, que ganhou vida própria e fez sucesso comercial para além do período momesco<sup>47</sup>, “Aquarela Brasileira”, de Silas de Oliveira, é obra basilar quando se fala dessa temática que se firmou como uma das características mais significativas do gênero cancional samba-enredo.

O enredo, francamente inspirado na “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, preserva o ufanismo da canção original, mas desenvolve com mais vigor em sua letra as características geográficas, sociais e culturais do Brasil e suas regiões. Antes de entrar nela, contudo, vale ressaltar um fato comumente repetido pela literatura carnavalesca: o compositor cuja obra estava sendo homenageada na noite de 9 de fevereiro de 1964, um domingo, falecera pouco antes do desfile do Império Serrano. Tal acontecimento teria abatido os componentes da agremiação - e, conseqüentemente, feito com que o desfile não cumprisse toda a expectativa do

---

<sup>47</sup> A primeira gravação de grande sucesso comercial de “Aquarela Brasileira” foi de Martinho da Vila, em 1975. Antes dele, porém, Elza Soares (1973) interpretou a canção. Entre os outros que gravaram o samba, pode-se mencionar os grupos Monobloco (2000) e Karametade (2000), a combinação Leci Brandão e Casuarina (2007) e os cantores Arlindo Cruz (2009), Diogo Nogueira (2010), Zeca Pagodinho (2013), Dudu Nobre (2014). Merece destaque, ainda, uma apresentação em programa da TV Globo, disponível no *Youtube*, que reuniu boa parte do primeiro time do samba: Elza Soares, Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Nelson Rufino, Roberto Ribeiro, Benito Di Paula, Jair Rodrigues, João Nogueira e Chico da Silva.

período pré-carnavalesco por causa do samba primoroso, restando o quarto lugar na apuração.

Exposto esse episódio, adentra-se na canção.

Diferentemente do padrão que se consolidaria como predominante no gênero, a estrutura do samba não tem refrãos bisados (com exceção da derradeira onomatopeia “La rá rá rá rá...”). A narrativa é direta, pintando o Brasil “em forma de aquarela” de norte a sul - ou melhor, do Norte a São Paulo e Rio, como se verá a seguir.

Consoante à estrutura da epopeia, a letra começa com uma proposição: o eu-lírico apresenta o assunto tematizado, invocando o interlocutor a acompanhar a saga que será narrada e a expectativa em relação ao efeito que deverá ser gerado.

Vejam  
Essa maravilha de cenário  
É um episódio relicário  
Que o artista num sonho genial  
Escolheu para este carnaval  
E o asfalto como passarela  
Será a tela  
Do Brasil em forma de aquarela.

Obedecendo ao desenho geográfico do Brasil, a letra inicia enumerando aspectos do Norte do país. Como não seria diferente, a exuberância natural da região amazônica é o foco.

Passeando pelas cercanias do Amazonas  
Conheci vastos seringais  
No Pará, a Ilha de Marajó  
E a velha Cabana do Timbó.

O encadeamento com a região Nordeste se dá por dois versos: “Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com lindos coqueirais”. E aí surge o Ceará representado pela lenda de Iracema, eternizada pela obra de José de Alencar: “Estava no Ceará / Terra de Irapuã, de Iracema e Tupã”.

Assim como nos versos anteriores, a chegada à Bahia também faz referência literária, mas também à culinária e à religiosidade.

Fiquei radiante de alegria  
Quando cheguei à Bahia  
Bahia de Castro Alves, do acarajé  
Das noites de magia, do candomblé.

Desta vez fugindo à lógica geográfica, são citadas as “matas do Ipu” no verso que faz o “trajeto” entre a Bahia e Pernambuco. Ocorre que o local, mencionado na

“Iracema” de Alencar, é a região do noroeste cearense em que a índia tomava banho na bica e “onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara” (ALENCAR, 2013, p. 27). De Pernambuco, o realce é aos ritmos musicais do estado: “Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / À festa do frevo e do maracatu”.

Fundada menos de quatro anos antes do samba, a capital federal é sintetizada ressaltando a sua mais conhecida marca cultural, a arquitetura: “Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza e arquitetura”. Já o epíteto “terra da garoa” e a “grandeza” caracterizam São Paulo: “Feitiço de garoa pela serra / São Paulo engrandece a nossa terra”.

De modo sumário, em dois versos a letra refere-se à extinta região leste, que incluía Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Guanabara (a cidade do Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal), e o Centro-Oeste, composto pelo Mato Grosso (ainda não existia o Mato Grosso do Sul), Goiás e o novo Distrito Federal (na cartografia brasileira não existia, ainda, a região Sudeste, o que só aconteceria em 1969). Diz a letra, eufórica: “Do leste, por todo Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz”.

O Rio, no entanto, mereceria mais do que a descrição superficial dos versos anteriores. Destacando aspectos que se consagraram como verdadeiros estereótipos da cidade - samba, malandro e mulata -, o samba fecha assim a narração das regiões brasileiras: “O Rio dos sambas e batucadas / Dos malandros e mulatas / Com seus requebros febris”.

Por fim, tal qual um poema épico, a última estrofe funciona como um epílogo que condensa o que foi apresentado. Com todo ufanismo possível, cantam os versos finais:

Brasil, essas nossas verdes matas  
Cachoeiras e cascatas  
De colorido sutil  
E esse lindo céu azul de anil  
Emolduram em aquarela o meu Brasil  
La rá rá rá rá, la rá rá rá rá

Respeitando a liberdade e autonomia criativa que tem o artista em seu ofício, e sem perder a admiração pela obra brilhante, à luz da organização geográfica do Brasil muita gente já perguntou: e o Sul?

A justificativa é a seguinte: quando escrito o samba, em 1963, São Paulo pertencia à região Sul, junto dos três estados que a compõem hoje - Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A “defesa”, então, era de que os dois versos referentes aos paulistas seriam representativos de todos os sulistas.

Para alguns, o fato poderia se resumir a uma simples nota de rodapé. Para mestres do gênero como Martinho da Vila, porém, a ausência gerava um problema estrutural à canção de Silas, uma impressão de “incompletude”. Em entrevista a Mello (2015, p. 29), Martinho afirmou que o encantamento pela música se deu pela versatilidade apresentada, em especial pelo fato de cada lugar do país corresponder a uma variação na melodia - “elas são diferentes umas das outras, mas se encaixam perfeitamente. Não há choque”. Assim, em seu LP *Maravilha de Cenário*, lançado em 1975, a faixa de “Aquarela” teve na sequência “Glórias gaúchas”, samba-enredo da Vila Isabel em 1970, de autoria de Martinho. Estava completa, deste modo, a pintura em aquarela que buscava simbolizar os diferentes “brasis”.

Mantendo a consagrada letra, o desfile que reeditou “Aquarela Brasileira”, em 2004, o carnavalesco Ivamar Magalhães inseriu um setor representando toda a região Sul. Considerando que um desfile de escola de samba é um espetáculo intermediário, e que o samba-enredo não exerce seu papel isoladamente, mas é parte de um enredo e da sua representação nos diferentes segmentos da apresentação, a “Aquarela Brasileira” deste século fez jus ao caráter panorâmico esperado. Se diversidade é marca da civilização brasileira, uma de suas “longuíssimas durações” mais notórias, quanto mais um desfile ressaltar aspectos dessa diversidade, mais simboliza o Brasil “em forma de aquarela”, o país em suas múltiplas dimensões.

Outras dezenas de enredos tematizaram um Brasil “aquarelístico” ao longo das últimas nove décadas. Alguns deles serão aprofundados no próximo tópico, analisando as diferentes nuances e representações.

### **8.1.1 Outras “aquarelas”**

No período estudado (1932-2019) identificou-se que em 50 desfiles das escolas de samba do primeiro grupo do Rio de Janeiro a letra do samba-enredo tinha como elemento principal o retrato do país em forma de “aquarela”. Nem todos apresentam a mesma preocupação em representar o Brasil de forma tão panorâmica e genérica, como fez o Império Serrano em 1964 e 2004. Muitas vezes

essa panoramização se dá por meio de aspectos da cultura, como o folclore e as artes, ou da natureza. Outras vezes, exagerando no ufanismo, se mostram integrados a projetos políticos que reivindicam um patriotismo exacerbado.

Agrupando em blocos semânticos mais refinados, passa-se à análise de algumas letras com traços gerais comuns - a partir disso, realçando semelhanças e contrastes. Os blocos têm como títulos “aquarelas” e “miscigenação”. Além disso, um terceiro abordará esse subgênero do samba-enredo nos anos de ditadura militar.

Ressalva-se de que outros sentidos foram encontrados com alguma frequência nos blocos semânticos dos sambas-enredo-aquarela. Entre os tópicos mais significativos, aqueles com foco nas danças e festejos populares, bem como nas manifestações artísticas. Contudo, devido à menor recorrência em relação aos blocos informados e, ainda, à prioridade dada pela pesquisa ao estudo da formação de um gênero “genuinamente” brasileiro, amalgamado às circunstâncias sociais, políticas e culturais do país, restringiu-se a análise mais detalhada aos dois temas supracitados.

### **8.1.1.1 Sambas-enredo-aquarela**

#### **8.1.1.1.1 Mangueira, 1948: “Vale de São Francisco”**

(Compositores: Cartola e Carlos Cachça)

O samba-enredo de Cartola, que posteriormente seria gravado pelo cantor e compositor, e Carlos Cachça não traz uma visão panorâmica de todo o país, mas de boa parte dele. Mais precisamente, dos estados por onde passa o Rio São Francisco. É ufanista, tal como esse subgênero híbrido entre o samba-enredo (que ainda não estava totalmente constituído, com a sua formatação consagrada, àquela altura) e o samba-exaltação.

Não há neste mundo  
Cenário tão rico  
Tão vário, com tanto esplendor  
Nos montes onde jorram as fontes  
Que quadro sublime  
De um santo pintor

Estabelecendo um diálogo em discurso indireto entre poeta e homem do campo, o eu-lírico credita a Deus a responsabilidade pela “tela” que é o Brasil. Se a adjetivação que cabe ao poeta é “esquecido”, ao campestre é “soberbo”, que no

contexto parece ter mais o sentido de “orgulhoso”, ou “sublime”, do que de “arrogante”, evidenciando uma conotação de admiração ao personagem.

Pergunta o poeta esquecido  
Quem fez esta tela  
De riquezas mil  
Responde, soberbo, o campestre  
Foi Deus, foi o Mestre  
Que fez meu Brasil  
Meu Brasil, meu Brasil

A outra metade do samba é dedicada ao trajeto pelos estados do Vale do São Francisco. O diálogo, desta vez, é direto do eu-lírico com o poeta. Se a Pernambuco e Alagoas a menção é apenas toponímica, a Bahia é “lendária”, “das mil catedrais”, e Minas Gerais é representada como a “Terra de Ouro” e do herói “Tiradentes”.

E se vires, poeta, o vale  
O vale do Rio  
Em noite invernososa  
Em noite de estio  
Que fica, que passa  
Em terras tão boas  
Pernambuco, Sergipe  
Majestosa Alagoas  
E a Bahia lendária  
Das mil catedrais  
E a Terra do Ouro  
De Tiradentes  
Que é Minas Gerais

#### **8.1.1.1.2 Portela, 1956: “Gigante pela própria natureza”**

(Compositores: Candeia e Waldir 59)

Samba-enredo mais longo, com seis estrofes, está mais próximo do padrão que viria a se consagrar como predominante no gênero. Nas quatro primeiras estrofes é estabelecido um diálogo do eu-lírico, o poeta, com o Brasil. Na parte final, o eu-lírico se comunica às crianças, ofertando-lhes conselhos.

O tom, como é próprio no subgênero, é ufanista. A temática, aqui, são as riquezas nacionais, discriminadas durante a narrativa em meio a versos apologéticos a um Brasil corporificado.

Brasil tu és uma dádiva divina  
Cacau, cana-de-açúcar e algodão  
Borracha, mate e café  
Produtos desta imensa nação  
[...]

Há nas tuas entranhas  
Ouro e manganês  
E outros minerais  
És belo, forte e varonil  
Brasil, Brasil, Brasil

Na sequência, uma estrofe rendendo loas às Forças Armadas e seu papel na história do país.

Tuas gloriosas Forças Armadas  
Com desvelo zelam pelo teu tesouro  
Em tua história consagrada  
Escreveram páginas de ouro

Por fim, os trechos derradeiros são de “conselho do poeta” às crianças, caracterizadas como “futuros doutorandos do Brasil”. O desejo é de que os mirins sejam tão grandes como a terra onde nasceram: “Criança, não verás país nenhum como este / Imitam na grandeza / A terra em que nasceste”.

#### **8.1.1.1.3 Unidos da Capela, 1960: “Produtos e Costumes de Nossa Terra”**

(Compositor: não identificado)

A Unidos da Capela, que em 1966 se funde com a Aprendizes de Lucas para formar a Unidos de Lucas, agremiação existente ainda hoje (em 2019 compunha o terceiro grupo), apresentou um samba-enredo grandiloquente e panorâmico sobre o Brasil.

Sem preocupação com a linearidade geográfica, como em obras como a “Aquarela brasileira” de Silas, a letra começa listando riquezas nacionais como a borracha, o algodão e o café, parafraseando a *Carta de Caminha*.

O teu solo foi abençoado por Nosso Senhor  
Nesta terra tudo o que se planta  
Nasce com valor  
Borracha, algodão e café  
E outras fontes de riqueza  
Brasil, gigante pela natureza (bis)

Os festejos populares do país são ressaltados na estrofe seguinte<sup>48</sup>, simbolizados pela cultura de três estados: Rio Grande do Sul, Pernambuco e Bahia.

Desde os tempos do Brasil colonial  
Estes costumes tornaram-se tradicional (sic)

---

<sup>48</sup> Na gravação do samba-enredo da Unidos da Capela disponível no *Youtube*, o mencionado trecho não aparece, pulando diretamente para o seguinte. A fonte, então, é o site *Galeria do Samba*, principal banco de informações a respeito dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Festa da Uva no Rio Grande do Sul  
Em Pernambuco o frevo e o maracatu  
E na Igreja do Bonfim lá na Bahia  
Seu povo faz suas lindas romarias

A última parte inicia com um verso representativo de um pensamento vigente no Brasil há muito tempo: “Em nossa terra não há preconceito de cor”. E o que caracterizaria a inexistência de preconceito racial no Brasil era o amor do contratador João Fernandes pela escrava Xica da Silva.

Em nossa terra não há preconceito de cor  
Chica da Silva como escrava conquistou  
O amor de João Fernandes  
Que era um grande comprador

Como se verá no próximo capítulo, das “Longas durações”, a temática da Negritude se tornou uma constante no carnaval carioca, mas ainda era incipiente na virada da década de 1950 para a de 60. O que viria depois mostraria que há muito preconceito racial a ser superado no Brasil.

#### **8.1.1.1.4 Mocidade, 1980: “Tropicália maravilha”**

O tropicalista desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1980, tempo em que lenta e gradualmente a ditadura militar começava a diminuir a repressão no país, falou de brasilidade, porém com um toque importante de irreverência. Irreverência e crítica social, aliás, são características que se tornariam praticamente hegemônicas na nova década que surgia, especialmente na segunda metade (no capítulo sobre os “Ciclos” se aprofundará o tema).

Considerando que o samba-enredo se efetiva no desfile, é importante contrastá-lo àquilo que é exibido na avenida. No caso da Mocidade em 80, ano em que já se tem disponível a transmissão televisiva<sup>49</sup>, o desfile foi ainda mais irreverente do que a letra da canção.

O tom ufanista característico dos sambas-enredo-aquarela aparece logo no início: “Oh natureza linda / Deu beleza infinda / A este país tropical”. Na sequência, as belezas naturais do Brasil são descritas junto da apresentação do enredo.

Tropicália maravilha  
É enredo e fascinação  
Rios e cascata)  
Como em véu de prata) BIS  
Na imensidão)

---

<sup>49</sup> Transmissão da TV Globo.

Na abertura do desfile, novamente uma paráfrase da *Carta de Caminha* serve para ilustrar uma perspectiva a respeito do Brasil. O verso “Terra boa, tudo que se planta dá” é representado logo no carro abre-alas e nos primeiros segmentos do desfile, explicitando uma “visão tropicalista das terras brasileiras”, conforme o enredo, e os frutos que essas terras deram. Grandes abacaxis, bananas, laranjas e bergamotas adornam fantasias e alegorias.

A estrofe com os versos mais irreverentes é simbolizada no desfile por componentes e carros alegóricos representando flores conhecidas da flora brasileira.

E nesse turbilhão de luz  
Vem a flora e fauna brasileira que seduz  
O cravo brigou com a rosa  
Por causa da margarida gostosa

Setores posteriores carregavam alcunhas como “As aves que aqui gorjeiam e as que não gorjeiam”, representando a fauna, e “Ser ou não ser tupi até morrer”, um exercício de como o homem e a natureza podem ser uma coisa só, surgindo seres fantásticos.

No último setor, “Oropa, França e Bahia” remete às influências estrangeiras, reproduzindo o refrão final, pleno de invocações. Como dito em certo linguajar popular brasileiro, “Europa” é fonetizada como “Ôropa”: “Tupinambá eh eh, Iorubá / Ôropa, França e Bahia / Salve meu pai Oxalá (bis)”.

#### **8.1.1.1.5 Viradouro, 1996: "Aquarela do Brasil Ano 2000"**

(Compositores: Heraldo Faria, Jorge Baiano, Mocotó e Flavinho Machado)

O samba-enredo se aproxima bastante do padrão da “Aquarela brasileira” do Império Serrano. Já no refrão principal fica nítida a transposição da “aquarela” para a contemporaneidade - simbolizada pelo ano 2000 que se aproximava: “Pierrô, cara pintada / No ano 2000 / Com a Viradouro na aquarela do Brasil (bis)”.

A narrativa começa referindo-se à natureza “do Oiapoque ao Chuí”, termo comumente utilizado para falar do Brasil em sua integridade, partindo de seus extremos, seguida de versos em primeira pessoa em que o eu-lírico confunde-se com o próprio país.

Vem o sol, com seus raios dourados  
Iluminando a natureza, do Oiapoque ao Chuí

Tenho forma de coração  
Sou encanto, sou beleza,  
Sou Brasil, sou nação!

Entrando no encadeamento narrativo mais ou menos obediente à lógica geográfica, o samba começa pela Amazônia, “manto verdejante” que “faz o mundo respirar”, antes de chegar ao Nordeste “exuberante”. Um estribilho relaciona o Nordeste à dança do boi-bumbá, ao bloco baiano Olodum e à devoção aos orixás.

Meu Nordeste exuberante)  
Bumba-meu-boi, meu boi-bumbá)  
Dos meninos de Olodum,) BIS  
De louvor aos Orixás)

O Centro-Oeste é representado pelo Pantanal e, elipticamente, por Brasília.

No Centro-Oeste ainda se vê  
Os majestosos pantanais  
A capital das capitais  
Seu misterioso Vale do Amanhecer

Diferentemente da “Aquarela” de Silas, na “Aquarela” da Viradouro a Região Sul não foi esquecida. É citada de modo explícito, merecendo dois versos. A simbolização é em torno do “vaqueiro trovador”: “No Sul, o vaqueiro trovador / Canta a história do gigante que um dia despertou”.

Para encerrar, o Sudeste. Resumido ao Rio de Janeiro, são destacados o carnaval e o “jeitinho brasileiro”. Na versificação, a ocorrência de lugares-comuns nas rimas: “céu anil” e “peito varonil” atuando como ganchos para concluir em “Brasil”, que vem no refrão final.

Sudeste, fonte de inspiração  
Do carnaval da emoção, do jeitinho brasileiro  
Do meu Rio de Janeiro  
Ainda tendo céu anil  
Vou seguindo o meu destino, com meu peito varonil.  
(Pierrô, cara pintada...)

#### **8.1.1.1.6 Vila Isabel, 2014: "Retratos de um Brasil plural"**

(Compositores: Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Professor Wladimir e Artur das Ferragens)

A sinopse do enredo informa que a Vila Isabel buscou tratar da “natureza” do Brasil tanto naquilo que seria o seu “corpo”, representado na pessoa do ambientalista acriano Chico Mendes (1944-1988), quanto na “alma brasileira”, simbolizada no folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898-1986).

O samba, diferentemente dos outros sambas-enredo-aquarela, não enumera estados, regiões, festejos e outras características locais. O caminho trilhado, à luz do enredo, é de falar da natureza do Brasil tanto em sua dimensão biológica quanto antropológica. Assim, preserva características como o ufanismo ao falar do Brasil “gigante”, aqui mestiço, enfatizando também a presença da “Mãe África” na formação nacional.

Brasil, minha terra adorada  
Moldada pelo criador  
Mistura de cada semente  
Nasceu realmente quando aportou  
Mãe África, a luz do teu solo  
No espelho perfeito do mar  
Cultura se deita em teu colo  
Gigante-mestiço se fez despertar

O sertão é o lugar onde aflora a brasilidade, que se dá na mistura de raças.

A brasilidade aflora no sertão  
Ser tão exuberante na raiz  
De um rosto caboclo, cafuzo ou mulato  
Retratos do meu país

Após um estribilho retratando a realidade do sertão, a narrativa circula pelos biomas brasileiros. De maneira explícita ou implícita, a Amazônia, o Pantanal, o Cerrado e o Pampa são mencionados, relacionados à “chama dos ancestrais”, aos rituais e a lendas como a gaúcha do Negrinho do Pastoreio.

Doce canto do uirapuru  
Choram seringueiras, cobiça ameaça  
Floresta entrelaça pela salvação  
O grito da preservação  
Cerrado manto de capim dourado  
Que vença a chama dos ancestrais  
No barco pantaneiro  
Divino som dos rituais  
Com o Negrinho do Pastoreio  
Protegendo campos e pinheirais  
[...]

## 8.1.2 Miscigenação

### 8.1.2.1 Império Serrano, 1970: "Arte em tom maior"

(Compositores: Aidno Sá, Nina Rodrigues e Jorge Lucas)

A composição do Império Serrano em 1970 traz alguns versos instigantes para se pensar o lugar da miscigenação racial nesse Brasil “em forma de aquarela”. Sempre ufanista, o eu-lírico coletivo fala da natureza bela, onde “tudo é esplendor”.

Mas sublinha-se aqui a glorificação ao papel do colonizador e a representação do lugar do negro - o “braço forte” da evolução protagonizada pelo explorador..

Oh meu Brasil  
Glória ao colonizador  
Que evolui esse torrão  
O negro foi braço forte da evolução

O sentido de simbolizar uma “aquarela brasileira” fica bastante explícito na segunda metade do samba-enredo. Além da descrição dos bens naturais, o sujeito coletivo remete à internacionalização da cultura brasileira - fortemente influenciada pelo sucesso da “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, que desde 1942, quando fora incluída na trilha sonora do filme *Saludos Amigos*, dos estúdios Walt Disney, e posteriormente na versão em inglês gravada por Frank Sinatra, em 1957, se tornou uma das músicas mais conhecidas do mundo, uma obra inesquecível quando se fala de “brasilidade”.

Essa paisagem tão bela  
Que cantamos nesta passarela  
O velho mundo conheceu  
Usos e costumes em aquarela

#### **8.1.2.2 Tradição, 1988: "O melhor da raça, o melhor do carnaval"**

(Compositores: João Nogueira e Paulo César Pinheiro)

No ano do centenário da Abolição da escravatura, diversas escolas de samba desenvolveram enredos abordando o fato e temas correlatos, sob perspectivas distintas. A Tradição, mesmo sem se referir à data singular, discorre sobre a cultura e lutas do povo negro, porém na perspectiva da mistura das raças e da resistência do conjunto do povo brasileiro. No desfile<sup>50</sup>, já no carro abre-alas a síntese: o título é “a raça brasileira”.

A primeira estrofe da canção, composta por dois dos maiores compositores de samba brasileiros, João Nogueira (também intérprete) e Paulo César Pinheiro, fazendo jus ao formato consolidado como tradicional do gênero, apresenta a agremiação e uma característica peculiar - a menção à Portela, escola da qual a Tradição é uma dissidência, tendo sido fundada apenas 4 anos antes do referido desfile. E deixa claro o caráter de “aquarela”, “que o Brasil tem no coração”.

Vem meu amor  
Do teu coração abre a janela  
Conquistando a passarela

---

<sup>50</sup> Transmissão da TV Globo.

Com saudades da Portela  
Vem de novo a Tradição  
Vem mostrar um pouco da aquarela  
Que o Brasil tem no coração

Ao longo do cortejo, as alas e alegorias representavam as diferentes raças e povos que formaram o Brasil. No samba-enredo igualmente a estrutura é assim, representando primeiramente os indígenas:

Tem Deus Tupã, tem boitatá, tem Guaracy  
Tem o Quarup e as danças de guerra  
Tem Sapain, tem Aritana e Raoni  
Lutando ainda pela posse da terra

As manifestações culturais do povo negro, que no desfile têm grande destaque, com bonecos representando heróis e personalidades da negritude, aparecem na seguinte estrofe da letra do samba:

Tem Carimbó, tem Caxambu, tem Ticumbi  
Maracatus e jongos  
Tem Chico Rei, Mãe Quelé, tem Zumbi  
Regando até hoje a semente dos quilombos

Dos brancos, no desfile é dado destaque às antigas civilizações e a figuras como D. Pedro I, tido como um resistente aos interesses externos. No samba não há nomenclatura, porém a *persona* do imperador está presente; a festa é para lhe agradecer. A mistura das raças “nunca vai se acabar”, acredita o eu-lírico.

Quem faz a festa é o Chalaça  
O imperador vai gostar  
Vai ter seresta e cachaça  
Mucama vai se enfeitar  
Salve a mistura da raça  
Que nunca vai se acabar  
Até o dia de Graça chegar

Após uma estrofe dialógica que reivindica a exaltação às escolas de samba (no desfile, simbolizada por um “panteão da glória” com bandeiras de todas as agremiações), o refrão final encerra com o ideal de igualdade - exercido em sua plenitude no carnaval.

### **8.1.2.3 Imperatriz Leopoldinense, 1990: “Terra Brasilis, o que se plantou deu”**

(Compositores: Zé Catimba, Preto Jóia, Tuninho Petrôleo, Baianinho e Jorginho da Barreira)

A essência da “brasilidade” segundo o desfile da Imperatriz Leopoldinense em 1990 pode ser demonstrada pela Tropicália - assim como fizera a Mocidade dez anos antes. Acentua o refrão principal: “Ôôôô tropicália é para viver / É o sol, é o infinito / É um mundo de prazer”.

No desfile<sup>51</sup>, o carro abre-alas traz o símbolo da escola, a coroa, em forma de bananas; no centro da coroa, um enorme abacaxi, cercado por esculturas de índios e mulheres seminuas. As alas do primeiro setor representavam aspectos da fauna e da flora brasileiras. As belezas do país e o lugar do índio (“dono desta terra linda”, que “caça, pesca e dança”) compõem a primeira estrofe do samba-enredo.

Vejam, a verde e branca colorindo o chão.  
No meu país a poesia...  
Venho te exaltar, no verso e na canção,  
O que se plantou deu amor...  
Neste solo cobiçado maravilhoso Brasil.  
O índio dono desta terra linda caça,  
Pesca e dança e quer ser feliz.

A chegada dos portugueses, com uma grande alegoria representando uma nau, vem na sequência do desfile, junto de alas representando o folclore português, imigrantes, entre outros elementos. Um carro alegórico tematizando a exuberância da arte barroca tem destaque logo a seguir. Outras manifestações culturais trazidas pelos europeus, como as cavalhadas e os reisados, também são lembradas na apresentação. Na letra, a narrativa ressalta justamente o caráter cultural do legado europeu: “O branco veio com reisado, pau de fita bem trancado, / A quadrilha o boi bumbá. / A cultura popular”.

A herança dos povos africanos e a riqueza da cultura negra brasileira ocupam um largo espaço do desfile. A capoeira aparece com uma força realçada na música, através de uma melodia que reproduz o movimento da dança.

O negro aqui chegou  
O que plantou floriu  
Por força do destino  
A raça coloriu  
(Capoeira)  
Capoeira, abraxás)  
Origem negra vindo de além mar) (BIS)

No final tudo acaba em carnaval. Os carnavais de rua e de salão são homenageados pela “rainha imperatriz” em sua aquarela de um, como diz a canção, “país mulato”.

---

<sup>51</sup> Transmissão da TV Manchete.

#### **8.1.2.4 Mangueira, 2009: “A Mangueira traz os brasis do Brasil mostrando a formação do povo brasileiro”**

(Compositores: Lequinho, Gilson Bernini, Junior Fionda e Gustavo)

A miscigenação decorrente da formação do povo brasileiro, os diferentes “brasis”, foi o tema da Mangueira em 2009. A base teórica é o livro *O povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro, informa a sinopse do enredo. O ideal de diversidade do antropólogo aparece já nos primeiros versos: “Deus me fez assim, filho desse chão Sou povo, sou raça... Miscigenação / Mangueira viaja nos Brasis dessa nação”

O enredo do desfile segue quase à risca a estrutura delineada por Darcy (idealizador e nome do sambódromo): no primeiro setor, “o início de um novo povo”, já apresentando de imediato as três etnias que formaram o Brasil: indígenas, brancos e negros, pela ordem; o segundo setor teve como título “O africano e o afro-brasileiro”; no terceiro, “O Brasil crioulo e caboclo”; no quarto, “O sertanejo” (no desfile, o Agreste se misturou ao sertão); o quinto é “O caipira”; o sexto, “Os gaúchos, matutos e brasis do Sul” (destaque no desfile às plantações e à luta pela terra, com a representação das Missões); finalizando, o sétimo setor é “Destino nacional”, citando os imigrantes e promovendo, no último carro-alegórico, uma metanarrativa sobre a própria Mangueira, que serve como homenagem a seus 80 anos.

A chegada do branco ao país demonstra encantamento, mas também a vontade de explorar, como demonstra a letra do samba-enredo.

O branco aqui chegou  
No paraíso se encantou  
Ao ver tanta beleza no lugar  
Quanta riqueza pra explorar

A sequência da letra diz que o índio “não se deixou escravizar” e, com algum paradoxo, daí surgiu “um laço de união”: “Índio valente, guerreiro / Não se deixou escravizar, lutou... / E um laço de união surgiu”.

Na narrativa, a força de trabalho singulariza a condição do negro na formação étnica brasileira, mesmo escravizado: “O negro, mesmo entregue à própria sorte / Trabalhou com braço forte / Na construção do meu Brasil”.

Após um estribilho destacando a mistura de raças, uma estrofe alude aos diferentes povos que formam os “brasis” segundo a obra de Darcy Ribeiro. Mirando

um horizonte de fraternidade, o desejo de “reviver a nossa história” e preservar o valor de cada indivíduo.

Cada lágrima que já rolou  
Fertilizou a esperança  
Da nossa gente valeu a pena  
De Norte a Sul desse país  
Tantos Brasis, sagrado celeiro  
Crioulo, caboclo, retrato mestiço  
De fato, sou brasileiro  
Sertanejo, caipira, matuto... Sonhador  
Abraço o meu irmão  
Pra reviver a nossa história  
Deixar guardado na memória... O seu valor

### 8.1.3 “Aquarelas” em tempos de ditadura militar

O período da ditadura militar (1964-1985) trouxe também consequências para os desfiles de escolas de samba. Casos de censura foram identificados, como em no samba-enredo do Império Serrano de 1969, “Heróis da Liberdade”, que precisou substituir a palavra “revolução” por “evolução” por imposição dos censores. Mas também o período teve diversos sambas-enredo afinados ao projeto grandiloquente do governo ditatorial. Canções ufanistas sobre o Brasil, além de serem uma tradição arraigada do gênero, atendiam aos propósitos de um regime cujo um dos lemas mais famosos foi “Brasil, ame- ou deixe-o”<sup>52</sup>.

Se enredos ufanistas não foram uma regra daqueles tempos, tampouco majoritários, também não foram exceção. Assim, a pesquisa selecionou alguns deles para exemplificar diferentes representações desse “Brasil grande” nos Anos de Chumbo<sup>53</sup>, incluindo os casos mais notórios, como os sambas-enredo da Beija-Flor em 1974 e 75.

#### 8.1.3.1 Mangueira, 1971: “Os modernos bandeirantes”

(Compositores: Darcy da Mangueira, Hélio Turco e Jurandir)

Os enredos sobre os bandeirantes têm presença corriqueira na história do samba-enredo carioca. Sobretudo nos anos 1950, os desbravadores paulistas são o símbolo de um país que se interiorizou e se tornou grandioso - à época, pouco se

---

<sup>52</sup> O *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi do governo de Garrastazu Médici (1969-1974), período mais intenso de repressão e violência do Estado contra opositores.

<sup>53</sup> No caso brasileiro, a historiografia majoritariamente refere-se ao período que vai da promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, até final do governo Médici.

falava do custo das incursões pelos sertões brasileiros, da dizimação e escravização dos povos indígenas.

Em 1971, a Mangueira invocou a imagem dos bandeirantes para relacionar aos contemporâneos aeroviários, homenageando homenagear Santos Dumont. Os “pássaros de aço”, expressão da letra, são o símbolo desse Brasil grande. Nos estribilhos, fica explícito o vínculo com o projeto publicitário do governo ditatorial.

Do Oiapoque ao Chuí  
Até o sertão distante  
O progresso foi se alastrando  
Neste país gigante  
No céu azul de anil  
Orgulho do Brasil  
Nosso pássaros de aço  
Deixam o povo feliz

Ninguém segura mais este país) (BIS)

Após falar do Correio Aéreo Nacional, que “liga corações” no Brasil e atravessa fronteiras, o refrão remete a outro slogan (“Pra frente, Brasil”): “E caminhando vai o meu Brasil / Para a frente”.

### **8.1.3.2 Unidos de Lucas, 1972: “Brasil das 200 milhas”**

(Compositores: Pedro Paulo, Jorginho de Caxias, Capixaba e Joãozinho)

O samba da Unidos de Lucas tematiza as 200 milhas náuticas que formam a costa litorânea brasileira. A sua letra, que possui rimas fracas e previsíveis - “Brasil” com “anil”, “varonil” etc. - mantém o tom ufanista e otimista do gênero, celebrando o “Brasil gigante”.

Brasil! Brasil! Brasil!  
Do nascente ao poente  
Existe um céu cor de anil  
E o Sol resplandecente  
Iluminando esta terra de encantos mil  
A passarada gorjeia contente  
Saudando o gigante Brasil

A confiança no “povo heroico”, “guardião avançado da soberania”, tem na estrofe final a sua representação.

Oh! Duzentas milhas sagradas  
E por muitos outros cobiçadas,  
Tem no povo heróico a defesa varonil,  
Guardião avançado da soberania  
Do nosso Brasil! Brasil!

### 8.1.3.3 Beija-Flor, 1974: “Brasil ano 2000”

(Compositores: Walter de Oliveira e João Rosa)

Um clássico do ufanismo no samba-enredo, a Beija-Flor faz um exercício de imaginar o futuro, calcado em um otimismo extremo sobre o presente. O petróleo, ativo econômico bastante responsável pelo “milagre econômico” do regime militar, entrava em crise no mundo, tendo consequências também no Brasil, mas ainda assim aparece com relevo no refrão principal do samba.

É estrada cortando  
A mata em pleno sertão  
É petróleo jorrando  
Com afluência do chão

Consonantemente ao lema “Pra frente, Brasil”, outro estribilho ressalta a confiança no progresso gerada pelo presente.

Quem viver, verá  
Nossa terra diferente  
A ordem do progresso  
Empurra o Brasil pra frente

A última estrofe, mais longa, remete a características formativas do Brasil, como a miscigenação, e é repleto de verbos conjugados no futuro, demonstrando um horizonte de positividade absoluta no que estava por vir.

### 8.1.3.4 Beija-Flor, 1975: “O grande decênio”

(Compositor: Bira Quininho)

Nenhum samba-enredo foi tão direto na louvação aos “feitos” da ditadura militar quanto o da Beija-Flor em 1975.

Intitulado de “O grande decênio”, a letra é uma ode aos dez anos que se seguiram ao golpe de 64. A panoramização do Brasil está imbricada às realizações governamentais do período.

É de novo carnaval  
Para o samba este é o maior prêmio  
E o Beija-Flor vem exaltar  
Com galhardia  
O Grande Decênio  
Do nosso Brasil que segue avante pelo céu, mar e terra

Além disso, enaltece programas sociais dos governos militares, como PIS e PASEP, o FUNRURAL e o MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização)<sup>54</sup>.

Lembrando PIS e PASEP  
E também o FUNRURAL  
Que ampara o homem do campo  
Com segurança total  
[...]  
Lembraremos também  
O MOBRAL, sua função  
Que para tantos brasileiros  
Abriu as portas da educação

## 8.2 Heróis nacionais

A obrigatoriedade de temas pátrios vigente desde a década de 1930 fez com que as escolas de samba procurassem falar sobre o Brasil de modo panorâmico, mas também sobre seus personagens. Presas à historiografia oficial em seus primeiros tempos - e que exerce influência até os dias de hoje -, as escolas de samba criaram uma tradição de homenagear os “heróis” tidos como essenciais para a formação do país.

A partir da leitura e da escuta de todos os sambas-enredo de que se tem registro desde a década de 1930, foi possível identificar mais de 70 canções em que a glorificação aos “heróis” da historiografia oficial foi o tema principal. Por esse motivo, ficaram de fora aqui os enredos em homenagem aos líderes negros, que serão analisados no próximo capítulo, assim como os sambas-enredo satíricos, que também serão fruto de abordagem posterior.

No panteão dos heróis brasileiros (vários deles nascidos fora do país), a lista não se difere muito daquilo que predomina nos livros didáticos - ao menos até poucas décadas atrás. Fazem parte símbolos do Brasil imperial, como D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II e a Princesa Isabel; ícones do Brasil republicano, como o mítico Tiradentes e, dos mais recentes, destaque absoluto para Rui Barbosa; inventores pioneiros, como Santos Dumont e Oswaldo Cruz; políticos que entraram

---

<sup>54</sup> O MOBRAL buscou substituir o Método Paulo Freire de alfabetização, que partia de palavras geradoras vinculadas à realidade do sujeito. A ação do governo militar manteve a ideia de palavras geradoras, porém construídas a partir de padrões estabelecidos por técnicos, e não ao cotidiano do aluno. Teve grande visibilidade, tanto que até em bilhetes da loteria esportiva havia chamamentos - em imagem de 1972, um bilhete lotérico dizia: “Encaminhe analfabetos a um dos postos do MOBRAL, contribuindo assim para um BRASIL GRANDE” (as expressões maiúsculas estavam em destaque no texto).

para a História, como Getúlio Vargas; e referências das artes e da literatura, como Debret e Castro Alves.

Abaixo, segue uma lista das letras de samba-enredo identificadas predominantemente com a visão dos “heróis nacionais” legitimada pela historiografia oficial.

|      |                            |   |
|------|----------------------------|---|
| 1938 | Azul e Branco do Salgueiro | "Deem asas ao Brasil"                                 |
| 1947 | Portela                    | "Honra ao mérito"                                     |
| 1947 | Mangueira                  | "Brasil, ciência e artes"                             |
| 1947 | Azul e Branco do Salgueiro | "Grito do Ipiranga"                                   |
| 1947 | Prazer da Serrinha         | "Os Bandeirantes"                                     |
| 1948 | Império Serrano            | "Homenagem a Castro Alves"                            |
| 1948 | Portela                    | "Exaltação à Redentora"                               |
| 1948 | Prazer da Serrinha         | "Glória aos volantes brasileiros"                     |
| 1948 | Aprendizes de Lucas        | "Carlos Gomes, o imortal"                             |
| 1948 | Unidos da Capela           | "Treze de Maio"                                       |
| 1949 | Império Serrano            | "Exaltação a Tiradentes"                              |
| 1949 | União Primeira             | "Homenagem aos heróis da aviação brasileira"          |
| 1949 | Mangueira                  | "Apologia aos mestres"                                |
| 1949 | Unidos da Tijuca           | "Proclamação da República"                            |
| 1950 | Império Serrano            | "Batalha Naval do Riachuelo"                          |
| 1950 | Aprendizes de Lucas        | "Uma festa na Igreja do Bonfim (Exaltação à Bahia)"   |
| 1950 | Floresta do Andaraí        | "Homenagem a Oswaldo Cruz"                            |
| 1950 | Império da Tijuca          | "O primeiro governador do Brasil"                     |
| 1950 | Índios do Acaú             | "Centenário de Rui Barbosa"                           |
| 1950 | Azul e Branco do Salgueiro | "Sob o império da lei - Homenagem a Rui Barbosa"      |
| 1950 | Mangueira                  | "Plano Salte - Saúde, lavoura, transporte e educação" |
| 1951 | Império Serrano            | "Sessenta e um anos de República"                     |
| 1951 | Índios do Acaú             | "Batalha do Tuiuti"                                   |
| 1951 | Unidos do Grajaú           | "Os bandeirantes"                                     |
| 1951 | União de Vaz Lobo          | "Homenagem aos soldados do fogo"                      |
| 1951 | Portela                    | "A volta do filho pródigo"                            |
| 1952 | Império Serrano            | "Ana Néri" ou "Homenagem à medicina brasileira"       |
| 1952 | Índios do Acaú             | "Bandeirantes"  |

|      |                      |   |
|------|----------------------|---|
| 1953 | Portela              | "Seis datas magnas"   |
| 1953 | Unidos da Tijuca     | "Também temos nossos heróis: Caxias, Barroso e Santos Dumont"                                 |
| 1955 | Império Serrano      | "Exaltação a Caxias"  |
| 1955 | Filhos do Deserto    | "Inferno verde"   |
| 1956 | Mangueira            | "Exaltação a Getúlio Vargas - Emancipação nacional"   |
| 1956 | Unidos da Congonha   | "A corte de D. João VI"   |
| 1957 | Portela              | "Legados de D. João VI"   |
| 1957 | Império Serrano      | "D. João VI" ou "Brasil Império"  |
| 1957 | Caprichosos          | "Exaltação ao General Osório"   |
| 1957 | Unidos da Tijuca     | "Sonho de Esmeralda ou Fascinação do Ouro e Diamantes"  |
| 1958 | Portela              | "Vultos e efemérides do Brasil"   |
| 1958 | Império Serrano      | "Exaltação à Bárbara Heliodora"   |
| 1958 | Salgueiro            | "Um século e meio de progresso a serviço do Brasil - Homenagem ao Corpo de Fuzileiros Navais" |
| 1958 | Unidos da Capela     | "Brasil, de Cabral a Pedro"   |
| 1958 | Tupy de Brás de Pina | "Inconfidência Mineira"   |
| 1958 | Unidos do Cabuçu     | "Aí vem a Marinha e seu patrono"  |
| 1959 | Portela              | "Brasil, Panteon de Glórias"  |
| 1959 | Mangueira            | "O Brasil através dos tempos"   |
| 1960 | Império Serrano      | "Medalhas e brasões"  |
| 1961 | Império Serrano      | "Movimentos revolucionários e Independência do Brasil - Inconfidência Mineira"                |
| 1961 | Unidos da Capela     | "Centenário de Rui Barbosa"   |
| 1961 | União de Jacarepaguá | "D. João VI no Brasil"  |
| 1961 | Caprichosos          | "Coroação de D. Pedro II"   |
| 1962 | Unidos do Cabuçu     | "A glória e os amores de D. Pedro I"  |
| 1963 | Portela              | "Barão de Mauá e suas realizações"  |
| 1963 | Unidos do Cabuçu     | "Os heróis de Vila Rica"  |
| 1963 | Aprendizes de Lucas  | "Páginas da história"   |
| 1964 | Portela              | "O segundo casamento de D. Pedro I"   |
| 1964 | União de Jacarepaguá | "Uma festa no Tijuco"   |
| 1966 | Vila Isabel          | "Três acontecimentos históricos"  |
| 1967 | Salgueiro            | "História da liberdade no Brasil"   |
| 1969 | Portela              | "Treze naus"  |
| 1970 | Santa Cruz           | "Bravura, Amor e Beleza da Mulher Brasileira"   |

|      |                |  |
|------|----------------|--|
| 1971 | Mangureira     | "Os modernos bandeirantes"   |
| 1985 | Salgueiro      | "Anos trinta, vento sul - Vargas"  |
| 1989 | Imperatriz     | "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós"   |
| 1995 | Salgueiro      | "O caso do por acaso"  |
| 1995 | Viradouro      | "O rei e os três espantos de Debret"   |
| 1996 | Imperatriz     | "Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta 'Leopoldina, a Imperatriz do Brasil'" |
| 1999 | São Clemente   | "A São Clemente comemora e traz Rui Barbosa para os braços do povo"                    |
| 2002 | Porto da Pedra | "Serra acima, rumo a terra dos Coroados"   |
| 2008 | Imperatriz     | "João e Marias"  |
| 2008 | São Clemente   | "O clemente João VI no Rio: a redescoberta do Brasil..."                               |
| 2018 | São Clemente   | "Academicamente Popular"   |
| 2019 | Vila Isabel    | "Em nome do Pai, do Filho e dos Santos, a Vila canta a cidade de Pedro"                |
| 2019 | Mangureira     | "História pra ninar gente grande"  |

Para não ficar em uma digressão infundável, escolheu-se uma dessas figuras para, a partir dela, analisar as diferentes interpretações dos “heróis nacionais” ao longo da História. Por polarizar diferenças de perspectiva a respeito do caráter da Abolição da escravatura, a Princesa Isabel é personagem instigante. A mudança de visão acerca dessa personagem é bastante representativa da revisão historiográfica ocorrida dos anos 1970 em diante, promovida pelo movimento negro.

Tal revisão, contudo, não enterrou a visão anterior da Princesa Isabel, que segue com força na contemporaneidade. É um debate que permanece aberto - e que o gênero samba-enredo apresenta com toda qualidade.

### **8.2.1 A representação da Princesa Isabel: impasses**

Durante quase um século foi hegemônica e naturalizada a visão de que a Abolição de 13 de maio de 1888 foi o ponto de chegada da luta pela liberdade dos negros escravizados. Nessa perspectiva, a Princesa Isabel fora a monarca sensível que concedeu a liberdade a um povo tolhido de seus direitos e seus territórios, cujos ancestrais foram trazidos à força para o Brasil. Por outro lado, cresceu nas últimas décadas o entendimento de que a Abolição fora o ponto de partida, ou a

continuidade, de uma situação de profunda exclusão social em que foram jogados os negros brasileiros.

A crítica ao 13 de maio faz parte de uma revisão sobre o significado da data promovida por intelectuais do movimento negro. Dentre os precursores dessa revisão, esteve o poeta gaúcho Oliveira Silveira. O pesquisador foi um dos principais fomentadores da entronização de Zumbi dos Palmares como o maior símbolo identitário dos negros brasileiros. Em entrevistas, assumiu que partiu dele e do grupo Palmares, do qual foi um dos fundadores, a iniciativa de criar o Dia Nacional da Consciência, em 1971, tendo como referência a possível data de morte de Zumbi (20 de novembro de 1665). Para Oliveira Silveira, o 13 de maio não teria “significado maior” para a comunidade negra, sendo necessário criar uma nova data que simbolizasse a luta e a resistência do povo negro. Explica o intelectual sobre a (trans)formação da data máxima dos negros brasileiros, em discussões ocorridas a partir de Porto Alegre:

O 20 de novembro começou a ser delineado em encontros informais na Rua dos Andradas, aqui em Porto Alegre. Estávamos em 1971. Reuníamos-nos e falávamos muito a respeito do 13 de maio, do fato desta data não ter um significado maior para a comunidade. A partir desta constatação comecei a procurar outras datas que fossem mais significativas para o movimento. Comecei a estudar a fundo a história do negro e constatei que a passagem mais marcante era o Quilombo dos Palmares. Como não haviam datas do início do quilombo, tampouco do nascimento de seus líderes, optei pelo 20 de novembro. Colhi esta informação numa publicação da Editora Abril dedicada a Zumbi, que dava esta data como a de seu assassinato, em 1665. Por ser uma revista, não se apresentava como fonte segura. Resolvi pesquisar um pouco mais, como forma de garantia. mais adiante, no livro "Quilombo dos Palmares", de Edson Carneiro, a data se repetia. Considerei esta fonte segura, pela importância do autor. Além disto, tive acesso a um livro português que transcrevia cartas da época, numa delas era relatada a morte de zumbi, em 20 de novembro de 1665. A partir de então colocamos em ação nossas propostas. Batizamos o grupo de Palmares e registramos seu estatuto, em julho. No dia 20 de novembro do mesmo ano (1971), evocamos pela primeira vez o "Dia Nacional da Consciência Negra", na sede do Clube Marcílio Dias.<sup>55</sup>

A interpretação de Oliveira Silveira e de seus companheiros de Grupo Palmares foi corroborada por diversos historiadores nas décadas seguintes. Sinteticamente, pode-se destacar, entre outros aspectos, um contexto semi-

---

<sup>55</sup> PORTAL AFRO. *Movimento negro*. Entrevista com Oliveira Silveira realizada em janeiro de 2001, em Porto Alegre, por Jader Nicolau Jr. Disponível em: [http://www.portalafro.com.br/dados\\_seguranca/portoalegre/oliveira/movimentonegro.htm](http://www.portalafro.com.br/dados_seguranca/portoalegre/oliveira/movimentonegro.htm). Acesso em: março de 2018.

insurrecional contra o governo monárquico por conta da permanência da escravidão, reforçada pelo fim do regime escravista em alguns estados brasileiros, pela pressão advinda em especial da Inglaterra na segunda metade do século XIX e pela gradual substituição da mão-de-obra dos escravos negros pelos imigrantes europeus. Por outro lado, outros pesquisadores seguiram defendendo a importância da Lei Áurea como uma conquista dos movimentos abolicionistas e dos setores libertários.

Em diversos lugares e momentos a influência do mito da Princesa Isabel e da Abolição sobre a cultura negra se faz notar. Muitos são os clubes 13 de Maio espalhados pelo país, sempre voltados ao lazer, à diversão e à confraternização da comunidade negra. Em cidades como Florianópolis (SC) e Novo Hamburgo (RS) existem escolas de samba chamadas Protegidos da Princesa (Isabel, no município gaúcho) - a primeira fundada em 1948, a segunda em 1969. No plebiscito para determinar a forma e o sistema de governo do país (se monarquia ou república, se parlamentarismo ou presidencialismo), em 1993, a campanha pela restauração da monarquia utilizou largamente como argumento o fim da escravidão - Dona Neuma, um dos ícones da Mangueira e do carnaval carioca, dizia: “Graças a Deus eu nasci 35 anos após a libertação dos escravos. E graças à Princesa Isabel e a D. Pedro II eu nasci livre”.

Nos desfiles de escolas de samba a transformação de perspectiva é visível, porém a questão não foi solucionada com a instituição do 20 de novembro, data que se tornou feriado em diversos lugares do Brasil (inclusive em todo o Estado do Rio de Janeiro). Representações positivadas da Princesa Isabel e da Abolição da escravatura convivem com a maior participação de Zumbi dos Palmares e outros heróis negros, intensificada desde a década de 1960.

#### **8.2.1.1 As representações da Princesa Isabel no samba-enredo**

Os anos de “aniversário” da Abolição (ou seja, todos aqueles terminados em “8”) são pródigos em enredos relativos ao tema, direta ou indiretamente. Neste tópico algumas das letras serão analisadas para estudar as diferentes representações da Princesa Isabel ao longo do tempo, começando pelo carnaval de 1948.

Apenas sessenta anos após a Abolição, teve diversos enredos abordando o assunto<sup>56</sup>. Das escolas de que se tem notícia a respeito do tema defendido, a Portela veio com o enredo “Exaltação à Redentora”, também chamado de “Homenagem à Princesa Isabel”. A Unidos da Tijuca, “Assinatura da Lei Áurea”. A extinta Paz e Amor, “A lei do ventre livre”. A Unidos da Capela, “Treze de Maio”. A também extinta Cada Ano Sai Melhor, “Exaltação à Princesa Isabel”. Foi possível localizar as letras somente das da Portela e da Unidos da Capela, que serão esmiuçadas nos próximos tópicos.

Em 1958, a Portela apresentou “Vultos e efemérides do Brasil” e a Unidos da Capela “Brasil, de Cabral a Pedro” (que, apesar do título, chegava à Lei Áurea).

Dez anos após, o destaque foi a Unidos de Lucas, com “História do negro no Brasil” ou “Sublime pergaminho”. A canção dos famosos versos “Uma voz na varanda do Paço ecoou: / - Meu Deus, meu Deus / Está extinta a escravidão!” seria revisitada pela Paraíso do Tuiuti sessenta anos depois. Em 2018, o que era exclamação vira interrogação: “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. Como o assunto já foi aprofundado em Estudo de Caso no capítulo 6, não será retrabalhado neste.

Em 1978, algumas escolas tiveram enredos de temática afro-brasileira, porém sem se referir diretamente à Abolição.

Em 1988, centenário do acontecimento histórico, como não poderia deixar de ser, o negro foi enredo de diversas escolas, sob distintas perspectivas. Nenhum deles, contudo, se referiu explicitamente à monarca que assinou a Lei Áurea. Se o desfile vencedor “Kizomba a festa da raça”, da Unidos de Vila Isabel, foi uma verdadeira apoteose, uma celebração da cultura negra, o da Mangueira veio com a interrogação: “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?”. Este é samba que terá a letra analisada neste capítulo.

A Caprichosos de Pilares apresentou um enredo em homenagem aos heróis negros nos 110 anos da Abolição, homenageando sobretudo o líder sul-africano Nelson Mandela, o ex-jogador de futebol Pelé e a então senadora Benedita da Silva, a primeira mulher negra eleita para o Senado Federal. Em 2008 não se verificou enredo sobre a Abolição ou de temática afro. Já em 2018, como referido, o destaque foi o grandioso desfile da Tuiuti.

---

<sup>56</sup> GALERIA DO SAMBA. *Carnaval de 1948 - Resultado*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/1948/resultado/>. Acesso em: janeiro de 2019.

A seguir serão analisadas algumas letras que mostram as diferentes representações da Princesa Isabel na poética do samba-enredo do Rio de Janeiro, bem como o seu lugar no “panteão” dos heróis iconizados pelas escolas de samba.

### 8.2.2.1 Portela, 1948: "Exaltação à Redentora"

(Compositor: Manacéa<sup>57</sup>)

Na comemoração dos 60 anos da Abolição, a Portela apresentou um samba-enredo apologético à Princesa que assinou a libertação dos negros escravizados. Não se tem registro sonoro do samba-enredo ou visual do desfile. Conforme o *site* oficial da agremiação, a escola reproduziu o ambiente de uma fazenda monocultora escravista e a perspectiva da casa-grande/senzala - que, tendo como expoente Gilberto Freyre, estava bastante em voga no pensamento intelectual acerca formativo à época.

O ambiente de uma fazenda escravista era apresentado, unidades de produção monoculturas que foram as principais responsáveis pelo desenvolvimento da nação, tendo como força-motriz o sangue e o suor dos negros. A casa-grande e a senzala, com suas relações de complementariedade tão exploradas pelos estudos acadêmicos das décadas de 30 e 40, eram apresentadas em uma visão popular, de fácil entendimento. (GRES PORTELA)

O samba-enredo é curto, de apenas dez versos, numa época em que o gênero ainda estava formando as suas características perenizadas. A letra apresenta um eu-lírico coletivo negro e é objetiva ao definir o papel da Princesa Isabel na História:

Foi a Princesa Isabel  
Que nos deu a liberdade  
Libertando aqueles que sofriam  
Foi para ela uma glória  
Deixar o nome na história  
Do Brasil.

A segunda estrofe fala do sofrimento por que passaram os escravizados, defendendo que “somente ela quem via” essa situação. No último verso, a crença de que já se havia conquistado uma valorização do negro na atualidade.

Somente ela quem via  
Como o preto sofria, noite e dia  
Hoje no mundo,  
Preto tem o seu valor profundo

---

<sup>57</sup> Existe uma divergência sobre a autoria. O portal *Galeria do Samba* apresenta Manacéa e Nilson, enquanto que o site oficial da Portela cita apenas Manacéa.

### 8.2.2.2 Unidos da Capela, 1948: "Treze de Maio"

(Compositor: Inha)

Empunhando no título a data que durante muito tempo simbolizou a comemoração máxima para os negros brasileiros, a Unidos da Capela também simboliza a Princesa Isabel de forma eufórica na letra do samba-enredo. Nela, o povo é grato à “redentora do Brasil” que “teve a honra de assinar” a Lei Áurea.

A redentora do Brasil  
O povo jamais esquecerá  
Foi a princesa Isabel  
Que no dia 13 de maio  
Teve a honra de assinar  
A lei Áurea concedendo a abolição  
Dando liberdade aos pretos  
Que residiam nesta nação

Apartada do paradoxismo histórico, já que a promulgação da lei que acaba com o trabalho escravo seria um dos fatores que aceleraria o fim da monarquia e a ocorrência do golpe de Estado que instaurou o regime republicano presidencialista no Brasil, a letra do samba invoca o hino da Proclamação da República para afirmar a esperança da juventude na liberdade.

Liberdade, liberdade  
Abre as asas sobre nós  
Nas lutas da mocidade  
Já ouvimos a tua voz

### 8.2.2.3 Portela, 1958: "Vultos e efemérides do Brasil"

(Compositores: Simeão e Jorge Porqueiro)

O desfile da Portela em 1958, campeão, homenageou os grandes heróis nacionais. É um caso exemplar da transposição para o plano dos desfiles de escolas de samba da historiografia oficial: Portugal revelou o Brasil para o mundo em 22 de abril de 1500; Tiradentes, “mártir inconfidente”, é o “pioneiro do Brasil independente”; José Bonifácio, “mentor de inteligência”, é quem influenciou D. Pedro I a dar o grito de Independência; Marechal Deodoro da Fonseca, Rui Barbosa e Quintino Bocaiúva são “os baluartes da proclamação” da República.

A representação da Princesa Isabel, por sua vez, é pequena, demonstrando a característica de samba sumário acerca dos “heróis nacionais”. O verso diz: A

Princesa Isabel foi o anjo da Abolição”. Mantém-se, assim, a perspectiva adoradora e eufórica que simboliza o fim da escravidão no Brasil à monarca.

#### **8.2.2.4 Unidos da Capela, 1958: "Brasil, de Cabral a Pedro"**

(Compositores: Valdemar, Irineu, Toinho)

De formato mais extenso, comparado a outros sambas-enredo da época (são 26 versos, sendo 2 estrofes e 2 refrões), o samba-enredo da Unidos da Capela também prima por seguir a historiografia hegemônica. Adere à cronologia para tratar das efemérides nacionais. Na primeira estrofe, o descobrimento por “um bravo navegador português”, a chegada dos colonizadores e a expulsão dos “invasores” (demonstrando uma aceitação da colonização feita pelos portugueses, mas não por outros países), os bandeirantes em sua busca por riquezas.

Seguindo a narrativa temporal, o primeiro refrão fala de Tiradentes e a estrofe posterior entra no século XIX: a chegada de D. João VI e os reinados de D. Pedro e D. Pedro II.

O refrão final é aquele em que é referida a Abolição. Não é tão cheio de louvores à Princesa Isabel como os analisados anteriormente, mas também sintetiza nela o papel de pôr fim à escravidão. Por fim, uma rima de gosto duvidoso para lembrar, de modo sumário, o deságue no regime republicano. Diz a letra: “A escravidão se acabou / Depois que Isabel, na Lei Áurea, assinou sua rubrica / Brasil Império, Brasil República!”.

#### **8.2.2.5 Vila Isabel, 1966: "Três acontecimentos históricos"<sup>58</sup>**

(Compositores: Simplício, Zé Branco e Gemeu)

A História do Brasil, dividida em três grandes períodos - Brasil Colonial, Brasil Imperial e Brasil Republicano -, é o mote desse samba-enredo. Do Brasil Colonial, o destaque é ao “bravo Tiradentes” e à chegada de D. João VI, em 1808, e as obras por ele criadas.

A narrativa acerca do Brasil Imperial destaca José Bonifácio, “o Patriarca da Independência”, e a influência que exerceu sobre D. Pedro I. O “brado” “que selou a nossa sorte”, “Independência ou morte!”, está simbolizado no primeiro refrão, que

---

<sup>58</sup> Há uma divergência em relação ao título do enredo da Unidos de Vila Isabel em 1966. O portal Galeria do Samba informa “Três Épocas do Brasil” e o *site* da agremiação, “Três Acontecimentos Históricos”. Assim, optou-se pelo segundo. Fonte: VILA ISABEL. *Década de 60*. Disponível em: <http://www.unidosdevilaisabel.com.br/decada-de-60/>. Acesso em: janeiro de 2019.

vem seguido do reinado de D. Pedro II e da regência da Princesa Isabel, antes de chegar ao Brasil Republicano, cujos heróis listados são Benjamim Constant, Quintino Bocaiúva e Rui Barbosa.

Três versos ressaltam o papel da Princesa Isabel na História do país: “A Princesa Isabel, de nobre coração / Assinou a Lei Áurea / Abolindo a escravidão”. O aposto está coerente à visão predominante até então, mas também conserva o padrão ufanista e conciliador do conjunto da narrativa da escola do bairro que carrega o nome da monarca.

Todos os “nobres brasileiros” estariam lutando pelo mesmo ideal, defende o eu-cancional. Todas as ações e heróis do período colonial são elogiáveis, bem como do regime imperial e depois do republicano. “Que passado majestoso / Que presente soberano”, exclama o samba acerca da formação histórica brasileira.

#### **8.2.2.6 Salgueiro, 1967: "História da liberdade no Brasil"**

(Compositor: Áureo Campagnac de Souza - Aurinho da Ilha)

O samba-enredo do Salgueiro perpassa diferentes movimentos contestatórios que fizeram a História do Brasil. A inspiração, segundo o carnavalesco da escola àquele ano, Fernando Pamplona (2013), foi o livro homônimo do escritor maranhense Viriato Correia, que conhecera pouco antes na embaixada do Brasil na Alemanha. No anúncio, que ocorreu subitamente em um programa da TV Excelsior, disse Pamplona: “e, no próximo ano, vamos cantar a História das Revoluções no Brasil, as revoluções de verdade” (idem, p. 104).

Com uma temática dessas, em uma manifestação de massa e de grande visibilidade como já era o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, Pamplona teve de enfrentar a desconfiança da censura “O DOPS e alguns coronéis não largavam do nosso pé”, disse o carnavalesco (ibidem, idem). Operários da agremiação haviam sido presos nas semanas que antecederam ao desfile, por motivações diversas, e um clima de ameaça pairava na escola. Dirigindo a cerca de 50 membros do Salgueiro, Pamplona (op. cit., p. 106) escancarava a situação:

- Vocês já entenderam que o nosso enredo é perigoso, segundo a revolução [de 64]. São testemunhas de toda a perseguição ocorrida, amigos da polícia (e a gente tem) preveniram que estão armando contra a gente. No último instante, poderá ocorrer violência e, possivelmente, me botarem em cana. Se isso ocorrer, o Dr. Jordano Sodré me substituirá e vão em frente. Se caparem o Jordano, assume o diretor de harmonia e, se mais uma vez esconderem o

nosso líder, aí todo mundo (todos, ouviram?) tem que levar um lenço ou esparadrapo, amarrar sobre a boca e desfilar sem cantar e somente com a marcação dos surdos.

Apesar de todo o preparo para uma situação de intervenção das forças da repressão, tudo correu tranquilamente, com o Salgueiro, que havia enfrentado dificuldades financeiras, conquistando a segunda melhor pontuação (empatado com o Império Serrano, mas perdendo nos critérios de desempate no desfile vencido pela Mangueira).

O samba-enredo fala de diversos acontecimentos históricos presentes nos livros de História - contudo, a maioria revoluções fracassadas e, por isso, de menos destaque dos que os vencedores dos episódios.

Se o mote que unifica é a “luta pela liberdade”, não há uniformidade em relação a qual liberdade se refere, de quem e para quem. Por exemplo, a letra fala de Amadeu Ribeiro (na verdade Amador Bueno da Ribeira) e da *botada dos padres fora*, uma insurreição de proprietários paulistas e cariocas contra a tentativa dos padres jesuítas de fazer cumprir a bula do Papa Urbano VIII que reconhecia os indígenas como “entes humanos como os demais homens”, impedindo a sua escravização. O conflito gerou um clima de secessão; manipulados pela Espanha, “paulistas e europeus pouco instruídos” saem às ruas para aclamar Amador Bueno o seu rei. Contudo, ele rejeita e jura lealdade ao rei de Portugal (KLINTOWITZ, 2014). A sua representação no samba, assim, é “O homem que não quis ser rei”.

Os versos seguintes tratam da Reforma de Beckman, ocorrida no Maranhão em 1684. Entre as causas, novamente estava a insatisfação dos proprietários com as restrições à escravização de indígenas, o descontentamento com o monopólio comercial da Companhia instituída pela coroa portuguesa e os preços pagos aos produtores e, ainda, com os altos preços ao consumidor. Foi uma revolta de base econômica, portanto - que, assim como outras, teve curta duração e um destino trágico a seus protagonistas. Nos versos, o compositor foi um tanto enigmático: “O Manoel, o Bequimão, / Que no Maranhão / Fez aquilo tudo que ele fez” (“Bequimão”, aqui, uma forma abasileirada de “Beckman”).

Mantendo a tradição que consolidava naquela década de ressaltar os heróis negros - e que transformou as narrativas acerca do povo brasileiro e seus heróis no

conjunto das escolas de samba -, o Salgueiro fala também de Zumbi e da sua iconização como símbolo de liberdade:

Nos Palmares,  
Zumbi, o grande herói,  
Chefia o povo a lutar  
Só para um dia alcançar  
Liberdade.

Na sequência, outras guerras e revoltas são destacadas pelo samba: a Guerra dos Emboabas (Minas Gerais, 1707-1709), confronto pelas recém descobertas jazidas de ouro entre os antigos exploradores e os bandeirantes paulistas; a Guerra dos Mascates (Pernambuco, 1710-1711), enfrentamento dos pernambucanos contra comerciantes portugueses; a Revolta de Vila Rica (Minas Gerais, 1720), uma reação dos nativos ao monopólio comercial da Coroa, que terminou na execução de seu líder Filipe dos Santos; a Revolta dos Alfaiates (Bahia, 1798-1799), ou Conjuração Baiana, com influência iluminista, que pretendeu abolir a escravidão, implantar a república e a democracia e implantar o livre-comércio; a famosa Inconfidência Mineira (1789), movimento separatista que objetivava fundar uma república, e o mártir Tiradentes; Domingos José Martins e a Revolução Pernambucana de 1817, também com influências do Iluminismo e da maçonaria, que pleiteou a instauração de uma república autônoma em Pernambuco; a Confederação do Equador (Nordeste, 1824). Os fatos da História nacional mais consagrados, Independência e Proclamação da República, são também mencionados - é na República “acenada” por Marechal Deodoro e “aclamada” povo que encerra a canção.

E a Princesa Isabel? Em meio a tantos heróis e tantos eventos, tem a soberana um papel de relevo. A ela é creditada a responsabilidade pela abolição e o 13 de maio é celebrado.

No dia 13 de maio  
Negro deixou de ter senhor,  
Graças à Princesa Isabel,  
Abolindo com a Lei Áurea  
O cativo tão cruel.  
Liberdade, liberdade afinal [...]

O verso “Liberdade, liberdade afinal” conecta com a parte final, referente a Deodoro e a Proclamação da República, mas também com o verso expresso anteriormente ao falar de Zumbi dos Palmares - ali, como uma palavra única, sem

eco. É como se a liberdade sonhada por Zumbi “afinal” se realizasse somente tempos depois, com a lei assinada pela Princesa Isabel e a instauração do sistema republicano.

### **8.2.2.7 Mangueira, 1988: “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?”**

(Compositores: Hélio Turco, Jurandir e Alvinho)

O samba-enredo da Mangueira no centenário da Abolição é uma boa síntese dos paradoxos daquele momento. Fortemente interrogador e crítico, é também celebrativo. Denuncia a situação de exclusão social e preconceito racial que os negros são vítimas, mas também celebra a força do povo negro, da cultura negra, dos heróis negros. Conforme o material entregue à TV, o objetivo era apresentar o negro na “formação da nacionalidade, a conquista da liberdade plena, a valorização de seu potencial como ser humano”.<sup>59</sup>

Na sinopse do enredo (GALERIA DO SAMBA), documento prosaico anterior ao samba, o carnavalesco Júlio Matos delimitava a perspectiva teórica que conduziria todo o desfile: “1888, Lei Áurea. 1988, Cem anos de liberdade ou de discriminação. Ontem negro escravo, hoje gari, cozinheira. Só alguns deram certo”. Essa linha aparece com muita nitidez na letra do samba-enredo. Pela primeira vez uma escola de samba questiona se a escravidão de fato tinha acabado.

Será ...  
Que já raiou a liberdade  
Ou se foi tudo ilusão?  
Será ...  
Que a Lei Áurea tão sonhada  
Há tanto tempo assinada  
Não foi o fim da escravidão?

Em seguida, um apelo para que não se esqueça da contribuição do negro para a formação das riquezas nacionais: “Moço / Não se esqueça que o negro também construiu / As riquezas de nosso Brasil”. No estribilho, a simbolização de que a exclusão que antes se manifestava na violência do “açoite da senzala” agora estava na miséria das grandes cidades.

Pergunte ao Criador  
Quem pintou esta aquarela  
Livre do açoite da senzala  
Preso na miséria da favela

---

<sup>59</sup> Transmissão da TV Globo.

O sonho com a volta de Zumbi dos Palmares representa o fim da tristeza e uma “nova redenção”. É nas manifestações culturais que está a maior fonte de orgulho, como canta o refrão: “O negro samba / Negro joga capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira”.

No desfile, já na Comissão de Frente a escola mostrou a que veio, com quinze negros de destaque em diversos setores. Entre eles, o ator Milton Gonçalves (1933-), a atriz Ruth de Souza (1921-), o atleta Ademar Ferreira da Silva (1927-2001), bicampeão olímpico em 1952 e 56, o atleta João do Pulo (1954-1999), o cantor Djavan (1949-), o jogador de futebol Andrade (1957-), o ator Grande Otelo (1915-1993), a atriz Jacyra Silva (1940-1995), o ator Jorge Coutinho (1934-) e a jornalista Glória Maria<sup>60</sup>. Ao longo da avenida, Dona Zica reinando absoluta no carro abre-alas; alas homenageando o continente africano; o trabalho do negro no açúcar, no ouro, na pecuária e no café; heróis e heroínas como Zumbi, Rainha Nzinga, Chico Rei etc.

Se no samba-enredo não é explicitamente mencionada, no desfile, contudo, a Princesa Isabel exerce um papel proeminente. Um carro alegórico denominado “Carro da Abolição” aparece com uma grande coroa girando, apoiada por três negros, e, nas laterais, dois anjos espelhados tocando corneta, anunciando a “boa nova”. Ao centro, uma destaque representando a Princesa Isabel com um vestido opulento branco e rosa, cores predominantes no desfile.

#### **8.2.2.8 Imperatriz Leopoldinense, 1989: "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós"**

(Compositores: Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir)

Um dos clássicos do gênero - mais conhecido, talvez, do que o próprio Hino da Proclamação da República que inspirou o famoso refrão -, o samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense em 1989 mostrou a força que a canção pode ter para vencer até mesmo desfiles apoteóticos, como foi o da Beija-Flor aquele ano. Como diz Mello (2015), “a música venceu o Cristo”, referindo-se à vitória sobre o desfile *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, do carnavalesco Joãosinho Trinta, que

---

<sup>60</sup> A idade da jornalista é um dos maiores mistérios da TV brasileira. Diz a *Wikipedia*: “O ano de nascimento da biografada permanece controverso. Embora declare ter nascido em 1959 [...], também afirma que estreou no jornalismo fazendo a cobertura da queda do elevado Paulo de Frontin, em 1971, quando teria improváveis 12 anos de idade [...]. Segundo várias outras fontes, ela teria nascido, de fato, em 1949 [...]”

teve a icônica imagem do Cristo Redentor vestido de mendigo e censurado pela Igreja Católica; subvertendo com brilhantismo, a escultura coberta por uma lona preta carregou a frase “mesmo proibido, olhai por nós!”. Mesmo sem uma performance tão surpreendente no conjunto do desfile, a escola de Ramos conseguiu levantar o público e agradar o júri por meio de seu samba. “Naquele ano houve uma melodia romântica que se impôs às circunstâncias de forma mais eficiente do que muito canto de guerra”, sublinha Mello (idem).

O enredo foi organizado em “cinco momentos que contribuíram sobremaneira para a transformação do nosso processo político”, conforme a sinopse oferecida à imprensa<sup>61</sup>: 1) Império rico e incoerente com a nossa realidade econômica; 2) A Guerra do Paraguai e o fortalecimento da nossa classe média e do Exército; 3) Imigração italiana; 4) Abolição (tratada como uma “consequência inevitável da imigração”); 5) Proclamação da República.

Mesmo sendo o (único) desfile de comemoração do centenário da República brasileira, a estética do desfile foi majoritariamente monarquista. Mello (ibidem, p. 265) esclarece:

O abre-alas foi uma brilhante coroa espelhada, símbolo da escola que lembra no próprio nome a mãe do imperador destronado em 1889. E o dourado nas primeiras alas, em estandartes e na própria bandeira, dizia o quanto a nobreza é um espetáculo e, ao mesmo tempo, a cara da Imperatriz.

A narrativa, sob essa perspectiva, é contraditória também na letra do desfile. Códigos positivos e negativos se revezam ao falar do período imperial. O Império “decadente” é “muito rico” e “incoerente”, mas também “era fidalguia”, e “A nobreza enfeita o luxo do salão”. Duque de Caxias, “o duque imortal”, patrono do Exército, “nunca mais” será esquecido, expressa a letra.

A representação da Princesa Isabel no samba-enredo é altamente positivada. É tratada como “heroína”, a Lei Áurea é “divina”, e para a monarca o negro “dançou, comemorou, o fim da sina”.

Pra Isabel, a heroína  
Que assinou a lei divina  
Negro dançou, comemorou  
O fim da sina [...]

---

<sup>61</sup> Transmissão da TV Manchete.

Em depoimento a Mello (2015), o carnavalesco Max Lopes disse que foi procurado por militantes do Movimento Negro descontentes com a homenagem. A crítica era de que a forma como estava na letra levava à compreensão da Abolição como um “gesto de bondade, e não uma luta política”. Max rebateu que a responsabilidade do samba era dos compositores e, no depoimento, avaliou que não ficaria bom “colocar no enredo que ela foi obrigada a assinar a lei”.

No desfile, porém, a imagem de exaltação à “heroína” também estava presente. Uma alegoria reproduzindo o pergaminho com a Lei Áurea e, ao centro, uma destaque interpretando a Princesa Isabel não deixava dúvidas da perspectiva escolhida.

Em um livro de crônicas carnavalescas, o autor Alexandre Medeiros (in: DINIZ; FABATO; MEDEIROS, 2012, p. 121), com bom humor, compara a visão acerca da Princesa Isabel com o desfile da Imperatriz em 1988, em que a escola ficara em último lugar:

[...] Em 1988, carnaval em que quase foi rebaixada, a Imperatriz falou da filha de Pedro II com certo desdém: “O esquema é de lograr... de lograr / De 71 com a realeza / Me mandou uma princesa / Que fingiu me libertar (me libertar)”. Já no campeonato de “Liberdade, liberdade”, o palavreado foi outro: “Pra Isabel, a heroína / Que assinou a lei divina [...]”.  
Visões controversas à parte, Imperatriz é Leopoldina, avó de Isabel, conversa ao pé da árvore genealógica. Não era mesmo conveniente ironizar a própria neta. Valeu modificar a postura, exaltando a escriba da Lei Áurea.

O samba-enredo apenas nos versos finais se refere à Proclamação da República, mostrando que, no contexto do enredo, de fato desempenha o papel de somente um dos cinco momentos definidores da autonomia política brasileira.

À parte as controvérsias historiográficas, foi consagrado pela indiscutível qualidade musical. Mello (op. cit.) observa que a canção foge da estrutura tradicional do gênero samba-enredo, composta por uma primeira parte, um refrão no meio, uma segunda parte e um refrão final. “Liberdade, liberdade...” possui apenas um refrão, de muita força, sendo o conjunto da narrativa expresso de modo bastante direto.

#### **8.2.2.9 Mangueira, 2000: “Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo”**

(Compositores: Marcelo D’Aguiã, Bizuca, Gilson Bernini e Valter Veneno)

No ano em que todas as 14 escolas de samba (à época o número de agremiações no Grupo Especial) tiveram de falar sobre os 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, a Mangueira exaltou a “saga da raça negra”, simbolizando no “rei dos esfarrapados” Cândido da Fonseca Galvão, o Dom Obá II D’África.

Cândido era filho de Bemvindo da Fonseca Galvão, que por sua vez era filho do rei Abiodun, do Império de Oyó (localizado na região onde hoje está o sudoeste da Nigéria e o sudeste de Benim). Africano forro, Bemvindo era chamado de “príncipe Dom Obá I” e o filho de “príncipe Dom Obá II”, sendo admirado e respeitado por toda a comunidade negra do Rio. Cândido atuou na Guerra do Paraguai, conquistado sua liberdade e sendo condecorado como oficial honorário do Exército brasileiro. A bibliografia (MELLO E SOUZA, 2002) aponta que era amigo de D. Pedro II, tendo sido defensor da monarquia e lutado pela Abolição - e posteriormente perseguido pelos republicanos, morrendo em 1890.

O carnaval de 2000 será mais exaustivamente analisado no Capítulo 10. Interessa, aqui, contudo, ver a representação da Princesa Isabel no desfile.

A letra do samba faz uma denúncia forte da desigualdade social em que foram jogados os negros brasileiros. Nos 500 anos de Brasil a “raça negra” não vira ainda o “clarão da igualdade”. É ao final da narrativa, tanto do samba quanto do enredo e do desfile, que o lugar da Princesa Isabel é realçado.

Ela tem lugar central no imaginário do enredo: é a primeira porta-bandeira da Mangueira, que beija o “menino Saturnino”, fundador da Estação Primeira. Diz a sinopse do enredo desenvolvido pelo autor Oswaldo Martins:

[...] A princesa Isabel, num gesto feliz, mudou a história e libertou o país. Abolição! Liberdade! Tardia verdade... O povo sofrido da África Pequena saiu pelas ruas e se pôs a cantar. Em todo o Rio, mais de cá do que de lá, só havia festa no reino de Obá. A massa cismou de aclamar a princesa e à Quinta rumou sem saber da surpresa. [...]  
Obá foi quem viu e jura por Deus que a cena é real, visão verdadeira. Isabel, a princesa, de porta-bandeira sambando animada no alto do morro chamado Mangueira. E quando saiu, suada, aclamada, beijou um menino. Um menino franzino de nome Saturnino. (MARTINS, in: GALERIA DO SAMBA)

Um fato histórico circunda a relação da comunidade mangueirense com a Princesa Isabel, como informado pela transmissão da TV Globo: à época da regência da monarca, os funcionários mais modestos da Quinta da Boa Vista

puderam construir as suas casas nos fundos do palácio, onde hoje é o morro da Mangueira.

No samba-enredo essa narrativa é demonstrada com nitidez, de modo onírico. Diz o refrão final:

Sonho ou realidade  
Uma dádiva do céu (do céu, do céu)  
Vi no morro da Mangueira  
Sambar de porta-bandeira  
A Princesa Isabel

A simbolização no desfile, por sua vez, se dá sobretudo no carro alegórico “Áurea Liberdade”. Em estilo neoclássico, apresenta uma escultura de 5 metros mostrando um negro arrebatando as correntes e, ao centro, o pergaminho da Lei Áurea.

### **8.2.3 A polêmica em torno da Princesa Isabel nos enredos da Mangueira e da Unidos de Vila Isabel no carnaval 2019**

Um caso bastante emblemático é a polêmica estabelecida no início de 2019 entre os carnavalescos da Mangueira e da Unidos de Vila Isabel. Ambas as escolas abordam a Princesa Isabel em seus enredos e sambas-enredo. Porém, sob perspectivas bastante distintas.

A crítica à Abolição e à Princesa Isabel é contundente já na sinopse do enredo da Mangueira. Falando na primeira pessoa do plural, conotando uma voz coletiva do “povo”, o narrador, entre outras coisas, contesta uma suposta visão hegemônica que impõe “alguém pra fazer a história no nosso lugar”. No formato sincrético do gênero sinopse de enredo, onde cabe ensaio, crônica, poema, manifesto político etc., apresenta uma outra perspectiva de heróis para os livros escolares.

Sem saber quem somos, vamos a “toque de gado” esperando “alguém pra fazer a história no nosso lugar”, quiçá uma “princesa”, como a ISABEL, a redentora, que levou a “glória” de colocar fim ao mais tardio término de escravidão das Américas. Nunca esperamos ser salvos pelos tipos populares que não foram para os livros. Se “heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação” a construção de uma narrativa histórica elitista e eurocêntrica jamais concederia a líderes populares negros uma participação definitiva na abolição oficial. Bem mais “exemplar” a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma “realeza” na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil. (VIEIRA, in: MANGUEIRA)

O enredo da Unidos de Vila Isabel tem como tema o município de Petrópolis, na Serra Fluminense. Na homenagem à “Cidade Imperial”, fundada pelo Imperador Dom Pedro II, a perspectiva é praticamente antagônica àquela adotada pela Mangueira. Na sinopse assinada pelo carnavalesco Edson Pereira e por Clark Mangabeira e Victor Marques, é celebrativo e solene o modo de referência aos dois Pedros - o pai “que sonhou com a cidade no alto” e o filho “que realizou o legado”.

Em relação à Princesa Isabel o tom, igualmente, é celebrativo e laudatório. Entre os elementos, a lembrança de que a coroa símbolo da escola é uma referência à monarca que dá nome ao bairro da agremiação, bem como a mesma representação consagrada pela historiografia oficial – a “Redentora”.

[...] Casa de Veraneio, um império no Império Brasileiro, uma Versalhes de refúgio abrasileirada, na verdade quase sempre ocupada – passou, o Filho, ali, quarenta verões, na cidade encantada. Para toda a gente da Corte, a vida embalada no colo de uma Estrela, onde Princesa Isabel, a filha Redentora, não se cansava de descansar para, mais tarde, ser a inspiração do nosso sambar, dando-nos a Coroa para embelezar a realeza do Escola de Noel, aqui perto do mar. (PEREIRA; MANGABEIRA, MARQUES; in: VILA ISABEL)

Na transposição de gêneros, o trecho citado anteriormente acerca do enredo da Mangueira aparece com nitidez na versão cancional. Na visão defendida pelo samba-enredo da verde-rosa, a liberdade proporcionada pela Abolição não “veio do céu” nem “das mãos de Isabel”.

Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

O Brasil, assim, não teria a cara dos heróis expressos nos livros de História, mas a de Dandara, consagrada como ícone das mulheres negras brasileiras por sua liderança no Quilombo dos Palmares, e dos índios cariris, que resistiram e enfrentaram a dominação portuguesa no Nordeste brasileiro (episódio ocorrido entre 1683 e 1713 e chamado de “Confederação dos Cariris”, na interpretação historiográfica contemporânea, ou de “Guerra dos Bárbaros”, na antiga versão lusitana).

A liberdade, em vez de concessão da regente imperial, seria produto da luta representada por abolicionistas como Francisco José do Nascimento, o Chico da

Matilde. O jangadeiro do município de Aracati liderou o Movimento Abolicionista Cearense e esteve à frente de um acontecimento pouco contado pela História oficial: para impedir que os negros escravizados fossem levados de Fortaleza aos navios que rumavam para o sul do Brasil, Chico liderou uma greve dos jangadeiros, paralisando o tráfico escravista. A sua coragem lhe consagrou a alcunha de “Dragão do Mar”.

No samba-enredo da Unidos de Vila Isabel, por sua vez, a Princesa Isabel não apenas é homenageada, como é o principal eu-lírico da canção (ou eu-cancional). Na gravação do disco, uma voz feminina introduz: “Eu sou a Isabel, Princesa do Brasil, e convido a conhecer Petrópolis, a Cidade Imperial, onde nossa história respira, e minha alma vive”. Na narração, inicia dirigindo-se à escola de samba e sobe a Serra em direção à cidade criada por seu pai:

Vila  
Te empresto meu nome  
Fonte de tanta nobreza  
Por Deus e todos os santos  
Honre a tua grandeza  
E subindo pertinho do céu  
A névoa formava um véu  
Lembrei de meu pai, minha fortaleza [...]

No refrão intermediário, a narrativa em primeira pessoa da Princesa Isabel prossegue - “Meu olhar lacrimejou / Em águas tão cristalinas / Uma cidade divina [...]”. Mais adiante, é mencionada a Abolição: “Em noite imortal / Floresceu um novo dia / Liberdade, enfim, raiou”<sup>62</sup>.

O refrão final exhibe um narrador coletivo, os membros da comunidade, que saúdam a princesa e se reivindicam “os herdeiros de Isabel”:

Viva a princesa,  
O tambor que se não cala  
E o canto do povo mais fiel  
Ecoa meu samba no alto da serra  
Na passarela com os herdeiros de Isabel

---

<sup>62</sup> Ocorreu uma mudança importante da versão original, que disputou o festival de sambas-enredo, para aquela da gravação do disco, tornada oficial. A primeira letra apresentava um eu-cancional (Princesa Isabel) dizendo em primeira pessoa: “Fiz nascer um novo dia / Liberdade, enfim, raiou”. Na versão final, ficou assim: “Floresceu um novo dia / Liberdade, enfim, raiou”. Ou seja, o verbo não marca mais a narradora orgulhosa de seu feito, e sim uma voz impessoal citando o acontecimento. O samba-enredo original pode ser conferido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=5NiT3KI97kM>. Acesso em: janeiro de 2019.

Ao final da gravação da canção, a voz que interpreta a Princesa Isabel exclama: “Cantando a cidade do meu pai na festa da raça, do povo do samba, que carrega o meu nome e os meus ideais”.

No capítulo 10, ambos os desfiles serão analisados em sua integridade, considerando particularmente a performance do enredo e do samba-enredo na avenida, em um contexto de profusão de crítica política e social.

\*\*\*

A divergência de perspectivas entre Mangueira e Vila Isabel não parou nas sinopses de enredo e nos sambas-enredo. O *Jornal O Globo* de 10 de janeiro de 2019 entrevistou os carnavalescos das duas agremiações acerca dessa diferença e da visão sobre o negro na luta pela liberdade e qual o lugar da história oficial nas narrativas das escolas de samba. As discordâncias entre Edson Pereira (Vila Isabel) e Leandro Vieira (Mangueira) são imensas, como se pode ver na matéria abaixo (FORTUNA, 2019), bastante elucidativa de diferenças conceituais e ideológicas que estão longe de serem pontuais e superadas.

*O GLOBO - Qual a importância da Princesa Isabel?*

EDSON PEREIRA - Ela é a primeira socialista do Brasil. Lembram dela a abolição da escravidão, mas muito antes começou a cuidar do povo.

LEANDRO VIEIRA - A construção heroica em torno da Princesa Isabel reflete o nosso racismo. O protagonismo dela frente à abolição foi nulo, se comparado à atuação negra. Infelizmente, ela ganhou a “capa do livro”.

*O GLOBO - E o papel do negro na luta pela liberdade?*

EDSON PEREIRA - É uma luta constante. O negro foi liberto, mas não ganhou os direitos que merece. Isabel deu o primeiro passo e, mesmo tantos anos depois, o negro ainda precisa ser valorizado na cultura e na história.

LEANDRO VIEIRA - É dele o protagonismo. Bote nos livros os nomes de Acotirene, Dandara, José Piolho, Zeferina, Mariana Crioula etc., e o papel do negro na abolição está contado.

*O GLOBO - O carnaval sempre optou por contar a história oficial. O que acha disso?*

EDSON PEREIRA - A história que a gente conhece é a contada na escola. Parto do princípio de que uma nação se constrói através de uma história que existe. Não sou eu que vou desmistificar e confrontar o que aprendi.

LEANDRO VIEIRA - Discordo. Sempre optou por um ponto de vista, oficial ou não. Carnaval é cultura popular viva. Com a crise de valores que o Brasil atravessa, a matéria que faz o carnaval assume sua natureza contestadora.

### 8.3 Literatura brasileira

Desde os primeiros registros, a literatura brasileira é um elemento onipresente no desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. Tal característica se dá tanto por meio da recriação cancional de suas histórias quanto pela homenagem a escritores e personagens ou pela tematização de períodos e movimentos literários.

A obrigatoriedade de “temas pátrios”, que vigorou até meados dos anos 1990, fez com que as agremiações carnavalescas procurassem elementos representativos da brasilidade almejada. Assim como se deu com os “heróis nacionais” representativos da historiografia oficial, a invocação de narrativas, personagens e personalidades integrantes dos cânones da cultura letrada era a certeza do morro e do subúrbio se fazerem aceito pelo asfalto. A literatura, desse modo, se consolidou como um dos aspectos mais recorrentes no imaginário dos sambistas.

Por diversas vezes, a literatura brasileira serviu para falar da história e da realidade social. Exemplos disso são “Navio negreiro”, samba-enredo do Salgueiro em 1957 que partiu do poema de Castro Alves para abordar o drama da escravidão; “Os Sertões”, clássico samba da Em Cima da Hora em 1976, que, livremente inspirada na obra de Euclides da Cunha, tematizou a seca e a pobreza do sertão nordestino; e “Capitães de Asfalto”, uma corrosiva crítica social representada pela São Clemente em 1987 sob a luz do romance de Jorge Amado.

Abaixo, uma lista de 75 sambas-enredo em que a temática da literatura teve destaque.

|      |                   |   |
|------|-------------------|---|
| 1933 | Mangueira         | "Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira"       |
| 1948 | Império Serrano   | "Homenagem a Castro Alves"                      |
| 1952 | Mangueira         | "Sonhos de um poeta - visões de Gonçalves Dias" |
| 1954 | Império Serrano   | "O Guarani de Carlos Gomes"                     |
| 1957 | Salgueiro         | "Navio negreiro"                                |
| 1957 | Paraíso do Tuiuti | "Meus sonhos de criança"                        |
| 1958 | Mangueira         | "Poema inolvidável ou Canção do Exílio"         |
| 1958 | Caprichosos       | "Exaltação à música brasileira"                 |
| 1959 | Mocidade          | "Os vultos que ficaram na história"             |
| 1963 | Beija-Flor        | "Ceci e Peri"                                   |
| 1966 | Portela           | "Memórias de um sargento de milícias"           |

|      |                       |   |
|------|-----------------------|---|
| 1966 | Salgueiro             | "Os amores célebres do Brasil"                                  |
| 1967 | Mangueira             | "O mundo encantado de Monteiro Lobato"                          |
| 1967 | Império da Tijuca     | "O reino encantado de Vicente Guimarães"                        |
| 1967 | Imperatriz            | "A vida poética de Olavo Bilac"                                 |
| 1968 | Portela               | "O Tronco do Ipê"   |
| 1969 | Estácio               | "Gabriela, cravo e canela"                                      |
| 1970 | Mocidade              | "O meu pé de laranja lima"                                      |
| 1970 | Imperatriz            | "Oropa, França e Bahia"   |
| 1971 | Mocidade              | "Rapsódia de saudades"  |
| 1972 | Imperatriz            | "Martim Cererê"   |
| 1973 | Em Cima da Hora       | "O saber poético da literatura de cordel"                       |
| 1974 | Portela               | "O mundo melhor de Pixinguinha"                                 |
| 1974 | Estácio               | "Heroínas dos romances brasileiros"                             |
| 1975 | Mangueira             | "Imagens poéticas de Jorge de Lima"                             |
| 1975 | Portela               | "Macunaíma, herói de nossa gente"                               |
| 1975 | Imperatriz            | "A morte da porta-estandarte"                                   |
| 1976 | Vila Isabel           | "Invenção de Orfeu"   |
| 1976 | Em Cima da Hora       | "Os Sertões"  |
| 1982 | Unidos da Tijuca      | "Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre"                        |
| 1982 | Vila Isabel           | "Noel Rosa e os poetas da Vila nas batalhas do Boulevard"       |
| 1983 | Vila Isabel           | "Os imortais"   |
| 1984 | Mangueira             | "Yes, Nós Temos Braguinha"                                      |
| 1985 | Império da Tijuca     | "Se a lua contasse - Homenagem a Custódio Mesquita"             |
| 1986 | Mangueira             | "Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia tem e a Mangueira também" |
| 1987 | Mangueira             | "No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade"             |
| 1987 | Portela               | "Adelaide, a pomba da paz"                                      |
| 1987 | Imperatriz            | "Estrela Dalva de Oliveira"                                     |
| 1987 | São Clemente          | "Capitães de Asfalto"   |
| 1987 | Unidos do Jacarezinho | "Lupicínio Rodrigues, a dor de cotovelo"                        |
| 1987 | Império da Tijuca     | "Viva o povo brasileiro"  |
| 1989 | Mocidade              | "Elis, um Trem Chamado Emoção"                                  |
| 1989 | Unidos da Tijuca      | "De Portugal à Bienal no país do carnaval"                      |
| 1989 | Império Serrano       | "Jorge Amado, Axé Brasil"                                       |
| 1989 | Unidos do Cabuçu      | "Milton Nascimento, sou do mundo, sou de Minas Gerais"          |

|      |                   |   |
|------|-------------------|---|
| 1991 | Beija-Flor        | "Alice no Brasil das Maravilhas"  |
| 1991 | Vila Isabel       | "Luiz Peixoto: e tome polca!"   |
| 1992 | Estácio           | "Paulicéia desvairada, 70 anos de modernismo no Brasil"   |
| 1992 | Mangureira        | "Se todos fossem iguais a você -Tom Jobim"  |
| 1994 | Mangureira        | "Atrás da Verde e Rosa só não vai quem já morreu"   |
| 1994 | Unidos da Ponte   | "Marrom da cor do samba"  |
| 1996 | Portela           | "Essa gente bronzeada mostra seu valor"   |
| 1997 | Imperatriz        | "Eu sou da lira, não posso negar"   |
| 1998 | Mangureira        | "Chico Buarque da Mangureira"   |
| 1999 | Mangureira        | "O século do samba"   |
| 2002 | Império Serrano   | "Aclamação e coroação do Imperador da Pedra do Reino: Ariano Suassuna"  |
| 2005 | Imperatriz        | "Uma delirante confusão fabulística"  |
| 2009 | Mocidade          | "Mocidade apresenta: Clube Literário Machado de Assis e Guimarães Rosa, estrelas em poesia"                   |
| 2010 | Vila Isabel       | "Noel: a presença do 'Poeta da Vila'"   |
| 2010 | Salgueiro         | "Histórias sem fim"   |
| 2010 | Mangureira        | "Mangureira é música do Brasil"   |
| 2011 | Beija-Flor        | "A simplicidade de um rei"  |
| 2011 | Mangureira        | "O filho fiel, sempre Mangureira"   |
| 2012 | Unidos da Tijuca  | "O dia em que toda a realeza desembarcou na Avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão"                         |
| 2012 | Salgueiro         | "Cordel branco e encarnado"   |
| 2012 | Imperatriz        | "Jorge, Amado Jorge"  |
| 2013 | União da Ilha     | "Vinicius, no plural. Paixão, poesia e carnaval"  |
| 2016 | Mangureira        | "Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá"   |
| 2016 | Imperatriz        | "É o amor, que mexe com a minha cabeça e me deixa assim". Do sonho de um caipira, nascem os filhos do Brasil" |
| 2016 | Mocidade          | "O Brasil de La Mancha: sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, sou Quixote cavaleiro, Pixote brasileiro"    |
| 2017 | Mocidade          | "As mil e uma noites de uma 'Mocidade prá lá de Marrakesh'"   |
| 2017 | Grande Rio        | "Ivete do rio ao Rio!"  |
| 2017 | Beija-Flor        | "A Virgem dos Lábios de Mel - Iracema"  |
| 2017 | Paraíso do Tuiuti | "Carnavaleidoscópio Tropicáfago"  |
| 2019 | Portela           | "Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma Sabiá"   |

Coerente com a noção de literatura adotada por esta pesquisa, os enredos que tematizaram personagens da canção também foram incluídos. Ficaram de fora os sambas que falaram de personalidades da música instrumental – sobre Villa-Lobos, por exemplo –, mas estão listados aqueles sobre compositores, cantores e movimentos que fizeram a história da canção popular brasileira (cabe ressaltar que se para os literatos a canção muitas vezes não é vista como manifestação literária, para os sambistas é pródiga a menção a seus compositores como “poetas”).

Foi um samba-enredo sobre um ícone da literatura brasileira o primeiro a ser consagrado em âmbito nacional, disputando com ritmos como a Jovem Guarda e a Bossa Nova o topo das músicas mais tocadas nas rádios (numa época em que ainda não existiam os LPs dos desfiles cariocas), de acordo com Fabato (2016). Foi “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, enredo defendido pela Mangueira em 1967 - e campeão do carnaval naquele ano.

Neste subcapítulo, adentra-se no aprofundamento de oito canções que, sob diferentes perspectivas, tematizaram a literatura brasileira e, mais tarde, estrangeira. A escolha se deu pela representatividade dos sambas-enredo no conjunto da pesquisa, bem como pela qualidade musical. Fazem parte deste tópico: a pioneira “Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira”, da Mangueira em 1933; “Memórias de um sargento de milícias”, único samba-enredo composto por Paulinho da Viola na Portela, em 1966<sup>63</sup>; “Macunaíma”, da Portela em 1975; o já mencionado “Os Sertões”, da Em Cima da Hora em 1976; “Paulicéia desvairada, 70 anos de modernismo no Brasil”, do desfile campeão da Estácio de Sá em 1992; “Uma delirante confusão fabulística”, da Imperatriz Leopoldinense em 2005; “Histórias sem fim”, do Salgueiro em 2010; e “A Virgem dos Lábios de Mel - Iracema”, da Beija-Flor em 2017.

### **8.3.1 Mangueira, 1933: "Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira"**

(Compositores: Cartola e Carlos Cachça)

Num tempo em que as agremiações cantavam, em geral, três sambas ao longo de seu desfile, sem haver ainda a necessidade de a música estar fundida a

---

<sup>63</sup> É frequente a informação de “Memórias de um sargento de milícias” é o único samba-enredo escrito por Paulinho da Viola. Porém, o ícone da música brasileira compôs também “Aruana-Açu”, na Unidos de Vila Isabel em 1974 (em parceria com Rodolpho, interpretado por Martinho da Vila e Eliana Pittman) - contudo, enquanto o primeiro foi hino do desfile campeão do carnaval, o segundo ficou na última colocação.

um enredo, a canção é de dois dos maiores nomes do samba. Destacando as figuras de Castro Alves, Olavo Bilac e Gonçalves Dias - coincidentemente ou não, representativos de diferentes momentos da história da literatura brasileira -, Cartola e Carlos Cachça promovem uma ode aos “imortais que glorificaram a nossa poesia”.

Estruturado em quatro estrofes, sendo a primeira bisada na terceira, o samba apresenta um eu-lírico com a consciência da novidade que era o samba em relação ao tempo dos poetas cantados. Diz o refrão:

Recordar Castro Alves  
Olavo Bilac e Gonçalves Dias  
E outros imortais  
Que glorificaram nossa poesia  
Quando eles escreveram  
Matizando amores  
Poemas cantaram  
Talvez nunca pensaram  
De ouvir os seus nomes  
Num samba algum dia

O eu-lírico demonstra uma incontida “humildade” ao falar dos “vultos” da poesia. Os versos do sambista são descritos como “rudes”, “sem perfeição” e seus compositores, de acordo com a simbolização na estrofe final, são “pequenos poetas”.

E se esses versos rudes  
Que nascem e que morrem  
No cimo do outeiro  
Pudessem ser cantados  
Ou mesmo falados  
Pelo mundo inteiro  
Mesmo assim como são  
Sem perfeição  
Sem riquezas mil  
Essas mais ricas rimas  
São provas de estima  
De um povo varonil

### **8.3.2 Portela, 1966: "Memórias de um sargento de milícias"**

(Compositor: Paulinho da Viola)

O hino da Portela em 1966 é famoso por ser o único samba-enredo composto por Paulinho da Viola, ícone da agremiação e da música brasileira, e também um dos primeiros do gênero a obter sucesso comercial, através de uma gravação de

Martinho da Vila em 1971 (RCA Victor). Além disso, foi puxado na avenida por Tia Surica, a hoje “matriarca” da escola.

O samba reconstitui em 45 versos - os últimos dois bisados - o romance folhetinesco de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1854 como livro; antes, fora veiculado semanalmente em capítulos no jornal Correio Mercantil, do Rio de Janeiro, entre junho de 1852 e julho de 1853.

A narrativa do samba é bastante linear: começa delimitando tempo e espaço (“Era no tempo do rei / Quando aqui chegou”, sendo o “aqui” mais adiante esclarecido - “Havia nesse tempo aqui no Rio”) para expor seus personagens, os principais fatos, as peripécias, até chegar a um reflexivo desfecho.

Os primeiros versos do samba situam Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças, genitores do protagonista Leonardo. O verso inicial é idêntico à primeira frase do romance: “Era no tempo do rei”, ressaltando a delimitação temporal do reinado joanino. A sequência da letra basicamente segue a cronologia da história de Manuel Antônio de Almeida.

Era no tempo do rei  
Quando aqui chegou  
Um modesto casal  
Feliz pelo recente amor  
Leonardo, tornando-se meirinho  
Deu a Maria Hortaliça um novo lar  
Um pouco de conforto e de carinho.

O nascimento de Leonardo é representado junto da simbolização de seu papel como “personagem central” da narrativa. No trecho, estão presentes também o sujeito coletivo característico do gênero samba-enredo e do espaço e o lugar peculiar onde a história é contada: “[...] Personagem central da história / que contamos neste carnaval”.

Maria da Hortaliça, “quitandeira das praças de Lisboa, saloia rechonchuda e bonitota” (ALMEIDA, p. 3), mãe de Leonardo e mulher de Pataca, trai o marido e desencadeia uma violenta briga entre o casal. O ato é descrito na letra da canção como uma “ingratidão”, com a afirmação de que ela “não era uma boa companheira” e a responsabilização pela separação.

É aí, no 16º verso, que entra em cena o protagonista Leonardo. O “compadre”, o barbeiro padrinho do menino, assume a tutoria do afilhado. Um verso em boa medida enigmático - “Sofrendo uma grande desilusão” - encerra o trecho, sem aprofundar que desilusão seria essa.

Foi assim que o padrinho passou  
A ser do menino tutor  
A quem deu imensa dedicação  
Sofrendo uma grande desilusão.

Já a madrinha de Leonardo, a “comadre”, que era parteira e benzedeira, uma personagem importante do romance, se faz apresentar no samba por meio destes quatro versos:

Outra figura importante de sua vida  
Foi a comadre parteira popular  
Diziam que benzia de quebranto  
A beata mais famosa do lugar

Os diferentes tipos populares que habitam o universo social descrito por Almeida são representados por três personagens: Chico-Juca, “afamadíssimo e temível” (ALMEIDA, p. 38), possuidor do “vício da valentia” (ibid., p. 39); pelo padre hipócrita (o “Reverendo”) que era amante da cigana; e pelo major Vidigal, o homem da justiça naquele Rio - “o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos” (ibid., p. 12).

Havia nesse tempo aqui no Rio  
Tipos que devemos mencionar  
Chico Juca era mestre em valentia  
E por todos se fazia respeitar  
O reverendo, amante da cigana  
Preso pelo Vidigal, o justiceiro  
Homem de grande autoridade  
Que à frente dos seus granadeiros  
Era temido pelo povo da cidade

As venturas e desventuras amorosas de Leonardo são lembradas. Luisinha, a sobrinha da rica Dona Maria, “primeiro amor / Que Leonardo conheceu”, cuja transformação como mulher é demonstrada pela narrativa; e, no final, Vidinha, “mulatinha de 18 a 20 anos” (descrição do romance), que faz o protagonista novamente se apaixonar.

Luizinha, primeiro amor  
Que Leonardo conheceu  
E que dona Maria  
A outro como esposa concedeu  
Somente foi feliz  
Quando José Manuel morreu.

A paixão de Leonardo por Vidinha vem acompanhada da transposição literal de uma parte do romance para a canção. É da cena em que o protagonista encontra

um grupo de amigos depois de fugir de casa por conta de mais uma briga familiar. Ali, tem o primeiro contato com a moça.

Após uma discussão entre os presentes sobre qual música Vidinha cantaria, decidiu-se que seria a toada “Se meus suspiros pudessem”. No romance (ALMEIDA, p. 76), a narração descreve o momento assim:

Tomou Vidinha uma viola, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo, o seguinte:

*Se os meus suspiros pudessem  
Aos teus ouvidos chegar,  
Verias que uma paixão  
Tem poder de assassinar.  
Não são de zelos  
Os meus queixumes,  
Nem de ciúme  
Abrasador;  
São das saudades  
Que me atormentam  
Na dura ausência  
De meu amor.*

Na transposição de gênero, do romance para a canção, a cena é adaptada mantendo o centro da narração intacta, inclusive repetindo os quatro versos iniciais da modinha cantada por Vidinha. Os dois últimos versos, bisados (único trecho repetido em todo o samba), adquirem um tom mórbido ao encerrar a canção relacionando paixão e morte.

Nosso herói outra vez se apaixonou  
Quando sua viola a mulata Vidinha  
Esta singela modinha cantou:  
“Se os meus suspiros pudessem  
Aos seus ouvidos chegar  
Verias que uma paixão  
Tem poder de assassinar”

A narratividade que vinha linear, seguindo a cronologia do romance, tem um salto ao informar que Luisinha só foi conquistar a felicidade após a morte de seu marido José Manuel. É quando o caminho fica livre para Leonardo, já estabelecido como sargento, se reaproximar de seu primeiro amor, agora viúva, com quem termina a história. Esses fatos, porém, não aparecem na letra do samba, que encerra no inspirado encontro de Leonardo com Vidinha, ainda na mocidade, e na canção por ela entoada.

*Memórias de um Sargento de Milícias* é uma das obras da literatura brasileira que gerou debates mais interessantes a respeito de seu caráter. Mário de Andrade

(1941) fez a aproximação do romance com a picaresca espanhola. Antonio Candido, por sua vez, em seu conhecido ensaio “Dialética da Malandragem”, de 1970, refuta a tese e vê Leonardo não como um pícaro, mas como um malandro.

Digamos então que Leonardo não é um pícaro; saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popular de seu tempo, no Brasil. (CANDIDO, 1993, p. 25)

Na história da literatura brasileira, Candido inova ao colocar *Memórias de um Sargento de Milícias* como a única obra do século XIX que, “talvez”, “não exprime uma visão de classe dominante”, e sim das classes populares - e defende o posicionamento problematizando outros romances da época que também contam com tipos populares ou marginais. Diz o autor (idem, p. 51):

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime.

Levado ao carnaval por meio de um samba-enredo tornado clássico, de autoria de um dos maiores nomes da canção popular, *Memórias de um Sargento de Milícias* segue sendo um símbolo da “malandragem” tão representativa na cultura brasileira - e nada melhor do que a arte momesca para abordá-la.

### **8.3.3 Portela, 1975: “Macunaíma, herói de nossa gente”**

(Compositores: David Corrêa e Norival Reis)

O samba-enredo da Portela de 1975 explora com toda a potencialidade a obra máxima de Mário de Andrade, publicada originalmente em 1928. Puxado na avenida por dois dos maiores expoentes da escola (e do próprio samba), Clara Nunes e Candeia, além de Silvinho da Portela e de seu compositor David Corrêa, o hino da Portela mergulhou no universo de lendas, superstições, provérbios etc. do folclore brasileiro.

Um bem estruturado enredo do carnavalesco Hiram Araújo serviu como base para a canção portelense. Tem-se aí, então, três níveis de expressão literária: um

romance, conhecido por beber da oralidade da cultura popular brasileira e codificá-la em discurso escrito; uma sinopse de enredo, texto que mistura a criação ficcional a informações de ordem biográfica; e a canção, definida aqui como um produto poético-musical inspirado na gama de dados e de orientações oferecidos pela sinopse do enredo, que por sua vez foi moldado à luz de um romance, da qual é exigida a capacidade de mobilizar os desfilantes da escola de samba ao longo de seu trajeto por uma avenida e da busca pelo título do carnaval.

O samba-enredo é curto: são 29 versos, sendo dois refrãos - um de três e o outro, o principal, de quatro versos -, que a escola tem para representar o vasto universo de *Macunaíma*. Sem perder tempo, a letra logo no início informa a agremiação e, genericamente, o tema trazido para o desfile:

Portela apresenta  
Do folclore, tradições.  
Milagres do sertão, a mata virgem  
Assombrada com mil tentações.

Após localizar o espaço em que se passa a história - espaço que, no contexto da obra, também desempenha um papel -, são expostos personagens e elementos da narrativa: Ci, que dá o amuleto a Macunaíma e foi seu grande amor, o protagonista e o filho “encarnado” que tiveram - que, vítima da maldição herdada por Macunaíma ter violado a tradição e não ter ido embora da tribo das icamiabas, uma comunidade só de mulheres, morre envenenado por uma cobra.

Ci, a rainha mão do mato  
Macunaíma fascinou  
Ao luar se fez poema  
Mas ao filho encarnado  
Toda maldição legou.

A miscigenação, marca tão característica quando se relaciona *Macunaíma* à formação de uma identidade nacional brasileira, é destaque no primeiro refrão. Nele, os versos bisados exprimem uma considerável força musical, facilitando o canto e a dança dos desfilantes: “Macunaíma, índio branco, catimbeiro / Negro sonso, feiticeiro / Mata a cobra e dá um nó”.

O reencontro do protagonista com o talismã; a reza (correspondida) ao Negrinho do Pastoreio; o contato com o fascinante passarinho uirapuru; a luta contra o gigante Piaimã para recuperar o muiiraquitã: diversas cenas do romance são representadas na segunda estrofe de maneira sucinta, mas com o mérito de simbolizar a “alma” do romance.

Demonstrando a fidelidade não só ao romance de Mário de Andrade, clássico do Modernismo, mas ao próprio movimento cultural, o refrão final invoca o famoso poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Libertinagem* (1930). Tanto nos versos de Bandeira quanto na prosa de Mário de Andrade havia um lugar idílico, em que era possível escapar à realidade plena de decepções e viver em liberdade.

Em *Macunaíma*, o protagonista se desilude com a terra onde vivia e decide partir para o céu. Lá, é transformado na Constelação da Ursa Maior.

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver [...]

– Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu!

(ANDRADE, 2017, p. 121)

Já no poema de Manuel Bandeira é Pasárgada, uma representação utópica da cidade persa que habitara a cabeça do poeta em sua juventude, o destino sonhado pelo eu-lírico. O lugar é explicitamente tecnológico e hedonista, atualizando o clima bucólico dos poemas escapistas do Arcadismo.

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a Louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive.  
[...]

O amálgama entre as narrativas de Mário de Andrade e a de Manuel Bandeira no samba-enredo é evidenciado no refrão que lembra o famoso poema (“Vou-me embora, vou-me embora”), informando a fuga da realidade vivida. Tal qual

no romance, o protagonista vai para o céu e vira constelação (aqui, o único trecho em que o discurso é em primeira pessoa, e não indireto).

Vou-me embora, vou-me embora  
Eu aqui volto mais não  
Vou morar no infinito  
E virar constelação

### 8.3.4 Em Cima da Hora, 1976: “Os Sertões”

(Compositor: Edeor de Paula)

Escola de participação escassa no primeiro grupo do carnaval carioca - esteve seis vezes entre 1969 e 76, além de uma rápida passagem em 1985 -, a Em Cima da Hora tem no seu samba “Os Sertões” um clássico que transcende o tamanho da própria agremiação. Em 24 versos, o mecânico Edeor de Paula, compositor iniciante de samba-enredo à época, conseguiu a proeza de transpor como ninguém para a linguagem cancional a grandiosa obra de Euclides de Cunha, que desvelou para o Brasil litorâneo as realidades histórica, social, antropológica, geográfica e biológica do Brasil sertanejo.

Tal qual na obra euclidiana, no samba-enredo de Edeor se percebe a divisão da narrativa em três grandes eixos: “A terra”, “O homem” e “A luta”. Já o desfile da Em Cima da Hora, conforme a sinopse do enredo disponível no portal *Galeria do Samba*, foi dividido em quatro setores, com os três eixos citados, acrescido de um quarto, intitulado “A Paz”.

Na primeira estrofe do samba, a descrição da terra sertaneja reproduz a desolação do narrador diante o cenário que vê.

Marcado pela própria natureza  
O Nordeste do meu Brasil  
Oh, solitário sertão  
De sofrimento e solidão  
A terra é seca  
Mal se pode cultivar  
Morrem as plantas e foge o ar  
A vida é triste nesse lugar.

Na bibliografia acerca do desfile da Em Cima da Hora de 1976 (MELLO, 2015), o compositor Edeor de Paula chama a atenção para o trecho que considera o mais bonito da obra, presente na estrofe inicial: “Morrem as plantas e foge o ar”. É o amálgama entre a angústia vivida pela natureza e pelo homem, causador de sofrimento e tristeza.

Ao final da primeira estrofe, o refrão apresenta “O homem”, segundo eixo do mosaico de “Os Sertões”. Sucinto, reproduz poeticamente a máxima euclidiana “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”, frase que principia o capítulo que descreve as pessoas do sertão.

Sertanejo é forte  
Supera miséria sem fim  
Sertanejo homem forte  
Dizia o poeta assim

A representação cancional do famoso provérbio de Euclides da Cunha carrega uma história que demonstra bem o universo criativo da letra de um samba-enredo. De acordo com a bibliografia (MELLO, 2015; PIMENTEL, 2012), era uma exigência do regulamento do concurso de samba-enredo da escola a aparição da frase na composição. O trabalho de Edeor quase fora desclassificado antes da final por descumprir a cláusula. Como o samba contava com a simpatia do presidente da escola, acabou sendo aceito após a polêmica. Disse Edeor acerca da dificuldade de transposição (PIMENTEL, *ibid.*, p. 52)

“Aquela frase não se encaixava de jeito nenhum na minha ideia de samba. Não entrava na métrica e não podia mudar tudo por causa dela. Então fiz uma adaptação e levei a questão para o Chiquinho [dos Santos, presidente da escola à época], que depois de uns dias disse não haver problema.”

Do refrão principal, Pimentel (*op. cit.*, *idem*) ainda destaca a “licença poética” do compositor Edeor de Paula para simbolizar o escritor Euclides da Cunha como “poeta” (“Sertanejo, homem forte / Dizia o poeta assim”).

Narrando a terceira - e mais extensa - parte da obra euclidiana, a estrofe seguinte simboliza em Antônio Conselheiro, sem citá-lo nominalmente, a luta do sertanejo contra o poder central.

Foi no século passado  
No interior da Bahia  
Um homem revoltado com a sorte  
Do mundo em que vivia  
Ocultou-se no sertão  
Espalhando a rebeldia  
Se revoltando contra a lei  
Que a sociedade oferecia

No refrão final, em tom apologético é destacada a luta dos jagunços. A Guerra de Canudos é diretamente mencionada, retratando o seu desfecho trágico como “guerra fatal”.

Os jagunços lutaram  
Até o final  
Defendendo Canudos  
Naquela guerra fatal

O samba-enredo da Em Cima da Hora foi *hit* do verão de 1976, “quando os hinos das escolas ainda eram campeões de audiência nos corações e ouvidos cariocas”, destaca Pimentel (2012, p. 62), em um ano que o carnaval legou grandes canções, que também se eternizaram no gênero. O resultado do desfile, porém, foi desastroso: a escola viu suas fantasias e alegorias serem devastadas por um forte temporal, entrando com cinco horas de atraso na avenida, fazendo um desfile melancólico como a inesquecível canção - e conquistando um resultado igualmente melancólico, uma penúltima colocação e o rebaixamento.

### **8.3.5 Estácio de Sá, 1992: “Paulicéia desvairada, 70 anos de modernismo no Brasil”**

(Compositores: Djalma Branco, Déo, Maneco e Caruso)

Diferentemente dos sambas-enredo anteriormente analisados, este não fala de uma obra ou de um autor (ou conjunto de autores), e sim de um movimento. A comemoração dos 70 anos da Semana da Arte Moderna, e seu legado para a cultura brasileira, foi um dos pontos altos do carnaval de 1992, dando o título à Estácio de Sá.

A introdução da sinopse do enredo da escola<sup>64</sup> é enfática ao expor sua perspectiva a respeito do Modernismo: é tratado como “o maior movimento que já aconteceu entre nós”, que veio resgatar uma cultura que estava “estagnada” e, tal qual a visão hegemônica acerca dos bandeirantes também paulistas, responsável por “descobrir” um “outro país” - “o nordeste, a Amazônia, o sul”.

A Estácio de Sá leva para a avenida a transformação causada pelo modernismo no Brasil. Este foi, sem dúvida, o maior movimento que já aconteceu entre nós. No princípio do século, a cultura brasileira estava estagnada. Se começou com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, em São Paulo, até hoje é impossível dizer se já terminou. O Modernismo descobriu um outro Brasil e seu passado artístico. O barroco mineiro até então era desconsiderado. Os modernistas descobriram o nordeste, a Amazônia, o sul, resgataram a modinha tradicional, valorizou o chamado estilo Império (século XIX). Cultuaram o folclore e voltaram-se para as raízes da

---

<sup>64</sup> GALERIA DO SAMBA. *Estácio de Sá - Carnaval de 1992*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacio-de-sa/1992/>. Acesso em: março de 2019.

nacionalidade. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Villa-Lobos mostraram a todos um novo país. [...]

O samba-enredo da Estácio é marcado pela alegria. A estrofe inicial, após apresentar a escola e o tema (“Pauliceia desvairada”), é um projeto político: manifesta desejos como a busca da “arte para o povo” e de “ser feliz de novo”.

Eu vi o arco-íris clarear  
O céu da minha fantasia  
No brilho da Estácio a desfilar  
A brisa espalha no ar  
Um buquê de poesia  
Na Paulicéia desvairada, lá vou eu  
Fazer poemas e cantar minha emoção  
Quero a arte pro meu povo  
Ser feliz de novo  
E flutuar nas asas da ilusão

O primeiro refrão explora com competência e intensidade o poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade. Dizem os versos de Oswald, uma das críticas mais contundentes à prescritividade estanque da gramática tradicional:

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso, camarada  
Me dá um cigarro

No primeiro refrão da Estácio, por sua vez, os versos bisados expressam, com certa malícia: “Me dê, me dá, me dá, me dê / Onde você for, eu vou com você”.

A descrição do Modernismo acontece na segunda estrofe, onde, de modo bastante genérico, a profusão de linguagens artísticas do movimento é ressaltada: “Músicos, atores, escultores / Pintores, poetas e compositores / Expoentes de um grande país [...]”.

Logo na sequência, um trecho serve para ilustrar a representação de “brasileiro” do enredo, profundamente eufórica, ufanista: “Mostraram ao mundo o perfil do brasileiro / Malandro, bonito, sagaz e maneiro / Que canta e dança, pinta e borda e é feliz”.

Os méritos culturais do Modernismo são enumerados nos versos finais da segunda estrofe, antecedendo o último refrão:

E assim transformaram os conceitos sociais

E resgataram pra nossa cultura  
A beleza do folclore  
E a riqueza do barroco nacional.

A decisiva presença do Modernismo na contemporaneidade é frisada tanto na sinopse quanto no samba-enredo por meio do Tropicalismo. Como diz o texto do enredo, “serão mostradas [...] a influência do Modernismo na época atual, através do Tropicalismo”. O Brasil é simbolizado como “o país da Tropicália” onde “tudo acaba em carnaval”. Diz o refrão final: “Modernismo, movimento cultural / No país da Tropicália / Tudo acaba em carnaval”.

Se em 1922 o ideário modernista foi vanguardista, contestando padrões e formando uma nova cultura literária e artística, no fim do século XX e na entrada do XXI esse mesmo ideário se tornara hegemônico na cultura brasileira. Autores como Fischer (2009) e Alambert (2012) questionam, sob perspectivas distintas, a naturalização de uma rotulação que reifica toda uma produção diversa, impondo certo modelo criativo, crítico e historiográfico ao conjunto dessa produção. Referindo-se a uma declaração dada por Mário de Andrade em 1942 de que a estética modernista era “indefinível” por natureza - portanto, liberdade e modernismo seriam sinônimos -, Fischer (2009, p. 179) reflete:

Difícil para mim aceitar que tanta coisa, da vigorosa poesia à variada crítica passando pelo exuberante romance dos anos 30 e 40, tenha dependido da Semana de Arte Moderna; parece mais sensato ver nessa equação um golpe retórico, golpe no sentido também político-militar, tanto quanto a metáfora da vanguarda a que se afeiçoa a visão modernistocêntrica. Golpe que se soma à dita naturalização da ideia de Brasil, presente no Candido que colabora decisivamente para entronizar o Modernismo como vitorioso naquela luta. [...]

Falando particularmente do Tropicalismo, vertente que assumidamente se referenciou bastante no Modernismo, Francisco Alambert (2012, p. 142) defende que o que era “vanguarda”, exceção, se transformou em regra, chegando até mesmo a confundir-se com a visão hegemônica de cultura brasileira.

[...] talvez o mais espetacular caso em que uma “vanguarda” se estabelece como regra, e jamais como exceção, durante mais de quarenta anos. Na verdade, o Tropicalismo, sua “razão”, bem como sua forma se tornaram a figura dominante na cultura brasileira, chegando mesmo a se confundir com ela.

O desfile da Estácio de Sá<sup>65</sup>, que levantou o sambódromo, foi estruturado respeitando bem a cronologia do enredo, do samba e da própria história do Modernismo e suas influências. O carro abre-alas representa o Teatro Municipal de São Paulo, onde foi realizada a Semana de Arte Moderna de 1922. O primeiro setor representou o que veio antes do Modernismo, como o romance *Canaã*, de Graça Aranha, comumente tratado como o elo de ligação entre o realismo de fins do século XIX e o nascente modernismo (e por isso recebendo a frágil alcunha de “pré-modernista”), as temáticas indígenas etc. No segundo setor, a inspiração de Manuel Bandeira, que publicou *Carnaval* em 1919, e de outros modernistas na *commedia dell’arte*, com um carro e alas representando os personagens e a estética do teatro popular italiano quatrocentista.

Mário de Andrade é o homenageado do terceiro setor do desfile, por meio de alas e de um carro alegórico representando o universo de *Macunaíma*. A seguir, uma alegoria traz um extenso “trenzinho caipira”, rememorando a música de Villa-Lobos; à frente, um bonde lotado com uma frase para simbolizar a irreverência do modernismo: “solto pum e vou à luta”. O cinema é lembrado por meio de alas como “O Descobrimento do Brasil”, que homenageia o pioneiro filme (1936) do diretor Humberto Mauro, que teve música de Heitor Villa-Lobos.

Para não deixar dúvidas da visão positivada acerca dos bandeirantes, a bateria desfilou com o tema “Os novos bandeirantes”. Atrás, surge a temática negra, se destacando a ala das baianas representando o poema “Mãe-Preta” (1932), do gaúcho Raul Bopp, e um tripé prestando tributo à “raça negra”.

Um carro alegórico homenageia o italiano Victor Brecheret, precursor da escultura modernista no Brasil; outra alegoria representa o episódio dos 18 do Forte, ocorrido também em 1922, em Copacabana, Rio; o penúltimo carro retrata os agitados bailes da SPAM, a Sociedade Pró-Arte Moderna, fundada em 1932 em São Paulo. Por fim, o último setor do desfile, fazendo jus ao enredo e à letra do samba, saúda o movimento Tropicalista, tratado como o “herdeiro” natural do Modernismo paulista.

### **8.3.6 Imperatriz Leopoldinense, 2005: “Uma delirante confusão fabulística”**

---

<sup>65</sup> Transmissão da TV Manchete.

(Compositores: Josimar, Evaldo Ruy, Jorge Artur, Jorginho e PC)

Apesar de sua importância na cultura, a literatura infantil tem participação episódica nos enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Dentre as honrosas exceções, pode-se ressaltar “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, da Mangueira em 1967, e “Parece que foi ontem”, da Unidos de Vila Isabel em 1985. Em ambos, e também no enredo da Imperatriz em 2005, algo em comum: a revisitação da obra de Monteiro Lobato (1882-1948).

Consoante à característica da carnavalesca Rosa Magalhães de conectar contextos diferentes para falar de um tema, não se restringindo ao superficial e ao óbvio, a Imperatriz misturou o brasileiro Lobato ao dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), autor de contos clássicos como *O Patinho Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Sereia* e *Os Sapatos Vermelhos*. Andersen é considerado o maior autor do gênero, tanto que na data de seu nascimento, 2 de abril, é comemorado o Dia Internacional do Livro Infantil. Na cobertura televisiva<sup>66</sup>, são citadas as coincidências entre os escritores: os dois escreveram primeiro literatura para adultos, mas se consagraram na literatura infantil; e Lobato (sua editora) foi quem primeiro traduziu Anderson no Brasil.

Rosa Magalhães, aliás, ousou em desenvolver o tema-enredo<sup>67</sup> inteiramente em versos, diferindo-se do padrão prosaico e/ou ensaístico que predomina no gênero. Utilizando um padrão coloquial, próximo à oralidade da cultura popular, no trecho abaixo a narradora explica o “era uma vez” característico dos contos de fadas - e que aparece com realce também no samba-enredo.

Minha gente, se acomode,  
Que eu agora vou contar  
Uma história tão bonita  
Pra móde vos entreter,  
Pra móde vos agradar.

(Quando a gente fala assim  
e começa: "era uma vez",  
não tem quem não se interesse,  
nem quem não queira escutar.  
A criançada se achega  
E gente grande com estresse  
Que foi menino tomém  
Se quieta, vem , sossega,  
Senta ou deita, se aconchega,

---

<sup>66</sup> Transmissão da TV Globo.

<sup>67</sup> GALERIA DO SAMBA. *Imperatriz Leopoldinense - Carnaval de 2005*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/2005/>. Acesso em: março de 2019.

Se prepara pra sonhar.

E então tudo é possível  
E se pode acreditar  
Quando se é bom ouvinte;  
Tudo pode ser verdade  
E tudo se pode inventar).

Todo o desfile da Imperatriz, como não poderia deixar de ser, é marcado por um discurso terno. O universo dos contos de fadas é representado por fadas, duendes, sereias, rouxinóis, bailarinas, reis e rainhas, príncipes e princesas, entre outros, além de uma linguagem recheada de diminutivos e palavras do mundo das crianças.

A primeira parte do samba-enredo, e a maior parte do cortejo, é dedicada ao precursor Andersen; a segunda, a Monteiro Lobato e seu universo. Tal qual nos contos de fadas, a expressão “Era uma vez” é destacada.

Era uma vez...  
E um sorriso de criança faz agente acreditar...  
Era uma vez...  
Em um mundo encantado, se prepare pra sonhar...  
Contos de fadas, rainhas e reis...  
Roupas que o povo não pode enxergar  
Os sapatinhos dançando sozinhos  
Um rouxinol a cantar.

Após mencionar outros aspectos do mosaico fabulístico de Andersen, além do elemento autobiográfico de superação do menino que “venceu a pobreza”, o primeiro refrão fecha a narrativa sobre o dinamarquês:

Pega a viola, o repentista  
Conta em versos que o grande artista  
Da Dinamarca voou, foi além  
Como um cisne altaneiro  
Hans Christian Andersen

A segunda parte do samba-enredo, como já dito, é direcionada ao brasileiro Monteiro Lobato. Se no samba a divisão é clara e absoluta, no desfile é apenas no último setor que o universo do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* é homenageado. Além disso, no carro alegórico final a escola buscou incentivar a leitura infantil, com grandes esculturas de crianças lendo livros na parte de trás, encerrando com a dedicatória “A Monteiro Lobato, a pátria agradecida”.

Nessa segunda parte, é descrita a importância de Lobato, fechando com uma hospitaleira Dona Benta recebendo os personagens dos contos de fadas de Andersen.

Foi Monteiro Lobato  
Um mestre de fato da literatura infantil  
Histórias escritas com arte  
De todas as partes contou no Brasil  
O sítio não tem fronteiras  
Abrindo as porteiras pra imaginação  
Dona Benta recebe encantada  
O povo dos contos de fadas  
Numa delirante confusão.

Em tom de brincadeira infantil, o refrão final reforça o convite à fantasia, protagonizado pela turma do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, em especial por Emília.

A turma do sítio apronta  
A Imperatriz faz de conta  
Emília cantando assim:  
Vem viajar nessa história  
É só dizer pirlimpimpim.

Ao homenagear os dois ícones da literatura infantil, o samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense (e, em menor grau, o desfile) teve (tiveram) a importância de carnavalizar com propriedade a literatura infantil e de reforçar a universalidade do brasileiro Monteiro Lobato, ao mesmo em que mostrou a contemporaneidade de Hans Christian Andersen.

### **8.3.7 Salgueiro, 2010: “Histórias sem fim”**

(Compositores: Josemar Manfredini, Brasil do Quintal, Jassa, Betinho do Ponto e Fernando Magaça)

Campeão no ano anterior, o Salgueiro fez uma ode à literatura, ao livro, à leitura em seu desfile de 2010. O samba não cita nominalmente nenhuma obra ou autor, e sim os gêneros literários, a prática da leitura e o universo dos livros e das bibliotecas. O conceito do carnavalesco Renato Lage, expresso em comentário da jornalista Glenda Koslowski na cobertura televisiva, pode ser assim sintetizado: “o sambódromo vai se transformar em uma página em branco para contar as histórias que todos nós conhecemos”.

Na primeira estrofe, já ficam explícitas tanto a dimensão da literatura quanto a do livro e a da leitura. A literatura é associada à capacidade de sonhar e às suas perspectivas realística e fantasmagórica. A “primeira impressão” é lembrada,

referindo-se ao “livro sagrado da vida”, a *Bíblia* de Johann Gutenberg, cuja produção se deu entre 1450 e 1455. A leitura estimula “a mente da humanidade”, conclui o trecho.

Sonhei... no infinito das histórias  
Iluminando a memória, me encantei  
Brilhou... realidade e fantasia  
Como nunca imaginei  
Na arte do saber um novo amanhecer  
Divina criação, primeira impressão  
O livro sagrado da vida  
Virtude pra eternidade  
A leitura estimulando  
A mente da humanidade

Após um primeiro refrão relacionando a atividade literária à magia e à sabedoria, a segunda estrofe descreve diferentes gêneros literários e o prazer oferecido pela prática da leitura. O “faz-de conta inocente da criança” chama a atenção para a importância do exercício literário desde a infância. Um horizonte ético é observado quando se credita ao ato de ler “mensagens de esperança”.

Páginas descrevendo pensamentos  
Clássicos, ideais e sentimentos  
Romances... Aventuras  
Quanta riqueza na nossa literatura  
O faz-de-conta inocente da criança  
Ficou guardado na lembrança  
Mistérios... suspense... emoção  
É o hábito de ler, folheando com prazer  
Muita além de uma visão  
Mensagens de esperança  
Clareando a imaginação.

Por fim, o refrão principal faz jus à tradição do Salgueiro em apresentar sambas de canto fácil, que levantam o público no sambódromo:

Uma histórias de amor  
Sem ponto final  
"Academia do samba" é Salgueiro  
No "livro do meu carnaval"

O samba-enredo parece servir de inspiração para a larga exploração do universo literário representado ao longo do desfile do Salgueiro. Primeiramente, o enredo remete à cronologia da história do livro, com uma comissão de frente trazendo os monges copistas, essenciais para a transmissão da cultura à época em que não havia ainda a imprensa, o carro abre-alas, intitulado “Primeira impressão”, simbolizando a oficina de Gutenberg, com artistas circenses dando um tom futurista e carnalizado, e um tripé representando a *Bíblia*, primeiro livro a ser impresso.

Se o samba não cita diretamente, no desfile os clássicos da literatura mundial, de todos os tempos, são vastamente exibidos nas fantasias e alegorias: *A Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri; *Dom Quixote de la Mancha*, do espanhol Miguel de Cervantes; *Os Três Mosqueteiros*, do francês Alexandre Dumas; *As Ligações Perigosas*, do francês Pierre Choderlos de Laclos; *Romeu e Julieta*, do inglês William Shakespeare; *Os Miseráveis*, do francês Victor Hugo; *As Mil e uma Noites*, da tradição oral árabe; entre outros. A literatura brasileira é representada por alas que reproduzem o poema “O Navio negreiro”, de Castro Alves, pela ala das baianas tematizando o romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, e pelo *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato.

Os carros alegóricos apresentam a diversidade de gêneros e de aspectos que remetem ao universo do livro e da literatura. Além do já citado carro abre-alas remetendo à invenção da palavra impressa, o segundo carro representa uma biblioteca, templo da palavra escrita; o terceiro, intitulado “O Brasil mestiço”, destaca a literatura brasileira através de *O Guarani*, de José de Alencar; o quatro traz a literatura infantil, com uma grande Emília à frente; o quinto representa a literatura juvenil, por meio do sucesso mundial Harry Potter, tendo como tema “Harry Potter e a Pedra Filosofal - O Jogo de Xadrez”; o sexto, homenageia o gênero ficção científica, tendo à frente um robô gigante; o último tematiza a literatura oriental, venerando a cultura hindu.

A sinopse do enredo, escrita pelo carnavalesco Renato Lage e o Departamento Cultural da escola, diz: “nascerá, enfim, a obra imortal onde haverá sempre um novo capítulo, uma nova edição. Um enredo infinito, recontado e ampliado cada vez que alguém folhear as páginas de tantas Histórias Sem... Fim...”. Mesmo sem ter conquistado o almejado título, o Salgueiro carnavalizou com competência o mundo da literatura e fez um desfile realmente “sem fim”, com uma canção que se eternizou na história do gênero samba-enredo.

### **8.3.8 Beija-Flor, 2017: “A Virgem dos Lábios de Mel - Iracema”**

(Compositores: Claudemir, Maurição, Ronaldo Barcellos, Bruno Ribas, Fábio Alemão, Wilson Tatá, Alan Vinicius, Betinho Santos)

O clássico da literatura indianista de José de Alencar, publicado originalmente em 1865, inspirou no desfile da Beija-Flor em 2017 um esbanjamento da cultura de temática indianista.

O samba-enredo, de versos eufóricos e competentemente carnavalizados, procurou ser fiel à narrativa do romance. Uma explicação preambular apresenta na primeira estrofe alguns elementos fulcrais da narrativa, personagens e a característica formativa de *Iracema*, considerado romance de fundação do Ceará.

Araquém bateu no chão  
A aldeia toda estremeceu  
O ódio de Irapuã  
Quando a virgem de Tupã se encantou com o europeu  
Nessa casa de caboclo hoje é dia de ajucá  
Duas tribos em conflito  
De um romance tão bonito começou meu Ceará

O primeiro refrão, simples e fortemente sonoro, reproduz palavras do tupi-guarani e fomenta um movimento que leva à dança dos rituais indígenas: “Pega no amerê, areté, anama Pega no amerê, areté, anama”.

A segunda estrofe se aprofunda na narrativa do romance. A nativa Iracema é descrita como “menina moça”, o colonizador Martim como “o homem de guerra”; as tribos tabajaras e pitiguaras; a “pureza” étnica; o nascimento de Moacir, filho da miscigenação. O eu-cancional, identificando-se com Moacir, coloca-se como um “mameluco na Sapucaí”. Durante o desfile, no primeiro verso - “Bem no coração dessa nossa terra” - a bateria diversas vezes desacelera para reproduzir o som de um batimento cardíaco.

Bem no coração dessa nossa terra  
A menina moça e o homem de guerra  
Ele sente a flecha, ela acerta o alvo  
Índia na floresta, branco apaixonado  
Vem pra minha aldeia, Beija-flor  
Tabajara, Pitiguara bate forte o tambor  
Um chamado de guerra, minha tribo chegou  
Reclamando a pureza da pele vermelha  
No ventre bate o coração de Moacir  
O milagre da vida me faz um mameluco na Sapucaí

Ainda na segunda estrofe, é descrita a morte de Iracema. A protagonista é representada como “mulher brasileira de tanta coragem”. Consoante à característica do samba-enredo ser canção que se efetiva no desfile, o verso “Um raio de sol, a luz do meu dia” sinaliza o momento do desfile, que se deu em um amanhecer do Rio de Janeiro.

Oh, linda Iracema, morreu de saudade  
Mulher brasileira de tanta coragem  
Um raio de sol, a luz do meu dia  
Iluminada nessa minha fantasia

O refrão final expressa outros elementos da narrativa. Nele, aparecem a jandaia, a ave de estimação de Iracema, a menção à famosa alcunha “virgem dos lábios de mel” utilizada pelo narrador para retratar a heroína, além dos versos carnavaalizados com versos fáceis feitos sob medida para estimular o canto dos componentes.

A jandaia cantou no alto da palmeira  
No nome de Iracema  
Lábio de mel, riso mais doce que o jati  
Linda demais, cunhã-porã iterei  
Vou cantar Juremê, Juremê, Juremê  
Vou cantar Jurema, Jurema  
Uma história de amor, meu amor  
É o carnaval da Beija-flor

A *performance* da Beija-Flor no desfile tem vários aspectos que merecem ser ressaltados. A partir da informação de que o escritor José de Alencar queria ver seu romance transformado numa ópera<sup>68</sup>, o enredo procurou reproduzir a estrutura do gênero: a comissão de frente foi o prólogo; os carros alegóricos, os cenários; cada setor, uma cena; a bateria, a orquestra.

A maior inovação, contudo, foi na divisão em alas: em vez da tradicional separação estanque por temas, todos os milhares de componentes (com exceção de algumas alas coreografadas e das fixas) formaram uma única ala, a “Tribo Beija-Flor”, onde cada um era um indivíduo, um indígena particular. Outra novidade foi que, após cada carro alegórico, sempre um grupo promovia uma encenação<sup>69</sup>.

Os carnavalescos exerceram com bastante liberdade a transposição da narrativa de *Iracema* para o desfile. A comissão de frente trazia a descrição da primeira e da última cenas do romance. Uma alegoria antes do carro abre-alas exibia uma escultura gigante de Iracema, contando com uma destaque representando a jandaia e graúnas na volta, enquanto o primeiro carro, representando a “Cena 1”, todo azul, tinha como tema “À luz do panteão indianista, o olhar vigilante de Tupã”, seguido da ala das baianas representando a sabedoria das índias anciãs (elas, todas maquiadas e com uma peruca de cabelos longos e

---

<sup>68</sup> Informação dada pela transmissão da TV Globo.

<sup>69</sup> Porto Alegre (RS) conta com uma modalidade própria dedicada a agremiações de temática indígena, as *tribos carnavalescas*, existentes na cidade desde a década de 1940. Com estrutura bastante semelhante à das escolas de samba, diferem-se na canção, chamada de *hino*, que possui diversas peculiaridades musicais, e conta com especificidades como a encenação que ocorre dentro do desfile - tal qual a apresentação indianista da Beija-Flor em homenagem a *Iracema*. Para saber mais: RAYMUNDO, J.. 'Tribos singulares'. *Zero Hora / Caderno Cultura*, Porto Alegre, p. 4 - 5, 01 mar. 2014.

lisos, como da mulher indígena). Na segunda cena, Iracema encontra Martim, lança a flecha contra ele e se apaixonam. A “cena 3”, “A cabana de Araquém - O pajé da grande nação tabajara”, dá destaque à tribo da protagonista. A peripécia da narrativa vem na “cena 4” - “O ódio de Irapuã e a perseguição aos apaixonados”. A “quinta cena”, por meio de Moacir, retrata o Brasil miscigenado, sob o título “Bate o coração de Moacir, filho do amor e da dor - Primeiro mameluco, caboclo”, que reproduz verso do samba-enredo. A “cena” final, “O Ceará sempre será Iracema” é uma homenagem ao Estado do Ceará e a José de Alencar e à obra imortal.

## CAPÍTULO 9

### *As longas durações do samba-enredo do Rio de Janeiro*

A pesquisa analisou detalhadamente todas as letras, gravações e desfiles de que se tem registro nas nove décadas de desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro. Após a separação em blocos de significados, chegou-se a três *longas durações* na poética do samba-enredo carioca: a) o Carnaval; b) o negro; c) a cidade do Rio de Janeiro.

#### 9.1 O Carnaval

Uma das *longas durações* mais expressivas no cancionário das escolas de samba do Rio de Janeiro são as metanarrativas sobre o próprio carnaval. Podem ser classificadas em pelo menos quatro grandes eixos: a) o fazer carnaval, de sentido mais subjetivo e psicológico; b) a história do carnaval, seja no mundo, no Brasil ou no Rio de Janeiro; c) acerca das próprias escolas de samba, contando sua história, lembrando antigos carnavais, homenageando seus baluartes etc.; d) a crítica aos rumos do carnaval e das escolas de samba.

Para este subcapítulo foram escolhidas oito canções representativas da metanarrativa sobre o carnaval dentro dos sambas-enredo do Grupo Especial do Rio de Janeiro, da década de 1960 aos anos 10 deste século, nas quatro dimensões supracitadas. A primeira da qual se tem registro escrito é "Carnaval de Todos os Tempos" ou "Glória ao Samba"<sup>70</sup>, entoado pela Mangueira em 1960. Por não ter registro sonoro, e também pela profusão de sambas de qualidade com essa temática, sua letra não será objeto de análise, começando pela Mangueira em 1972, com "Carnaval dos carnavais". "História do Carnaval Carioca - Eneida", defendido pelo Salgueiro em 1965, merece ser lembrado ao se falar dos sambas sobre o carnaval; contudo, será esmiuçado no Capítulo 10, no estudo sobre os desfiles monotemáticos daquele ano, comemorativos aos 400 anos do Rio de Janeiro, juntamente de outros sambas que também tiveram temática momesca.

Além do samba-enredo da Mangueira, serão aqui aprofundados: "Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana", de 1977, segundo desfile do período áureo do

---

<sup>70</sup> No portal *Galeria do Samba* é exposta a dúvida acerca do tema da escola aquele ano. A letra, contudo, está disponível sem divergência. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1960/>. Acesso em: abril de 2019.

carnavalesco Joãozinho Trinta na Beija-Flor; “É hoje”, uma das músicas mais conhecidas do gênero, tema da União da Ilha em 1982; “Pra tudo se acabar na quarta-feira”, samba de Martinho da Vila inspirado na canção de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, defendido por sua escola em 1984; “Festa profana”, mais um clássico da União da Ilha, de 1989; “Gosto que me enrosco”, da Portela em 1995; “Das arquibancadas ao camarote nº 1, um 'Grande Rio' de emoção, na apoteose do seu coração”, da Grande Rio em 2010; e “A divina comédia do carnaval”, recriação do universo dantesco para o carnaval produzida pelo Salgueiro em 2017.

Justifica-se o maior número de sambas-enredo da década de 1980 no *corpus* ora estudado pela maior quantidade de canções com essa temática. Para citar alguns que entraram para a história dos desfiles, pode-se falar no "Bom, bonito e barato", da União da Ilha em 1980; “Deixa falar”, da Estácio de Sá também de 1980, e “Quem é você?”, da mesma escola quatro anos depois; "Bum-bum paticumbum prugurundum", do Império Serrano em 1982, que será analisado no próximo capítulo; “Verde que te quero rosa”, da Mangueira em 1983; "Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona", do Salgueiro em 1986; e o samba “Ratos e urubus larguem minha fantasia”, do desfile antológico da Beija-Flor em 1989, que também é objeto de aprofundamento no Capítulo 11. Importante representante dos sambas-enredo críticos ao carnaval, “E o samba sambou”, cantado pela São Clemente em 1990 e em 2019, igualmente faz parte do escopo analisado no capítulo seguinte.

Abaixo, uma lista de sambas-enredo em que a metanarrativa sobre o carnaval, nas quatro dimensões definidas no início deste tópico, é a característica dominante.

|      |                      |  |
|------|----------------------|--|
| 1960 | Mangueira            | "Carnaval de Todos os Tempos" ou "Glória ao Samba" |
| 1965 | Salgueiro            | "História do Carnaval Carioca - Eneida"            |
| 1965 | Império Serrano      | "Cinco bailes tradicionais na história do Rio"     |
| 1965 | União de Jacarepaguá | "Carnaval, alegria do Rio"                         |
| 1967 | São Clemente         | "Festas e tradições populares do Brasil"           |
| 1972 | Mangueira            | "Carnaval dos carnavais"                           |
| 1972 | Salgueiro            | "Nossa madrinha, Mangueira querida"                |
| 1973 | Salgueiro            | "Eneida, amor e fantasia"                          |
| 1973 | Portela              | "Pasárgada, o amigo do rei"                        |

|      |                       |   |
|------|-----------------------|---|
| 1973 | Imperatriz            | "ABC do carnaval"   |
| 1973 | Mocidade              | "Rio Zé Pereira"  |
| 1973 | Unidos do Jacarezinho | "Ameno Resedá"  |
| 1974 | Império Serrano       | "Dona Santa, Rainha do Maracatu"  |
| 1974 | Imperatriz            | "Réquiem por um sambista, Silas de Oliveira"  |
| 1975 | Imperatriz            | "A morte da porta-estandarte"   |
| 1975 | Em Cima da Hora       | "Personagens marcantes dos carnavais cariocas"  |
| 1976 | União da Ilha         | "Poemas de máscaras e sonhos"   |
| 1977 | Beija-Flor            | "Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana"   |
| 1977 | Portela               | "Festa da aclamação"  |
| 1977 | Vila Isabel           | "Ai que saudades que eu tenho"  |
| 1977 | Império Serrano       | "Brasil, berço dos imigrantes"  |
| 1978 | Mangueira             | "Dos carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba"  |
| 1979 | União da Ilha         | "O que será?"   |
| 1980 | União da Ilha         | "Bom, bonito e barato"  |
| 1980 | Estácio               | "Deixa falar"   |
| 1981 | Imperatriz            | "O teu cabelo não nega"   |
| 1981 | Beija-Flor            | "Carnaval do Brasil, a oitava das sete maravilhas do mundo"                               |
| 1981 | Mocidade              | "Abram alas para a folia, aí vem a Mocidade"  |
| 1982 | Império Serrano       | "Bum-bum paticumbum prugurundum"  |
| 1982 | Portela               | "Meu Brasil brasileiro"   |
| 1982 | União da Ilha         | "É hoje"  |
| 1982 | Salgueiro             | "No reino do faz de conta"  |
| 1982 | Vila Isabel           | "Noel Rosa e os poetas da Vila nas batalhas do Boulevard"                                 |
| 1983 | Mangueira             | "Verde que te quero rosa, semente viva do samba"  |
| 1983 | Salgueiro             | "Traços e troças"   |
| 1984 | Portela               | "Contos de Areia"   |
| 1984 | Vila Isabel           | "Pra tudo se acabar na quarta-feira"  |
| 1984 | Estácio               | "Quem é você?"  |
| 1985 | Mocidade              | "Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas"  |
| 1985 | Portela               | "Recordar é viver"  |
| 1986 | Salgueiro             | "Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona" |
| 1987 | Unidos da Ponte       | "G.R.E.S. Saudade"  |

|      |                 |   |
|------|-----------------|---|
| 1989 | Beija-Flor      | "Ratos e urubus larguem minha fantasia"   |
| 1989 | União da Ilha   | "Festa profana"   |
| 1989 | Arranco         | "Quem Vai Querer?"  |
| 1990 | Mocidade        | "Vira, virou, a Mocidade chegou"  |
| 1990 | São Clemente    | "E o samba sambou"  |
| 1990 | União da Ilha   | "Sonhar com rei dá João"  |
| 1991 | Portela         | "Tributo à vaidade"   |
| 1992 | Portela         | "Todo o azul que o azul tem"  |
| 1993 | Imperatriz      | "Marquês que é marquês do sassarico é freguês"  |
| 1993 | Viradouro       | "Amor, sublime amor"  |
| 1993 | União da Ilha   | "Os maiores espetáculos da terra"   |
| 1993 | Unidos da Ponte | "A face do disfarce"  |
| 1994 | Império Serrano | "Uma festa brasileira"  |
| 1995 | Portela         | "Gosto que me enrosco"  |
| 1996 | Porto da Pedra  | "A Folia no Mundo - Um Carnaval dos Carnavais"  |
| 1997 | Salgueiro       | "De poeta, carnavalesco e louco... Todo mundo tem um pouco"                                 |
| 1997 | Vila Isabel     | "Não deixe o samba morrer"  |
| 1998 | Viradouro       | "Orfeu, o Negro do Carnaval"  |
| 2000 | Grande Rio      | "Carnaval à vista - Não fomos catequizados, fizemos carnaval"                               |
| 2003 | Salgueiro       | "Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 Anos de glória"                                   |
| 2004 | Tradição        | "Contos de Areia"   |
| 2005 | Porto da Pedra  | "Carnaval - Festa Profana"  |
| 2005 | Caprichosos     | "Carnaval, doce ilusão. A gente se vê aqui no meio da multidão: 20 anos de Liga"            |
| 2007 | Império Serrano | "Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no Carnaval"                     |
| 2008 | Mangueira       | "100 anos do frevo, é de perder o sapato. Recife mandou me chamar..."                       |
| 2009 | Salgueiro       | "Tambor"  |
| 2010 | Grande Rio      | "Das arquibancadas ao camarote nº 1, um 'Grande Rio' de emoção, na apoteose do seu coração" |
| 2011 | Mangueira       | "O filho fiel, sempre Mangueira"  |
| 2011 | Imperatriz      | "Imperatriz adverte: sambar faz bem à saúde!"   |
| 2012 | Mangueira       | "Vou festejar! Sou Cacique, sou Mangueira!"   |
| 2012 | São Clemente    | "Uma aventura musical na Sapucaí"   |

|      |                 |  |
|------|-----------------|--|
| 2015 | São Clemente    | "A incrível história do homem que só tinha medo da Matinta Pereira, da Tocandira e da Onça Pé de Boi!" |
| 2017 | Portela         | "Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse Rio passar..."   |
| 2017 | Salgueiro       | "A divina comédia do carnaval"   |
| 2018 | Mangueira       | "Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!"   |
| 2018 | Império Serrano | "O Império do samba na rota da China"  |
| 2019 | Viradouro       | "Viraviradouro"  |
| 2019 | Beija-Flor      | "Quem não viu vai ver... As fábulas do Beija-Flor"   |
| 2019 | São Clemente    | "E o samba sambou"   |

### 9.1.1 Mangueira, 1972: “Carnaval dos carnavais”

(Compositores: Padeirinho, Nílton Russo e Moacir)

No samba-enredo da Mangueira de 1972 o carnaval é tratado de maneira otimista, como sinônimo de felicidade, e também descrito em sua formação histórica. A musicalidade lembra a sonoridade de diferentes ritmos carnavalescos.

Na primeira estrofe, o carnaval é representado como “a festa mais linda” do Brasil. A felicidade do povo brasileiro é exclamada no último verso.

Vejam ... Que maravilha  
Temos a festa mais linda  
Deste meu país  
Esta é mais uma que brilha  
Como esse é povo feliz

A formação histórica do Carnaval carioca se dá revivendo o ciclo iniciado nos festejos momescos de Veneza, nos cortejos dos romanos e nos rituais dos africanos, sintetiza a segunda estrofe. A mistura de várias origens faz com que o Rio ofereça ao mundo “o carnaval dos carnavais”, como antecipa o título do enredo e informa um verso.

O Rio oferece ao mundo  
Neste solo fecundo  
O carnaval dos carnavais  
Revivendo com beleza  
Os festejos de Veneza  
Os cortejos geniais  
Oriundos dos romanos  
E dos negros africanos  
Com seus lindos rituais.

As melodias dos dois refrãos são um primor: no primeiro, a melodia do verso inicial - “Para alegria geral...” - remete a uma das mais clássicas melodias da marchinha carnavalesca (“laaa / Lalalalalá...”), e o restante também lembra a música hegemônica nos carnavais antigos.

Para alegria geral  
Este é o nosso carnaval  
Em todo o Universo  
Não existe outro igual  
Só neste Rio tradicional

O segundo, pleno de palavras (oxítonas) das línguas africanas e indígenas que denominam manifestações significativas da cultura brasileira, reproduz a percussividade de danças como o maracatu.

Tem maracatu, maculelê  
Batuquejê  
Tem capoeira de roda  
E também tem cateretê.

Do desfile não se obteve imagens. Do enredo, por sua vez, é possível fazer uma leitura ufanista e entusiasmada do carnaval carioca. O texto assinado por Nonnato Masson<sup>71</sup> inspira-se em Olavo Bilac para dizer que é do Rio de Janeiro o “único tipo de carnavalesco real”, o “verdadeiro” carnavalesco.

O verdadeiro, o legítimo, o autêntico, o único tipo de carnavalesco real é o característico do Rio de Janeiro. A espécie é nossa, unicamente nossa, essencialmente e exclusivamente carioca. Só o Rio de Janeiro, com seus carnavais maravilhosos e inconfundíveis, que ainda hão de suceder pelos séculos sem fim, possui o verdadeiro carnavalesco - assim deixou dito Olavo Bilac.

Comparando o carnaval do Rio aos demais de maneira franca, ainda diz a sinopse do enredo acerca do sambista das escolas: “O sambista que faz do carnaval do carnaval do Rio o carnaval dos carnavais. Mais belo que os carnavais de Veneza, de Nice, de Nápoles, de Florença, reunidos”.

O samba-enredo, contudo, não é tão absolutista nas definições. Como já visto, o carnaval do Rio “revive” os antigos carnavais de outros povos, oferecendo, a partir de um amálgama cultural, “o carnaval dos carnavais” - aí, sim, reproduzindo o ufanismo do enredo ofertado aos compositores.

---

<sup>71</sup> GALERIA DO SAMBA. *Estação Primeira de Mangueira - Carnaval de 1972*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1972/>. Acesso em: abril de 2019.

### 9.1.2 Beija-Flor, 1977: "Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana"

(Compositores: Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor)

Com bastante lirismo, a letra é uma representação de um monólogo do eucanção com a vovó saudosista dos antigos carnavais, onde por vezes ela serve como interlocutora silente. A anciã serve como gancho discursivo para que o narrador descreva a história do Carnaval no mundo e no Rio. Ele compartilha do sentimento nostálgico da vovó, porém mantendo viva a alegria com o carnaval da atualidade.

A mutação do carnaval se confunde com a própria transformação tecnológica pela qual o mundo passou. Passivamente a vovó agora assiste o carnaval pela televisão. "O seu pranto é colorido", "nas vivas cores da televisão", diz a letra. O passado era preto-e-branco, o presente é multicolor.

Caiu dos olhos da vovó  
Uma lágrima sentida  
Lembrando imagens de criança  
Do velho tempo que passou  
O seu pranto é colorido  
Nas vivas cores da televisão  
Que hoje assiste recordando  
Formosos ranchos e grandes sociedades  
No esplendor da noite  
Como era lindo a presença do dia  
A corte egípciana  
Enredos de nostalgia.

O primeiro refrão é um aconselhamento à vovó, incentivando-a a ver a alegria contida em suas memórias carnavalescas: "Não chore, não, vovó / Não chore, não / Veja quanta alegria dentro da recordação".

A formação histórica do carnaval é o tema da segunda estrofe. Nela, o entrudo, os bailes de Veneza, a Floralia e a Saturnália da Antiga Roma servem para ilustrar as origens europeias da folia momesca – à segunda é creditada a "invenção" do carnaval.

Relembre a graça do entrudo  
E o fascínio do baile de Veneza  
Lá em Roma Pagã  
Para festejar a primavera  
Colhiam frutose, faziam orgia  
Que começavam ao romper do dia

[BIS]  
E vinha um rei  
Num belo carro naval  
Alegrando a saturnália  
Inventando o carnaval

Por fim, a última estrofe aborda a transformação ocorrida no carnaval. Ao contrário das visões decadentistas, porém, não lamenta as mudanças, e sim comemora a “vitória da folia”.

Se as imagens do desfile são escassas, a bibliografia aponta uma história interessante acerca da autoria do samba-enredo. Um dos fundadores da escola, Cabana se revoltou contra uma suposta intervenção do carnavalesco Joãozinho Trinta na composição. Ele denunciava que apenas quatro dos 31 versos da canção foram escritos por Savinho e Luciano da Beija-Flor, sendo os demais de autoria oculta de Joãozinho. A polêmica não foi levada adiante, ainda mais com a conquista do bicampeonato da escola sob a liderança de Trinta (CABRAL, 2011).

### **9.1.3 União da Ilha, 1982: “É hoje”**

(Compositores: Didi e Mestrinho)

Os versos de “É hoje” se tornaram sinônimo da felicidade tão intrínseca à folia momesca. Gravada por Caetano Veloso no disco *Uns*, de 1983, por Fernanda Abreu no álbum *Da lata*, de 1995, entre outros, e de presença praticamente obrigatória nos ensaios de escolas de samba e apresentações de blocos de rua, a música é uma das mais conhecidas do gênero - e, talvez, a mais cantada.

O enredo da União da Ilha em 1982 foi inspirado no livro *As Escolas de Lan*, do caricaturista Lan (nome artístico de Lanfranco Vaselli), publicado originalmente em 1978. A obra, que combina desenhos de Lan a textos de Haroldo Costa, mostra um panorama da arte feita pelas escolas de samba, resgatando as suas origens, destacando seus elementos musicais e performáticos, além de homenagear alguns de seus baluartes. A inspirada definição de Costa (LAN, 2001, p. 26), onde sobressai-se o legado dos negros africanos, é o ponto de partida para os exclamativos enredo e samba-enredo da escola.

[...] as escolas de samba são uma fatalidade histórica no universo de influências, transmutações, conceituações estéticas e evocações que constituem a contribuição do negro africano à miscigenação da cultura brasileira. Não sendo um fato folclórico estático e imutável, mas produto urbano alimentado pelas reminiscências e evidências do cotidiano, elas vêm - desde que nasceram, no final da década de 1920 - recebendo, digerindo e incorporando fragmentos do inconsciente popular.

Hoje em dia, são a síntese da história musical que começou a se delinear nos navios negreiros. A conformação processional, a persistência da tradição oral - o puxador do samba narra a história (enredo) que depois será repetida por todos e, assim, revive o griot,

que na África contava ou cantava os episódios e feitos vividos por sua gente -, a sobrevivência totêmica presente nas alegorias, a riqueza dos trajes que muito apropriadamente se chamam fantasias, certos aspectos rituais e, sobretudo, a magia do domingo fazem das escolas legítimas herdeiras da sensação que invadia o negro quando, ao se preparar para os festejos dos congos, exclamava:  
É HOJE!

A letra do samba-enredo da União da Ilha é a celebração da alegria do carnaval, representando as expectativas que circundam o universo do desfile de escolas de samba.

A narrativa começa demarcando o espaço da agremiação: “o samba de Didi e Mestrinho resume o jeito de ser da tricolor na melodia e na letra. Isso já no primeiro verso, ‘A minha alegria atravessou o mar’, uma forma poética de se referir à localização da escola”, a única a cruzar a Baía da Guanabara para desfilas à época, ressalta Mello (2015, p. 140). A travessia dos insulanos é recheada de adjetivos eufóricos (“alegria”, “fascinante”) até aquele que é descrito como o “maior show da terra”.

A minha alegria atravessou o mar  
E ancorou na passarela  
Fez um desembarque fascinante  
No maior show da terra

Ainda na primeira estrofe, uma pergunta retórica característica da poética do compositor Didi<sup>72</sup>: “será que eu serei o dono dessa festa?”. Ser o “dono” da festa significava ganhar o carnaval daquela gente “tão modesta” - no caso, os concorrentes. Uma nova referência geográfica (“Eu vim descendo a serra”) mostra que a letra não desenvolve uma sequência narrativa, como argumenta Alberto Mussa (MELLO, 2015), escritor, especialista em samba-enredo e sobrinho de Didi, a

---

<sup>72</sup> Em outros três sambas-enredo de autoria de Didi/União da União da Ilha pode se perceber a presença de perguntas retóricas em sua composição. “O que será?”, de 1979 (autoria de Didi e Aroldo Melodia) é pleno de interrogações: “Eu queria saber agora / O que será? / Vou perguntar / À menininha do Gantúá / Pode ser um grande herói / Índios, africanos ou magia / Ou será um tema da velha Bahia?”. Em 1984, no samba “Quem pode, pode, quem não pode...”, o refrão final conclui com uma pergunta que, no contexto, é um questionamento à própria democracia: “Vovó falou, falou / Esclareceu / Que a voz do povo, amor / É a voz de Deus / Será?”.

Por fim, cabe mencionar “O Amanhã”, conhecido samba-enredo de 1978, cuja autoria gera polêmica: oficialmente o compositor é João Sérgio, porém Didi afirmou que o samba era seu: “Em entrevista a *O Globo* em 24 de fevereiro de 1987, Didi afirmou que era o compositor de ‘O Amanhã’ e que não assumia a autoria de seus sambas porque a família não gostava de seu envolvimento com o Carnaval” (MELLO, 2015, p. 149). No desfile em homenagem a Didi, em 1991, a Ilha cita os sambas do compositor, entre eles 1978. Contudo, em declaração a Mello (idem), João Sérgio nega a participação de Didi e reafirma ser o verdadeiro autor. Diz o refrão: “Como será o amanhã? / Responda quem puder / O que irá me acontecer? / O meu destino será como Deus quiser”.

quem ajudou na mobilização no festival de samba-enredo que escolheu a canção. Por fim, o trecho inicial reforça a expectativa acerca do desfile (“Cheio de euforia para desfilar / O mundo inteiro espera” e, ao final, parece inspirar-se no mito do riso de Demócrito (ou no choro de Heráclito).

Será que eu serei o dono dessa festa?  
Um rei no meio de uma gente  
tão modesta  
Eu vim descendo a serra  
Cheio de euforia para desfilar  
O mundo inteiro espera  
Hoje é dia do riso chorar

O misticismo e a fé que envolvem um desfile merecem destaque no primeiro refrão. Em um certame onde todos estão com o mesmo objetivo - o campeonato ou uma boa colocação -, recorrer às forças sobrenaturais é necessário para garantir a “proteção” espiritual.

Levei o meu samba  
Pra mãe-de-santo rezar  
Contra o mau olhado  
Carrego o meu Patuá

O heroísmo que caracteriza a epicidade de um desfile de escola de samba fica explícito nos versos: “Acredito ser o mais valente / Nessa luta do rochedo com o mar”.

Os versos que sintetizam o enredo vêm antecedendo o refrão final: “É hoje o dia da alegria e a tristeza / Nem pode pensar em chegar”. No trecho, a bateria fez uma “paradinha”, com poucos instrumentos tocando, preparando os componentes para a explosão que vem logo em seguida.

Os últimos versos - “Diga espelho meu / Se há na avenida / Alguém mais feliz que eu” - representam a felicidade extrema do eu-cancional naquele momento que é o clímax para um carnavalesco, o desfile na avenida. Alegria e felicidade que marcariam um estilo de samba-enredo próprio da União da Ilha ao longo das décadas seguintes, como bem observa Mello (2015) - alegria que nada mais é do que a própria essência do carnaval.

#### **9.1.4 Vila Isabel, 1984: "Pra tudo se acabar na quarta-feira"**

(Compositor: Martinho da Vila)

O universo das escolas de samba, sobretudo a partir da inspiração vinda da obra de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, foi o mote da Unidos de Vila Isabel no primeiro ano de desfiles no Sambódromo. Segundo a sinopse do enredo lida por Fernando Pamplona, então comentarista da cobertura televisionada<sup>73</sup>, a inspiração do carnavalesco Fernando Costa foi o filme ítalo-franco-brasileiro *Orfeu do Carnaval* (1959) - título no Brasil, sendo chamado em Portugal de *Orfeu Negro* e, no original em francês, *Orphée Noir*. A história da película se baseia na peça teatral *Orfeu da Conceição* (texto de 1954, primeira encenação em 1956), de Vinicius de Moraes, com música de Antonio Carlos Jobim e Luís Bonfá. A obra dramática, por sua vez, é inspirada no famoso personagem da mitologia grega, o mais talentoso dos músicos.

O filme do diretor Marcel Camus é um marco na propagação da cultura brasileira, em especial de sua música e seu carnaval, pelo mundo. Retratando o cotidiano da favela carioca, a cultura do samba e inteiramente falado em língua portuguesa, foi sucesso internacional e vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (representando a França) de 1960, entre outros importantes prêmios<sup>74</sup>. Apresenta uma visão afirmativa e positiva do negro, bem distante dos estereótipos comuns à época (e não totalmente superados até hoje). Assim, nada mais natural do que lembrar dele para celebrar o carnaval brasileiro – embasamento que também serviria à Unidos do Viradouro, com o enredo “Orfeu, o Negro do Carnaval”, de 1998, do carnavalesco Joãozinho Trinta, cujo desfile serviu de cenário e à narrativa do filme brasileiro *Orfeu* (1999), do diretor Cacá Diegues.

Apesar da assumida inspiração no filme de Camus, tanto o desfile quanto o samba-enredo da Vila Isabel ressaltam menos o universo de Orfeu e mais o universo semântico de canções de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, em especial “A Felicidade” - que não estava na trilha sonora da peça, apenas do filme. O próprio título do enredo, “Pra tudo se acabar na quarta-feira”, remete a um verso da canção.

---

<sup>73</sup> Transmissão da TV Manchete.

<sup>74</sup> Não obstante o sucesso do filme *Orfeu do Carnaval* (ou *Orfeu Negro*), que potencializou a própria obra *Orfeu da Conceição*, o autor Vinicius de Moraes não gostou do resultado: “[o filme] Lotou cinemas, ganhou Oscar, mas não agradou a Vinicius. A trilha não usava as canções que ele e Jobim tinham escrito para o teatro, tampouco sua valsa ‘Eurídice’, que ele considerava obrigatória (em lugar delas, ‘A felicidade’ e ‘O nosso amor’, nenhuma das duas alcançando a glória de ‘Manhã de carnaval’, de Luiz Bonfá e Antonio Maria). Vinicius também não gostou de ver seu morro convertido em carnaval para turista. Muito menos de ver seu Orfeu virar Orphée Noir ou Black Orpheus, na pele de um jogador de futebol, sem a alma de sambista de Haroldo.”. In: MÁXIMO, João. Peça ‘Orfeu’, que estreou há 60 anos, fez de Tom e Vinicius uma dupla. *O Globo*. 28 set. 2016.

A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia  
De rei ou de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim  
(VINICIUS DE MORAES; ANTONIO CARLOS JOBIM)

No desfile e no samba da Vila Isabel, a atmosfera delineada por Vinicius e Tom é seguida praticamente à risca: o cortejo foi dividido em quatro partes, todas marcadas pela leveza e delicadeza, “como costumam ser os sonhos em que a inspiração mostra a sua face”, disse a sinopse do enredo<sup>75</sup>. O primeiro setor do desfile trouxe como tema “Gente trabalhando o ano inteiro”, um reconhecimento aos “heróis anônimos” do carnaval - artesãos, costureiras (representadas pela Ala de Baianas), vidraceiros, pintores etc. O segundo, “o sonho do artesão”. A terceira parte falou das fantasias “de rei, pirata, jardineiro...”. A última parte, como não poderia deixar de ser, finalizou o desfile com o tema “pra tudo acabar na quarta-feira”.

As homenagens a Vinicius de Moraes e Tom Jobim foram bastante explícitas. Na gravação do álbum, o cantor (e compositor do samba-enredo) Martinho da Vila inicia pedindo a bênção à dupla: “A bênção, poeta Vinicius de Moraes, que está no céu; a bênção, também, ao grande mestre Antônio Carlos Jobim. Saravá!” - Vinicius havia morrido quatro anos antes e Jobim só viria a falecer em 1994. No desfile, logo no carro abre-alas Tom é interpretado por Martinho, baluarte maior da escola, que vem ao lado de um piano e, ao lado, uma garrafa de *scotch*, uísque preferido do maestro.

A letra do samba-enredo traz um narrador que descreve e filosofa acerca do universo dos desfiles de escolas de samba. Esse universo é a “paixão” do poeta e fio condutor do enredo. Os diversos agrupamentos de uma agremiação são citados.

A grande paixão  
Que foi inspiração  
Do poeta é o enredo  
Que emociona a velha-guarda  
Lá na comissão de frente  
Como a diretoria.

---

<sup>75</sup> Informações extraídas da transmissão da TV Manchete.

As homenagens aos “heróis anônimos” do carnaval, tal qual consta na sinopse do enredo, é ressaltada ainda na primeira estrofe, com a menção a diversas profissões que constroem uma escola de samba. Com lirismo, é narrada a história da “velha baiana” que, assim como geralmente ocorre com as anciãs, percorreu outros lugares na escola antes de chegar à tradicional ala - e no caso retratado, “dizem” que ela foi “o grande amor de um mestre-sala”.

Glória a quem trabalha o ano inteiro  
Em mutirão  
São escultores, são pintores, bordadeiras,  
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras,  
Figurinista, desenhista e artesão  
Gente empenhada em construir a ilusão  
E que tem sonhos  
Como a velha baiana

(BIS)  
Que foi passista,  
Brincou em ala  
Dizem que foi  
O grande amor de um mestre-sala.

Diferentemente do padrão hegemônico dos sambas-enredo da época, a canção tem apenas um refrão, absolutamente subordinado à estrofe que encerra. Tal aspecto reforça a característica de história contada de modo direto, sem interrupções, por um narrador onisciente.

A segunda estrofe começa definindo o sambista: “O sambista é um artista”. Em seguida, uma homenagem explícita ao maestro Jobim, que é mergulhado no contexto da escola de samba: “E o nosso Tom é o diretor de harmonia”. Versos de “A Felicidade” são transpostos, adaptados, para a canção carnavalesca:

O sambista é um artista  
E o nosso Tom é o diretor de harmonia  
Os foliões são embalados pelo pessoal da bateria  
Sonhos de rei, de pirata e jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira

A Quarta-Feira de Cinzas marca o fim da “grande ilusão” representada pelo carnaval, momento em que o pobre consegue vivenciar seus sonhos, vestir fantasias negadas ao longo do ano. A chegada do período quaresmal traz consigo a transformação do que antes era fantasia em elementos da vida real.

Mas a quaresma lá no morro é colorida  
Com fantasias já usadas na avenida  
Que são cortinas, que são bandeiras  
Razão pra vida tão real da quarta-feira.

O colorido e a fantasia proporcionados pela escola de samba, portanto, não acabam na Quarta-Feira de Cinzas, estendendo-se pela quaresma e acalentando sonhos até o próximo carnaval.

### **9.1.5 União da Ilha, 1989: “Festa profana”**

(Compositores: J. Brito, Bujão e Franco<sup>76</sup>)

Uma grande ode ao carnaval foi o desfile da União da Ilha em 1989. Contou a história do carnaval desde o Egito antigo, com os cultos à deusa Ísis e os rituais agrários, passando pela Grécia e as festas dionisíacas, pela Roma antiga e as bacanais, Veneza e os bailes de máscaras, até chegar ao Brasil em forma de entrudo.

Toda essa história do carnaval é retratada ao longo do desfile. Em um desfile muito colorido, leve e contando com a empolgação dos componentes, as alegorias, fantasias e outros elementos cênicos representaram os deuses e festas da Antiguidade e da Idade Média, as manifestações carnavalescas contemporâneas, a celebração da bebida e do prazer. Com fantasias brilhosas, e também muitos corpos despidos, a escola inovou ao trazer o primeiro nu frontal do carnaval carioca: representando a deusa grega Afrodite, Enli Lara desfilou totalmente pelada, o que foi proibido pelo regulamento já no ano seguinte.

A sincronia entre enredo e samba-enredo foi bem-sucedida. Na letra, o eucancional é um sujeito que brinca, que se diverte, cuja única preocupação é foliar. Assim como outros sambas de temática carnavalesca, a festa de Momo é simbolizada como um sonho.

O rei mandou  
Cair dentro da folia  
E lá vou eu, lá vou eu  
O sol que brilha  
Nessa noite vem da Ilha  
Lindo sonho que é só meu

A segunda estrofe invoca o clima de paixão e pegação que caracteriza as festas de carnaval. Os compositores recorrem à rima amor/dor, mediada por “cor”, o que lembra a famosa canção “Mora na Filosofia”, de Monsueto e Arnaldo Passos

---

<sup>76</sup> O nome do compositor Franco foi omitido dos créditos no registro original da canção. Outro compositor, Bujão declarou que diziam à época que o samba era de Franco, mas isso não poderia ser admitido “porque ele tinha problemas com a diretoria e perderíamos [o festival de samba-enredo] se o nome dele aparecesse” (MELLO, 2015, p. 235). Mais tarde, em 2005, na reedição feita pela Porto da Pedra, o nome dele constou como autor no CD oficial.

(“Mora na filosofia / Pra que rimar amor e dor [...]”). Duas rimas se repetem (“amor”, “mais”), acentuando alguns aspectos com o intuito de facilitar o canto dos componentes.

Vem, vem amor  
Na poesia, vem rimar sem dor  
Na fantasia vem colorir  
Que a vida tem mais cor  
Vem na magia  
Me beija nesse mar de amor  
Vem, me abraça mais  
Que eu quero é mais  
O teu coração

O primeiro refrão é consoante a uma característica que aparece com destaque no desfile: a celebração da bebida, da embriaguez. Diz a letra: “Eu vou tomar um porre de felicidade / Vou sacudir, eu vou zoar / Toda a cidade”.

A estrofe seguinte é a que mais adentra na história do carnaval, motivo principal do enredo. Tal qual um folião embriagado, o eu-cancional viaja no tempo e no espaço e até mesmo questiona o deus Baco.

Eh, boi Ápis  
Lá no Egito, festa de Ísis  
Eh, deus Baco, bebe sem mágoa  
Você pensa que esse vinho é água?  
É primavera  
Na Lei de Roma  
A alegria é que impera  
Oh! Que beleza  
Máscara negra  
Lá no Baile de Veneza

O refrão final marca a origem do carnaval carioca e brasileiro, que se dá por meio do entrudo, no início do século XIX. A farra da época é descrita em três versos e em tom imperativo: “Ô joga água que é de cheiro / Confete, serpentina / Lança perfume no cangote da menina”.

O samba-enredo da União da Ilha foi motivo de polêmica intensa entre os comentaristas da TV Manchete, todos pessoas proeminentes no carnaval - referências como o carnavalesco Fernando Pamplona, o jornalista Sérgio Cabral e o ator e escritor Haroldo Costa. Todos apontaram, com maior ou menor ênfase, as características de marcha carnavalesca.

Severo, Pamplona disse no início do desfile: “uma escola que tem uma das mais perfeitas baterias, e que teve sambas extraordinários [...], vir com essa marchinha descarada, sem vergonha”. Depois, animado com o desfile, minimizou:

“ela é muito bacana, eu gostaria de dançar três noites no salão com ela”. Cabral, que caracteriza a canção da Ilha como “marcha-rancho”, critica a “descaracterização” do gênero samba-enredo, que atrapalharia o andamento da escola. Mais cauteloso, Haroldo Costa ressalta que a música “foi o maior sucesso nos bailes”, a “mais cantada” durante o pré-carnaval, e que tem um “refrão poderoso”, mas também afirma que tem “todas as características” de marcha. Esse “marcheamento” não chega a ser totalmente estranho, pondera Costa, citando como exemplo o samba do Salgueiro de 1984, “Skindô skindô”, também de letra fácil, e a consequente reação dos compositores da escola, que voltaram-se à defesa das características tradicionais do gênero. Em comum, todos os comentaristas defendem o que seriam “as raízes” da música das escolas de samba.

O desfile enfrentou problemas técnicos, como a falta de chapéus dos membros da bateria, que não chegaram a tempo, e dois pneus furados no carro alegórico síntese, “Festa profana”. Mesmo assim, o desfile, mobilizado pela letra e música vibrantes, contou com a empolgação e a alegria dos componentes e a escola conquistou um honroso terceiro lugar, apenas um ponto atrás da campeã Imperatriz Leopoldinense. O samba-enredo manteve a sua força ao longo do tempo: tornou-se um hino informal da torcida do Flamengo e, em 2005, foi reeditado no Grupo Especial pela Unidos do Porto da Pedra, com o título “Carnaval - Festa profana”.

#### **9.1.6 Portela, 1995: “Gosto que me enrosco”**

(Compositores: Noca da Portela, Colombo e Gelson)

A narratividade do enredo da Portela em 1995, desenvolvido pelo carnavalesco José Félix, centra na história do carnaval carioca. Parte daquele que seria o primeiro carnaval, em 1641, chega ao século XIX com as batalhas de flores e confetes, a aparição dos instrumentos de percussão, o surgimento das sociedades carnavalescas, o maxixe, a polca e os ranchos. Culmina no século XX com as lembranças do Rio antigo, o surgimento do samba e a criação das escolas de samba, que refundam o fazer carnaval.

O ponto de partida do enredo, 31 de março de 1641, simboliza o momento em que Salvador Corrêa de Sá, então governador do Rio de Janeiro, desfila pelas ruas da cidade para dar “vivas” à entronização de D. João IV, restaurador da Monarquia portuguesa, com 166 cavaleiros. Tal acontecimento, de acordo com a

bibliografia seguida pelo carnavalesco, significaria o primeiro carnaval do Brasil. No desfile, um destaque no primeiro carro alegórico após o abre-alas representa o governador e uma grande ala no início tematiza os cavaleiros.

O segundo setor do cortejo marca os acontecimentos carnavalescos do início do século XIX. O carro “O Entrudo” galhofamente traz bonecos jogando água de cheiro na plateia, retratando um costume daquele tempo. Alas representam essa festa popular, as batalhas de flores e confetes e o quadro “Cena de carnaval” (1823), de Debret, um dos principais registros iconográficos da época.

Os bailes, as danças, as festas carnavalizadas de rua do século XIX e do início do XX são tematizados no terceiro e quarto setores - as sociedades, a polca, a marcha, os ranchos, os cordões, entre outros. O quarto carro trouxe o Zé Pereira, símbolo inesquecível da história do carnaval do Rio de Janeiro. O quinto carro alegórico homenageou as grandes sociedades. A seguir, o destaque à influência baiana e negra na cultura carioca - inclusive com um carro, intitulado “A coroação do rei congo”.

Fantasia de dominós, piratas, pierrôs, colombinas etc. são representadas ao longo do desfile. Um carro alegórico denominado “Carruagem da folia” lembra dos corsos que desfilavam na antiga Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, coração do Rio. Uma ala fantasiada de “Pelo telefone” destaca aquele consignado como o primeiro samba gravado. Um carro representa o “Baile do Municipal”, com Clóvis Bornay, figura icônica dos concursos de fantasias, fantasiado de “Lenda viva do carnaval”. A fantasia de “bebê chorão” descreve uma das fantasias mais famosas na folia dos anos 1930. Por fim, personagens das escolas de samba são rememorados, como Xica da Silva (enredo do Salgueiro em 1963), e o último carro alegórico, chamado de “É hoje - o samba continua”, trouxe baluartes como Dona Zica (ícone da coirmã Mangueira), Manacéa e Monarco. A bateria, por sua vez, surpreende em relação à versão gravada ao fazer uma “paradinha” antes do refrão final, no trecho “Dos bondes ficou a saudade / Ah! Que saudade do luxo das Sociedades”.

A mesma centralidade do Rio de Janeiro para o carnaval expressa no desfile fica clara na letra do samba-enredo. Os versos iniciais demonstram uma consciência do lugar do carnaval do Rio no cenário mundial.

É carnaval  
O Rio abre as portas pra folia  
É tempo de sambar

A herança africana, que tem destaque no desfile, é evidenciada já na primeira estrofe. O verso “E faz Madureira de novo sonhar” espelha o desejo da Portela em quebrar o jejum de títulos - havia vencido pela última vez em 1984, dividindo com a Mangueira, e como única campeã em 1970.

Veio bailando pelo mar  
E de lá pra cá nasceu essa magia  
Samba, que me faz feliz  
Em sua raiz tem arte e poesia  
Bate o bumbo, lá vem Zé Pereira  
E faz Madureira de novo sonhar  
A Portela não é brincadeira  
Sacode a poeira, faz o povo delirar

O primeiro refrão traz o título do enredo, “Gosto que me enrosco”: “Gosto que me enrosco de você, amor / Me joga seu perfume, hoje eu tô que tô”. O nome faz alusão à homônima canção de sucesso dos anos 1920, gravada por Mário Alves em 1928, de autoria de Sinhô e Heitor dos Prazeres<sup>77</sup>, sucesso no carnaval de 1929. Os “sambas amaxixados”, que tinham como referência Sinhô, entre outros, e onde pode ser incluída “Gosto que me enrosco”, “funcionaram como uma espécie de filtragem da produção musical do período e foram importantes para a decantação do que ficaria conhecido como marchinha e samba carnavalesco” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). O verso galhofeiro “Me joga seu perfume, hoje eu tô que tô” representa as brincadeiras dos festejos carnavalescos, desde o entrudo.

As reminiscências dos carnavais do Rio antigo, simbolizada na estrofe seguinte, é carregada de saudosismo: a Praça 11 de Junho, ou Praça Onze, antigo reduto dos negros (e de judeus e outros imigrantes) destruído para dar vazão à construção da Avenida Presidente Vargas, foi o local dos desfiles até o início dos anos 1940; Deixa Falar, do Estácio, considerada a primeira escola de samba; as outras manifestações carnavalescas, anteriores às escolas de samba; o transporte movido a bondes - tão bem retratado no desfile, com uma alegoria representando o veículo ocupado por dois dos blocos mais conhecidos, Bafo da Onça e Cacique de Ramos, e um gigante Rei Momo; as sociedades e o luxo de suas fantasias.

Praça Onze, berço das nossas fantasias

---

<sup>77</sup> À época a questão dos direitos autores era fluida e problemática. A referida canção “Gosto que me enrosco” foi registrada apenas como de autoria de Sinhô. Heitor dos Prazeres reivindicou a autoria da primeira parte e, segundo a bibliografia, ela foi posteriormente reconhecida (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL; DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA).

Deixa Falar deixou no peito a nostalgia  
Dos ranchos, blocos e cordões  
Dos mascarados nos salões  
Pierrot beijando a Colombina  
Chuva de confete e serpentina  
Dos bondes ficou a saudade  
Ah! Que saudade do luxo das Sociedades

O refrão final invoca a precursora marchinha de Chiquinha Gonzaga, “Ô Abre Alas” (1899), celebra o caráter de resistência da Portela, escola que é sinônimo de tradição no samba, e destaca a alegria que sintetiza o carnaval: “Abram alas, deixa a Portela passar / É voz que não se cala / É canto de alegria no ar”.

Para o jornalista Luís Carlos Magalhães, que assumiu a presidência da Portela em 2016, o desfile da Portela em 1995 foi o “ponto de equilíbrio” entre o que chama de “cultura do samba” e a “cultura do carnaval”. Se no passado o samba era o aspecto dominante dos desfiles, ele gradualmente foi perdendo espaço para o “carnaval”. Assim define Magalhães (FABATO ET AL., 2016, p. 236):

Duas culturas diferentes: a cultura do samba, pé-na-África, e a cultura do carnaval, pé-na-Europa, com o espírito da folia a uni-las; o espírito da folia, da fantasia, não no sentido da fantasia de pano, em máquinas de costura, mas da fantasia do espírito.

O desfile, conclui Magalhães (idem), embalado por aquele que foi “o samba mais vibrante de sua história”, conseguiu obter o “exato equilíbrio” em sua missão de “tornar a cultura do samba e do carnaval uma coisa só”. O título não veio por mísero meio ponto, ficando a escola com o vice-campeonato, mas ficou a serenidade de quem fez um desfile à altura da rica história do carnaval do Rio de Janeiro.

### **9.1.7 Grande Rio, 2010: "Das arquibancadas ao camarote nº 1, um 'Grande Rio' de emoção, na apoteose do seu coração"**

(Compositores: G.Martins, Barbeirinho, Levi, Chico, Isaac, Juarez, Mingau, Arlindo Cruz, Da Lua, Rafael Ribeiro, Carlos Senna e Emerson)

Caçula entre as grandes do carnaval do Rio de Janeiro, fundada em 1988, a escola de samba de Duque de Caxias apresentou em 2010 um enredo em homenagem ao sambódromo da Marquês de Sapucaí, revivendo desfiles que fizeram a sua história. Homenageando o sambódromo, homenageia-se também as agremiações, seus ícones e seus heróis anônimos. O lugar de onde se fala é o

camarote número 1, espaço no início do sambódromo pertencente à cervejaria Brahma durante muito tempo (desde 1991 até o início da década de 10), conhecido por reunir grande número de famosos.

O enredo, de autoria do carnavalesco Cahê Rodrigues, com a colaboração de Hiram Araújo e Lucas Pinto, diferencia-se de outros sobre a história do carnaval carioca por não externalizar qualquer tipo de saudosismo ou crítica em relação às transformações. Ao contrário, celebra a chegada do sambódromo e a contemporaneidade da arte das escolas de samba, enxergando nelas um promissor futuro. A grandiosidade adquirida pelo espetáculo é elogiada e comemorada: “Se em outros tempos os espaços desta festa eram outros, esses foram insuficientes para a proposta da grandiosidade da festa, que já possuía todo o apelo cultural compatível à cidade do Rio de Janeiro”. A formação do sambódromo - oficialmente denominado Passarela Professor Darcy Ribeiro (nome formal, porém de uso raro) - é assim descrita pelo texto do enredo<sup>78</sup>:

[...] sobre os traços preciosos e arquitetônicos de Oscar Niemeyer, sob a visão antropológica de Darcy Ribeiro, numa parceria perfeita inspirada em Amaury Jório e Ismael Silva, onde nesse espaço conviveriam harmoniosamente cultura e educação e na liderança política do então governador Leonel Brizola, nasce em tempo recorde o grande palco das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro.

O desfile, assim como a letra do samba, é todo permeado pelas narrativas que marcaram a história do sambódromo da Sapucaí. Na parte dianteira, por exemplo, a Comissão de Frente representou os malandros e as mulatas, que ficavam em cima de um pandeiro; antes mesmo do abre-alas, casais de mestre-sala e porta-bandeira carregavam os pavilhões de todas as escolas do Grupo Especial; o carro alegórico “As protagonistas do espetáculo” trouxe os símbolos de cada agremiação (a águia da Portela, o tigre do Porto da Pedra, as coroas da Imperatriz Leopoldinense e da Vila Isabel, o beija-flor da escola homônima etc.).

As alas retrataram fantasias características dos estilos dos diferentes carnavalescos: o barroco de Rosa Magalhães e Arlindo Rodrigues, o futurismo de Renato Lage, o tropicalismo de Fernando Pinto, entre outros. Mas ninguém mereceu mais deferências do que Joãozinho Trinta: o carro alegórico “Ratos e urubus”, onde

---

<sup>78</sup> GALERIA DO SAMBA. *Carnaval de 2010 - Acadêmicos do Grande Rio*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2010/>. Acesso em: abril de 2019.

o próprio Joãosinho (que morreria um ano depois) desfilou, foi construído a partir da matéria-bruta extraída de lixões, com bonecos de grandes ratos assustadores se mexendo e, acima, um urubu; as baianas também desfilaram com o lixo estetizado por Joãosinho e outra ala representou os “mendigos” tão bem retratados por ele. O “Fábrica de Sonhos” simbolizou os neurônios do carnavalesco que elaboram a “grande ópera popular”, conforme o conceito expresso no enredo; nele, uma homenagem ao Cristo censurado de Joãosinho Trinta, desta vez com a inscrição “mesmo proibido não deixei de brilhar!” (em 1989, Trinta protestou contra a censura imposta pela Igreja Católica através da frase “Mesmo proibido olhai por nós!”, além dos malabaristas da Intrépida Trupe retratando a arte de Renato Lage, etc.

Outras alegorias homenagearam carnavais vitoriosos ou não, mas todos emblemáticos: “O mundo é uma bola” homenageou o futebol e o desfile da Beija-Flor em 1986; “Kizomba - A Festa da Raça” resgatou a estética africanista vencedora do carnaval de 1988, centenário da Abolição, exibindo em destaque a atriz Adriana Lessa como a líder quilombola Dandara Palmares. “O corpo da vida” reviveu o carro do DNA do carnavalesco Paulo Barros, da Unidos da Tijuca em 2004, que significou uma importante renovação estética no gênero.

Até mesmo tragédias, como o carro incendiado da Unidos do Viradouro em 1992, não foram esquecidas: no enredo da escola sobre os ciganos, a alegoria retratava as geleiras da Rússia, com a presença de esculturas de cães Husky Siberianos; no último setor, o fogo tomou conta em poucos minutos. Para Fabato (2014, p. 92), havia uma explicação mística para o incidente: “a não lembrança desse elemento desagradou os homenageados: o fogo é o grande companheiro dos ciganos, sendo utilizado nos rituais de magia para limpar as energias negativas”. Dezoito anos depois, a Grande Rio, precavida, lembrou de representar o fogo: a ex-BBB Íris Stefanelli veio fantasiada com o elemento da natureza à frente do carro alegórico que recordou o fatídico desfile.

Assim como o desfile, o samba-enredo também é um mosaico panorâmico dos carnavais que fizeram a história do Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Eufórico, o refrão principal já demarca de onde fala o eu-cancional:

Grande Rio, eu sou guerreiro  
Sou brasileiro e faço o meu ziriguidum  
Vibra, arquibancada, explode  
O Camarote nº 1

O samba como o gênero que conduz a folia é ressaltado nos primeiros versos: “ Amor, é hora, não demora! / A minha energia vai contagiar / Ô yáíá, é o samba que manda na minha cidade”. A sequência da estrofe inicial apresenta um folião ciente do processo que, originado nos barracões, transforma sonhos em realidade até chegar ao sambódromo.

E no despertar de um folião  
Tem o esplendor de um barracão  
Onde um sonho vira realidade  
Num simples toque das mãos  
Depois no vendaval da alegria  
Minha fantasia pra lá de suada  
Lágrimas, sorrisos fazem parte desse visual  
De um paraíso de beleza sem igual

O refrão que sucede mostra bem a expectativa do eu-cancional para o momento do desfile. Explicitamente é feita a homenagem a Joãozinho Trinta, um dos maiores carnavalescos de todos os tempos - e o maior homenageado no desfile e no samba-enredo. São feitas menções ao desfile da própria Grande Rio em 2001, assinado por Joãozinho, quando um astronauta voou na Sapucaí, e a “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”, desenvolvido pelo carnavalesco na Beija-Flor em 1989.

Meu coração vai a mil  
Quando a sirene tocar  
A Passarela tremer, o homem pode voar  
De ratos e urubus veio a transformação  
Quero mais que nota trinta, pro talento do João

O recorte daqueles considerados os mais antológicos enredos apresentados em 25 anos de desfiles na Sapucaí move a estrofe subsequente: “Peguei um Ita no Norte”, do Salgueiro em 1993 (famoso pelo refrão “Explode coração / Na maior felicidade...”); “Kizomba, a festa da raça”, da Vila Isabel em 1988, e “Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós”, respectivamente campeãs celebrando os centenários da Abolição da escravatura e o da proclamação da República; “Yes, nós temos Braguinha”, primeira campeã do sambódromo, em 1984 (junto da Portela); a trágica apresentação da Viradouro de 1992, em homenagem aos ciganos; o inovador DNA humano de Paulo Barros na Unidos da Tijuca, em 2004. Na letra, uma concessão é feita a um desfile pré-Sapucaí, o da União da Ilha de 1978, que também falou de ciganos e tinha os conhecidos versos “Como será o amanhã /

Responda quem puder [...]”. Uma homenagem a Jamelão, que recusava a alcunha de “puxador”, merece destaque em três versos.

No Ita salgueirando lá vou eu  
Ouvindo a sereia a cantar  
Festa da raça, kizomba, a liberdade no ar  
Daqui pra lá, de lá pra cá, deu Braguinha  
Fez o mundo inteiro delirar  
No templo dos bambas  
Raízes do samba, a arte se consolidou  
Saudade da linda voz que se calou...  
Eu sou cantor... eu sou cantor...  
No seu protesto nunca foi um puxador

As interrogações acerca do futuro e do terceiro milênio demonstram um aspecto recorrente das escolas de samba na primeira década deste século, como será aprofundado no próximo capítulo.

Será que no terceiro milênio haverá  
Festa cigana na avenida?  
O amanhã como será?  
DNA, princípio da vida  
E um sambista com sorriso divinal  
Na apoteose do planeta carnaval!

No desfile, a perspectiva de futuro veio representada no último setor, inspirada no “Ziriguidum 2001 - Um carnaval nas estrelas”, enredo de Fernando Pinto para a Mocidade em 1985. Se antes uma distância temporal de 16 anos parecia imensa, agora é possível sonhar muito além, e o carnavalesco Cahê Rodrigues exibiu a alegoria “Ziriguidum 3001”, afirmando, longe de qualquer viés passadista, a perenidade da arte das escolas de samba e do revolucionário equipamento cultural criado por Brizola, Darcy e Niemeyer.

### **9.1.8 Salgueiro, 2017: "A divina comédia do carnaval"**

(Compositores: Marcelo Motta, Fred Camacho, Guinga do Salgueiro, Getúlio Coelho, Ricardo Neves, Francisco Aquino)

O desfile do Salgueiro em 2017 fundiu *A Divina Comédia*, clássico da literatura mundial de autoria do italiano Dante Alighieri (1265-1321), ao carnaval do Rio de Janeiro. Assim como o poema, o enredo divide-se em três partes: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. E tal como no poema, quem conduz a letra do samba e a narrativa do enredo é Dante, poeta e eu-poético/eu-cancional.

O discurso, tal como na obra italiana, é inteiramente em primeira pessoa. A primeira estrofe é dedicada ao “inferno” carnavalizado. A inversão e a liberdade

extremas proporcionadas pelo carnaval faz com que o eu-cancional não tenha pudor em jogar-se a todos os prazeres da carne.

Vou embarcar em ilusões  
À loucura me entregar  
Prazer...  
Sou poeta delirante, o amante  
Na profana liberdade  
Devoto da infernal felicidade  
Quero o gostoso veneno do beijo  
saciar o meu desejo  
Me embriagar  
nos braços da folia me jogar.

No refrão, o poeta convida a musa a perder-se consigo. O amor é visto como difícil e como “pecado”, de quem não tem juízo, e é na noite que se realiza.

Vou me perder pra te encontrar  
enlouquecer, morrer de amar!  
pra que juízo, amor? A noite é nossa...  
do jeito que o pecado gosta!

O Purgatório vem na segunda parte do samba. A purificação da alma faz vislumbrar a “Santíssima Trindade do Carnaval”, os “três ‘com sagrados talentos’” aqueles que revolucionaram a arte das escolas de samba e o próprio carnaval - Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e Fernando Pamplona. A invocação a Orun caracteriza o desejo de chegar ao mundo dos deuses.

Sinto minh´alma se purificar  
vislumbrar...  
o paraíso, no firmamento  
três "com sagrados" talentos  
"vê, estão voltando as flores..."  
lá, onde ressoam tambores.  
Toca, batuqueiro, dobre o rum  
aos presentes de Orun...

Às baianas, que no desfile são descritas como as “sacerdotisas de Orun”, é solicitado transformar o céu num terreiro e pintar a passarela das cores da agremiação. A missão da escola de samba, na perspectiva do poeta, é clara: “carnavalizar a vida”. No refrão final, de apenas dois versos, uma sentença afirmativa da condição de ser salgueirense, característica recorrente em letras da escola.

Gira, baiana, e faz do céu um terreiro  
Tinge essa avenida de vermelho  
É nossa missão carnavalizar a vida...  
Vida é feita pra sambar!  
Dessa paixão que encanta o mundo inteiro  
Só entende quem é Salgueiro...

Só entende quem é Salgueiro.

Fazendo jus à missão de “carnavalizar a vida”, a carnavalização está em tudo ao longo do cortejo do Salgueiro. A sincronização do universo dantesco ao do carnaval carioca apresentou casos interessantes, como na simbolização dos pecados capitais: por exemplo, a Vaidade veio representada pela Velha Guarda interpretando os mandingueiros; a Ira é uma ala chamada “Cordão dos Índios Irados”, remetendo à clássica marchinha de Haroldo Lobo e Milton Oliveira (“Ê, ê, ê, ê, Índio quer apito / Se não der, pau vai comer!”); a Gula é uma ala cheia de reis momo.

O setor do Inferno começa pelo carro abre-alas representando “Uma barca para o inferno”, com a presença de Caronte e de dragões, esqueletos etc., além de cores intensas. Antes, a comissão de frente, denominada “Solte suas feras”, trouxe demônios em volta de um grande boneco de diabo, uma performance da luta de uma Medusa sambista contra um anjo e, como clímax, a purificação, quando quem antes era demônio transforma-se em alegres arlequins. O casal de mestre-sala e porta-bandeira vem à frente do abre-alas representando, ele, o poeta Dante e ela a musa Beatriz.

Segundo a cronologia histórica, ainda no setor do Inferno são representados os carnavais inspirados na *Commedia Dell’Arte* italiana, com seus famosos personagens Pierrô, Arlequim e Colombina, as grandes sociedades (lembradas sobretudo no carro “Os Tenentes do Diabo”, referência à agremiação carnavalesca fundada em 1855, os bate-bola (manifestação carnavalesca tradicional do subúrbio carioca), entre outros elementos.

O setor do Purgatório faz a coloração do desfile mudar gradualmente. O carro “O Monte Purgatório” traz 100 bailarinos dramatizando na alegoria e em volta dela a luta para chegar ao paraíso, com as cores saindo da tonalidade lúgubre para chegar ao branco do destaque no cume. Em outra parte, a saída do vermelho soturno, que vinha bastante acompanhando do preto, abre espaço para tons mais claros, primaveris. Alas aludem a “Estão voltando as flores”, conhecida marcha-rancho do compositor Paulo Soledade, citada também no enredo e no hino. O carro alegórico “O Jardim do Éden” simboliza os ranchos carnavalescos, de forte presença no Rio do fim do século XIX até a primeira metade do século XX, quando

as escolas de samba assumem a hegemonia. Nessa “divina comédia” peculiar, é aí que Dante encontra sua musa Beatriz.

O último setor, do Paraíso, vem retratado predominantemente de branco. Abrindo-o, o carro alegórico “O Corso Espacial”, de prevalência de branco e preto, por meio de máscaras, colombinas e outros elementos cênicos simboliza os corsos carnavalescos, outra manifestação importante da primeira metade do século passado.

O ponto culminante da saga do poeta na “divina comédia” salgueirense se dá com a chegada das escolas de samba. As já citadas baianas, as “Sacerdotisas de Orun”, fazem a referência ao céu, ao mundo espiritual onde habitam os deuses, segundo a tradição iorubá. Nesse ambiente divino, surgem alas homenageando os três ícones celebrados no enredo como a “Santíssima Trindade do Carnaval”, ou, de acordo com o samba, como “com sagrados” talentos (Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e Fernando Pamplona). O último carro alegórico, intitulado “Empíreo - O Orum de todos os deuses”, teve como objetivo “levar o salgueirense ao céu”<sup>79</sup>: em tons majoritariamente brancos e toques de vermelho, com um casal de mestre-sala e porta-bandeira carregando o pavilhão da escola do alto da alegoria, circundados por baluartes da agremiação e por outros elementos, o Salgueiro fechava seu desfile certo de que havia alcançado o paraíso.

## 9.2 O negro

Em uma manifestação protagonizada por pessoas da periferia urbana, sobretudo negras, uma primeira suposição é de que a temática em torno da cultura negra brasileira fosse desde sempre recorrente. Contudo, não foi o que aconteceu. Desde o surgimento dos primeiros desfiles de escolas de samba oficiais, na década de 1930, até a década de 60, raros foram os enredos com esse viés.

A razão de tal dissintonia, já analisada anteriormente, estava na compulsoriedade de “temas pátrios” desde o primeiro regulamento dos desfiles, vigorando pelas décadas seguintes. Como o papel do negro na historiografia canônica era secundarizado, não lhe cabendo lugar no panteão dos “heróis nacionais” nem nos grandes acontecimentos sociais e políticos, a exclusão se dava também no carnaval onde era o ator principal.

---

<sup>79</sup> Informação fornecida pela transmissão da TV Globo.

Porém, o eurocentrismo das narrativas históricas oficiais seria posto em xeque, principalmente a partir dos anos 60, muito por causa dos sambas-enredos das escolas de samba. Sua contribuição foi imensa para dar visibilidade a personalidades que não estavam nos livros escolares, como Chico Rei, Ganga Zumba, Chica da Silva e mesmo Zumbi dos Palmares. Em um país de fortes bases católicas (e que veria nas últimas décadas do século XX um forte crescimento do neopentecostalismo), falar dos orixás e seus rituais em um espetáculo de massa também se fez um ato corajoso e de resistência.

Ainda, a tematização do negro serviu para evidenciar discursos críticos ao processo de Abolição e à realidade desigual entre brancos e negros - discursos que pouco espaço tinham nos veículos de massa. A denúncia da perenidade da discriminação racial, se não fez parte do universo cancional das escolas de samba em seus primeiros tempos, se consolidou, mais adiante, como marca expressiva do gênero e, somada ao todo que forma esse campo discursivo, em uma de suas *longas durações* mais notórias.

A contribuição dos sambas-enredo da temática africana se deu não só no campo discursivo. Foi essencial também para o surgimento de uma linguagem própria para o gênero, fruto da simbiose entre autor e obra.

De longe a linha temática que mais belos sambas proporcionou, em toda a história do samba de enredo, foi a dos enredos negros, ou afro-brasileiros.

Iniciada na década de 50, com participação decisiva, mas não exclusiva, do Salgueiro, o enredo negro mostrou que o aspecto afetivo, a ligação entre o compositor e o seu tema, era a chave para a produção de grandes obras. Foi também decisivo para a conquista de uma linguagem poética própria, original. (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 98)

Como ressaltado por Mussa & Simas, não coube somente ao Salgueiro o pioneirismo nos enredos negros. Das décadas de 30, 40 e 50 se dispõe de poucos registros escritos e gravados, mas é possível localizar alguns. Em 1948, com o título “Exaltação à Redentora”, a Portela louva a monarca, mencionando o sofrimento por que passavam os negros escravizados – “Somente ela quem via / Como o preto sofria, noite e dia”; otimista, o samba fecha com os versos “Hoje no mundo, / Preto tem o seu valor profundo” (o samba é detalhado no tópico 8.2.2.1). Em 1952, também a Portela aborda o sofrimento imposto pela escravidão (tópico 9.2.1). Em 1954, em seu primeiro desfile como Acadêmicos do Salgueiro (é fruto da fusão de

agregações do morro), a escola tematiza a Bahia, onde, entre outros assuntos, cita aspectos da cultura negra brasileira como o samba e o candomblé.

A partir de “Navio negreiro”, enredo de 1957, e principalmente da trinca “Quilombo dos Palmares” (1960), “Chica da Silva” (1963) e “Chico-Rei” (1964) que o Salgueiro opera uma transformação na visão acerca da História brasileira e da formação do país e de sua cultura, bem como na própria estrutura do gênero cancional samba-enredo.

A temática do enredo negro teria no Salgueiro a sua principal referência, consagrando algo que se confunde com a própria identidade da escola. Todavia, muitas outras abordagens foram feitas por praticamente todas as agremiações ao longo de seis décadas, sob várias perspectivas.

Abaixo, uma lista de 82 sambas-enredo cujo bloco semântico encontra-se destacadamente na temática do negro. Na sequência, uma análise aprofundada de 12 deles, representativos das diferentes épocas, estilos e enfoques narrativos.

|      |                   |   |
|------|-------------------|---|
| 1948 | Portela           | "Homenagem à Redentora"                               |
| 1952 | Portela           | "Brasil de ontem"                                     |
| 1954 | Salgueiro         | "Uma romaria na Bahia"                                |
| 1957 | Salgueiro         | "Navio negreiro"                                      |
| 1960 | Salgueiro         | "Quilombo dos Palmares"                               |
| 1962 | Mangueira         | "Casa grande e senzala"                               |
| 1963 | Salgueiro         | "Chica da Silva"                                      |
| 1964 | Salgueiro         | "Chico-Rei"   |
| 1964 | Mangueira         | "Histórias de um preto velho"                         |
| 1966 | Império Serrano   | "Glória e graças da Bahia"                            |
| 1966 | Santa Cruz        | "Epopéia de uma raça"                                 |
| 1967 | Salgueiro         | "História da liberdade no Brasil"                     |
| 1968 | Unidos de Lucas   | "História do negro no Brasil" ou "Sublime pergaminho" |
| 1969 | Império Serrano   | "Heróis da liberdade"                                 |
| 1969 | Em Cima da Hora   | "Ouro escravo"  |
| 1971 | Salgueiro         | "Festa para um rei negro"                             |
| 1971 | Império da Tijuca | "O misticismo da África ao Brasil"                    |
| 1972 | Portela           | "Ilu Ayê, a terra da vida"                            |
| 1972 | Mocidade          | "Rainha mestiça em tempo de lundu"                    |

|      |                          |  |
|------|--------------------------|--|
| 1972 | Estácio                  | "O Rio Grande do Sul na festa do Preto Forro"                  |
| 1973 | Mangueira                | "Lendas do Abaeté"   |
| 1974 | Em Cima da Hora          | "Festa dos deuses afro-brasileiros"                            |
| 1976 | Mocidade                 | "Mãe Menininha do Gantois"                                     |
| 1976 | Salgueiro                | "Valongo"  |
| 1976 | Império Serrano          | "A lenda das sereias, rainhas do mar"                          |
| 1976 | Estácio                  | "Arte negra na legendária Bahia"                               |
| 1976 | Unidos de Lucas          | "Mar baiano em noite de gala"                                  |
| 1978 | Beija-Flor               | "A criação do mundo na tradição nagô"                          |
| 1978 | Salgueiro                | "Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses"                         |
| 1978 | Vila Isabel              | "Dique, um mar de amor"  |
| 1979 | Imperatriz               | "Oxumaré, a lenda do arco-íris"                                |
| 1980 | Imperatriz               | "O Que é Que a Bahia Tem"                                      |
| 1980 | Salgueiro                | "O bailar dos ventos, relampejou, mas não choveu"              |
| 1982 | Mocidade                 | "O velho Chico"  |
| 1983 | Beija-Flor               | "A grande constelação das estrelas negras"                     |
| 1983 | Portela                  | "A ressurreição das coroas - reisado, reino e reinado"         |
| 1983 | Império Serrano          | "Mãe baiana mãe"   |
| 1983 | Imperatriz Leopoldinense | "O rei da Costa do Marfim visita Chica da Silva em Diamantina" |
| 1984 | Unidos da Ponte          | "Ofereidas"  |
| 1984 | Unidos da Tijuca         | "Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês"                |
| 1988 | Vila Isabel              | "Kizomba, festa da raça"                                       |
| 1988 | Mangueira                | "100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?"                  |
| 1988 | Beija-Flor               | "Sou negro, do Egito à liberdade"                              |
| 1988 | Salgueiro                | "Em busca do ouro"   |
| 1988 | Portela                  | "Na lenda carioca, os sonhos do vice-rei"                      |
| 1988 | Império Serrano          | "Pára com isto, dá cá o meu"                                   |
| 1989 | Imperatriz               | "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós"                 |
| 1989 | Salgueiro                | "Templo negro em tempo de consciência negra"                   |
| 1990 | Salgueiro                | "Sou amigo do rei"   |
| 1993 | Vila Isabel              | "Gbala, viagem ao templo da criação"                           |

|      |                   |  |
|------|-------------------|--|
| 1994 | Viradouro         | "Tereza de Benguela, uma rainha negra no Pantanal"   |
| 1994 | Portela           | "Quando o samba era samba"   |
| 1994 | Grande Rio        | Os santos que a África não viu   |
| 1996 | União da Ilha     | "A Viagem da Pintada Encantada"  |
| 1996 | Unidos da Tijuca  | "Ganga-Zumbi, Expressão de uma Raça"   |
| 1998 | União da Ilha     | "Fatumbi, a ilha de todos os santos"   |
| 1998 | Caprichosos       | "Negra origem, negro Pelé, negra Bené"   |
| 2000 | Beija-Flor        | "Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?"   |
| 2000 | Viradouro         | "Brasil: visões de paraísos e infernos"  |
| 2000 | Mangueira         | "Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo"  |
| 2000 | Tradição          | "Liberdade! Sou negro, raça e tradição"  |
| 2001 | Beija-Flor        | "A saga de Agotime, Maria mineira Naê"   |
| 2001 | Tuiuti            | "Um mouro no quilombo. Isto a história registra"   |
| 2002 | Viradouro         | "Viradouro, Viramundo, rei do mundo"   |
| 2003 | Unidos da Tijuca  | "Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!"   |
| 2003 | Caprichosos       | "Zumbi, rei de Palmares e herói do Brasil. A história que não foi contada"   |
| 2003 | Porto da Pedra    | "Os donos da rua - um jeitinho brasileiro de ser"  |
| 2005 | Vila Isabel       | "Singrando em mares bravios... E construindo o futuro"   |
| 2007 | Beija-Flor        | "Áfricas - Do berço real à corte brasileira"   |
| 2007 | Salgueiro         | "Candaces"   |
| 2007 | Porto da Pedra    | "Preto e branco a cores"   |
| 2009 | Império Serrano   | "A lenda das sereias e os mistérios do mar"  |
| 2014 | Salgueiro         | "Gaia - A vida em nossas mãos"   |
| 2014 | Império da Tijuca | "Batuk"  |
| 2015 | Beija-Flor        | "Um Griô conta a história: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade" |
| 2015 | Imperatriz        | "Axé Nkenda – Um ritual de liberdade – E que voz da liberdade seja sempre a nossa voz"   |

|      |               |  |
|------|---------------|--|
| 2015 | Viradouro     | "Nas veias do Brasil, é a Viradouro em um dia de graça!" |
| 2017 | União da Ilha | "Nzara Ndembu - Glória ao Senhor Tempo"                  |
| 2017 | Vila Isabel   | "O som da cor"   |
| 2018 | Tuiuti        | "Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?"         |
| 2018 | Salgueiro     | "Senhoras do ventre do mundo"                            |
| 2019 | Salgueiro     | "Xangô"  |

### 9.2.1 Portela, 1952: “Brasil de ontem”

(Compositor: Manacéa)

Em narrativa curta, com apenas duas estrofes, o enredo da Portela em 1952 aborda a escravidão a que os negros estavam submetidos naquele Brasil de “ontem”. O “ontem” tinha razão de ser, já que havia apenas 64 anos que a escravidão fora abolida, fazendo parte não só dos livros de história, mas das lembranças dos mais velhos.

A primeira estrofe é, ao mesmo tempo, um lamento e uma comemoração. A sentença principal rememora o passado escravista, seguida por comentários entoados pelo coro, como constata-se na gravação produzida pela Velha Guarda Portela anos depois. O final de cada verso acentua o tom exclamativo (e triste) do lamento. O tronco e o pelourinho são utilizados para simbolizar a prática da escravidão.

Brasil, já não és mais aquele  
 Brasil que o tempo levou (que o tempo levou, levou...)  
 Brasil antigo de escravo e senhor (de escravo e senhor... senhor)  
 Antigamente o sofrimento era demais (era demais... demais)  
 Tronco e pelourinho não existem mais.

O uso da mão-de-obra escrava pelos ricos, “as grandes damas todas faceiras”, marca a segunda estrofe. Aos negros escravizados cabia carregar na liteira o “luxo” de uma sociedade que fazia do trabalho escravo um fator de diferenciação social e de perpetuação das desigualdades.

Antigamente na cidade  
 A carruagem era o luxo da mocidade  
 As grandes damas todas faceiras  
 Os escravos carregavam na liteira.

Letra precursora na denúncia da escravidão pelos próprios negros do subúrbio carioca, “Brasil de ontem” sintetizou como poucos sambas um passado ainda fresco na memória de muitos componentes, antecipando uma temática que legaria outras preciosidades ao cancionero do carnaval brasileiro.

### 9.2.2 Salgueiro, 1957: “Navio negreiro”

(Compositores: Djalma Sabiá e Amado Régis)

O desfile de 1957 é um marco da temática que se confundiria com a própria identidade do Acadêmicos do Salgueiro. Falar do negro renderia grandes enredos ao Salgueiro na década de 1960, mantendo-se como característica vivas nas décadas seguintes, mas tem na apresentação de 57 um notável ponto de partida. O enredo aborda o tráfico negreiro inspirado no poema “O Navio Negreiro (Tragédia no mar)”, de Castro Alves (1847-1871), publicado originalmente no livro *Os Escravos*, em 1870.

Tanto a sinopse do enredo quanto a letra do samba deixam nítida a homenagem ao poeta baiano. As condições da travessia marítima, bem como a sucessão de leis até se chegar à libertação dos negros, são aspectos relevantes no samba-enredo. A sinopse do enredo<sup>80</sup> ressalta a importância do poeta para o tema abordado, descrevendo-o como alguém sensível ao sofrimento dos negros traficados para o Brasil “iludidos pelos brancos”. A raça negra é definida como “heroica”. A narração acerca do comércio de escravos faz um crítica contundente.

A ESCOLA DE SAMBA “ACADÊMICOS DO SALGUEIRO” tem o prazer de apresentar no seu enredo de Carnaval de 1957 um dos mais tristes episódios de nossa história, tão bem decantadas pelo imortal poeta Antônio Castro Alves, no seu poema o “Navio Negreiro”, cheio de lágrimas e tristezas, até hoje lido com deleite pela geração deste século.

Castro Alves, condoído de sofrimento dos negros, que iludidos pelos brancos deixavam a sua pátria (África), esperançosos de melhores dias, deixou transvasar de sua alma a dor e revolta que seu coração sentia, ao ver atiradas ao fundo dos porões do navio, levas de homens, mulheres e crianças, que traziam como que fossem animais para serem vendidos em praças públicas.

Esses infelizes, sem revolta, examinados e comprados como se fossem mercadorias pelos ricos da época, esquecidos dos ensinamentos de Deus, que somos todos irmãos [sic] e, do mais simples gesto de humanidade infringindo a essa heroica raça, castigos e sofrimentos que sensibilizam os corações bem formados.

---

<sup>80</sup> GALERIA DO SAMBA. *Carnaval de 1957 - Acadêmicos do Salgueiro*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1957/>. Acesso em: maio 2019.

A letra apresenta um eu-cancional coletivo: o primeiro verso é “Apresentamos”, informando que quem entoa o canto é a coletividade organizada na agremiação carnavalesca. O protagonismo a Castro Alves na narrativa e a relevância dele na denúncia da escravidão merecem destaque - é simbolizado como o “altruísta” “defensor / Tenaz da gente de cor” (lembra-se que a expressão “gente de cor”, ou “homem de cor”, é consoante ao termo bastante comum à época para referir-se às pessoas negras). A descrição do ambiente caliginoso do navio negreiro é precisa.

Apresentamos  
Páginas e memórias  
Que deram louvor e glórias  
Ao altruísta e defensor  
Tenaz da gente de cor  
Castro Alves, que também se inspirou  
E em versos retratou  
O navio onde os negros  
Amontoados e acorrentados  
Em cativeiro no porão da embarcação,  
Com a alma em farrapo de tanto mau trato,  
Vinham para a escravidão.

O primeiro refrão fecha a estrofe inicial mencionando a chegada do negro à escravidão no território brasileiro - “Ô-ô-ô-ô-ô / No navio negreiro / O negro veio pro cativeiro. A sucessão de leis que garantiram a libertação dos negros é descrita sumariamente - liberdade “como o poeta previu”, assinala a letra.

Finalmente uma lei  
O tráfico aboliu,  
Vieram outras leis,  
E a escravidão extinguiu,  
A liberdade surgiu  
Como o poeta previu.

Os versos derradeiros comemoram o fim da escravidão - novamente, com a musicalidade do verso “Ô-ô-ô-ô-ô” remetendo à ancestralidade negra: “Ô-ô-ô-ô-ô / Acabou-se o navio negreiro / Não há mais cativeiro”.

### **9.2.3 Salgueiro, 1960: “Quilombo dos Palmares”**

(Compositores: Noel Rosa de Oliveira, Anescar e Walter Moreira)

O desfile do Salgueiro de 1960 foi um verdadeiro divisor de águas. Pela primeira vez o negro não era lembrado apenas pelo martírio da escravidão, mas por

ter lutado contra ela. Pela primeira vez, ainda, o enredo era um herói negro, e não os heróis brancos da historiografia oficial.

Fernando Pamplona, carnavalesco da escola (junto com Arlindo Rodrigues e Newton de Sá) e autor do enredo, em sua autobiografia (PAMPLONA, 2013) coloca as dificuldades de acesso a informações sobre os quilombos. Conseguira uma publicação junto à biblioteca do Exército, produzida a partir de pesquisas realizadas sobretudo em Portugal, devido à destruição dos arquivos brasileiros sobre a escravidão que teria sido imposta por Rui Barbosa após a Abolição e a Proclamação da República. O propósito de Pamplona era revolucionar esteticamente e musicalmente o carnaval carioca. Oriundo de outro meio social - era cenógrafo formado pela Escola Nacional de Belas Artes -, chegou ao morro do Salgueiro cheio de idealismo, porém tendo de lidar com uma realidade mais complexa do que supunha:

Naquele tempo, deixávamos o pessoal do morro interpretar e interferir nos riscos, desde que não prejudicasse o enredo. Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas: *“Pô, cara, este risco é muito feio. Meu Carnaval não é só desfile. Com chapéu de arminho, capa, espada, vestido de nobre, bacana, o pessoal me respeita, aí chego na [praça] Saens Peña e todo mundo diz: Puxa, crioulo, tu tá bacana paca! Segunda e terça, quando o risco é bacana mesmo, vou para Madureira para sacanear aqueles suburbanos metidos à besta.”* [grifo do autor] (PAMPLONA, 2013. p. 58)

Exigente, Pamplona, entusiasmado com a indumentária africana que achava “linda”, conta que indagou o famoso folclorista Edison Carneiro (1912-1972) sobre o porquê de nas escolas de samba, “assim como no Maracatu ou nas Congadas”, os negros só vestirem indumentária branca - “não apenas agora mas desde as primeiras manifestações, como podemos observar nas gravuras de Rugendas, Debret ou Chamberlain”. Carneiro respondeu-lhe: “1 - A indumentária negra representava a derrota e a escravidão. 2 - A indumentária branca representava a vitória e o poder” (PAMPLONA, *ibid.*, p. 59).

A mesma busca de uma “essencialidade” estética da cultura do negro brasileiro se fez presente também no samba-enredo. Pamplona relata que foi dele a ideia de introduzir o verso “ô ô ô ô...” por ser “mais negro” do que o costumeiro “larará” (como se percebe pelo samba analisado anteriormente, não foi uma construção inédita, já que o próprio Salgueiro a havia utilizado em 1957 em seu

enredo sobre os navios negreiros; porém, assim como a temática do negro no desfile de escolas de samba, era de presença rara).

A estrofe inicial situa espacial e temporalmente o enredo da escola. Foi no Brasil colonial (os primeiros registros de quilombos são de 1580, chegando a seu apogeu na segunda metade do século XVII), foi na Capitania de Pernambuco (na região da Serra da Bexiga, hoje pertencendo ao Estado de Alagoas), foi no enfrentamento aos colonizadores holandeses e portugueses: a luta pela liberdade e a busca da “tranquilidade” levou os negros fugidos da escravidão a construírem uma das organizações comunitárias, políticas e militares mais sofisticadas daqueles tempos - e de toda a história do Brasil.

No tempo em que o Brasil ainda era  
Um simples país colonial,  
Pernambuco foi palco da história  
Que apresentamos neste carnaval  
Com a invasão dos holandeses  
Os escravos fugiram da opressão  
E do jugo dos portugueses.  
Esses revoltosos  
Ansiosos pela liberdade  
Nos arraiais dos Palmares  
Buscavam a tranquilidade.

O primeiro refrão se resume ao verso “mais negro” solicitado aos compositores pelo carnavalesco Fernando Pamplona: “Ô-ô-ô-ô-ô-ô / Ô-ô, ô-ô, ô-ô”.

A segunda estrofe é dedicada ao homem, desenvolvendo a biografia de Zumbi dos Palmares. O líder quilombola é definido como “protetor”, “divino imperador”. Em narração minuciosa a sua morte é descrita. Se hoje a versão prevalecente na bibliografia é a de que Zumbi foi assassinado numa emboscada comandada por Domingos Jorge Velho, no tema, controverso, a interpretação da letra da escola é de que foi suicídio.

Surgiu nessa história um protetor.  
Zumbi, o divino imperador,  
Resistiu com seus guerreiros em sua tróia,  
Muitos anos, ao furor dos opressores,  
Ao qual os negros refugiados  
Rendiam respeito e louvor.  
Quarenta e oito anos depois  
De luta e glória,  
Terminou o conflito dos Palmares,  
E lá no alto da serra,  
Contemplando a sua terra,  
Viu em chamas a sua tróia  
E num lance impressionante  
Zumbi, no seu orgulho, se precipitou  
Lá do alto da Serra do Gigante.

Importado da tradição oral pernambucana, conforme Pamplona (2013, p. 67), um maracatu encerra a canção:

“Meu maracatu  
É da coroa imperial  
É de Pernambuco,  
Ele é da casa real”

#### 9.2.4 Salgueiro, 1964: "Chico-Rei"

(Compositores: Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha)

A trilogia de sambas-enredo antológicos protagonizados por heróis negros no Salgueiro, que começou por Zumbi dos Palmares e passou por Chica da Silva em 1963, fechou com Chico-Rei (a escola utiliza assim mesmo, hifenizado) em 1964. Trata-se de Galanga, um rei tribal do Congo trazido como escravo para o Brasil, onde recebe o nome de Francisco. Consegue comprar a sua alforria e, após isso, ajuda a libertar outros cativos.

Esse ato heróico valeu ao ex-escravo a coroação simbólica como Rei Congo no Brasil, e a oportunidade de promover a primeira “festa do congado”, em homenagem aos santos católicos padroeiros da irmandade [dos “homens pretos”] e protetores dos africanos e seus descendentes, e também em louvor à divindade maior da cosmovisão africano-congolesa: “Zambi-Apungo”. (DA SILVA, 2007, p. 45)

Transformado em mito representativo do anseio de liberdade dos negros escravizados, Chico Rei teve na pesquisa e no desfile do Salgueiro um passo importante para a sua visibilidade. Dois anos depois, em 1966, Agripa Vasconcelos publica *Chico Rei - romance do ciclo da escravidão*. Em 1985, o cineasta Walter Lima Jr. lança *Chico Rei*, após seis anos de filmagens. Antes disso, fora motivo de um poema de Cecília Meireles em seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953).

De versificação extensa, tanto em comprimento quanto na quantidade (são 41 versos), a letra da canção narra cronologicamente a história de Chico-Rei desde a vida tranquila no Congo (estragada pelos portugueses) até a conversão ao catolicismo em solo brasileiro. O sonho da liberdade e as estratégias para obtê-la também são minuciosamente relatados. Conta a primeira estrofe:

Vivia no litoral africano  
Um régia tribo ordeira  
Cujo rei era símbolo  
De uma terra laboriosa e hospitaleira.

Um dia, essa tranqüilidade sucumbiu  
Quando os portugueses invadiram,  
Capturando homens  
Para fazê-los escravos no Brasil

A segunda estrofe é uma descrição pungente da viagem marítima dentro do navio negreiro. O “verso negro” “Ô-ô-ô-ô” está presente no samba, assim como em todos os demais “enredos negros” do Salgueiro à época.

Na viagem agonizante,  
Houve gritos alucinantes,  
Lamentos de dor  
Ô-ô-ô-ô, adeus, Baobá,  
Ô-ô-ô-ô, adeus, meu Bengo, eu já vou.

A chegada ao Brasil e a promessa de um dia libertar seu povo são destacados na terceira estrofe. No trecho seguinte, de modo bastante prosaico o narrador explica a estratégia de Chico-Rei para acumular o ouro necessário à compra da alforria.

A ideia do rei foi genial,  
Esconder o pó do ouro entre os cabelos,  
Assim fez seu pessoal.  
Todas as noites quando das minas regressavam  
Iam à igreja e suas cabeças lavavam,  
Era o ouro depositado na pia  
E guardado em outro lugar de garantia  
Até completar a importância  
Para comprar suas alforrias.

A conquista da liberdade pelos negros escravizados abre a estrofe derradeira. A conversão do rei ao catolicismo, bem como o nome escolhido para substituir o africano Galanga, demonstram o “abrasileiramento” do monarca africano. Sem um “*grand finale*”, a narração encerra com a construção de uma igreja por Chico-Rei.

Foram libertos cada um por sua vez  
E assim foi que o rei,  
Sob o sol da liberdade, trabalhou  
E um pouco de terra ele comprou,  
Descobrimo ouro enriqueceu.  
Escolheu o nome de Francisco,  
Ao catolicismo se converteu,  
No ponto mais alto da cidade Chico-Rei  
Com seu espírito de luz  
Mandou construir uma igreja  
E a denominou  
Santa Efigênia do Alto da Cruz!

Observa-se que a canção, diferentemente da maioria do gênero, não possui refrãos. Toda a narrativa é linear, expressando a história do protagonista sem sobressaltos, e ao mesmo tempo melancólica - sobretudo no trecho referente à travessa no navio negreiro, onde uma voz em primeira pessoa se despede de sua terra entristecida.

### **9.2.5 Em Cima da Hora, 1969: “Ouro escravo”**

(Compositores: Jair dos Santos e Normy de Freitas)

Uma outra perspectiva acerca da formação econômica e social do Brasil é apresentada pela Em Cima da Hora em seu enredo de 1969. Em um gênero construído a partir de um campo simbólico de exaltação aos “grandes heróis” nacionais - sempre homens, brancos e das elites econômica, política ou militar -, o papel do negro é de protagonismo e a escravidão a que foi submetido permeia a interpretação acerca de como o país se formou. A exploração e as consequências econômicas ouro, a principal riqueza dos tempos de Brasil colonial, se confunde com a própria escravidão

O trecho inicial apresenta o enredo, a agremiação e delimita temporalmente e discursivamente o que se pretende dizer:

Do homem africano ressaltamos o valor  
Nestas páginas marcantes  
Que o “Em Cima do Hora” desfolhou  
(BIS) O ouro escravo  
No tempo do Brasil colonial  
Brilha nos anais desta história  
Que apresentamos neste carnaval

As três raças formadoras têm vez na letra do samba-enredo da Em Cima da Hora. Do índio é dito que “não puderam” escravizá-lo, remontando às condições impostas pela Igreja Católica e, posteriormente, pela própria Coroa portuguesa. Ao negro era dado o “martírio” e o trabalho forçado para gerar aos colonizadores o grande bem econômico da época.

Solto no campo, na serra ou junto ao mar  
Ao índio bronzeado não puderam escravizar  
Enquanto o negro era martirizado  
Na escavação do ouro trabalhando sem cessar

Exclamativo e misericordioso, o refrão intermediário diz: “À toda crueldade resistia / Oh! quanto o negro sofria”. A estrofe seguinte volta no tempo para falar do

pau-brasil, que “de um século para outro sumiu”. Sabedor de qual era o produto daquele trabalho escravo, o narrador refere-se ao “colo de ricas damas” coberto de anilina, corante sintético que toma o espaço do pau-brasil, acentuando a sua desvalorização econômica.

A exploração era geral  
Na mineração e também no vegetal  
O pau-brasil  
De um século para outro sumiu  
Transformado em anilina, enriquecendo o tecido  
Que o colo de ricas damas cobriu

Na busca do ouro, os ambiciosos bandeirantes se iludiam com o lastro das conquistas: “E as montanhas de esmeraldas / E as pepitas brilhantes / Aumentavam as ilusões dos aventureiros bandeirantes”.

Em seguida, novamente o samba-enredo situa o negro como o protagonista do trabalho. Quebrando com a sequência discursiva de teor mais crítico ou analítico, dois versos recorrem a uma rima fraca e combinam “terra importante” com “lavoura verdejante”.

E o negro trabalhava...  
Nesta terra importante  
Tratava da plantação  
Na lavoura verdejante

Por fim, o refrão final mistura duas evocações melódicas que, em boa medida, disputavam a preferência dos compositores (“ô ô ô ô...” e “laralálaralá..”), reafirma o negro como o “braço produtor” e refere-se à libertação advinda com a Lei Áurea: “Ô ô ô lara, lara, lara, ra, ra, ra, / Só o homem africano era braço produtor / Que mais tarde a Lei Áurea libertou”.

### **9.2.6 Salgueiro, 1971: “Festa para um rei negro”**

(Compositor: Zuzuca)

Detentor de alguns dos versos mais cantados do carnaval, “Festa para um rei negro”, mais conhecido como “Pega no ganzê”, é mais um marco entre os sambas-enredo de temática afro-brasileira desenvolvidos pelo Salgueiro, além de ser um dos responsáveis pela popularização do gênero.

O enredo se inspira no encontro de príncipes africanos em busca de aliança contra as invasões portuguesas à região de Angola com o colonizador Maurício de Nassau, em Recife, então governador do domínio holandês no Nordeste brasileiro.

A carnavalesca Maria Augusta, à época na equipe encarregada pelo desfile da escola, afirma que partiu de sua pesquisa de pós-graduação a ideia de tema-enredo. Além de ser um fato pouco estudado na historiografia brasileira, tal fato mantinha-se coerente à linha da agremiação de fazer enredos com a “capacidade de levantar a autoestima de uma comunidade de maioria negra, já que mostrava que africanos e seus descendentes também tinham seus reis, com pompa e circunstância” (MELLO, 2015, p. 38-39).

Para o carnavalescos do Salgueiro naquela época, isso era uma virtude fundamental, já que, ao fazer enredos sobre heróis negros a partir de “Quilombo dos Palmares”, eles queriam despertar nos sambistas a consciência de que não fazia sentido exaltar brancos que ajudaram a sustentar a escravidão e preconceitos raciais. (MELLO, id., p. 39)

Com a gravação - e o sucesso - dos sambas-enredo em disco, os compositores passaram a procurar uma extensão intermediária e a superação do “lençol” predominante no gênero até então, de acordo com Mussa & Simas (2010). Para os autores, o samba significou “quase um abandono das estruturas formais típicas do samba de enredo e uma volta aos padrões do samba de terreiro” (id., p. 72). Voltava-se, assim, aos “padrões abandonados desde os anos 40, quando eliminou os refrões [sic] únicos”.

Compositor exclusivo, Zuzuca encaixa sua criação em um outro subgênero do samba: chama de “samba-reisado” a canção inspirada no canto de sua mãe, uma lavadeira oriunda da Zona da Mata mineira, região onde a folia de reis é bastante presente - e que influenciara a sua manifestação no Rio de Janeiro (MELLO, id.).

“Quando eu compus, pensei nela [a mãe] cantando. Tanto a melodia quanto a letra. Eu pus ‘Senhora dona de casa / Traz seu filho pra cantar’ porque os foliões param na porta, pedem licença e entram para saudar os chefes de família em época de Dia de Reis.” (ZUZUCA, entrevista, apud MELLO, id., p. 42)

De versos curtos e simples, o canto, de eu-cancional coletivo, apresenta sumariamente o enredo em sua estrofe inicial. Sem maiores críticas históricas, celebra “a nobreza do tempo colonial”.

Nos anais da nossa história,  
Vamos lembrar  
Personagens de outrora  
Que iremos recordar.  
Sua vida, sua glória,  
Seu passado imortal,

Que beleza  
A nobreza do tempo colonial

O famoso refrão vem ao final de cada uma das três estrofes. Para facilitar o canto, Zuzuca inventa a palavra “ganzê”, forma não-dicionarizada, desagradando os puristas da língua (MELLO, 2015).

O-lê-lê  
O-lá-lá,  
Pega no ganzê  
pega no ganzá!

Diferenciando-se da enumeração de fatos e personagens históricos comum no gênero, a letra é bastante holística em sua descrição de uma festa de reis. Apresenta uma outra característica fixa e presente em todas as estrofes (exceto o refrão): o verso exclamativo “Que beleza!”, acentuando a felicidade pelo que se sucede. Agora, a nobreza não está mencionada mais de modo genérico, e sim presente no congá (“gongá” é forma alternativa de referir-se ao altar dos cultos da umbanda e de matriz africana).

Hoje tem festa na aldeia,  
Quem quiser pode chegar,  
Tem reisado a noite inteira  
E fogueira pra queimar.  
Nosso rei veio de longe  
Pra poder nos visitar,  
Que beleza  
A nobreza que visita o gongá.

Ainda na presença da visita dos reis, a canção encerra entusiástica, chamando todos à celebração. Contudo, ao expressar “esta noite ninguém chora / E ninguém pode chora”, deixa transparecer um choro latente, uma tristeza guardada, que deve ser ocultado naquela noite de festa. Os dois versos finais repetem os mesmos do trecho anterior, manifestando a alegria pela visita.

Senhora dona de casa,  
Traz seu filho pra cantar  
Para o rei que vem de longe,  
Pra poder nos visitar.  
Esta noite ninguém chora,  
E ninguém pode chorar.  
Que beleza  
A nobreza que visita o gongá.

Um caso peculiar de absoluta licença poética em relação àquilo previsto no enredo: “Festa para um rei negro”, se não consolidou um novo padrão no gênero,

serviu como exemplo de (boa) exploração das muitas possibilidades que ele oferece.

### 9.2.7 Portela, 1972: "Ilu Ayê, a terra da vida"

(Compositores: Cabana e Norival Reis)

Um detalhado tratado antropológico, historiográfico e com uma preciosa bibliografia deu origem ao desfile da Portela em 1972. O enredo, de autoria de alguns dos mais importantes pesquisadores da cultura negra brasileira à época - Candeia, Raimundo de Souza, Edson Carneiro e Hiran Araújo -, promoveu um avanço considerável na abordagem teórica acerca da temática e legou ao carnaval um de seus sambas poética e melodicamente mais belos.

O objetivo do enredo estava explícito no texto oferecido pela (à) escola<sup>81</sup>: prestar uma "homenagem à bravura, à coragem, à inteligência, à alegria do Negro brasileiro". Nele, ficava expressa a visão de não se fixar em apenas um ou outro episódio histórico: "Queremos mostrar o todo. O imenso rio no qual o Negro africano desembocou em nosso País". Apresentar a "potencialidade" e a "arte" do negro brasileiro era a prioridade da azul-e-branco.

O enredo, assim como o samba, se dividiu em três grandes setores: a Parte 1, sobre a "África Distante", remete ao continente africano, à procedência dos diferentes povos que vieram para o Brasil escravizados, a saudade da terra de onde foram subtraídos e os primeiros tempos no país. "Ilu Ayê", que dá título ao enredo, é "terra da vida" na língua iorubá. Explica a sinopse do enredo: "Ilu ayê é quase uma evocação. É a saudade da África distante, a 'terra da vida'. É aquela gente boa, aqui transplantada, era chamada odara (odara quer dizer: gente boa [no iorubá])".

O trecho que abre o samba trata justamente da nostalgia d'África e da melancolia que lhe tomava em terras brasileiras. Tempos depois, conseguiria paulatinamente começar a se expressar.

(BIS) Ilu ayê, ilu ayê, Odara  
Negro cantava na nação Nagô

Depois chorou lamento de senzala  
Tão longe estava de sua Ilu Ayê  
Tempo passou... ô ô  
E no terreirão da casa grande  
Negro diz tudo que pode dizer

---

<sup>81</sup> GALERIA DO SAMBA. *Portela - Carnaval de 1972*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1972/>. Acesso em: maio 2019.

A Parte 2 do enredo tem como eixo a “aculturação”. Aborda o trabalho escravo, mas também como os negros conseguiram organizar formas de resistência física e cultural. Além disso, adentra no papel do negro para a formação de uma nacionalidade brasileira. No samba, as ideias mencionadas podem ser citadas na seguinte estrofe:

É samba, é batuque, é reza  
É dança é ladainha  
Negro joga capoeira  
E faz louvação à rainha

Por fim, a Parte 3, chamada de “Integração”, trata da abolição da escravatura e mergulha na contemporaneidade, homenageando a contribuição do negros nas artes, nas letras, na culinária, na música, no carnaval. Afirmativo e entusiástico, buscando o orgulho e a alegria de seus componentes e sua comunidade, o samba-enredo da Portela encerra com uma celebração do próprio carnaval - e do protagonismo do negro na mais significativa manifestação cultural brasileira.

Hoje, negro é terra, negro é vida  
Na mutação do tempo  
Desfilando na avenida  
  
Negro é sensacional  
É toda a festa de um povo  
É dono do carnaval.

Assim, ao mesmo tempo saudoso da “Mãe África” e criador de um espaço seu no Brasil, o negro conseguiu fazer com que a “terra da vida” não ficasse só na lembrança e ele próprio fosse “terra” e “vida”, transformando para sempre a cultura de sua nova pátria.

### **9.2.8 Beija-Flor, 1983: “A grande constelação das estrelas negras”**

(Compositores: Neguinho da Beija-Flor e Nêgo)

Um desfile antológico de enaltecimento de personalidades negras de referência em setores diversos da cultura brasileira, seja na música, na dramaturgia, na religião, no futebol, no carnaval, na História: assim foi a exibição da Beija-Flor em 1983, que, sob a batuta do carnavalesco Joãozinho Trinta, se fez vencedora daquele Carnaval. À qualidade do espetáculo soma-se outro fator: os dois compositores eram negros, dois irmãos que carregam a identidade racial no próprio

nome: Luiz Antônio Feliciano Marcondes, que mais tarde incorporou a alcunha artística ao registro oficial (tornado Luiz Antônio Feliciano Neguinho da Beija-Flor Marcondes) e Edson Feliciano Marcondes, o Nêgo.

Última escola (12ª) a desfilar, depois das 11 da manhã e com o sol forte, (segundo a narração televisiva<sup>82</sup>, fazia mais de 40 graus), na primeira parte do cortejo a escola se apresentou praticamente tudo na cor branca. “O branco dá volume à escola, o branco reflete o sol, o branco cria uma iluminação própria à escola, e isso compensa a desvantagem de passar sem os refletores”, explicou um comentarista da TV. Depois de muito tempo, uma cor amarela se mistura ao branco e, posteriormente, surge o azul; materiais espelhados são utilizados em larga escala para refletir a luz do sol intenso.

Já no abre-alas, o título do enredo, “A grande constelação das estrelas negras”, veio simbolizado por um grande número de dançarinas negras. Nas alegorias, destaques representavam as majestades africanas. Os homenageados no samba-enredo desfilam em destaque também: por exemplo, Pinah, “a cinderela negra que ao mundo encantou”; na segunda alegoria, tem destaque a cantora Clementina de Jesus (1901-1987) - “Clementina de Jesus / Eleva o seu cantar feliz” -, descrita pelo enredo como uma “espécie de patrimônio nacional, uma figura carismática, a carioquice na forma de interpretar todos os ritmos africanos, do samba ao lundu”; irrompe toda de branco, sentada em uma cadeira de iyalorixá, como uma rainha, realçando a sua liderança. A ancestralidade baiana é ressaltada, bem como heróis que fizeram parte da História, como Ganga Zumba, Zumbi e Dandara dos Palmares, simbolizando a “nobreza da raça negra”.

Na letra do samba-enredo, o refrão inicial é uma invocação à ancestralidade das yaôs.

Ôô Yaôs, quanto amor  
Quanto amor  
As pretas velhas, yaôs  
Vêm cantando em seu louvor.

Relativamente curta – são apenas 22 versos –, não são muitas as personalidades mencionadas na composição. A já citada Clementina é simbolizada como aquela que “Eleva o seu cantar feliz”; Ganga Zumba, primeiro líder do Quilombo dos Palmares e, segundo a historiografia que prevalece, tio de Zumbi, é

---

<sup>82</sup> Transmissão da TV Globo.

aquele “Que lutou e foi raiz [do negro]”. Pinah (Maria da Penha Ferreira), passista da escola que se tornou famosa em uma noite de 1978 por dançar com o Príncipe Charles, é destacada como “A Cinderela negra / Que ao príncipe encantou / No carnaval com o seu esplendor”. O ator Grande Otelo (1915-1993) é o “homem show”. O refrão final homenageia aquele que é, possivelmente, a personalidade brasileira mais conhecida no mundo, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé (1940): “E o mundo inteiro gritou gol! (é gol) / Gol do grande Rei Pelé”.

A visão acerca do negro expressa pelo enredo da escola é sintetizada em dois versos: “é arte, é cultura / É desenvoltura deste meu país”. Com esse enfoque a contribuição do negro à cultura brasileira em suas múltiplas dimensões, a Beija-Flor realizou um desfile que entrou para a história dos carnavais dedicados à população protagonista da maior festa popular do país.

### **9.2.9 Vila Isabel, 1988: “Kizomba, festa da raça”**

(Compositores: Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila)

O centenário da Abolição da Escravatura legou um samba-enredo que se consagrou como um hino de celebração da cultura negra, da importância do negro para o Brasil e de enfrentamento ao racismo. “Kizomba, festa da raça” foi responsável por dar o primeiro título no Grupo Especial à Unidos de Vila Isabel, escola fundada em 1946, ao promover uma verdadeira catarse no sambódromo da Sapucaí.

O enredo, idealizado e escrito por Martinho da Vila<sup>83</sup>, deixava claro os propósitos políticos do desfile, representados fielmente pelo samba. “Kizomba”, informa o texto, é uma palavra do kimbundo cujo significado é “encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização”. A *kizomba* da Vila Isabel era um ritual político, religioso e festivo, um convite à reflexão e à ação:

A nossa Kizomba conclama uma meditação sobre a influência negra da cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de ZUMBI DOS PALMARES [sic] como símbolo de liberdade do Brasil. Informa-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países, conduza-se a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades, sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil e manifesta-se contra a apartheid na África do Sul, ao

---

<sup>83</sup> GALERIA DO SAMBA. Unidos de Vila Isabel - Carnaval de 1988. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1988/>. Acesso em: maio de 2019.

mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se e reza-se, porque, acima de tudo Kizomba é uma festa, a festa da raça Negra.

A força do desfile da Vila Isabel não esteve no aspecto visual, como destaca Mello (2015, p. 215). Comentários do período pré-carnavalesco davam conta de que a escola poderia até mesmo ser rebaixada pela singeleza de suas alegorias. A “grandeza” da apresentação consistia no “apelo a combater com alegria o racismo no Centenário da Abolição, num ideal de fraternidade acima de etnia, religião, nacionalidade, orientação sexual, time de futebol e escola de samba” (ibid.).

A exibição da Vila Isabel já no primeiro setor ressaltava a visão afirmativa e orgulhosa da ancestralidade africana. Cento e cinquenta componentes representavam reis e rainhas africanos, enquanto outros alas simbolizavam a vida no continente. As alegorias tematizavam os orixás e a religiosidade, os quilombos que resistiram à escravidão, os países africanos e suas influências na cultura brasileira. Inspirado em Debret, um setor reproduzia a vida dos negros no início do século XIX. Consoante ao enredo, grupos folclóricos de países da África e estados brasileiros sintetizavam a diversidade cultural e o encontro das diferenças que marca o ritual da *kizomba*. Diversas personalidades negras desfilaram, seja em alegorias, como os atores Zezé Motta e Antônio Pitanga, que vieram no carro “Quilombo” (ambos interpretaram ícones negros no cinema - a primeira, Chica da Silva, o segundo, Ganga Zumba), ou em alas, como Alcione, Neguinho da Beija-Flor, Milton Gonçalves etc. Ao final, um grande banquete, o “banquete dos kizombeiros”, realçando a importância da comida na celebração da vida e da cultura, e painéis com alguns dos grandes líderes negros da humanidade: Martin Luther King (1929-1968), pastor e ativista, ícone da defesa dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos; Nelson Mandela (1918-2013), líder sul-africano que ainda estava preso à época (a luta contra o *apartheid* está presente com força no samba-enredo da Vila); Agostinho Neto (1922-1979), herói da libertação de Angola do jugo do colonialismo português, que veio a ser o primeiro presidente de Angola (1975-1979); entre outros.

A relevância do desfile da Vila Isabel em 1988 para a temática do negro no carnaval pode ser resumida por esse comentário do jornalista Sérgio Cabral na transmissão da TV Globo: “Eu nunca vi o negro ser tão bem homenageado numa escola de samba quanto estou vendo agora pela Vila Isabel. [...] A cultura negra, a

participação negra na nossa história, está aparecendo aí de maneira brilhante”. O próprio protagonismo dos negros no universo das escolas de samba é frisado por Cabral e pela cantora Leci Brandão, também comentarista da cobertura televisiva: “é uma escola de samba de negros, de uma expressiva maioria negra, o que é uma coisa rara hoje”, disse o jornalista; “por incrível que pareça”, sublinhou Leci.

Essa centralidade da importância do negro já estava nítida no samba-enredo, por conseguinte anterior ao desfile. A assertividade é ora celebratória, ora reivindicatória, mas sempre positiva e eufórica.

A estrutura da canção tem inspiração na forma do partido-alto, citado na letra junto da referência a Clementina de Jesus. Ao descrever o processo de composição do samba, Mello (op. cit., *ibid.*, p. 220) afirma que um dos autores lançava alguns versos, enquanto outro fechava do seu jeito, como uma resposta - tal qual ocorre no gênero partido-alto. “A letra reflete a liberdade com que cada parceiro foi acrescentando trechos, já que não se prende a uma sequência rígida”, justifica. Assim, compreende-se também os refrãos solo ao final de cada estrofe, característica comum do gênero.

O propósito de reafirmar Zumbi dos Palmares como “símbolo da liberdade no Brasil”, expresso no enredo de Martinho da Vila, dá a largada da letra. “Valeu, Zumbi!” e os versos que seguem servem para ligar a resistência do Quilombo dos Palmares, no Brasil Colonial, à chegada da Abolição, em 1888, um ano antes de findar o Império. Logo, ao dizer que a luta dos quilombolas, que é vista como universal, influenciou a decisão da Princesa Isabel, a perspectiva é de que foi uma conquista, e não outras visões em voga sobre esse acontecimento histórico.

Valeu, Zumbi!  
O grito forte dos Palmares  
Que correu terras, céus e mares  
Influenciando a abolição.

Na continuidade da estrofe, a exclamação que dá início ao samba é repetida, porém trocando a ordem das palavras (“Zumbi, valeu!”). Uma explicação do que é a *kizomba* menciona manifestações culturais trazidas pelos negros ao Brasil - e que aparecem com destaque ao longo do desfile. Ao final, o verso bisado convida à dança.

Zumbi, valeu !  
Hoje a Vila é Kizomba  
É batuque, canto e dança  
Jongo e maracatu.

Vem, menininha, pra dançar o caxambu (BIS)

A mulher negra é homenageada no começo da segunda estrofe. Primeiramente, a “Nega Mina”, uma referência provável ao papel desempenhado na resistência à opressão pelas mulheres do grupo Mina, termo dos colonizadores para referir-se à costa do litoral africano de onde veio boa parte dos negros escravizados. Xavier e Fontoura (2013, p. 433), em estudo sobre o sentido do trabalho para as mulheres negras, explicam que as “negras minas” eram mulheres com “espírito empreendedor”, possuindo “forte envolvimento com o trabalho que atuaram tempo suficiente para acumular pecúlio e tecer solidariedades, tendo como uma das referências o pequeno comércio com a finalidade de ‘comprar’ a liberdade”.

Já Anastácia é personagem importante no imaginário popular acerca da insubordinação à escravidão. Segundo a bibliografia, a sua verdadeira existência é posta em dúvida, o que não impede o caráter de heroína da resistência e, até mesmo, de santa popular ou espírito de luz. Na tradição popular, a “Escrava Anastácia” teria sido “sentenciada a usar a máscara por um senhor de escravos despeitado com a recusa de Anastácia em manter relações sexuais com ele. A máscara seria retirada apenas para que ela fizesse as refeições, e a escrava terminou por morrer de maus-tratos”<sup>84</sup>. A imagem que a caracteriza é uma pintura do artista francês Jacques Etienne Victor Arago (1790-1855) chamada *Castigo de escravos* (1839), em que uma mulher negra é representada com uma máscara de ferro cobrindo a boca. Na Umbanda, a Escrava Anastácia é invocada para enfrentar a infelicidade<sup>85</sup>.

Falecida apenas seis meses antes do desfile, a cantora Clementina de Jesus (1901-1987) também é invocada. Considerada a “rainha do partido alto”, na sua música expressava cantos e danças que ouvia dos antepassados, unindo como ninguém a música brasileira contemporânea à ancestralidade africana.

Ôô, ôô, Nega Mina  
Anastácia não se deixou escravizar  
Ôô, ôô Clementina  
O pagode é o partido popular.

---

<sup>84</sup> CENTRO ANASTÁCIA. *Escrava Anastácia*. Disponível em: <https://www.centroanastacia.com/index.php/home/escravaanastacia>. Acesso em: maio 2019.

<sup>85</sup> CENTRO PAI JOÃO DE ANGOLA. *Escrava Anastácia*. Disponível em: <https://paijoaodeangola.com/escrava-anastacia/>. Acesso em: maio 2019.

Sob outro enfoque, uma nova explicação do que é a *kizomba*, desta vez como um “congraçamento” das raças. Num período em que o Brasil construía a sua Constituição Federal após duas décadas de ditadura e legislações autoritárias, o refrão “Esta Kizomba é nossa Constituição” conota o sentido político perseguido pelo enredo.

Sacerdote ergue a taça  
Convocando toda a massa  
Neste evento que congraça  
Gente de todas as raças  
Numa mesma emoção

Esta Kizomba é nossa Constituição. (BIS)

O caráter ritualístico e mágico da *kizomba*, tanto na perspectiva religiosa quanto na artística, é realçado, bem como a “bravura” de seus integrantes. Os rituais são de “beleza pura”, o que chama a atenção também na opção estética da escola para seu desfile - em vez do luxo já hegemônico à época, a prevalência foi por materiais mais singelos, porém consoantes à plástica da arte dos povos africanos. Na performance do samba na gravação e no desfile, o ritmo muda nessa estrofe a partir do verso “Tem a força da cultura”, evocando a força dos instrumentos de percussão.

Que magia  
Reza, ajeum e orixás  
Tem a força da cultura  
Tem a arte e a bravura  
E um bom jogo de cintura  
Faz valer seus ideais  
E a beleza pura dos seus rituais

O refrão final, por sua vez, é o mais intenso no propósito político. Naquele centenário da Abolição, a África do Sul ainda vivia sob o *apartheid*, regime de segregação racial instalado a partir de 1948 que duraria até 1994, quando Nelson Mandela, que cumprira 27 anos de uma prisão política, é eleito presidente. O *apartheid* sul-africano representava o ápice da discriminação racial, o desafio mais urgente a ser superado naquele 1988. Simbolizava, ainda, a universalidade da luta antirracista assumida pela Vila Isabel.

O tom celebratório e afirmativo do samba da Vila Isabel é uma diferença relevante para outros sambas-enredo da temática do negro e a escravidão, já que não vocifera em torno das dores, da melancolia ou da perenidade dos problemas. Para comparar, o samba-enredo da Mangueira no mesmo ano, cujo desfile foi vice-

campeão, trouxe os versos: “Hoje, dentro da realidade / Onde está a liberdade? / Onde está que ninguém viu”. Ou seja, mesmo que ambas as letras fossem bastante politizadas, a da Mangueira apresentou uma crítica social mais intensa e uma visão pessimista acerca da realidade, distinta da perspectiva positivada do brado da Vila (o samba-enredo da Mangueira de 1988 será estudado com profundidade no próximo capítulo).

### **9.2.10 Caprichosos de Pilares, 1998: "Negra origem, negro Pelé, negra Bené"**

(Compositores: Flávio Quintino, Noquinho, Sidinho da Zoeira, JB e Zé Carlos da Saara)

Nos 110 anos da Abolição, a celebração da raça negra coube à Caprichosos de Pilares, escola marcada por enredos irreverentes e críticos e que subia do segundo grupo, sendo a primeira a desfilar no carnaval de 1998. O enredo buscou homenagear os negros desde a origem africana até personalidades contemporâneas, particularmente o ex-jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento, o Pelé (1940), e a então senadora Benedita da Silva (1942).

Os dois homenageados principais da Caprichosos ocupavam importantes cargos políticos naquele 1998. Pelé era ministro dos Esportes do governo Fernando Henrique Cardoso desde 1995. Benedita da Silva exercia seu mandato no Senado, sendo a primeira senadora negra do Brasil, após ter sido vereadora do Rio de Janeiro entre 1983 e 86 e deputada federal constituinte (1987-1995), autora de iniciativas importantes para o povo negro, como o Dia Nacional da Consciência Negra (PL 293/87) e a inscrição de Zumbi dos Palmares no Livro dos Heróis da Pátria (PLS 227/95), além de ter criado o feriado estadual da Consciência Negra no Rio; ainda em 98, se elegeria vice-governadora do Rio de Janeiro na chapa de Anthony Garotinho (então no PDT) - mais tarde, em 2002, se tornaria a primeira governadora negra do país<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Recentemente, em 2019, Benedita da Silva, deputada federal (PT-RJ), foi a relatora na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados do PL 256/2019, que “reconhece as escolas de samba como manifestação da cultura nacional”, de autoria da Dep. Maria do Rosário (PT-RS) – teve a oportunidade de trabalhar na idealização e elaboração do projeto de lei.

No seu relatório (aprovado por unanimidade) afirmou: “[as escolas de samba] São manifestações que apresentam continuidade histórica e importância na formação da nossa sociedade, constituindo referência para as comunidades que as mantêm e cultivam. Um desfile carnavalesco de escolas de samba sintetiza os modos de ser do nosso povo e incorpora traços de muitas de suas expressões, numa completa experiência estética e cultural. Os sambas de enredo se misturam ao imaginário

Bastante politizado, o enredo da escola, que assim como a Vila Isabel e seu “Kizomba” de 1988 veio sem luxo, mas com muito material remetendo à plástica das artes africanas, se estruturou em seis eixos: “Negra Origem”, “Contribuição Negra”, “Negro Trabalhador”, “Consciência Negra”, “Luta Negra” e “Expectativa Negra”. No primeiro, o abre-alas representava um homem esculpido na pedra no continente africano, adiantando a invocação à ancestralidade da “Mãe África” como a origem comum de toda a humanidade.

A contribuição dos negros em diferentes lugares do mundo é ressaltada: para a liberdade das Américas, para a música do Brasil (com a cantora Elza Soares de madrinha de bateria e a menção aos diferentes ritmos), no futebol e demais esportes, com destaque para o homenageado Pelé (que não desfilou, alegando compromissos na China, sendo substituído por um sócio). A consciência negra é lembrada enaltecendo a importância do movimento negro. Uma alegoria representando as religiosidades afro-brasileiras atua no enredo como uma oferenda às divindades. O último carro, “Negra expectativa”, traz esculturas simbolizando três líderes negros que, na perspectiva do enredo, sintetizam a luta por igualdade racial pelo mundo: ao centro, a brasileira Benedita da Silva, homenageada principal; à direita, o estadunidense Martin Luther King; e à esquerda o então presidente sul-africano Nelson Mandela.

A letra remete, logo nos primeiros versos, à origem africana e ao legado quilombola, destacando o herói Zumbi dos Palmares. Os signos a respeito do negro são plenos de referências positivas, como o “valor”, os “sorrisos de esperança”, a bravura e a capacidade de semear amor.

Me embala no teu colo (oh! Mãe África)  
A chama de Palmares inspirou  
A luta de Zumbi é realidade  
Negro Congo, Negra Angola  
Afro-americanizou (com valor)  
Com sorrisos de esperança  
Braço forte que não cansa  
É o negro semeando amor

Na sequência vem o refrão que, no conjunto da canção, é o principal. Nele, são citados os homenageados Benedita da Silva e Pelé, que dão título ao enredo.

---

nacional, ritmo e poesia indelevelmente impressos na memória dos brasileiros [...]”. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=2C6FAB52AB35C89C5F84AA8B62415FAF.proposicoesWebExterno2?codteor=1729320&filename=Parecer-CCULT-08-04-2019](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=2C6FAB52AB35C89C5F84AA8B62415FAF.proposicoesWebExterno2?codteor=1729320&filename=Parecer-CCULT-08-04-2019). Acesso em: maio 2019.

Ao mesmo tempo extenso em número de versos (são oito), porém de tamanho curto, estão estruturados de modo a associar a cada ícone uma característica: são dois versos dedicados a Pelé (“Quem tem magia no pé”), dois a Mandela (“Quem vem na força da fé”) e quatro a Benedita (“E a voz que veio de lá / Da favela / É da guerreira Bené”); a ela ainda é feita uma saudação para fechar, ampliando seu protagonismo (“Salve ela”) - além disso, a escolha por oxítonas terminadas em “-é” nos versos anteriores conduz para a rima com “Bené”.

Quem tem magia no pé  
É Pelé  
Quem vem na força da fé  
É Mandela  
A voz que veio de lá  
Da favela  
É da guerreira Bené  
Salve ela

O trabalho do negro para a formação do Brasil, aqui descrito como “gigante”, se mistura à luta pela igualdade no mundo.

Segue o negro trabalhando  
Construindo este gigante, na raiz  
A bandeira da igualdade  
Desfraldada pelo mundo  
O povo é mais feliz

O refrão derradeiro enaltece a contribuição cultural da raça negra, por meio da capoeira e da universalidade de sua música, dois aspectos representados com destaque no desfile.

A capoeira não é brincadeira  
O som do negro é universal  
Canta a Caprichosos toda prosa  
É a raça negra no seu carnaval.

### **9.2.11 Unidos da Tijuca, 2003: "Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!"**

(Compositores: Rono Maia, Jorge Melodia e Alexandre Alegria)

Uma perspectiva bastante diferenciada sobre o negro foi apresentada pela Unidos da Tijuca em seu desfile de 2003. O enredo tematizou os agudás, descendentes de escravos que já nasceram no Brasil e emigraram para a África a partir do século XIX. “O carnaval já tratou muitas vezes da vinda dos navios negreiros para o nosso país. Mas este ano a Tijuca fala da volta desses negros para

o solo africano”, sintetizou o carnavalesco Milton Cunha à TV<sup>87</sup>. Indo além, pretendeu mostrar “como a brasilidade chegou à África”.

O desfile ressaltou os aprendizados da cultura brasileira, em especial baiana, levados pelos agudás para a África: na culinária, na dança, na arquitetura, no carnaval e outras festas típicas. As representações acerca do Brasil seguem a estética tropicalista; não falta o colorido da natureza brasileira, tampouco bandeiras do país e outros símbolos nacionais. Nas alegorias, a travessia de volta para a África aparece abençoada pelos orixás e carregada de alegria e esperança. O último carro, que simbolizava a confraternização dos agudás com os brasileiros ocorrida em 1996 no Benin, teve problemas técnicos e não desfilou, prejudicando os objetivos e a coerência do enredo. A estética africana está bastante presente no início da exibição, remetendo às origens étnicas, e no final, simbolizando o destino.

No samba-enredo, a estrofe inicial explicita a transcendência do retorno dos agudás. Eles são convocados por Obatalá, o maior orixá da hierarquia, criador do mundo, dos homens, dos animais e das plantas, sob a proteção de Orunmila, o senhor da profecia e do destino. O negro é descrito como vitorioso, que venceu “tantas correntes”, e como “leão” a ser recebido de volta pela “Mãe-África”. Em vez de referir-se aos “navios negreiros”, os compositores optaram por “espumas flutuantes”, repetindo o termo utilizado por Castro Alves no título do livro onde está seu “O Navio Negreiro”, cujo conceito remete à ideia de transitoriedade da vida.

Obatalá  
Mandou chamar seus filhos  
A luz de Orunmila  
Conduz o Ifá, destino  
Sou negro e venci tantas correntes  
A glória de quebrar todos grilhões  
Na volta das espumas flutuantes  
Mãe-África receba seus leões.

O primeiro refrão aborda a travessia para a África, afirmando a raiz afro-brasileira dos agudás.

No rufar do tambor, ô, ô  
Atravessando o mar de Yemanjá  
No sangue trago essa chama verdadeira  
Raiz afro-brasileira, sou Agudá

A segunda parte da canção aborda a chegada dos agudás a Porto Novo, no Benin (então Reino do Daomé). A mistura de culturas e de raças era latente, eles

---

<sup>87</sup> Transmissão da TV Globo.

não eram iguais a seus antepassados que foram subtraídos à força de seu território e levados para o outro lado do mundo. Essa diversidade e a perspectiva da “união” é destacada pela letra.

Quem chega a Porto Novo  
É raça, é povo e se mistura  
De semba se fez samba  
Um carnaval pelas culturas  
Na fé de meus orixás  
Axé, meu Delogun  
Temor e proteção ao anel do dragão de Dagoun  
A união é bonita  
E a gente acredita na força do irmão  
No continente africano a ecoar  
A epopéia Agudá, vitoriosa face da razão

Para encerrar, o último refrão salienta o hibridismo cultural entre o Brasil e a África por meio dos agudás, além de louvar a força dos negros, realçada pela rima combinando “negritude” com “atitude”.

Tem cheiro de benjoim no xirê alabê  
Prepare o acarajé no dendê  
Salve o Chachá, salve toda negritude  
A Tijuca vem contar uma história de atitude

### **9.2.12 Salgueiro, 2018: "Senhoras do ventre do mundo"**

(Compositores: Xande de Pilares, Demá Chagas, Dudu Botelho, Renato Galante, Jassa, Leonardo Gallo, Betinho de Pilares, Vanderley Sena, Ralfe Ribeiro e W Corrêa)

A Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba mais pródiga em enredos com a temática do negro, em 2018 apresentou um grande desfile em homenagem à mulher negra. Desde a origem na África, o “continente-mãe” da humanidade, até as mulheres que fizeram e fazem a história da agremiação, o enredo passa por rainhas, deusas, guerreiras, trabalhadoras, líderes espirituais, escritoras, pelas “mães pretas”.

Uma encenação da lenda da cabaça pela comissão de frente serve para simbolizar a fertilidade. Na performance, as mulheres entram na cabaça querendo ser mães e saem com bebês (enrolados no manto que é a bandeira do Salgueiro), graças à intervenção das cinco yabás que ficam lá dentro. No primeiro setor, cores vibrantes, em especial vermelho e laranja, remetem ao fogo e à criação. Após, outras cores vão surgindo para representar as diferentes civilizações da África

antiga. A luta das guerreiras negras contra o colonialismo e a escravidão é mencionada em alegoria e alas. O empreendedorismo das mulheres negras como vendedoras, quituteiras etc. é destacada, bem como a inspiração do cotidiano do Brasil antigo a partir da obra de Debret (o que faz lembrar o antológico desfile do Salgueiro em 1959 em homenagem ao pintor francês, consagrado como um dos responsáveis por transformar a estética do carnaval). A religiosidade é demonstrada por meio das yaôs, as líderes espirituais. O reconhecimento às escritoras negras tem bastante relevância, homenageando Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista brasileira, a poeta Auta de Souza (1876-1901), a jornalista Antonieta de Barros (1901-1952), primeira deputada negra do país, e Carolina de Jesus (1914-1977), representada por uma fantasia simbolizando o seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* (1960).

Possivelmente o elemento alegórico mais impactante foi a escultura chamada “Pietá negra”, inspirada na Pietá de Michelângelo, em que a mãe negra segura seu filho que está enrolado em um manto contendo trechos de *Quarto de Despejo*. Todas as demais destaques do carro alegórico também possuem trechos da obra em suas fantasias; na lateral, a imagem das “grandes mulheres salgueirenses”, condecorando aquelas que fizeram a história da escola (escola que era uma das poucas presididas por mulher - no caso, Regina Céli Fernandes).

Em toda a letra do samba-enredo existe um campo semântico que une a mulher negra a significados como a maternidade, o amor, a fé e a força. Elas são o “ventre do mundo inteiro”, numa referência à origem comum africana da humanidade. Coerente com uma tradição da escola, a citação ao vermelho e branco, cores da agremiação, aparece já nos primeiros versos. A invocação da ancestralidade e a alusão aos aspectos semânticos principais do enredo completam o trecho inicial.

Senhoras do ventre do mundo inteiro  
A luz no caminho do meu Salgueiro  
A me guiar... Vermelha inspiração  
Faz misturar ao branco nesse chão  
Na força do seu ritual sagrado  
Riqueza ancestral  
Deusa raiz africana  
Bendita ela é... E traz no axé um canto de amor  
Magia pra quem tem fé  
Na gira que me criou

[REFRÃO]  
É mãe é mulher a mão guardiã

Calor que afaga poder que assola  
No vale do Nilo a luz da manhã  
A filha de Zambi nas terras de Angola

A segunda parte da canção reforça os aspectos já mencionados, mas sobressaindo-se as referências à mulher negra brasileira. São lembradas as matriarcas, as tias quituteiras, as mães espirituais, assim como as amas de leite que amamentavam os filhos dos senhores brancos. A invocação à resistência protagonizada por elas é acentuada. O verso “A alma não tem cor” resume o propósito de uma sonhada igualdade racial.

Guerreira, feiticeira, general contra o invasor  
A dona dos saberes confirmando seu valor  
Ecoou no Quariterê  
O sangue é malê em São Salvador  
Oh matriarca desse cafundó  
A preta que me faz um cafuné  
Ama de leite do senhor  
A tia que me ensinou a comer doce na colher  
A benção, mãe baiana rezadeira  
Em minha vida seu legado de amor  
Liberdade é resistência  
E à luz da consciência  
A alma não tem cor.

Fechando a composição, o refrão final repete uma característica conhecida da escola de samba do Salgueiro, que é lançar refrãos fáceis, capazes de empolgar e levantar o canto do público. A negritude da agremiação é reafirmada.

Firma o tambor pra rainha do terreiro  
É negritude... Salgueiro  
Herança que vem de lá  
Na ginga que faz esse povo sambar

### 9.3 O Rio de Janeiro

De presença menos ostensiva do que os temas anteriormente citados (o carnaval e o negro), porém longeva e consistente, a temática cujo protagonista é a cidade do Rio de Janeiro consolidou-se como uma das *longas durações* do carnaval carioca.

Se é a partir da década de 1960 que o assunto irrompe com maior destaque, nos anos 1930, pelos escassos registros que se tem, é possível verificar duas ocorrências, ambas na Portela: uma de 1935, com um enredo intitulado “O samba dominando o mundo”, e no ano seguinte, quando a escola não teve enredo, mas cantou o samba “Cidade Mulher”. Além de ser presença residual (que confirma a

constatação da baixa ocorrência), ambos os sambas são de uma época em que o gênero ainda não estava consolidado - ainda não havia a fusão entre canção e desfile, ou seja, o elo básico para o que pode ser chamado de “samba-enredo”.

De modo geral, os sambas-enredo dedicados ao município do Rio de Janeiro versam sobre a orgulhosa identidade da “Cidade Maravilhosa”: seus cartões-postais (alguns também cartões-postais do Brasil), o samba, o futebol, a boemia, a praia, o passado colonial e imperial - em especial, o glorioso tempo em que fora capital do império português, no início do século XIX. Alguns assuntos aparecem em menor quantidade, porém também merecem destaque, como os enredos sobre os bairros ou a vida nos subúrbios e favelas cariocas.

Abaixo, uma lista de sambas-enredo em que a cidade do Rio de Janeiro é o tema principal.

|      |                         |   |
|------|-------------------------|---|
| 1935 | Portela                 | "O samba dominando o mundo"                         |
| 1936 | Portela                 | Sem enredo. O samba foi "Cidade Mulher"             |
| 1960 | Portela                 | "Rio, capital eterna do samba"                      |
| 1961 | Mangureira              | "Reminiscências do Rio Antigo"                      |
| 1962 | Império Serrano         | "Rio dos vice-reis"                                 |
| 1963 | Império Serrano         | "Rio de ontem e de hoje' ou "Exaltação a Mem de Sá" |
| 1965 | Todas                   |   |
| 1967 | Unidos de Lucas         | "Festas tradicionais do Rio de Janeiro"             |
| 1968 | Independentes do Leblon | "Modas e aspectos do Rio no século XVIII"           |
| 1970 | Salgueiro               | "Praça Onze, carioca da gema"                       |
| 1971 | Portela                 | "Lapa em três tempos"                               |
| 1971 | Unidos de Padre Miguel  | "Madureira, seu samba, sua história"                |
| 1977 | União da Ilha           | "Domingo"   |
| 1977 | Vila Isabel             | "Ai que saudades que eu tenho"                      |
| 1981 | Salgueiro               | "Rio de Janeiro"                                    |
| 1981 | União da Ilha           | "1910, burro na cabeça"                             |
| 1982 | Mangureira              | "As mil e uma noites cariocas"                      |
| 1985 | Beija-Flor              | "A Lapa de Adão e Eva"                              |
| 1986 | Beija-Flor              | "O mundo é uma bola"                                |
| 1986 | Império da Tijuca       | "Tijuca, cantos, recantos e encantos"               |

|      |                  |  |
|------|------------------|--|
| 1988 | Império Serrano  | "Pára com isto, dá cá o meu"   |
| 1989 | Tradição         | "Rio, Samba, Amor e Tradição"  |
| 1990 | Lins Imperial    | "Madame Satã"  |
| 1991 | Salgueiro        | "Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor"  |
| 1992 | Unidos da Tijuca | "Guanabaram o seio do mar"   |
| 1993 | Caprichosos      | "Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças"  |
| 1994 | Salgueiro        | "Rio de lá pra cá"   |
| 1994 | Mocidade         | "Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?"  |
| 1994 | Vila Isabel      | "Muito prazer! Isabel de Bragança e Drumond Rosa da Silva, mas pode me chamar de Vila"       |
| 1994 | Caprichosos      | "Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos"   |
| 1994 | Estácio          | "S.A.A.R.A. A Estácio chegou no iê iê iê de alalaô"  |
| 1994 | Unidos da Tijuca | "SóRio... É verão"   |
| 1995 | Estácio          | "Uma vez Flamengo..."  |
| 1996 | Estácio          | "De um Novo Mundo eu sou e uma Nova Cidade Será"   |
| 1997 | Mangueira        | "O Olimpo é verde e rosa"  |
| 1997 | Unidos da Tijuca | "Viagem pitoresca pelos cinco continentes num jardim"  |
| 1997 | União da Ilha    | "Cidade maravilhosa, o sonho de Pereira Passos"  |
| 1998 | Tradição         | "Nos braços da história, Jacarepaguá, quatro séculos de glórias"                             |
| 1998 | Unidos da Tijuca | "De Gama a Vasco, a epopéia da Tijuca"   |
| 2001 | Império Serrano  | "O Rio corre pro mar"  |
| 2003 | Portela          | "Ontem, hoje e sempre Cinelândia - O samba entra em cena na Broadway Brasileira"             |
| 2003 | Porto da Pedra   | "Os donos da rua - um jeitinho brasileiro de ser"  |
| 2008 | Salgueiro        | "O Rio de Janeiro continua sendo..."   |
| 2009 | Vila Isabel      | "Neste palco da folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal - A centenária maravilha" |
| 2011 | Salgueiro        | "Salgueiro apresenta: o Rio no cinema"   |
| 2011 | São Clemente     | "O seu, o meu, o nosso Rio, abençoado por Deus e bonito por natureza!"                       |
| 2011 | Portela          | "Rio, azul da cor do mar"  |
| 2012 | Mangueira        | "Vou festejar! Sou Cacique, sou Mangueira!"  |
| 2012 | União da Ilha    | "De Londres ao Rio: Era uma vez... uma Ilha..."  |

|      |               |   |
|------|---------------|---|
| 2013 | Portela       | "Madureira... Onde o meu coração se deixou levar"           |
| 2014 | Portela       | "Um Rio de mar a mar: do Valongo à Glória de São Sebastião" |
| 2015 | Portela       | "ImaginaRio, 450 janeiros de uma cidade surreal"            |
| 2016 | União da Ilha | "Olímpico por natureza, todo mundo se encontra no Rio!"     |

A identidade cultural e a história do Rio em boa medida se confundem com a identidade nacional e a história do próprio Brasil, sobretudo em sua expressão no exterior. Na pluralidade de uma análise mais detida sobre a sua canção, porém, diversas peculiaridades saltam aos olhos.

### 9.3.1 Mangueira, 1961: "Reminiscências do Rio Antigo"

(Hélio Turco, Pelado e Cícero)

Uma louvação saudosista ao "Rio Antigo" é feita pela Estação Primeira de Mangueira em 1961. O "antigo", na letra, remonta aos tempos do Brasil Imperial. O discurso é melancólico e entusiástico: tudo era belo naquele passado ora distante. Não há críticas ou ressalvas por causa da escravidão e das desigualdades.

Rio, cidade tradicional  
 Teu panorama é deslumbrante  
 É uma tela divinal  
 Rio de Janeiro, da igreja ao Castelo  
 Das serestas ao luar  
 Que cenário tão singelo  
 Mucamas, sinhás-moças e liteiras  
 Velhos lampiões de gás  
 Relíquias do Rio antigo  
 (BIS)  
 Do Rio antigo  
 Que não volta mais.

A visão acerca do período imperial é bastante ufanista, cortesã. Adoravam-se os feitos arquitetônicos e artísticos da Corte. Todos os adjetivos buscam expressar um sentido de imponência, superioridade, ao passado.

Numa apoteose de fascinação  
 As cortes deram ao Rio  
 Requentada sedução  
 Com seus palácios  
 Majestosos altaneiros  
 Rio dos chafarizes  
 E sonoros pregoeiros  
 Que esplendor!  
 Quantos matizes!

Na adjetivação do refrão final também está presente a magnanimidade que busca caracterizar o Rio de Janeiro. No trecho, ainda é saudado o português Estácio de Sá (1520-1567), que em 1565 fundou a Capitania do Rio de Janeiro e foi seu primeiro governador.

A perspectiva passadista e nostálgica demonstrada pelo samba-enredo da Mangueira, que foi vitoriosa do carnaval de 1961, pode ser explicada em alguma medida pelo fato de no ano anterior a cidade ter perdido a condição de capital do Brasil, com a transferência do Distrito Federal para a recém-criada Brasília. Os tempos de protagonismo e ostentação haviam ficado para trás e pertenciam ao Brasil imperial, e não ao Brasil republicano que buscava se interiorizar.

### **9.3.2 Portela, 1971: “Lapa em três tempos”**

(Compositores: Ary do Cavaco e Rubens)

O sentimento saudosista do Rio Antigo também é o mote do enredo da Portela em 1971. Simbolizando no bairro da Lapa, região central da cidade, a azul-e-branco percorre sucintamente a história carioca para afirmar a nostalgia de um tempo (bom) que passou - da boemia, das festas, dos cabarés, da malandragem.

O saudosismo expresso pelo samba-enredo da Portela está amalgamado a um sentimento que permeava a cidade do Rio de Janeiro àquele tempo. Velasques (1994) resume em três fatores: a transferência da capital federal para Brasília; as reformas urbanísticas iniciadas nos anos 1950, que derrubaram inclusive o Morro de Santo Antônio, na Lapa, que foi removido para dar lugar à abertura da Avenida Chile; e, como elemento de acentuação do sentimento nostálgico, as comemorações pelo quarto centenário da cidade, ocorrido em 1965, mas que tiveram efeitos por toda a década.

Tanto a transferência da Capital, como a continuidade das reformas urbanas, vão ter um grande peso sobre o forte sentimento “saudosista” que toma conta da cidade, ainda mais acentuado pelas comemorações do IV Centenário de sua fundação. Como é próprio dos momentos de comemorações, neste também pode ser encontrado um grande número de publicações sobre a história da cidade e outras tantas obras de diversos memorialistas. [...]

O bairro da Lapa tem destaque neste conjunto de publicações dos anos 60, com um significativo número de obras a ele dedicadas. Antes, os escritos sobre o bairro já existiam, mas não passavam normalmente de crônicas esparsas, ou referências em textos sobre outros temas. Agora o tratamento é outro; é essencialmente sobre o bairro e principalmente para recordar os “áureos tempos” da década de 30. (VELASQUES, 1994, p. 14)

O samba-enredo da Portela em 1971 tem como inspiração uma conhecida canção de Orlando Silva da década de 30. De apenas 9 versos, “Abre a janela” narrava as “desventuras de um malandro dividido entre o amor e a farra”<sup>88</sup> naquele tempo e naquele lugar motivo da homenagem da escola. O refrão da Portela transpõe para o universo do carnaval o samba que fizera sucesso em 1938:

Abre a janela, formosa mulher  
Cantava o poeta e trovador  
Abre a janela, formosa mulher  
Da velha Lapa que passou

A letra começa ressaltando a relevância histórica da Lapa tanto à época do Brasil Imperial quanto da República, bem como a profusão de cronistas que escreveram acerca do bairro.

Vem dos vice-reis  
E dos tempos do Brasil imperial  
Através de tradições  
Até a república atual  
Os grandes mestres do passado  
Dedicaram obras de grande valor  
A Lapa de hoje, a Lapa de outrora) BIS  
Que revivemos agora)

A segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século passado, com a vida boêmia da Lapa em plena efervescência, é ilustrada ainda no trecho inicial.

As serestas, quantas saudades nos traz  
Os cabarés e as festas  
Emoldurados pelos lampiões a gás  
As sociedades e os cordões  
Dos antigos carnavais.

Os refrãos intermediários evocam o clima da capoeira que marcava a cultura da malandragem carioca. Apresentando uma característica atinente às transformações do samba-enredo, surge com versos de forte apelo sonoro e rítmico, ainda que de pouca informação ou expressividade poética (1971, é bom lembrar, é o ano em que o Salgueiro balançou as estruturas do gênero com o seu “Festa para um rei negro” e os famosos versos “O-lê-lê, ô-lá-lá, / Pega no ganzê / Pega no ganzá...”).

(BIS)  
Olha a roda de malandro

---

<sup>88</sup> G.R.E.S. PORTELA. 1971. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1971>. Acesso em: maio de 2019.

Quero ver quem vai cair  
Capoeira vai plantando  
Pois agora vai subir  
(BIS)  
Poeira, oi, poeira  
O samba vai levantar poeira

A segunda parte do samba tem a característica predominantemente visual. A arquitetura peculiar da Lapa é destacada, mencionando a metamorfose pela qual passava o bairro e a própria cidade em suas intensas reformas urbanísticas. Os “famosos arcos” e os “belos mosteiros” remontam a dois dos principais cartões-postais do Rio de Janeiro - respectivamente, o Aqueduto da Carioca, ou Arcos da Lapa, fundado em 1750, e a templos religiosos como o Mosteiro de São Bento, de 1590. O passado boêmio das serestas novamente é objeto de recordação, reiterando a visão saudosista da canção.

Imagens do Rio Antigo  
Berço de grandes vultos da história  
A moderna arquitetura lhe renova a toda hora  
Mas os famosos arcos  
Os belos mosteiros  
São relíquias deste bairro  
Que foi berço de boêmios seresteiros

A Lapa, que estava decadente e melancólica àquele tempo, viveria tempos mais felizes de “ressurgimento” a partir dos anos 1900 e, sobretudo, ao alvorecer deste século - mas isso é assunto de outros carnavais.

### **9.3.3 União da Ilha, 1977: “Domingo”**

(Compositores: Aurinho da Ilha, Ione do Nascimento, Ademar Vinhaes, Waldir da Vala)

Em um enredo com um tema singelo e identificado com a característica irreverente que consagraria a escola, a União da Ilha deu um banho de “carioquice” em seu samba-enredo e seu desfile. O enredo é um convite a apreciar tudo o que o Rio de Janeiro oferece de dia ou de noite, valorizando aspectos que tornaram a cidade famosa no mundo, como o futebol, o carnaval, as praias e o conjunto das belezas naturais. Tudo isso é delimitado temporalmente, se passando num domingo – aliás, dia da apresentação da escola.

Na letra, a primeiro estrofe é bastante lírica: o eu-cancional tem como interlocutor seu “amor”, chamando-o para curtir o dia que amanhece ensolarado,

deslumbrado com o Rio e também com as potencialidades do domingo na cidade. Com exceção do primeiro verso, todos os demais têm rimas, o que ajuda no canto dos componentes.

Vem, amor  
Vem à janela ver o sol nascer  
Na sutileza do amanhecer  
Um lindo dia se anuncia  
Veja o despertar da natureza  
Olha, amor, quanta beleza  
O domingo é de alegria

A voz muda no primeiro refrão, com o eu-cancional convertendo-se em narrador impessoal. Sobressaem-se o samba e o futebol, duas marcas do Rio e, por extensão, da “brasilidade”.

No Rio colorido pelo sol  
As morenas na praia  
Que gingham no samba  
E no meu futebol.

O “domingo feliz” do carioca é pleno de velas, pipas e com um cenário que encanta o narrador. Um verso (“Vai o sol e a luz traz no manto”) opera a passagem do tempo, do dia para a noite. Nessa segunda parte da estrofe o plano do maravilhoso segue sendo a característica principal na descrição acerca da noite carioca. Tal qual o desfile, que iniciou ainda na noite de domingo e viu amanhecer a dia seguinte, o povo mencionado pela letra “esquece da segunda-feira” diante a “formosura” da cidade.

Veleiros que passeiam pelo mar  
E as pipas vão bailando pelo ar  
E no cenário de tão lindo matiz  
O carioca segue o domingo feliz  
Vai o sol e a lua traz no manto  
Novas cores, mais encanto  
A noite é maravilhosa  
E o povo na boate ou gafieira  
Esquece da segunda-feira  
Nesta cidade formosa.

Por fim, os versos do refrão final remetem à diversidade de bens naturais que particularizam o Rio. O narrador, que volta a falar em primeira pessoa, abre mão das opções da natureza para ir ao samba.

Há os que vão pra mata  
Pra cachoeira ou pro mar  
Mas eu que sou do samba  
Vou pro terreiro sambar

No desfile, das poucas imagens disponíveis<sup>89</sup>, repara-se com facilidade o desenvolvimento do enredo: em uma ala, mulheres vestem camisas dos principais times de futebol cariocas à época (Flamengo, Vasco, Fluminense, Botafogo e América); em outra ala, homens e mulheres portam roupas e bandeiras dos clubes citados. Fantasias representam o sol e, para reforçar o clima veranil, gente com roupa de praia, alegorias reproduzindo pranchas, veleiros etc. Um parque de diversões é montado, com um carro alegórico em forma de carrossel, outro de circo e a presença de muitos palhaços e outros personagens circenses.

Com um desfile de fácil entendimento, ainda mais para quem vive o “domingo carioca” o ano todo, a União da Ilha obteve uma boa colocação (3º lugar) e legou um samba cantado até os dias de hoje.

### **9.3.4 Tradição, 1989: "Rio, Samba, Amor e Tradição"**

(Compositores: João Nogueira e Paulo César Pinheiro)

De autoria de dois dos maiores compositores do samba, o samba-enredo da Tradição em 1989 merece fazer parte de qualquer antologia acerca da temática da “carioquice”. Puxado pela cantora Simone, à época no auge de sua carreira (junto do intérprete Candanga), o samba-enredo possui virtudes melódicas e poéticas evidentes, o que não ocorreu com o desfile.

Primeiramente, é importante que se considere que, diferentemente das demais agremiações, a Tradição não tinha ala de compositores até então: os autores dos sambas-enredo eram fixos, sempre João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Se essa opção ajudou a escola a ter a mais meteórica ascensão do carnaval carioca - fundada por dissidentes da Portela em 1984, em apenas três anos já chegava ao primeiro grupo -, não foi o suficiente para manter a escola na elite. Ela é rebaixada em 1989 e abre as portas para outros compositores, apresentando desempenhos irregulares desde então (2005 foi o seu último ano no Grupo Especial; em 2019 desfilou na Série B, o terceiro grupo).

O desfile da Tradição, buscando fazer jus à característica tradicionalista da escola, foi amplamente dominado pelo azul-e-branco. As fantasias apresentaram muito luxo, porém o conjunto pictórico da escola foi de difícil compreensão, apesar do tema ser relativamente fácil de ser explorado. O destaque ficou por conta de

---

<sup>89</sup> No *Youtube* foi possível localizar vídeos contendo um compacto de pouco mais de 5 minutos da transmissão da TV Globo.

painéis espalhados ao longo do cortejo com pinturas de diversos artistas naïf cariocas. Duplicados (cada qual com uma pintura de cada lado, ficavam girando), retratavam pontos turísticos como o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e Vista Chinesa; a boêmia e a Lapa, a favela, o Maracanã e as praias de Ipanema e Copacabana. O malandro carioca foi simbolizado pelos membros da bateria e as “morenas” por destaques. No alto de uma alegoria, intitulada “O templo imaginário da alegria”, estava a apresentadora Xuxa, tendo à frente a ala das crianças, realçando a alegria das crianças, também citada no samba. A maior expectativa, porém, estava em torno do carro alegórico em que aparecia São Sebastião: no mesmo ano a Igreja Católica conseguiu impedir que a Beija-Flor apresentasse seu Cristo Redentor estilizado, no famoso enredo “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”. A Tradição teve melhor sorte, o santo padroeiro pôde desfilar no carro em que a principal destaque seria a lendária Tia Vicentina, que falecera dias antes do carnaval.

Nas transmissões televisivas<sup>90</sup>, ficava patente o clima de crise que marcava o contexto do Rio de Janeiro. A Tradição buscava apresentar uma “mensagem de otimismo”, ressaltavam os comentaristas. Isso se faz notar com clareza na letra do samba. “Esquece a tristeza / Que é hora do Rio cantar”.

Rio de Janeiro  
Salve São Sebastião  
Santo padroeiro  
Samba, amor e tradição  
Esquece a tristeza  
Que é hora do Rio cantar  
Com tanta beleza  
A gente não pode chorar

Após invocar a proteção de São Sebastião, padroeiro da cidade, e externar o otimismo que marca o enredo, diversos lugares são mencionados para retratar aquilo que o Rio tem de belo, na perspectiva do enredo.

É na passarela  
É na Cinelândia  
A Tribuna Popular  
Quero da Vista Chinesa  
Ver a natureza se descortinar  
Quero outra vez ver meu time  
Fazendo esse Maracanã vibrar  
Copacabana é princesinha a vida inteira  
E a capital do samba ainda é Madureira  
Em Paquetá tem flores

---

<sup>90</sup> Transmissões das TVs Globo e Manchete.

Ilha dos meus amores  
Que lembra o amor do imperador pela marquesa  
Lá nos jardins do bairro imperial  
(BIS) Ai, como é lindo a criança  
Entrando na dança nesse carnaval

Seguindo na enumeração das belezas da cidade, o trecho seguinte conclui com uma nova mensagem de esperança e positividade.

Rio, do mar de Ipanema  
A Lapa boêmia  
Malandro tem que respeitar  
Rio, vem cantar de novo  
Sorria, meu povo  
Que o Cristo Redentor quer te abraçar

Na sequência, é feita alusão a “Garota de Ipanema”, possivelmente a mais famosa canção do Rio e do Brasil no exterior.

Hoje a minha escola  
Veio desfilando  
Pra mostrar que o samba  
Não pode parar  
Oh! Linda morena  
Quero ver passar  
Num doce balanço  
Caminho do mar

Ao final, demonstrando uma característica distintiva em relação à média do gênero, está aquele que é praticamente o único refrão: “Ê, ê , o mar, ê, ê, o mar / Ê, ê , o mar, ê, ê, o mar”. Toda a estrutura do samba-enredo segue reta, sem pausas relevantes, na narratividade do enredo acerca do Rio. O trecho derradeiro, assim, serve para quebrar a linearidade por meio de versos fortemente melódicos.

Paulinho da Viola, que atuava como comentarista da TV Globo, sublinhou o “andamento um pouquinho mais lento” do samba-enredo da Tradição em relação ao padrão, elogiando sua qualidade musical. Jorge Aragão, também na equipe da emissora, sintetizou que o samba tinha “cara de festa carioca”.

### **9.3.5 União da Ilha, 1997: "Cidade maravilhosa, o sonho de Pereira Passos"**

(Compositores: Bujão, Carlinhos Fuzil e Wanderlei Novidade)

A transformação do Rio de Janeiro em “Cidade maravilhosa” pelas mãos de Francisco Pereira Passos (1836-1913) foi o enredo da União da Ilha do Governador em 1997. O prefeito do então Distrito Federal, que exerceu o mandato entre 1902 e

1906, teve a sua gestão marcada pela modernização forçada e a maior reforma urbanística que a cidade já viveu, conhecida como “Bota abaixo”.

O enredo da União da Ilha, o Rio, era uma resposta a quem achava que a matéria estava esgotada, segundo o então comentarista da TV Globo Albino Pinheiro. Para ele, o assunto era “inexaurível”: “você pode fazer carnaval por muitos anos só com o que o Rio de Janeiro tem a oferecer”, disse. Ao concentrar na gestão de Pereira Passos e nas mudanças pelas quais a cidade passou nas primeiras décadas do século XX, a Ilha trouxe um olhar novo no carnaval à representação da formação histórica e social da ex-capital federal.

A perspectiva do desfile foi a da elite e da historiografia oficial acerca das reformas lideradas pelo ex-prefeito que buscou transformar o Rio em Paris. Uma inovação estética foi introduzida pelo carnavalesco Roberto Szaniecki: todas as alegorias tinham dois lados, o “antes e depois”, de um lado retratando como era a cidade antes de Pereira Passos e do outro como ficou. O lado do “antes” sempre é exibido como feio, sujo, sem luz; o “depois” é pleno de luxo, cores vibrantes e muito brilho.

Não ficando restrito ao período de mandato de Pereira Passos, a escola explorou também as consequências de seu trabalho, bem como outras transformações do início do século passado. A Exposição Nacional de 1908, comemorativa ao centenário da abertura dos portos, serve para ilustrar a diversidade das regiões brasileiras. As inovações tecnológicas do período são apresentadas por meio de inventos como o automóvel, os bondes, as lâmpadas, o fotojornalismo, o cinematógrafo, a vitrola. Coerente à referida perspectiva das elites, alegorias exibem a metamorfose da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco) a partir dos produtos que atraíam as classes abastadas, e a reforma do Theatro Municipal, de acordo com enredo da escola lido pela narradora da TV Globo Leilane Neubarth, “colocou a elite carioca em contato com as grandes divas do teatro lírico, muitas obras passaram a ser encenadas ali”. De acordo ainda com a narração a partir do material apresentado pela escola, foi após a reforma que “os cariocas passaram a sair de casa, a ter uma vida mais para o lado de fora da cidade, a beleza da cidade maravilhosa”. O cortejo encerra com as transformações promovidas por Pereira Passos também no carnaval: ele reprime o entrudo, passando o Rio de Janeiro a ter um “carnaval bonito, organizado”, em que só podia sair à rua com a licença da polícia - “foi nessa época que foram criadas as batalhas

de confetes, as batalhas de flores, os cordões e os corsos. Os ranchos deram origem às escolas de samba de hoje”, informou a narradora. Fantasias e alegorias representam cronologicamente as tradições carnavalescas do passado.

A despeito da cidade ficar esteticamente mais bela e organizada (nos moldes eurocêntricos), por outro lado viu formar um contingente expressivo de desalojados, pessoas retiradas à força de suas comunidades (e comunidades inteiras suprimidas) para dar lugar à modernização urbanística e arquitetônica da cidade. Segundo Enders (2002), esse processo iniciado em 1904 desalojou cerca de vinte mil pessoas de seus sobrados, cortiços e pensões, além de acentuar a favelização da capital.

A renovação urbana do Rio negligencia - como a seu tempo, a haussmanização parisiense - a questão do alojamento social. Trata-se de uma capital destinada a uma elite, europeia por suas origens, seu modo de vida e suas aspirações, que os engenheiros-prefeitos do Distrito Federal estão construindo. O embelezamento do Rio torna ainda mais insuportável a miséria que se exhibe nos morros. Em 1916, a *Revista da Semana*, dirigida à burguesia carioca, assim denuncia a favelização em curso: “Os bairros parasitários dos morros ameaçam propagar-se pelos sítios que dominam a cidade, criando com suas perspectivas bárbaras uma moldura sórdida para uma cidade que tem merecidos títulos de esplendor.” [...] (id., *ibid.*, p. 215)

A letra do samba ratifica o viés expresso pelo enredo: Pereira Passos é o eucanção, desenhando a cidade tornada maravilhosa. Contudo, o refrão inicial faz referência ao “Bota abaixo” que denominou popularmente as reformas urbanísticas, mas sem esquecer a violência utilizada para a sua concretização - “Dei muita porrada (eu dei)”.

O meu pensamento voa  
Me leva ao infinito  
Vou girando meu compasso  
Passo a régua e mudo o traço  
Fazendo o Rio ficar mais bonito

(BIS)  
Botei tudo abaixo (botei)  
Levantei poeira (levantei)  
Dei muita porrada (eu dei)  
Taí o Rio que sonhei

O sentimento acerca das consequências das realizações de Pereira Passos é de alegria e satisfação. A garantia do esporte e do banho de mar serve para ilustrar as transformações.

Ah! O carioca está contente

A alegria bailou no ar  
Gozando de boa saúde, muda de atitude  
O esporte já pode praticar  
(BIS)  
No jogo de bola (com muito prazer)  
O banho de mar se tornou lazer

Novamente em explícita primeira pessoa, a influência exercida pelas reformas urbanas de Georges-Eugène Haussmann em Paris, onde Pereira Passos estudou em duas oportunidades, se mistura a realizações de seu governo e a aspectos mais subjetivos da cultura carioca, como a vida boêmia, e destacadamente ao otimismo e ufanismo.

Fiz brilhar ...  
Pintei meu Rio qual retrato de Paris  
Com a cidade iluminada  
O carioca tem a noite mais feliz  
Mostrando ao mundo a riqueza nacional  
Meu Rio agora é belle époque tropical  
A burguesia me levou ao Teatro Municipal  
Berço de boêmios seresteiros  
Fervilham os bares do meu Rio de Janeiro  
Amanheceu ...  
Amanheceu, floresceu um novo dia  
Vou passear, extravasar minha alegria  
De bem com a vida eu tô ô ô ô ...  
É lindo meu carnaval  
E hoje o Rio se tornou cartão-postal.

O refrão final, consoante à característica irreverente da União da Ilha, chama a agremiação de “toda gostosa”, além de mencionar o Rio com a alcunha “cidade maravilhosa”, síntese do desfile da escola: “Lá vem a Ilha que vem / Toda gostosa também / Cantando o Rio, cidade maravilhosa”.

### **9.3.6 Salgueiro, 2008: "O Rio de Janeiro continua sendo..."**

(Compositores: Dudu Botelho, Marcelo Motta, Luiz Pião, Josemar Manfredini e João Conga)

A partir de um verso da canção “Aquele Abraço”, de Gilberto Gil, o Salgueiro fez um enredo para reforçar a perenidade das características culturais que particularizam o Rio de Janeiro. Assim como outros enredos dessa temática, invoca a história da ex-capital federal desde seus primórdios, passando com relevo pelas transformações que a cidade vive no século XX antes de chegar à contemporaneidade. Os símbolos naturais e culturais da cidade (e turísticos) são realçados, além, é claro, do carnaval carioca.

Na sinopse do enredo<sup>91</sup>, os carnavalescos Renato Lage e Márcia Lúvia evidenciam a pluralidade que marca o olhar sobre o Rio de Janeiro. A “alma” da cidade estaria na capacidade de unir e festejar, na leveza e bom humor.

É longa a estrada dos afetos, cidade dos subúrbios e das canções à beira-mar. Teu lema é congregar, quando é sempre pessoal no tratamento. Tua vocação é para festa e não para animosidade. Teu dom é contemplar o que a natureza te deu e ninguém há de tirar. Os paredões de pedra, a crista das montanhas, o curso do sol sobre as ruas, sobre as praças, os corpos graciosos saindo do mar, o casario nos morros desafiando a gravidade. Rio lição de vida, espírito leve, olhar crítico, dá ao outro o teu humor, teu papo, tua música, o teu "macete". [...]

Preliminarmente à abordagem acerca da diversidade que caracteriza o Rio contemporâneo, o samba-enredo em sua estrofe introdutória elenca acontecimentos que fazem parte da história carioca: a chegada dos portugueses no início do século XVI, a chegada da família real, o surgimento do samba na virada do século XIX para o XX em volta da Praça Mauá. Ademais, antecipa referências identitárias da cidade: “Meus versos vêm no ‘Tom’ da Poesia”, uma alusão a Antonio Carlos Jobim, “Terra de gente feliz”, “Paraíso de riquezas naturais”.

Canta meu Salgueiro!  
Um "Rio de Amor" vai desaguar  
Meus versos vêm no "Tom" da Poesia  
Da beleza que irradia  
E fez o lusitano se encantar  
Paraíso de riquezas naturais  
Coração do meu país  
Seduzindo a nobreza  
Terra de gente feliz  
Chega a Família Real  
Dando um charme especial  
O porto agita a Praça Mauá  
Onde a semente do samba se fez brotar

Em tom ufanista, no primeiro refrão o eu-cancional afirma-se com orgulho ser carioca: no verso “tiro onda, dou meu jeito” percebe-se a malandragem de quem sempre dá um “jeitinho” para sobreviver e ser feliz. Nesse “ser carioca” a boemia, simbolizada pela vida na Lapa, exerce um papel fulcral.

Eu sou o Rei da Boemia  
Carioca, sou da Lapa, Patrimônio cultural  
E me banhei de alegria, tiro onda, dou meu jeito  
Minha Vida é um carnaval

---

<sup>91</sup> GALERIA DO SAMBA. *Acadêmicos do Salgueiro - Carnaval de 2008*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/2008/>. Acesso em: maio 2019.

A segunda parte do samba reserva uma série de categorizações acerca dos personagens envolvidos: a “Maravilhosa cidade” é “Divina obra-prima pra se admirar”; seu povo é “Essa gente tão cheia de graça”; o turista é saudosista; o suburbano encara a realidade “improvisando” e “batucando” no ônibus lotado ou no trem.

Divina obra-prima pra se admirar  
Entre morros e ladeiras  
A brisa embala as ondas do mar  
Essa gente tão cheia de graça  
O turista que leva saudade  
E o redentor abençoando  
Maravilhosa cidade  
O Suburbano improvisando muito bem  
Vai batucando na lotada ou no trem

Para encerrar, o Salgueiro descreve o clima de sol e calor e evoca a sua condição de “raiz” do chão carioca - o enredo, como uma declaração de amor da escola para a cidade, diz: “Cidade amada, feita para o mundo, hoje quem te canta é o Salgueiro porque tem o direito de cantar-te, como escola de samba que é carioca de fato”. Tal sentimento aparece na saudação final:

E deixa o sol bronzear  
No calor do meu Salgueiro  
Eu sou raiz desse chão  
E canto a minha emoção  
Salve o Rio de Janeiro

No primeiro momento reportando à cronologia histórica, o desfile começa com a chegada dos portugueses. No abre-alas, denominado “A visão paradisíaca”, é exibida a visão dos portugueses quando chegaram em pleno verão carioca; bastante solar, o carro veio com esculturas de índios dourados e com diversos tons de amarelo. Na segunda alegoria, “A França invade a nossa praia”, a Intrépida Trupe promovia performances, dando um toque circense à França Antártica, tentativa de colonização francesa ocorrida entre 1555 e 1570. A chegada da família real é retratada, por exemplo, com alas mostrando D. João VI engolindo grandes pedaços de frango. A alegoria “Praça Mauá: entre o sagrado e o profano” resumiu o hibridismo do famoso logradouro público, exibindo tanto o barroco do Mosteiro de São Bento quanto as boates da noite. Essencial para o surgimento do samba, o setor da Praça Mauá é seguido por alas representando temas como a Era do rádio e o Teatro de Revista. Os integrantes da bateria vieram elegantemente vestidos de malandros e uma alegoria, representou a Lapa e a boemia, com os Arcos e o

tradicional bonde, o chão reproduzindo piso de um bar, entre outros elementos. O setor falando sobre o verão carioca trouxe os turistas, o Jardim Botânico, o calçadão de Copacabana, os vendedores de mate, o *revéillon*. A alegoria “Maracanã” simbolizou a confraternização das torcidas de todos os times cariocas (Flamengo, Fluminense, Vasco, Botafogo e América). Não ficando restrita aos pontos turísticos e das elites, uma parte do desfile trouxe a vida no subúrbio, com toda a sua heterogeneidade, levados pelo trem que sai da Central do Brasil. A última parte do cortejo abordou o próprio carnaval; todo em vermelho e branco, o carro alegórico derradeiro homenageou o Salgueiro, lembrando o carnaval de 1965, em que todas as agremiações celebraram os 400 anos da cidade, e que sagrou a escola campeã (o assunto será exaustivamente analisado no capítulo 10). Acerca deste desfile, a então narradora da transmissão da TV Globo, Maria Beltrão, resumiu: “São alegorias bem diferentes uma da outra, que foi um objetivo dos carnavalescos. São vários Rios de Janeiros, com as várias possibilidades estéticas que ele permite”.

O samba-enredo e o desfile do Salgueiro conseguiram com competência valorizar as características peculiares do Rio, externando muito daquilo que é da essência da cidade.

### **9.3.7 Portela, 2013: "Madureira... Onde o meu coração se deixou levar"**

(Compositores: Wanderley Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e André do Posto 7)

No início da segunda década do século XXI, a Portela se especializou em falar do Rio de Janeiro. Entre 2011 e 2015, apenas em 2012 a escola não homenageou a cidade<sup>92</sup> (quando abordou a Bahia). Em 2013, uma outra visão sobre o Rio de Janeiro foi defendida pela azul-e-branco. Em vez dos tradicionais pontos turísticos, optou por retratar a periferia, e particularmente Madureira, bairro da Zona Norte onde fica sua comunidade.

Quem conta a história é uma das figuras centrais da agremiação: o cantor e compositor Paulinho da Viola (1942). No enredo, ele parte de trem para Madureira e se apaixona pelo que vê. Tanto na sinopse, escrita pelo carnavalesco Paulo Menezes e por Carlos Monte, quanto no samba-enredo, é pelo olhar de Paulinho,

---

<sup>92</sup> Uma hipótese provável é a notória proximidade entre a direção da Portela e o então prefeito Eduardo Paes, que assumidamente torcia pela escola, sempre desfilava e frequentemente estava em seus eventos e com seus baluartes.

nascido em Botafogo, na Zona Sul, que a comunidade da Zona Norte é enxergada. O enredo, ainda, é uma celebração aos 90 anos da Portela (a escola considera a fundação da Vai como Pode, em 10 de abril de 1923).

O trem que conduz Paulinho da Viola é o mesmo em que Zaquia Jorge, a “estrela de Madureira”, recorre para montar o seu inovador Teatro Madureira. Na *performance* da comissão de frente, malandros, maleiros e um aristocrata pegam o trem rumo ao bairro; de repente, o trem se abre e vira teatro e os malandros transformam-se em vedetes do teatro de revista. À frente do trem, imagens de Paulinho e de Natalino do Nascimento, o Natal da Portela (1905-1975); nas laterais, pinturas de outros baluartes da azul-e-branco, como Clara Nunes, João Nogueira, Candeia, Tia Surica etc. Na sequência, o primeiro setor vem lembrando o fato que marca o início do enredo: o antológico desfile “Lendas e mistérios da Amazônia”, que deu o título à Portela em 1970 - na narrativa do enredo, é o ponto de partida; na vida real, rememora o auge da canção “Foi um Rio Que Passou em Minha Vida”, interpretada por Paulinho no aquecimento daquele desfile<sup>93</sup>. Praticamente só de azul das primeiras alas até o abre-alas, a tradicional águia surge estilizada de acordo com a arte ianomâmi.

Madureira é lembrada também por sua formação original, em que era conhecida como o “sertão carioca”. A vida rural, simbolizada por campos, engenhos etc., conta também com uma alegoria retratando “Dom João em Madureira”, reportando-se ao fato ocorrido quando de seu reinado. O jongo da Serrinha é destacado por meio de um tripé que evoca um verso do samba (“Tem mironga do jongueiro”), exibindo velas acesas para os pretos-velhos e com Tia Maria do Jongo de destaque.

Ligada ao universo do jongo, mas sobretudo à trajetória da própria Portela, era Esther Maria Rodrigues, a Dona Esther (1896-1964). Foi a grande matriarca da Portela em toda sua história<sup>94</sup>. Na casa dela praticavam-se o jongo, o samba (em seus primeiros tempos), o carnaval. Na casa dela a turma de Madureira e Oswaldo Cruz tinha contato com os sambistas do Estácio, o que ajudou a formar o gênero incipiente. No desfile, aparece homenageada por uma alegoria em que é reproduzida numa escultura gigante, que se abre para os movimentos de 40 filhos-

<sup>93</sup> G.R.E.S. PORTELA. 1970. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1970>. Acesso em: maio 2019.

<sup>94</sup> PORTELAWEB. *Dona Esther*. Disponível em: <https://portelaweb.org/memoria/panteao-de-bambas/dona-esther>. Acesso em: maio 2019.

de-santo, formando um terreiro de candomblé. No samba, por meio do verso “É dia de santo, sinhá” (que também dá título ao carro alegórico).

O desenvolvimento da economia em Madureira é demarcada por meio da chegada dos imigrantes (imigrantes italianos, árabes e judeus), bem como do intenso comércio de rua. A operação “Bota abaixo” do prefeito Pereira Passos, do início do século XX, é simbolizada por uma ala em que os componentes carregam marretas (segundo informação do locutor Luís Roberto<sup>95</sup>, metade da população desalojada pelas reformas de Pereira Passos vai parar em Madureira).

Assim como boa parte dos desfiles de temática da “carioquice”, a bateria também bem vestida de “malandro” (de vermelho e branco, subvertendo uma tradição da Portela). O carro “O partideiro que versou no Mercado” (outro pedaço do samba) trouxe o Mercado de Madureira, todo estruturado em caixas de madeira, com a presença de malandros, periguetes etc. O setor “Formação cultural de Madureira” mostrou aspectos importantes da cultura do bairro: o samba de gafieira, o basquete de rua do viaduto de Madureira, o baile charme e a *black music*. Além disso, o terceiro casal de mestre-sala e porta-bandeira inovou ao apresentá-las como grafiteiros: ele pichava o vestido dela com um *spray*, produzindo uma nova face à fantasia no decorrer do desfile.

Por último, novamente reproduzindo uma tendência dos enredos em homenagem ao Rio de Janeiro, tudo acaba em carnaval. O setor “Carnaval” apresenta a Vai como Pode, agremiação que deu origem à Portela, mais o Império Serrano, escola vizinha de Madureira, entre outros ícones das festividades de Momo do bairro. Uma alegoria traz, de um lado, as cores, símbolos e personalidades da Portela; na outra metade, o mesmo em relação ao Império. A alegoria final retorna com o trem que abriu o desfile e com o protagonismo de Paulinho da Viola: ele é o principal destaque da alegoria, que realça também Tia Surica, atual matriarca da escola, além de seus familiares e amigos.

O reconhecimento do papel de narrador de Paulinho da Viola surge já na primeira estrofe do samba-enredo, que diz: “E lá vou eu cantando com a minha viola”. No conjunto, é nítida a representação da diversidade de Madureira que caracterizou também seu samba-enredo. A referência a “Lendas e mistérios da

---

<sup>95</sup> Transmissão da TV Globo.

Amazônia”, que abre o enredo e o desfile, é feita junto da reminiscência da origem rural do bairro.

E lá vou eu cantando com a minha viola  
O amor tem seus mistérios  
Por onde me deixo levar  
Laiá...  
Nossa história começa por lá  
No engenho da fazenda  
Dos cantos de "canaviá"

A “mironga de jongo”, aludindo ao jongo da Serrinha, e “sinhá”, uma menção indireta à matriarca Dona Esther, compõem o primeiro refrão.

Bate o sino da capela  
Oi... Que é dia de santo sinhá  
Tem mironga de jongueiro  
O tambor me chamou pra dançar

Na sequência é promovido, de modo extenso, a enumeração dos diversos aspectos culturais do bairro expressos eficientemente pelo desfile: o Mercado, a “estrela de Madureira” e o teatro de revista, o Madureira Futebol Clube (fundado em 1914), os malandros, o pagode, a *black music*.

Tempo rodou na roda do trem e veio  
A inspiração do partideiro  
Que versou no Mercado  
Foi nesse chão  
Que a estrela brilhou no tablado  
O "Madura" pisou no gramado  
O malandro charmoso dançou  
No pagode com outro gingado  
Quando o bloco chegou  
Agitou o suingue do black  
E a nega baiana girou

O refrão intermediário convida os componentes e o público à folia, fazendo uma menção à Vai como Pode: “Cai na folia, sem grilo, meu bem vem na fé / Na ilusão da fantasia / Vai como Pode quem quer”.

Na estrofe seguinte, em versos extensos, a homenagem ao coirmão Império Serrano, o orgulho de ser suburbano, os poetas que vão ao bairro de trem (aspecto de bastante relevo no desfile) e a alcunha de “capital do samba”. Além disso, o verso “Madureira é muito mais do que um lugar” remete à canção “Meu lugar”, uma ode ao bairro composta por Arlindo Cruz que foi sucesso no início da década.

Surgiu a Serrinha Imperial  
Em outros caminhos para o mesmo ritual  
Portela, meu orgulho suburbano  
Traz os poetas soberanos nesse trem para cantar

Que Madureira é muito mais do que um lugar  
É a capital de um sonho que me faz sambar

O refrão final, em sua letra e melodia, incita a dança em roda. Madureira deixa de ser o objeto da narração para se transformar em agente de uma coletividade:

Abre a roda, chegou Madureira  
A poeira já vai levantar  
O batuque ginga lôô  
Ginga laiá  
O batuque ginga ioiô  
Ginga laiá

### **9.3.8 Portela, 2015: "ImaginaRio, 450 janeiros de uma cidade surreal"**

(Compositores: Noca da Portela, Celso Lopes, Charles André, Vinicius Ferreira e Xandy Azevedo)

Se o carnaval conheceu outros “Rios de Janeiro” nos desfiles, outras perspectivas sobre a cidade, a espécie “cartão-postal” não se mostrou superada. Ainda mais quando o Rio comemorou 450 anos. Contudo, por um viés bastante autoral: inspirado no surrealismo, o enredo trata a cidade como “surreal”. Se a arte visual conheceu o espanhol Salvador Dalí (1904-1989), a arte das escolas de samba apresentou o “Salvador Daqui”, licença poética para personificar o carnavalesco Alexandre Louzada<sup>96</sup>.

Importantes inovações estéticas foram introduzidas pela Portela, misturando diferentes linguagens artísticas e midiáticas. Na comissão de frente, imagens de um telão dialogavam com as performances dos dançarinos: ao retratar, uma por vez, quatro marcas do Rio - a praia, a Lapa, o Jardim Botânico e o samba na Portela -, os componentes trocavam de roupa e vídeos transmitiam imagens sincronizadas à apresentação. A maior inovação, contudo, estava no abre-alas: a tradicional águia veio fundida com o Cristo Redentor, o maior dos símbolos cariocas (e brasileiros); para deleite dos espectadores, ao passar pela torre de TV, que mede 9 metros, o

---

<sup>96</sup> Questionado pela repórter da TV Globo sobre como era falar de um tema “tão cantado” nos desfiles cariocas, o carnavalesco Alexandre Louzada respondeu: “É o maior desafio. A Portela é especialista em Rio de Janeiro, muitas escolas já falaram. Eu queria dar a minha visão de niteroiense, que via sempre o Rio de longe. Dizem que morar em Niterói tem essa vantagem. Então criei essa cidade surreal que eu sempre achei o Rio”.

misto de águia e Redentor, que possuía 23 metros, se abaixa, voltando a subir depois e a abrir as asas para o público eufórico.

Para solenizar a comemoração dos 450 anos, a ala de baianas, que desfilou à frente do abre-alas, fantasiou-se de bolo de aniversário. A história do Rio foi contada desde seu primeiro século, com a tentativa de colonização dos franceses, por meio de alas representando tanto os gauleses quanto os portugueses, bem como seus aliados indígenas - tupinambás e temiminós, respectivamente. Um setor chamado “mar de golfinhos” representou com centenas de componentes vestidos de azul e um monumental golfinho o animal símbolo da bandeira do Rio de Janeiro. A iconização da vegetação carioca fez surgir outras cores ao desfile, simbolizando o Jardim Botânico. O setor “Musicalidade” explorou as interpretações da “alma” carioca por meio de suas canções: “Copacabana, princesinha do mar”, “Do Leme ao Pontal”, O Sol de Ipanema (uma ala de passistas fazendo a referência a “Garota de Ipanema”), “Menino do Rio”, “Pedra gigante”, “Rio 40 graus”; para fechar essa parte, o carro alegórico “Tons de lindos poemas a caminho do mar” homenageava Tom Jobim e sua obra magna, por meio da representação de ondas em forma de notas musicais.

A noite carioca, com suas damas, os bares da Lapa e a lendária Madame Satã - transformista que se tornou ícone da vida marginal do Rio no século XX - foi tema de todo um setor. Mereceu destaque também o futebol carioca, por meio da louvação ao estádio do Maracanã e dos quatro times grandes da cidade (Flamengo, Vasco, Fluminense e Botafogo, ficando desta vez de fora o América, lembrado em enredos de décadas anteriores): como inovação, bolas voavam em torno de um carro alegórico através da tecnologia dos *drones*. Ao final, assim como geralmente ocorre nos enredos de temática da “carioquice”, é abordado o carnaval carioca; no caso, o que conduz é o “Trem do Samba”, iniciativa que faz o samba circular algumas vezes ao ano entre as estações Oswaldo Cruz e Central do Brasil, onde desfilam a Velha Guarda e outros baluartes da Portela. Fazendo jus à tradição da azul-e-branco, o “trem do samba” é simbolizado em forma de águia.

É a águia que também abre o passeio pelo Rio “surreal” feito pelo samba-enredo. Assim como a águia alegórica do carro abre-alas abria as asas para abraçar o público (ou, pode se dizer, assim como está o Cristo Redentor de braços abertos a quem chega à cidade), a estrofe inicial expressa esse abraço e a admiração pela cidade “sem igual” e “paraíso divinal”. Os dois “Salvador”, o “daqui” e o “Dalí”, que

simultaneamente retratam a cidade no desfile, são apresentados logo no primeiro refrão.

Oh, meu Rio  
A águia vem te abraçar e festejar  
"Feliz cidade" sem igual  
Paraíso divinal  
(BIS)  
E eu "daqui" feito "Dali"  
em traços te retrato surreal

Sem se aprofundar nos fatos históricos, a letra do samba-enredo fala de aspectos genéricos da cultura carioca, cheio de menções diretas e indiretas a alguns de seus pontos mais famosos. Do mesmo modo que o desfile, o samba alude a canções que marcam a identidade da cidade.

A natureza lhe foi generosa  
na Guanabara "formosa mulher"  
despertou cobiça, beleza sem fim  
"delícias" de um "nobre jardim".

(BIS)  
Eu vi o "Menino do Rio" versar  
um lindo poema  
para impressionar a "Princesinha do Mar"  
sonhando com a "Garota de Ipanema"

A segunda parte do samba-enredo inicia abordando a boemia e o “trem do samba”. Paulinho da Viola, que comemorava 50 anos de carreira em 2015, mais uma vez é homenageado pela escola, ainda que implicitamente na letra. A Central do Brasil, estação de onde partem as viagens para boa parte da cidade, e que também se tornou mundialmente conhecida no cinema (o filme “Central do Brasil, de Walter Salles, de 1998, disputou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano seguinte). Na execução do samba no desfile, no verso “Vem cantar em seu louvor ô ô ô” há uma interrupção da bateria, ficando apenas um violão, antecedendo ao crescimento da melodia e da batida que vem a seguir.

Vem amor, a Lapa dá o "tom" pra boemia  
Vem amor, a nave da emoção nos contagia  
Lá vem o trem chegando com o povo do samba  
Lá vai viola, o batuque só tem gente bamba  
Tão bela! orgulhosamente a Portela  
Vem cantar em seu louvor ô ô ô  
"Central" do meu Brasil inteiro  
morada do Redentor.

Subindo o tom, a fim de facilitar a “explosão” dos componentes e do público, o refrão final tem um discurso afirmativo em vários sentidos: ao ser carioca; a ser de

Madureira; à bateria da escola (a “Tabajara do Samba”), conhecida por sua qualidade (e notas altas); à própria Portela e o samba que ela manifesta.

Sou carioca, sou de Madureira  
a Tabajara levanta poeira  
Pra essa festa maneira meu bem me chamou  
Lá vem Portela, malandro, o samba chegou.

Não teve a Portela o sucesso de conquistar o título, mas sua canção e seu desfile - em especial a águia amalgamada ao Cristo Redentor – marcaram com força as comemorações dos 450 anos da “Cidade Maravilhosa”. Homenagem mais ostensiva o Rio vivera 50 anos, na celebração dos quatro séculos, quando as escolas de samba tiveram tema único, como será analisado detidamente no Capítulo 10.

## CAPÍTULO 10

### Os eventos do samba-enredo do Rio de Janeiro

As escolas de samba do Rio de Janeiro possuem dois grandes momentos configurados como verdadeiros *eventos*: acontecimentos únicos na história do carnaval, os desfiles de 1965 e 2000 tiveram um tema geral para os enredos. No primeiro caso, foi relativo aos 400 anos da cidade do Rio de Janeiro; no segundo, aos 500 anos de chegada dos portugueses ao Brasil.

Interessa, aqui, observar a heterogeneidade das abordagens dos enredos e dos sambas em torno de um mesmo tema geral. A variedade de perspectivas adotadas por enredistas e compositores afasta uma precipitada impressão de “discurso único”.

#### 10.1 Carnaval de 1965: os 400 anos do Rio de Janeiro

O confronto entre Portugal e França pela colonização do Brasil teve na Baía da Guanabara um dos episódios mais marcantes. A fim de expulsar os franceses que ocupavam a Guanabara em aliança com os índios tupinambás, o então governador-geral do Brasil Mem de Sá deu como missão ao seu sobrinho Estácio de Sá criar uma cidade no território conflagrado. Em 1º de março de 1565 estava fundada São Sebastião do Rio de Janeiro.

Exatos 400 anos depois, “por arte dos santos, caboclos e orixás da carioquice, o aniversário do Rio, comemorado no primeiro dia de março, caiu no domingo de carnaval”, assinalam Fabato e Simas (2015, p. 40). O então governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, investiu no apoio a uma profusão de iniciativas (publicações, exposições, festas etc.) para comemorar o quarto centenário da cidade. Um acordo foi fechado entre as escolas de samba e o poder público para a realização de um carnaval temático de enredos laudatórios ao Rio de Janeiro.

As diversas iniciativas tomadas nas celebrações do quadricentenário podem ser exemplificadas por publicações como *O Rio através dos séculos - A história da cidade no IV Centenário*, de Nelson Costa (1965). A obra elenca aspectos variados da história, da geografia, dos costumes, da economia e da cultura do Rio de Janeiro. Apresentando uma visão identitária que sobrepunha-se à diversidade

nacional brasileira, assevera que o “linguajar” dos cariocas é a “pronúncia típica do brasileiro”. Arrisca-se, inclusive, a traçar uma definição de “povo carioca”:

O povo carioca possui feitio próprio, bastante original nos seus costumes, indumentária, gostos, atitudes.

É trabalhador e ordeiro, embora dando, às vezes, impressão de displicência. Sua compreensão é rápida, vivaz. Tem espírito de independência, preocupado sempre com a situação política e problemas nacionais.

Por índole é cortês, afável, prestativo, hospitaleiro, irônico, sentimental, malicioso, alegre, caridoso e cheio de religiosidade.

(COSTA, 1965, p. 161-162)

Fazia poucos anos que a cidade perdera a sua condição de capital federal, com a inauguração de Brasília em 21 de março de 1960. A solução de criar um estado, a Guanabara, de apenas um município, preservou a autonomia da cidade do Rio de Janeiro, porém sem manter o poderio do passado. O fato atingiu o ânimo dos cariocas, servindo as celebrações do quadricentenário para a “reconstrução da autoestima”:

[...] o jubileu aconteceu em um momento em que a cidade caminhava um pouco desnordeada, em busca da reconstrução da autoestima. O Rio, afinal, sentiu a perda da condição de capital do Brasil para Brasília, em 1960. Nesse sentido, a efeméride caiu como um bálsamo milagroso no peito ferido pelas flechas que não eram as do padroeiro. (FABATO E SIMAS, 2015, p. 40-41)

Os enredos de 1965 apresentaram uma interessante diversidade. O Salgueiro e o Império Serrano, respectivamente campeão e vice, além da União de Jacarepaguá, trataram da história do carnaval, sob diferentes vieses. A Portela e a Mocidade homenagearam heróis da historiografia oficial da cidade (e do país). A Aprendiz de Lucas e a Imperatriz Leopoldinense fizeram enredos-mosaico sobre o Rio e a Mangueira exibiu um samba-enredo mais lírico.

Uma mudança se via também na estratificação social do carnaval das escolas de samba. Cabral (2011, p. 212) afirma que “a classe média já não se limitava a formar o público do desfile, partindo agora para desfilarem nas escolas de samba. Saía da plateia para o palco”. Além disso, o autor destaca que uma ala repleta de artistas da TV Excelsior, a mais importante do Brasil à época (dois meses depois seria criada a TV Globo), desfilou pela Portela.

O desfile ocorreu com 10 escolas. De duas delas não se tem registro da letra: a Unidos de Lucas, que teve como enredo “Rio de ontem e de hoje”, e a Império da

Tijuca, cujo tema foi “Apoteose ao Rio de Janeiro”. Então, a seguir analisam-se oito canções, ordenadas de acordo com o resultado final.

### 10.1.1 Salgueiro, 1965: “História do Carnaval Carioca - Eneida”

(Compositores: Geraldo Babão e Valdevino Rosa)

A obra da jornalista Eneida de Moraes (1904-1971), publicada originalmente em 1958, considerada um marco da literatura sobre o carnaval, foi o mote do desfile campeão da Acadêmicos do Salgueiro em 1965. Ciente do pioneirismo, a autora salienta na introdução de seu *História do carnaval carioca* que “este livro, repito, é apenas um abridor de caminhos” (ENEIDA, 1968, p. 323).

Em um samba-enredo longo - são 47 versos -, o Salgueiro contou a história da festa de Momo das suas origens no entrudo até as escolas de sambas, terminando com uma homenagem ao “quatrocentão” Rio de Janeiro e o decalque de “Ô abre-alas”, marcha-rancho também “abridora de caminhos” e também de autoria de uma mulher, Chiquinha Gonzaga, que a compôs em 1899.

O início do samba apresenta com clareza o enredo, deixando nítido o caráter histórico do tema abordado. O desfile das escolas de samba é entendido como “tradicional”.

Recordando a história do carnaval  
Sob o comando do Rei Momo,  
Abrimos o desfile tradicional.  
O povo abrilhantando  
O festival de alegria,  
Retratando trajes típicos de uma época.

Na sequência da primeira parte do samba, são abordados o entrudo, os blocos de sujos, as grandes sociedades, o Zé Pereira, os corsos e os bailes de máscaras.

A segunda metade desenvolve uma representação geográfica do Rio de Janeiro. O saudosismo do passado é simbolizado pelo transporte de bonde. A lembrança da Praça Onze é interpretada como a pureza do samba e do carnaval. Indiretamente, é feita a menção ao Estácio de Sá, a “primeira escola de samba”, e seus “imortais compositores”. A opulência do Baile do (Theatro) Municipal é saudada, fazendo com que todo esse conjunto seja responsável por “tornar a nossa geografia muito bela”.

Bonde é motivo de saudade,  
Conduzia passageiros mascarados

Que sambavam e cantavam de verdade.  
A inesquecível Praça Onze  
Sempre foi reduto de bamba,  
Glória e consagração  
Da primeira escola de samba.  
Os imortais compositores,  
Revivemos seus talentos, seus valores.  
Hoje reina mais alegria,  
Luxo e esplendor,  
O famoso baile de Veneza  
Nesta apoteose triunfal  
Traz sua eterna saudação  
Ao baile de gala do Municipal.  
Ricas fantasias,  
Desfilando em passarela,  
Tornam a nossa geografia muito mais bela.

A união com as demais escolas de samba é ressaltada. Sublinha-se que um mesmo ideal move todas: a defesa da “soberania da música nacional”.

Através destes estandartes,  
Da união das nossa co-irmãs,  
Defendendo o mesmo ideal,  
A soberania da música nacional.

O Rio de Janeiro, definido como “quatrocentão”, recebe um “salve” e um “feliz abraço” do Salgueiro.

Salve o Rio de Janeiro  
Seu carnaval, seu quatrocentão.  
(BIS) Feliz abraço do Salgueiro  
À cidade de São Sebastião.

A letra encerra simplesmente reproduzindo o refrão da precursora canção carnavalesca de Chiquinha Gonzaga: “Ó abre alas, que eu quero passar, / Eu sou da Lira, não posso negar / Rosa de Ouro é quem vai ganhar!”.

### **10.1.2 Império Serrano, 1965: “Cinco bailes tradicionais na história do Rio”**

(Compositores: Silas de Oliveira, D. Ivone Lara e Bacalhau)

Único da safra de 1965 a se eternizar após o carnaval, o samba-enredo do Império Serrano teve o mérito de revelar uma compositora que se tornaria uma das maiores do samba: Dona Ivone Lara (1922-2018).

Ao lado de Silas de Oliveira (1916-1972), um dos principais expoentes do samba-enredo de todos os tempos, que no ano anterior (1964) havia criado sozinho o antológico “Aquarela brasileira”, e de seu parceiro Bacalhau, Dona Ivone Lara se tornou conhecida como a primeira mulher a se tornar compositora das escolas de

samba da elite do carnaval – contudo, antes dela há o registro de Carmelita Brasil, da Unidos da Ponte, autora de samba-enredo entre 1959 e 1964 (porém sempre nos grupos inferiores), e Sérgio Cabral (2011) afirma que o pioneirismo cabe a Amália Pires, da Unidos da Tijuca, em 1933.

O samba-enredo do Império, como revela uma biografia de Dona Ivone Lara (NOBILE, 2015), não foi logo bem vista pela crítica carnavalesca. No *Jornal do Brasil*, comentários de que era “realmente bonito”, mas lento e difícil para um desfile de escolas de samba”, de que a melodia “não era uniforme” e apresentava “poucas passagens realmente extraordinárias”. Nobile (id., p. 41) rebate afirmando que os críticos “não haviam entendido que justamente a melodia nada uniforme e sinuosa faria com que aquele samba ultrapassasse as barreiras do tempo, sendo lembrado como um dos mais bonitos da história do carnaval”.

O enredo do Império versou sobre cinco bailes que marcaram o Rio de Janeiro, cada qual relacionado a um episódio histórico distinto<sup>97</sup>, que vão da fundação da cidade, em 1585, ao famoso baile da Ilha Fiscal, em 1889, nas vésperas do golpe de Estado que deu origem à Proclamação da República.

Antes de adentrar no historicismo, o samba apresenta uma poética mais lírica para falar do carnaval, evocando a “magia” da festa e ao mito de Orfeu.

Carnaval  
Doce ilusão  
Dê-me um pouco de magia  
De perfume e fantasia  
E também de sedução  
Quero sentir nas asas do infinito  
Minha imaginação  
Eu e meu amigo Orfeu  
Sedentos de orgia e desvario  
Cantaremos em sonho  
Os cinco bailes da história do Rio.

O rol de bailes históricos começa pelos dois primeiros. Os acontecimentos são descritos de modo sumário. Os 20 anos de fundação do Rio de Janeiro, em 1585, é o primeiro baile. A mudança da capital do vice-reino do Brasil, de Salvador para o Rio, em 1763, é o segundo. A expressão “em seguida” é utilizada mesmo os fatos possuindo quase dois séculos de distância entre si, demonstrando uma liberdade poética.

---

<sup>97</sup> MELO, Gustavo. *Os cinco bailes que marcaram a história do Rio e do carnaval*. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/os-cinco-bailes-que-marcaram-historia-do-rio-do-carnaval-11398225.html>. Acesso em: junho 2019.

Quando a cidade festejava  
Vinte anos de existência  
O nosso povo dançou

Em seguida era promovida a capital  
A corte festejou

Os três bailes seguintes tratam de eventos ocorridos no século XIX. A aclamação de Dom João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves, em 1818, é retratada como um acontecimento protagonizado pela burguesia.

Iluminado estava o salão  
Na noite da coroação  
Ali no esplendor da alegria  
A burguesia fez sua aclamação

A representação da festa de comemoração da Independência do Brasil, em 1822, demonstra um deslumbramento do império que principiava, valorizando elementos como o “luxo”, a “riqueza”, a “imponência”, a “beleza”.

Vibrando de emoção  
O luxo, a riqueza  
Imperou com imponência  
A beleza fez presença  
Comemorando a independência

Por fim, o Baile da Ilha Fiscal, um dos momentos mais derradeiros da monarquia brasileira, ocorrido em 9 de novembro de 1889, apenas seis dias antes da Proclamação da República. A bibliografia aponta que foi oficialmente chamado para homenagear os oficiais do navio chileno Almirante Cochrane, mas na verdade serviu para celebrar as bodas de prata da Princesa Isabel com o Conde D’Eu e, ainda, firmar a força do Império diante das investidas dos republicanos.

O trecho da canção reproduz o clima de festa, de alegria, bebidas e danças - e alienação, já que poucos dias depois o Império cairia.

Ao erguer a minha taça  
Com euforia  
Brindei aquela linda valsa  
Já no amanhecer do dia  
A suntuosidade me acenava  
E alegremente sorria

Algo acontecia  
Era o fim da Monarquia

Ao final, o único refrão, de apenas dois versos, provoca uma interrupção na narrativa. Diferentemente de certo padrão do gênero, não é eufórico, e sim disfórico.

Toda a alegria é paralisada diante o acontecimento novo que surgia ao alvorecer do dia, quando finda o baile: a queda da monarquia e a chegada de um novo regime.

### **10.1.3 Portela, 1965: “Histórias e tradições do Rio quatrocentão, do morro Cara de Cão à Praça Onze”**

(Compositores: Waldir 59 e Candeia)

Um samba-enredo “aquarela” foi apresentado pela Portela em 1965. Extenso, nele aparecem tanto a glorificação aos “heróis” dos cariocas (alguns deles também nacionais) quanto fatos históricos e definições acerca do caráter da cidade. A letra é carregada de ufanismos.

O Rio de Janeiro é representado como um “berço na história do país”. Seu povo, consoante à ideologia dominante nas publicações e eventos da época, é definido como “alegre, hospitaleiro e tão feliz”. A cidade, ainda, é retratada como a “a mais linda aquarela”, cujo panorama “é um lindo relicário”.

A perspectiva em relação ao conflito que decidiu a fundação da cidade, que opôs portugueses e franceses, temiminós e tamoios, é de total aderência à narrativa vencedora.

Teu fundador, o bravo Estácio de Sá  
Que transformou seus sonhos em realidade  
Expulsando os invasores  
Decidiu a sorte da cidade  
Porém pagou com a própria vida  
O preço do amor à liberdade

Outro alinhamento à historiografia oficial se dá ao se tratar da Princesa Isabel, a “redentora”, e do episódio da Abolição: “Salve! A princesa redentora Isabel Que aboliu a escravatura tão cruel / Este fato que tanto nos comove”. Tiradentes, tornado mártir pelos republicanos, também é lembrado, mesmo tendo vivido pouco no Rio de Janeiro, cidade onde foi executado - “Não devemos esquecer o mártir inconfidente / O heroico Tiradentes”.

Ao menos um personagem menos conhecido na historiografia tem seu lugar: Jerônimo Barbalho Bezerra, líder da chamada Revolta da Cachaça, acontecimento ocorrido em 1660 em virtude dos altos impostos pagos pelos produtores de aguardente. A Coroa não tinha interesse na produção da cachaça em solo brasileiro, já que queria vender uma bebida portuguesa feita com o bagaço da uva. Somando outras contradições, a revolta obteve apoio popular e Barbalho chegou à

condição de governador do Rio de Janeiro. Liderados por Salvador de Sá, tropas alinhadas à Coroa atacaram os rebelados e reconquistaram o controle da cidade. O líder rebelde foi enforcado e a sua cabeça exibida em praça pública. No samba, Jerônimo Barbalho é o “herói destemido” responsável por “legar os ideais da independência”: “Jerônimo Barbalho, o herói destemido / Com refulgência / Nos legou os ideais da independência”.

A cultura do Rio antigo é destacada através da menção às “batucadas” e a manifestações como as capoeiras e congadas, além da referência a Mestre Valentim, escultor urbanista do ciclo final do período colonial.

Rio antigo das batucadas  
Dos rituais, capoeiras e congadas  
Oh! Meu Rio colonial  
Do Mestre Valentim, artista genial!

Sintetizando a narrativa entusiástica em torno do quadricentenário, o refrão final celebra a data como um evento nacional, ressaltando o caráter de “louvor” manifestado pelo desfile carnavalesco.

Rio, teu panorama é um lindo relicário  
Todo o Brasil se engalana  
Com a passagem do teu IV Centenário  
Ô, ô, ô, ô  
Ruas do Rio, sempre cheias de esplendor  
Ô, ô, ô, ô  
Hoje cantamos em teu louvor

#### **10.1.4 Mangueira, 1965: “Rio através dos séculos”**

(Compositores: Hélio Turco, Pelado e Comprido)

Em um samba-enredo de versos curtos, diferenciando-se de certo padrão da época, a Mangueira traça uma narrativa laudatória e exclamativa acerca do Rio de Janeiro.

Salve o teu IV Centenário  
Majestoso e triunfal  
Oh! Meu Rio  
De trajetória deslumbrante  
Quantas lutas empolgantes!  
Teve o teu povo hospitaleiro  
Os teus bravos fundadores  
Pioneiros imortais

O primeiro refrão, complementando a estrofe anterior, manifesta um saudosismo daquele Rio que ficou na história: “Glorificam a história / Do velho Rio que não volta mais”.

A segunda parte do samba se dedica a enumerar aspectos do Rio antigo, tanto nos costumes quanto da vida política e social: “Palco de lendárias tradições / De trovadores e serestas”, “Das cortes, velhos lampiões de gás”.

Assim como outros sambas do mesmo peculiar 1965, e coerente com a linha ufanista fomentada pelo governador Carlos Lacerda, a letra finaliza expressando uma categórica mensagem de otimismo naquele primeiro carnaval após o golpe militar de 64:

Despontou a nova era  
Emoldurando o teu cenário  
Tua arquitetura é jóia rara  
Hoje teu nome é Guanabara

#### **10.1.5 Mocidade, 1965: “Parabéns pra Você, Rio (4º Centenário)”**

(Compositores: Tio Dengo e Aloísio)

As quatro estrofes do samba-enredo da Mocidade representam distintos aspectos do Rio de Janeiro: a primeira trata da fundação da cidade; a segunda, das belezas naturais; a terceira, de heróis locais; a quarta e última, aos heróis nacionais.

A estrofe primeira reproduz a narrativa vencedora. O Rio foi criado por Estácio de Sá, “abençoado pelo Criador”. O líder indígena Arariboia, com seus guerreiros, é lembrado.

Na segunda estrofe, o Rio de Janeiro aparece como “escolhido pela natureza”. A grandiosidade da beleza é demonstrada com a enumeração de diversos locais e características.

Os “vultos do passado” carioca são representados por dois personagens: Dom Luís de Vasconcelos e Mestre Valentim. A simbolização desse passado se dá por meio de um chafariz, que inclusive une os dois personagens.

Também queremos exaltar  
Grandes vultos do passado  
Dom Luís de Vasconcelos  
Que sempre será lembrado  
Ainda existe aquele lindo chafariz  
Que o tempo conservou  
Com arte, escultura e beleza  
Conservando o nome  
Do seu escultor

Mestre Valentim  
Foi ele o seu criador

O chafariz retratado pela letra é o Chafariz dos Jacarés, também chamado de “Fonte dos Amores”, que teria sido construído por uma paixão platônica de Dom Luís, então vice-rei do Brasil, por uma moça pobre de nome Suzana. O monarca mandou edificar várias obras durante a sua administração, entre elas o Passeio Público, considerado o primeiro jardim público do Brasil, cujo trabalho urbanístico e artístico ficou a cargo de Mestre Valentim. No Passeio Público é que foi arquitetado o famoso chafariz<sup>98</sup>.

O saudosismo do que o Rio já fora é tanto que é expressa uma aparente contradição política. Na quarta e última estrofe, tanto o ícone monárquico Dom Pedro I quanto o republicano Marechal Floriano Peixoto são celebrados.

Dom Pedro Primeiro  
O jovem imperador  
O Rio de Janeiro  
Canta em seu louvor  
Jamais esqueceremos  
Outro grande personagem  
Marechal Floriano Peixoto  
A quem devemos tantas homenagens  
Esses vultos do passado  
Que fizeram desta cidade um relicário

A canção encerra parabenizando a cidade pelo aniversário de 400 anos.

#### **10.1.6 Aprendizes de Lucas, 1965: “Progresso e tradições do Rio”**

(Compositores: Elton Medeiros, Aquiles Medeiros e Vilmar Alves)

O Rio de Janeiro da letra da Aprendizes de Lucas (escola que no ano seguinte se fundiu à vizinha Unidos da Capela, formando a Unidos de Lucas) repete alguns lugares-comuns em relação à representação da cidade nos sambas de 1965: loas ao fundador Estácio de Sá, “cidade de São Sebastião”, terra da hospitalidade, de passado glorioso, de manifestações culturais como as serestas e as congadas e de paisagens deslumbrantes. A saudade do “Rio que não volta mais” é outro aspecto interessante de ser sublinhado.

Oh meu Rio de Janeiro  
Das cortes fascinantes  
Das serestas e congadas  
Dos pregões dos ambulantes

<sup>98</sup> PREFEITURA DO RIO. *O amor que virou jardim*. Disponível em: [http://www0.rio.rj.gov.br/rio\\_memoria/1779\\_texto.htm](http://www0.rio.rj.gov.br/rio_memoria/1779_texto.htm). Acesso em: junho 2019.

E do ritual divino  
E as carruagens tradicionais  
Costumes de tempos idos  
Que não voltarão jamais  
Ô ô ô ô ô  
Ô ô ô ô ô

O refrão final traz três elementos que ajudam a sintetizar a narrativa cancional não só do enredo da Aprendiz de Lucas, mas do próprio conjunto do repertório daquele ano: o Cristo Redentor como ícone de uma proteção dada à cidade, o Estado da Guanabara como uma demarcação político-geográfica necessária e, ainda, a heterogeneidade do carnaval carioca.

Teu panorama é primoroso  
Deslumbrante jóia rara...  
Como sentinela tens o Cristo Redentor  
Bela cidade - Estado da Guanabara  
Salve! O teu vibrante carnaval  
Que é grandioso do asfalto ao Municipal  
Meu Rio

### **10.1.7 União de Jacarepaguá, 1965: “Carnaval, alegria do Rio”**

(Compositores: Mexeu e Jandir)

O tom fortemente exclamatório para render homenagens ao quadricentenário do Rio de Janeiro está presente no samba-enredo da União de Jacarepaguá, sobretudo em sua primeira estrofe. As referências ao “esplendor” da natureza coabitam com substantivos como “relicário” e com o saudosismo do “Rio que não volta mais”, reiterando um universo semântico próprio.

A segunda parte da letra descreve aspectos históricos do carnaval carioca. Passa pelo entrudo, pelo Zé Pereira, pelos corsos, as grandes sociedades, os ranchos e os cordões, até chegar às escolas de samba e seus antigos desfiles na Praça Onze.

O Zé Pereira  
Figura importante da folia  
Iniciava a brincadeira  
Com mascarados e fantasias  
Nos festejos dos entrudos  
Que tiveram repercussões  
Apresentavam-se  
Corsos, sociedades  
Ranchos e cordões  
Praça Onze!  
Grande palco de desfile de gente bamba  
Linda passarela, onde brilhavam as escolas de samba  
Estácio de Sá, Favela, Mangueira, Portela

E outras de fama tradicional (tradicional)  
Que esplendor!

Portanto, apesar do carnaval, tema-enredo da escola, ser uma manifestação absolutamente contemporânea, a narrativa é nostálgica do passado idílico que ficou para trás.

### **10.1.8 Imperatriz Leopoldinense, 1965: “Homenagem ao Brasil no IV Centenário do Rio de Janeiro”**

(Compositor: Mathias de Freitas)

A narratividade literária predominante nos sambas-enredo se faz presente também na canção da Imperatriz Leopoldinense. A exaltação ao aniversário do Rio de Janeiro vem acompanhada das homenagens ao “fundador” Estácio de Sá, da menção às diferentes fases da história da cidade e do país (Brasil Colônia, Império e República), da referência à condição de cidade-Estado, entre outros elementos.

Lugar que é o “coração do Brasil”, seu quarto centenário é celebrado reforçando o universo hiperbólico comum à narrativa da maioria das escolas de samba no carnaval de 1965.

Rio, Cidade-Estado da Guanabara  
Privilegiado ao magnetizar  
Esta que engalana  
De um modo varonil  
Rio de Janeiro, coração do Brasil  
Rio de belezas naturais  
A data que comemoras  
Da qual és soberano e legendário  
Rio de Janeiro no teu quarto centenário

## **10.2 O Carnaval de 2000 e a comemoração dos 500 anos**

Os 500 anos de chegada dos portugueses ao Brasil foram intensamente lembrados pelos carnavalescos no ano 2000. Em pelo menos três grandes capitais a data serviu de mote para a realização de carnavais temáticos. No Rio de Janeiro e em São Paulo, as ligas das escolas de samba firmaram parcerias com suas prefeituras municipais que fizeram dos desfiles daquele ano os mais caros de todos os tempos até então, como registra a imprensa à época. Nessa aliança, os enredos partiam de tópicos positivados e eventualmente ufanistas acerca da História do Brasil. A terceira capital a tratar do tema foi Porto Alegre, porém em perspectiva

bastante distinta: sob o lema “Aqui são outros 500”, cada uma das sete escolas de samba representou um dos Sete Povos das Missões, fato histórico representativo da resistência à dominação portuguesa, evidenciando um discurso de não reconhecimento do “descobrimento” do Brasil<sup>99</sup>.

O carnaval de 2000 foi cercado de pomposidade. A combinação de virada de século e de milênio com a data redonda de 500 anos da chegada das caravelas lideradas por Cabral, somada à relativa estabilidade política e econômica que vivia o Brasil e a proximidade das eleições municipais, fez com que os investimentos fossem maiores do que a média. Ainda em fevereiro de 1999, a *Folha de S. Paulo* noticiava o alinhamento do carnaval temático à agenda nacional de celebração dos cinco séculos (oficiais) de Brasil:

A possibilidade de um Carnaval temático vinha sendo discutida há seis meses e foi aprovada como projeto prioritário pela comissão nacional encarregada de elaborar a agenda de comemorações dos 500 anos. Faltava algo de que as escolas não abriam mão: a garantia de patrocínio prévio, com captação feita por órgãos governamentais.<sup>100</sup>

O então prefeito do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Conde (1934-2015), teve um papel importante na grandiosidade da efeméride. Com o intuito de fazer “a primeira e a maior manifestação popular no país para festejar os seus 500 anos”<sup>101</sup>, repassou R\$ 12 milhões aos desfiles, sendo R\$ 500 mil a cada agremiação (como comparação, é o mesmo valor absoluto repassado pela Prefeitura do Rio 19 anos depois. Com a inflação de 223,49% no período de março de 2000 a março de 2019, o valor corrigido seria de R\$ 1.617.490,05, de acordo com o IPC-A/IBGE). Sob o título “O carnaval da prosperidade”, manchete de *O Globo*<sup>102</sup> resumia a euforia das escolas de samba e da sociedade carioca com os festejos que se iniciavam.

---

<sup>99</sup> Uma hipótese para a diferença de abordagem dos 500 anos, entre a visão celebrativa dos carnavais de Rio e São Paulo e a perspectiva crítica de Porto Alegre, pode ser explicada pela política. As duas primeiras tinham prefeitos de partidos de direita e alinhados ao governo Fernando Henrique Cardoso - no Rio, Luiz Paulo Conde (PFL); em São Paulo, Celso Pitta (PPB). Porto Alegre, por sua vez, era administrada pelo PT havia mais de uma década, com Tarso Genro no comando da cidade em 2000 (e seu correligionário Olívio Dutra no governo do Estado).

<sup>100</sup> DA ESCÓSSIA, Fernanda. *Descobrimento será tema único em 2000*. Publicado em 3 fev. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff03029925.htm>. Acesso em: junho 2019.

<sup>101</sup> SCHMIDT, Selma. *Conde: carnaval do Rio abre festa de 500 anos*. Publicado em 2 de março de 2000. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: junho 2019.

<sup>102</sup> RODRIGUES, Elaine. *O carnaval da prosperidade*. Publicado em 5 de março de 2000. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: junho 2019.

Os enredos para o carnaval temático de 2000 partiram de 21 tópicos sobre a história do Brasil formulados pelo pesquisador Hiram Araújo, em nome da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), porém sem a obrigatoriedade de utilizá-los. Apenas duas escolheram o episódio estrito do “descobrimento”: Imperatriz Leopoldinense e Unidos da Tijuca. Quatro optaram por fazer enredos mais críticos e politizados: a União da Ilha, que exibiu um desfile sobre a resistência cultural à ditadura militar; a Portela, que falou de Getúlio Vargas; a Caprichosos de Pilares, que abordou a história brasileira do governo JK a Collor; e a Beija-Flor, que denunciou a exploração e a escravidão a que foram submetidos negros e indígenas, ao mesmo tempo transmitindo esperança. A Viradouro tratou da mistura de raças, também com uma pitada crítica, e a Grande Rio falou de carnaval e festejos populares, mencionando também as relações de discriminação. A Mangueira e a Tradição deram protagonismo aos heróis negros. A Vila Isabel e a Mocidade trouxeram histórias dos indígenas - a primeira sobre os do passado, a segunda sobre um imaginário índio do futuro. O Salgueiro tratou de D. João VI e o Porto da Pedra tematizou a República.

Como observaram os jornalistas Letícia Helena e Paulo Marqueiro<sup>103</sup>, alguns personagens famosos da historiografia oficial foram esquecidos, como Tiradentes, D. Pedro I, Rui Barbosa e Antonio Conselheiro, além dos bandeirantes e dos jesuítas. Figuras menos conhecidas, como o Dom Obá lembrado pela Mangueira, foram homenageadas, mas o que se percebeu, sobretudo, foi uma imensa liberdade criativa, no que pese a imposição de um tema único - ainda que bastante abrangente.

A seguir, uma análise sobre os sambas-enredo de cada uma das 14 escolas de samba, bem como um olhar breve sobre a representação dos respectivos enredos no desfile. A ordem é a mesma da colocação das agremiações no resultado final.

### **10.2.1 Imperatriz Leopoldinense, 2000: “Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval”**

---

<sup>103</sup> HELENA, Letícia; MARQUEIRO, Paulo. *Fragments da História de um povo*. Publicado em 5 de março de 2000. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: junho 2019.

(Compositores: Marquinhos Lessa, Guga, Tuninho Professor, Amaurizão e Chopinho)

Vivendo tempos gloriosos - campeã três vezes na década de 90, inclusive em 1999, além de dois vice-campeonatos -, a Imperatriz Leopoldinense, sob o comando da carnavalesca Rosa Magalhães, consolidava uma identidade de desfiles requintados artisticamente, com uma profusão barroca e enredos criativos e originais. Por outro lado, se a escola era bastante elogiada na parte visual, considerava-se que “não levantava o público”. Em 2000, contudo, críticos apontavam uma diferença: “o samba-enredo é dos melhores. A Imperatriz não vinha apresentando samba-enredo que pudesse acompanhar a beleza do visual de Rosa Magalhães”, entusiasmou-se o comentarista da transmissão da TV Globo. Rosa, em declaração à TV, disse que seu objetivo era “mostrar cultura, e não paisagem”. Assim, fez o desfile mais afinado com o propósito político das instituições governamentais de celebrar o “descobrimento do Brasil” - e foi campeã com ele.

A narrativa tratou, inicialmente, do expansionismo português nos séculos XV e XVI, com as navegações rumo à Índia, à China e ao continente africano. Por exemplo, a comissão de frente abordou o “mundo desconhecido” dos lusitanos, fazendo coreografias dos desafios encontrados nos mares e em outras civilizações. Ligado a ela, o carro abre-alas retratava Dom Manuel, o Venturoso, rei de Portugal à época do “descobrimento” do Brasil, e o ambiente da época. Alas e alegorias posteriores exibiam riquezas diversas descobertas pelos portugueses pelo mundo no seu tempo áureo de expansão colonial.

Apenas na segunda metade do desfile o Brasil é tematizado. O carro alegórico “A frota de Cabral” trouxe dezenas de atores teatralizando o clima da nau capitânia, além de personagens como Pero Vaz de Caminha carregando uma carta e Pedro Álvares Cabral ao centro. Os nativos são representados em alas e no carro alegórico “Primeiro desembarque na terra indígena”, que exibiu a arte indígena nas esculturas e nos corpos. Os portugueses vinham na parte de baixo, já integrados aos povos originários. Todo um setor desfilou em verde e amarelo, mostrando símbolos como as florestas, bananas etc. Para mostrar que no Brasil tudo acaba em carnaval, o último carro, “Sambando com a Imperatriz”, mantendo as cores verde e amarela, veio com um gigantesco Rei Momo e foliões brincando alegremente.

O samba-enredo, por sua vez, também inicia abordando o expansionismo português, porém logo mostra a chegada dos navegantes ao Brasil e suas

consequências. Relativamente curto, já que são 28 versos e dois refrãos, tenta expressar um ideal de brasilidade, do mesmo modo que a abundância verde-amarela do desfile.

O grito de “Terra à vista”, que teria marcado a surpresa dos portugueses ao enxergarem o que seria o Brasil, serve de mote para abrir o samba. Em seguida, o colonialismo como uma ordem da Coroa para ampliar o comércio de Portugal faz com que seus navegadores conquistem outros mercados e novas terras.

Terra à vista  
Um grito de conquista do descobridor  
A ordem do rei é navegar  
E monopolizar riquezas de além-mar  
Partiram caravelas de Lisboa  
Com o desejo de comercializar  
As especiarias da Índia  
E o ouro da África

A modificação de rumo na armada de Pedro Álvares de Cabral faria com que, em 22 de abril de 1500, a terra desconhecida fosse descoberta. Na narrativa da letra, o encantamento foi imediato.

Mas depois o rumo se modificou  
Olhos no horizonte, um sinal surgiu  
Em 22 de abril, quando ele avistou  
Se encantou

O título do enredo, expresso no refrão intermediário, remete à letra da marcha carnavalesca “História do Brasil”, de Lamartine Babo, lançada em 1934. A marchinha de Lamartine, tema-enredo da mesma Imperatriz Leopoldinense em 1981, opera uma versão paródica e descomprometida com a historiografia oficial, já que diz que o Brasil foi “inventado” por Cabral em 21 de abril de 1500, e não 22. Misturando diversos elementos da cultura brasileira (“Do Guarani ao guaraná / Surgiu a feijoada / E mais tarde o parati”), a canção carnavaliza a história do país desde a sua concepção.

*Quem foi que inventou o Brasil?  
Foi seu Cabral!  
Foi seu Cabral!  
No dia 21 de abril  
Dois meses depois do carnaval.*

O samba-enredo da Imperatriz inspira-se na letra de Lamartine para acentuar o caráter de “paraíso tropical” do Brasil e a sua relação umbilical com o carnaval.

Tão linda, tão bela  
Paraíso tropical

Foi seu Cabral quem descobriu o Brasil  
Dois meses depois do carnaval

A adjetivação acerca do Brasil é ufanista, utilizando termos como “abençoada” e “iluminada”, além das citadas no refrão inicial - “tão linda, tão bela”.  
Acredita-se na perspectiva da democracia racial como formadora da nação.

Terra... abençoada de encantos mil  
De Vera Cruz, de Santa Cruz, Brasil  
Iluminada é nossa terra  
O branco, o negro e o índio  
No encontro, a origem da nação

O convite para retratar os cinco séculos de história brasileira é feito nas estrofes finais. A essência dos 500 anos de Brasil - ou de presença branca nele - é sintetizada por meio de quatro substantivos positivados: luta, esperança, amor e paz.

E hoje minha escola é toda raça  
Convoca a "massa" e conta a nossa história  
São 500 anos vivos na memória  
De luta, esperança, amor e paz

Na conclusão, tal qual na narrativa do desfile e no discurso da marcha de Lamartine que inspirou o enredo, o samba liga o ideal de felicidade ao samba e ao carnaval: “Eu quero é mais / Viver feliz / Sambando com a Imperatriz”.

### **10.2.2 Beija-Flor, 2000: “Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?”**

(Compositores: Igor Leal e Amendoim)

Um enredo ao mesmo tempo espiritual e crítico foi apresentado pela Beija-flor no carnaval dos 500 anos. Dividido em capítulos, partiu do princípio de que “um espírito de luz teria influenciado toda a formação do povo brasileiro”, desenvolvendo uma “visão espiritual do descobrimento”, segundo informações da Comissão de Carnaval repassadas aos narradores da TV Globo.

Essa “visão espiritual” fez com que já na abertura do desfile a comissão de frente, composta somente por mulheres, representasse anjos, e que a ala das baianas viesse à frente do próprio carro abre-alas, invocando a ancestralidade da tradicional ala; na explicação do enredo, as anciãs simbolizavam “os espíritos

evoluídos que concluíram que a salvação da humanidade não podia depender dos velhos continentes”.

O Brasil é descrito como um “paraíso de almas unificadas”: os indígenas eram puros, perdendo essa essência devido à ambição dos portugueses. Estes, são apresentados sempre em fantasias luxuosas, contrastando com os nativos e com os negros escravizados. A interpretação é de que houve uma invasão a esse paraíso: o carro alegórico “Pátria de todos - As invasões” trouxe na dianteira um monstro com chifres, mostrando um viés aterrorizante para o que se sucedeu. Se antes havia o paraíso, agora chega-se ao inferno: a impactante alegoria “Navio negreiro - O inferno sobre as águas” veio com 140 negros retratando o sofrimento dos povos africanos durante a travessia para o continente sul-americana; ao fundo, numa performance bastante dramática, uma mulher negra é estuprada por quatro homens brancos.

Figuras tradicionais da historiografia oficial, como Estácio de Sá, Dom João VI e Carlota Joaquina, bem como a Missão Artística Francesa e pintores como Debret, também são lembrados, em representações que facilitam o uso de uma estética mais opulenta. Na sequência, porém, o desfile radicaliza na crítica política: ala com uma fantasia de “morte”, portando uma foice, denuncia a situação da saúde pública, outras falam do desemprego e da informalidade. Um carro alegórico chamado de “Terra de ninguém - Desvio das mensagens sagradas” traz, ao centro, um autor retratando o presidente da República (que lembra o presidente Fernando Henrique Cardoso) e, ao redor dele, a representação de ricos desbundados bebendo champanhe, sentados em vasos sanitários, cercados ainda por destaques em fantasias luxuosas. Na parte de trás da alegoria, uma enorme favela explicita a persistente desigualdade social do país.

O último setor do enredo, em uma narrativa que também apareceria no desfile da Viradouro, com a predominância do branco e prata trouxe uma mensagem espiritualizada de confiança no Terceiro Milênio que principiava. O carro final, “Um coração que pulsa forte”, fundia o Brasil ao órgão vital do corpo humano. Nele, a atriz Suzana Alves, à época em evidência pela personagem Tiazinha, ícone do sadomasoquismo televisivo, sintetiza a “renovação brasileira”.

A crença em forças superiores que predestinadamente teriam guiado os navegantes portugueses rumo à descoberta de novos territórios ao sul do planeta abre o samba-enredo da Beija-Flor.

Luz  
Celestial que ilumina  
Astros abrem a porta divina  
Guiando a navegação  
Descobrimos esta "nova nação"

Uma “nova era” se estabelecerá a partir de 1500. O espaço brasileiro é descrito como “paraíso de belezas naturais”. Os nativos indígenas, como guerreiros de “alma purificada”.

Semente de uma nova era  
Paraíso de belezas naturais  
Índios guerreiros de pele dourada  
E alma purificada  
Habitavam este solo colossal

Sem idealismo, a narrativa é inequívoca ao apontar a ambição como a causa que motivou os estrangeiros a, sublinhando a palavra, “invadirem” o novo continente. A consequência da colonização é a formação de uma “pátria de todos os povos”.

Corsários e aventureiros  
Invadem o cruzeiro pela ambição  
Lutaram e colonizaram  
A pátria de todos os povos então

O refrão inicial ressalta o papel da raça negra na formação brasileira. Nos dois primeiros versos, é entoada na performance da canção a vogal tônica “ôôô...”, bastante comum na caracterização de um pretense canto negro. A liberdade é definida como condição para a felicidade. O negro, ainda, é simbolizado como o “braço forte que ergueu nosso país”.

E o negro aqui chegou...  
E o seu canto de fé ecoou...  
Liberdade pra ser feliz...  
O braço forte que ergueu nosso país

A segunda parte do samba elenca outros fatos históricos, como a fundação de São Vicente no início do século XVI, a “primeira cidade do Brasil” e “berço da democracia”. Na sequência, o eu-cancional promove um desabafo em primeira pessoa, dirigindo-se ao Rio de Janeiro abençoado pelo Cristo Redentor, e também à “pátria amada”: seus olhos não haviam se concretizado nessa terra que interpreta como “sem dono, sem leis”.

Meu Rio, eu sonhei  
Que o "Senhor" havia nos dado a mão  
Que havia ordem, progresso e perdão

E um ser de luz a iluminar  
E hoje eu canto  
Oh! Pátria amada! Me envolvo em seu manto  
Por essa terra sem dono, sem leis  
Pra ver o sonho que sonhei

A letra encerra com o refrão final evocando a paz e manifestando a confiança na nova geração ao alvorecer do terceiro milênio.

### **10.2.3 Viradouro, 2000: “Brasil: visões de paraísos e infernos”**

(Compositores: Gilberto Gomes, Gustavo, Dadinho, PC Portugal e Mocotó)

A narrativa empreendida pelo carnavalesco Joãosinho Trinta partiu do princípio de que os 500 anos de Brasil foram de paraísos e infernos. Essa dicotomia ficou evidente ao longo de todo o desfile e também no samba-enredo. Se antes as civilizações, principalmente indígenas e negras, viviam no paraíso, a ganância dos brancos colonizadores fez o éden sucumbir, levando ao inferno.

A antiga lenda celta (anterior à própria chegada dos portugueses às Américas) de que haveria a oeste da Europa uma “ilha afortunada” de nome *Hy Breasil*, abre o desfile: o “Paraíso terrestre” é todo branco e prata, composto por anjos negros e indígenas. Na dicotomia do enredo, o “paraíso” e a representação do “Jardim das Delícias” de Bosch são interrompidos pela aparição do vermelho e outras cores fortes que demarcam os sete pecados capitais. Um carro alegórico chamado de “O sonho das Índias orientais” exprime, em forma de nau, o achamento do Brasil pelos portugueses. Uma alegoria denominada “Paraíso do índio”, assim como diversas alas, exibem elementos das culturas indígenas (na concepção de Joãosinho, a “angústia” dos nativos), sendo seguida por outra mostrando “O inferno do índio”, onde os povos originários são vítimas da violência e da exploração do colonizador europeu.

O negro é demonstrado primeiramente no carro alegórico “O luxo e a arte no paraíso negro”, muito branco e prateado; na sequência, “O inferno do negro”, bastante soturno, retratando a escravidão e o suplício. Por fim, fechando o desfile, o carro “Exaltação ao Brasil” externaliza uma visão otimista e esperançosa para o país com a chegada do Terceiro Milênio e da Era de Aquário.

Bastante afinado ao enredo, o samba reproduz a mesma dicotomia paraíso/inferno para falar da história do Brasil. Tal qual no desfile, o paraíso é representado logo de imediato como um espaço em que predomina o branco; o

vermelho, por sua vez, é o “manto” utilizado para se proteger do “martírio eterno”. Desse modo, já no início da canção a letra expõe um aspecto identitário relevante, que são as cores da escola.

O Brasil é descrito como o “jardim das delícias” descoberto por Cabral em sua navegação rumo ao Oriente. O encantamento de Pero Vaz de Caminha com as “maravilhas” do país também é mencionado na estrofe inicial.

Na era medieval começa o meu carnaval  
No paraíso eu me vesti de branco  
E no "martírio eterno", o vermelho é meu manto  
Navegando ao Oriente, "Seu" Cabral  
O "Jardim das Delícias" descobriu  
Seu Caminha escreveu o que ele viu  
Maravilhas do Brasil

Duas das raças formadoras do Brasil, o índio e o negro, merecem destaque no samba-enredo. Primeiro, é relatado o momento em que os indígenas baixam as suas armas, confiando nos povos que se aproximam. Contudo, as “mentes perversas” fazem com que a tranquilidade que imperava até então seja fustigada.

Bordunas, tacapes e Ajarés  
Na dança o índio põe aos seus pés  
Mas nascem idéias diversas, são mentes perversas  
Não foi essa a lição dos pajés

De intensa sonoridade da percussividade africana e com uma marcante “paradinha”, o primeiro refrão fala do negro. Invocando as forças superiores, o negro cantava e dançava em liberdade.

Ire, ire, pra agba yê  
O negro canta, o negro dança em liberdade  
Ire, ire, pra agba yê  
Pra agba yê, felicidade

Ainda abordando a história do negro no Brasil, a narrativa entra no tema da escravidão. Os planos traçados em terras africanas são desfeitos por causa da exploração imposta pelo branco. Entendendo que as sequelas do trabalho escravo não foram e não serão superadas, um verso diz: “São marcas que jamais esquecerá”.

Bem longe daqui, na festa da coroação  
O negro africano, nos seus desenganos  
Desfaz-se dos planos pro branco explorar  
Preso nas correntes da vida  
São marcas que jamais esquecerá

Se as marcas da tortura e da escravidão não serão esquecidas, tampouco serão impeditivas para um novo tempo de felicidade. Otimista como a média das manifestações daquele carnaval, versos expressam a esperança com o período: “Mas o tempo passou e a felicidade eu vejo brotar / Na luz da esperança, há paz e alegria / Pro Rei do universo abençoar”.

O refrão final reitera o sentimento de otimismo com o “novo dia” que está por raiar e, no verso que conclui a canção, explicita a visão de que a data dos 500 anos deve ser comemorada.

O dia vai raiar, amor, amor  
Com a Viradouro eu vou, eu vou, eu vou  
Meu canto de amor se espalha no ar  
Quinhentos anos vamos festejar

#### **10.2.4 Mocidade, 2000: “Verde, amarelo, branco, anil, colorem o Brasil no ano 2000”**

(Compositores: Dico da Viola, Jefinho, Marquinho Índio e Marquinho PQD)

Inspirado na canção “Um índio”, composta por Gilberto Gil e famosa na interpretação de Caetano Veloso, Renato Lage faz um enredo imagético sobre um índio futurista. A ideia de que “Um índio descera de uma estrela colorida, brilhante / De uma estrela que virá numa velocidade estonteante”, tal qual na letra de Gil, tinha bastante a ver com as características da Mocidade: escola acostumada a fazer enredos mais fantasiosos, surrealistas, ainda tem a estrela como símbolo. Assim, somado à identidade do próprio Lage, a agremiação de Padre Miguel fez um desfile verdadeiramente *high tech*.

Na comissão de frente, “pajés cósmicos” vinham com as cores da bandeira do Brasil, misturando tradição indígena ao futurismo. Complementando, o carro abre-alas surge em forma de nave espacial como uma “volta para o futuro”, simbolizando uma hipotética vitória do índio.

Daí em diante, o desfile todo se estrutura a partir de divisões monocráticas com as cores do Brasil: alas e alegorias vêm integralmente em verde, retratando a diversidade da natureza e a esperança, depois em amarelo, mostrando as riquezas do país, em azul para indicar o mar e o céu e, por fim, em branco, abordando a espiritualidade dos brasileiros.

O samba-enredo, que segundo Ricardo Cravo Albim na transmissão da TV Globo, foi o mais “fraco” e “possivelmente o mais ufanista entre todos”, servindo apenas para “atender a beleza visual do desfile”, em sua primeira estrofe fala da saudade do passado e do imagético “índio do futuro”. A segunda metade tergiversa sobre as cores do país, tema que dá título ao enredo e de ênfase maior ao longo do desfile.

Oh, meu Brasil, esperança que pode curar  
Encantos mil e um segredo pra se desvendar  
Riqueza que desperta o avanço cultural  
Reflete muito mais que o brilho do metal  
Oh! Meu Brasil, o infinito quando toca o mar  
Num beijo anil, um cenário que me faz sonhar  
Que o amor pode guiar o novo amanhecer  
E a gente ensinar o que é viver

O refrão principal se destaca pela nota monocórdia, quebrando com a percussividade costumeira do gênero. A letra, por sua vez, poderia servir tanto para hinos cívicos de escolas primárias quanto para canções religiosas ou de autoajuda.

Viver em paz, pra ser feliz  
É só amar nosso país  
É preservar o que se tem  
Seguir a Deus, plantar o bem  
É abraçar o nosso irmão  
Ao inimigo só perdão  
A nossa estrela vai brilhar  
E a luz da paz eternizar

Além de não transpor de modo fidedigno o enredo proposto pelo carnavalesco Renato Lage, a letra do samba-enredo exibiu um padrão que (felizmente) não seria recorrente nos carnavais posteriores.

#### **10.2.5 Unidos da Tijuca, 2000: “Terra dos Papagaios... Navegar foi preciso!”**

(Compositores: Henrique Badá , Jacy Inspiração e Édson de Oliveira)

O enredo da Unidos da Tijuca foi o único, junto da Imperatriz Leopoldinense, a centrar sua narrativa no episódio do “descobrimento” dentre os 21 tópicos oferecidos pela Liesa. Mesmo que do fato histórico os brancos portugueses tenham sido vitoriosos, o enredo foi dedicado aos índios, nas palavras do carnavalesco Chico Spinosa na sinopse da escola.

O encontro dos portugueses com os indígenas foi retratado na abertura do desfile da escola. Após um setor em diversas tonalidades de azul para representar

os desafios dos mares navegados, um carro alegórico, em forma de nau, traz uma tela em branco onde estaria uma pintura de Nossa Senhora da Boa Esperança, que não pôde desfilar devido a censura imposta pela Igreja Católica. A alegoria “Terra dos papagaios” demonstrou a fartura e a exuberância da nova terra (muitos papagaios, indígenas e muito colorido). Um carro homenageia Pedro Álvares Cabral e outro trata da “Carta ao Rei”, de Pero Vaz de Caminha - o texto da carta merece destaque ao centro da alegoria.

A diversidade das culturas indígenas é distribuída pelas alas. O carro alegórico “Em nome do Cristo” retrata a primeira missa, inspirado no quadro *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles; na parte traseira, a escultura de um grande pavão, símbolo da escola e da imortalidade na iconografia cristã.

Finalmente, o carro “500 anos” trouxe as bandeiras de Brasil e de Portugal, assim como a ala que vem na sequência, fechando o desfile, com uma enorme bandeira onde coube metade a cada país, entrecortada pela frase “Paz, amor e esperança”, verso do samba. A referida alegoria exibiu alguns elementos interessantes: o índio aparece dilacerado; o Brasil é representado como um diamante a ser lapidado.

Se a intenção do carnavalesco era dedicar o enredo aos índios, no samba é reproduzida a versão historiográfica oficial. A letra começa relatando a viagem do “descobrimento”, que tem por consequência o achamento das novas terras e a “união” entre os povos.

Brasil, Brasil, Brasil  
Pra falar de ti em poesia  
Folheando a história  
No tenebroso mar da imaginação  
Lembro que a viagem foi traçada  
Calmaria fez mudar a direção  
Hoje a Tijuca faz a festa  
E mostra o valor dessa união

O agradecimento a Pedro Álvares Cabral marca o primeiro refrão. O “despontar dessa nação” se daria a partir da sua chegada ao continente sul-americano.

Caravelas ao mar, expedição  
Obrigado Cabral, quanta emoção  
Terra à vista!  
O despontar dessa nação

Mantendo-se na perspectiva da “união” dos povos, a narrativa idealiza ufanisticamente os acontecimentos históricos que se seguiram: todo mundo imediatamente se fez “irmão”, rezando “em comunhão” já na primeira missa.

O índio, a fauna, a flora  
Paraíso de encanto e sedução  
Nesse encontro com os portugueses  
Um momento tão divino  
Cada qual se fez irmão  
Rezando a missa  
Todo mundo em comunhão

Em diálogo com um imagético Brasil, o eu-cancional lhe diz que ele “não é mais um menino”, oferecendo redescobertas a cada dia. Continuando na linha apologética, a narrativa externaliza que o povo brasileiro possui grandiosidade e seu solo é “promissor”.

Brasil, tu já não és mais um menino  
E seguindo o meu destino  
Seja lá por onde for  
Vou te redescobrimo a cada dia  
Na grandeza do teu povo  
E no teu solo promissor

Consoante ao momento histórico peculiar - virada de século, de milênio e chegada da Era de Aquário -, o refrão final manifesta a esperança e o otimismo com os novos tempos. Na interpretação da música, o verso “Uma voz anunciou” tem a última vogal alongada, conotando a ideia de eco ao que está sendo dito.

Paz, amor e esperança  
Uma voz anunciou  
É chegada a nova era  
Abençoada pelo Criador

#### **10.2.6 Salgueiro, 2000: “Sou rei, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro”**

(Compositores: Fernando Baster, J. C. Couto, João da Valsa, Touro e Wander Pires)

Única escola a falar do Brasil monárquico, o Salgueiro teve no seu enredo sobre o reinado de D. Maria I, a “Louca”, e de seu filho Dom João VI o motivo pra falar do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX.

Fantasiada de soldados de Napoleão, a comissão de frente mostrava a invasão de Portugal pelas tropas francesas. Continuamente, o abre-alas trazia as

“conquistas de Napoleão sobre o reino de João”, com o ator Jorge Fernando interpretando um enlouquecido Napoleão domando seus cavalos e o povo. A chegada da família real ao Rio de Janeiro em 1808 foi intensamente lembrada: ala desfilou com a inscrição “PR”, demonstrando a alcunha que marcava as casas dos cariocas que foram desalojados para abrigar a Corte (a referência seria a “Príncipe Regente”, porém ficou popularizada como “Ponha-se na rua”); o carro “A corte no Rio” retratou a enorme festa popular que recebeu a corte; uma grande escultura de D. João sentado no trono simbolizou a elevação a Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e, em outra alegoria, a aclamação de D. João como seu monarca foi representada com um grande tablado onde casais dançando um minueto. A escravidão foi lembrada rapidamente, especialmente em ala que apresentava negros carregando os brancos nas liteiras. A Missão Artística Francesa, que chegou ao Brasil em 1816, também mereceu destaque. Por fim, o último setor falou do carnaval, primeiro dos festejos do passado, com alas de personagens característicos como pierrô, arlequim e colombina, e então através de um setor todo prateado, com toques de vermelho, de impressão futurista: a última alegoria, “Carnaval 2000”, trazia casais de mestre-sala e porta-bandeira representando as 14 escolas do Grupo Especial, além de dezenas de crianças, indicar a continuidade e o futuro do carnaval brasileiro.

No samba-enredo, após uma invocação ao “Senhor” e uma introdução ao tema que será desenvolvido, a perspectiva é de que os navegantes portugueses trouxeram apenas “luxo e riqueza”. O encontro da corte com o Rio de Janeiro, já no século XIX, foi cercado de entusiasmo com o carioca “maneiro” e seu povo “festeiro”.

E hoje...  
A história vem mostrar  
A transmigração da realeza  
Chegando à Bahia, trazendo luxo e riqueza  
E no Rio de Janeiro, a corte veio encontrar  
No carioca maneiro, um povo festeiro a comemorar

O primeiro refrão é marchado, como constatou Cravo Albim na transmissão televisiva: “Roda baiana bonita / Vem no balanço do mar / O teu sorriso clareia meu olhar”, diz o trecho. Na sequência, a narrativa continua elencando aspectos históricos decorrentes da transferência de sede do império português, como o fato de se tornar a “grande atração comercial”, o capital que mudava de mãos (ou de

espaço) e o chamamento aos artistas europeus, cuja chegada ao Rio de Janeiro formou um legado artístico pioneiro e inigualável. Do mesmo modo que outros sambas-enredo daquele peculiar ano 2000, também aqui há referência ao “futuro” - o sambista apresentava-se disposto a seguir naquela “caravela futurista”.

Mudando o rumo da economia, meu Rio seria  
A grande atração comercial...  
Gira, gira, capital  
Dom João está sorrindo  
Curtindo seu reinado tropical  
Nova estrutura, arte e cultura  
E veio a coroação  
Criou-se um legado de artistas  
Que ao mundo encantou  
E nessa caravela futurista  
Sou mais um sambista, me leva que eu vou

A parabenização aos 500 anos fecha a letra da canção, em outro refrão simples, de canto fácil (são apenas três versos) e estimulante: “Nessa viagem de alegria, Salgueiro eu sou / Parabéns, meu Brasil / Vem comigo, arrebenta bateria”.

### **10.2.7 Mangueira, 2000: “Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo”**

(Compositores: Marcelo D’Aguilã, Bizuca, Gilson Bernini e Valter Veneno)

O samba-enredo da Mangueira em 2000, que já foi analisado no Capítulo 8, particularmente em relação à representação da Princesa Isabel no desfile, foi, junto com o da Tradição, aquilo que pode ser considerado “enredo negro”. Tratou de Cândido da Fonseca Galvão, o Dom Obá II D’África (1845-1890), personagem pouco conhecido na historiografia oficial, porém de relevante participação em diferentes momentos da vida nacional no século XIX, ainda antes da Abolição.

Nascido príncipe herdeiro do Império de Oyó, neto do governante Aláàfin Abiodun, seus pais foram escravizados. Contudo, conquistaram a alforria, e Obá já nascera livre. Lutou na Guerra do Paraguai, mais tarde passou a escrever na imprensa, circulava por toda a elite letrada e, amigo e protegido de Dom Pedro II, serviu como “elo entre as altas esferas do poder imperial e as massas populares que emergiam das relações escravistas”<sup>104</sup>. “Obá”, na língua iorubá, quer dizer “rei”. A complexidade desse personagem fascinante, articulada a questões gerais sobre a

---

<sup>104</sup> SILVA, Eduardo. *Um príncipe negro nas ruas do Rio*. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/zumbi\\_32.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/zumbi_32.htm). Acesso em: julho de 2019.

escravidão e as desigualdades social e racial, foi expressa pelo enredo da Mangueira tanto no desfile quanto na canção.

Com realismo impressionante, a comissão de frente realizou o “parto” de Dom Obá em plena avenida. Os figurinos de seus membros sintetizam a condição multifacetada de Dom Obá: o personagem surge entre negros africanos, esfarrapados das ruas cariocas e a corte. No abre-alas, a representação do “Reino de Oyó”, do qual Dom Obá era herdeiro, através de uma cabeça de antílope e esculturas simbolizando a força dos negros.

O primeiro setor do desfile mostrou o estado de felicidade em que viviam os negros africanos antes da chegada dos colonizadores escravocratas. Desenhado sob a estética africana, uma alegoria representa o navio negreiro. O carro “Lençóis dos diamantes” remete à localidade da Chapada Diamantina, na Bahia, onde nascera o homenageado. Há a lembrança aos zuavos, a tropa composta apenas por negros que participou da Guerra do Paraguai (numa coincidência, a farda deles também tinha o mesmo verde e rosa da Mangueira), que Dom Obá integrou em sua juventude. O carro “Corte dos esfarrapados” retrata o cortiço onde Dom Obá morava no Rio, na região da África Pequena.

A faceta jornalista do herói é ressaltada em alas, antes de uma alegoria, em tons claros, representar a liberdade proporcionada pela Lei Áurea: na dianteira, a escultura de um negro com asas e arrebatando as correntes; ao centro, o pergaminho da Lei Áurea, com seu texto integral. Curiosamente, o carro “Palácio Imperial”, onde viria uma figurante interpretando a Princesa Isabel, quebrou e não desfilou, prejudicando a evolução da escola. Encerrando em clima de carnaval, o último carro alegórico, “Quilombo da Mangueira”, celebrou os baluartes da própria escola.

A letra do samba-enredo é toda em primeira pessoa. O eu-cancional absoluto é Dom Obá. Repetindo certa tradição de sambas do gênero, inicia pedindo licença e invocando a Mãe África. A herança real está no sangue do personagem, que se assume como “guerreiro” do império de seus antepassados.

Axé, mãe África  
Berço da nação Iorubá  
De onde herdei o sangue azul da realeza  
Sou guerreiro de Oyó  
Filho dos orixás

A participação entre os zuavos na Guerra do Paraguai o fez sair do interior baiano e, findo o conflito, a se estabelecer na então capital federal. Apresenta-se sob as alcunhas “príncipe do povo”, “rei da ralé”, que sonha e tem fé num novo mundo.

Vim da corte do sertão  
Pra defender a nossa pátria  
Mãe gentil  
Sou "Dom Obá", o príncipe do povo  
Rei da ralé  
Nos meus delírios, um mundo novo  
Eu tenho fé

A desigualdade social e racial que marca o Rio de Janeiro (e o país) no século XIX, persistente nos séculos seguintes, é muito bem sintetizada no primeiro refrão, de muita força simbólica e rítmica. Existe um “Rio de lá” e outro “Rio de cá”; Obá coloca-se no “de cá”, onde prevalece o “lixo e a pobreza”.

No Rio de lá  
Luxo e riqueza  
No Rio de cá  
Lixo e pobreza

Os lugares por onde Dom Obá circulou, em especial o Palácio Imperial, isto é, a elite política, e a presença ativa na imprensa criticando essas mesmas elites, são lembrados. O desejo de liberdade permeava a sua atuação. Diz o trecho: “Frequentei o Palácio Imperial / Critiquei a elite do jornal / Desejei liberdade”.

Na sequência da mesma estrofe, está aquele que é, possivelmente, o protesto mais duro em meio a tantos enredos ufanistas e apologéticos. Os 500 anos não foram capazes de oferecer nem igualdade nem felicidade ao povo negro.

500 anos! Brasil  
E a raça negra não viu  
O clarão da igualdade  
Fazer o negro respirar felicidade

Onírico, o refrão final enxerga em meio ao desfile da Mangueira a presença da Princesa Isabel (o assunto é esmiuçado no Capítulo 8).

Sonho ou realidade  
Uma dádiva do céu (do céu, do céu)  
Vi no morro da Mangueira  
Sambar de porta-bandeira  
A Princesa Isabel

### 10.2.8 União da Ilha, 2000: “Pra não dizer que não falei das flores”

(Compositores: Franco, Marquinhos do Banjo e Niva)

O período da ditadura militar brasileira (1964-1985) foi o tema da União da Ilha do Governador no ano 2000. Tendo como título a “canção-hino” homônima de Geraldo Vandré, o enredo destacou em especial a resistência cultural ao regime. Por meio da simbolização dos “três macacos sábios” da cultura japonesa - o que cobre os olhos, o que fecha os ouvidos e o que tapa a boca -, o desfile encenou a repressão desde o golpe militar de 1964 até a redemocratização.

Sintetizando o tema-enredo, a comissão de frente da escola personificou o verso “Das cinzas pra folia” e o próprio título: as fardas dos soldados são cobertos por flores; na ponta das armas, flores também. Já no abre-alas surgem os três macaquinhos, localizados sobre três tanques de guerra. Diferentemente da versão mais tradicional do folclore japonês, o sentido não é de estabilidade emocional, de paz e harmonia, e sim de censura e opressão. Como contraponto, os destaques vestem-se de borboleta, considerada um símbolo de liberdade.

O fatídico ano de 1964 é lembrado já no primeiro setor, com alas representando mandacarus, os retirantes (carregando imagens de santos) e outros ícones para remeter a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, além do carro “A terra é do homem”, onde atores interpretam cena do filme. O setor serve para homenagear o próprio cinema de resistência produzido no período da ditadura militar.

Se o setor inicial falou do cinema, o segundo tratou da música, com coletivos tematizando canções como “A banda”, de Chico Buarque, “Berimbau”, de Baden Powel e Vinicius de Moraes, e “Aquele abraço”, de Gilberto Gil, e uma alegoria chamada “Mãos que tocam o violão”, trazendo na dianteira um carcará e remetendo à música “Viola enluarada”, de Marcos Valle, tornada antológica na defesa explícita da liberdade por meio da arte. Fantasiada de galo, símbolo do Festival Internacional da Canção, a bateria rememorou o importante evento, que legou tantos clássicos e visibilizou astros da música brasileira.

O teatro é lembrado através de alas remontando a peças como “O rei da vela”, com texto de Oswald de Andrade (1933) e direção de José Celso Martinez Corrêa (1967), e “Rasga Coração” (1972-74), de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. A imprensa é tratada como um “um forte aliado” contra a ditadura, no que pese a história ter mostrado alinhamentos promíscuos entre grande veículos de

comunicação e os líderes do regime. Contudo, a escola foca no jornal *O Pasquim*, fundado em 1969: o carro alegórico “Nas guerrilhas do Pasquim” traz uma mistura de máquina de escrever, flor e armas, forrado com capas do jornal).

Por fim, o enredo aborda a resistência política à ditadura. Os diferentes movimentos de esquerda são recordados, em alas que simbolizam os alinhamentos internacionais distintos (à União Soviética, à China ou a Cuba), assim como organizações como a União Nacional dos Estudantes. Uma impactante alegoria, denominada “Costurando a liberdade”, foi arquitetada em forma de atelier de costura, homenageando Zuzu Angel, estilista cujo filho Stuart foi torturado e desaparecido político, o que lhe fez correr o mundo para denunciar o regime de exceção; nela, vem em destaque a sua filha Hildegard Angel interpretando a mãe, com um vestido moldado pela própria. No carro, é bordada ao longo do desfile uma grande faixa com a palavra “Liberdade”.

Os três macaquinhos retornam no último carro alegórico, agora olhando de frente, bem trajados e batendo palmas. É “O barco da volta”, trazendo dezenas de personalidades da cultura, da imprensa e da política que foram presas e exiladas por motivação política, ou familiares desses. Fechando o desfile, uma ala invocava “Um novo tempo”, com estandartes dizendo “O povo unido”.

O samba-enredo, considerado por Haroldo Costa, na transmissão da TV Globo, como um dos melhores em um ano que não teve nenhum samba “muito muito” bom, realmente se destaca. O refrão principal é interpretado, na primeira vez, ao ritmo de passos marciais; no bis, é carnavalizado. Na letra, é evocado o período da ditadura militar, tema-enredo da escola, sendo feitas algumas alusões a obras artísticas que fizeram parte daquele contexto, como as peças “O rei da vela” e “Rasga coração”, além da canção “Marcha de Quarta-Feira de Cinzas”, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, através do verso “Mais [do] que nunca é preciso cantar”.

Marcha, soldado, bate tambor (ôôô)  
Que o barco da volta chegou pra ficar (aiaiá)  
Rasga no peito esse meu coração (meu amor)  
Mais do que nunca é preciso cantar

O enfrentamento à ditadura militar, na primeira metade da canção, parte da perspectiva de que é possível vencer o regime autoritário por meio do amor, da alegria, das flores, enfim, da arte. Coaduna-se, assim, ao espírito de esperança da segunda metade dos anos 1960, em que o mundo via ganhar fôlego concepções

libertárias de sociedade e quando, no Brasil, a resistência cultural se dava com algum grau de tolerância pelos censores. Simbolizada pela canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, eram tempos pré-Anos de Chumbo.

Vou, eu vou que vou  
Vou cantando em verso e prosa, vou abrir meu coração  
Vou me libertar no perfume desse mar  
Um mar de rosas  
Vou das cinzas pra folia  
Minha arma é uma flor  
Me vestindo de alegria  
Colorir essa avenida  
Pra falar de amor

Uma recriação da composição de Vandré é produzida no refrão intermediário. Ademais, a inclusão do verso “Bota o bicho pra correr” acentua um caráter de combate do sujeito que, no mesmo trecho, é personificado na própria agremiação (“A Ilha canta...”).

Vem, vamos embora  
Quem faz a hora  
Bota o bicho pra correr  
Vem, vem, vem  
Que tá na hora  
A Ilha canta  
Não espera acontecer

O discurso se torna mais incisivo na segunda metade da canção. Agora são tempos de embate contra a censura. A canção “Carcará”, composição por João do Vale e José Candido eternizada por Maria Bethânia em interpretação antológica, relaciona-se à poética cinematográfica de Gláuber Rocha, reforçando o caráter de crítica social às desigualdades que marcam a formação brasileira.

(Eu vou, eu vou)  
Botar a boca no mundo  
Pode até me censurar  
Mas a terra é do homem (carcará!)  
É um pega, mas não come  
Quem tem fé na paz de Deus  
E na mão que faz a guerra

Os “três macacos sábios” da mitologia japonesa, de larga manifestação no desfile, se fazem presentes no samba como expressão da resistência. Indiretamente é feita uma menção a Zuzu Angel, mãe de Stuart Angel, morto e desaparecido por ação do governo ditatorial, e ela própria vítima do regime, bem como ao jornalismo alternativo e combativo simbolizado no *Pasquim*. A estrofe encerra fazendo uma

inteligente conexão com o refrão, além de retomar versos de “Para não dizer que não falei de flores”, canção que ilumina o enredo.

Não vi, não sei  
Se ouvi, neguei  
Calei, mas resisti  
Um anjo, um anjo, um querubim  
Nas guerrilhas do Pasquim  
Caminhando e cantando  
Seguindo a canção  
Voltei nas águas do refrão

A letra, portanto, representou bem as nuances do período, da crença numa resistência pacífica e tépida ao combate mais duro contra o governo ditatorial. Não se prendeu à cronologia histórica na referência às obras, e sim utilizou-as para acentuar os diferentes aspectos envolvidos e também o clima de crescente gravidade da violência institucional.

#### **10.2.9 Grande Rio, 2000: “Carnaval à vista – Não fomos catequizados, fizemos carnaval”**

(Compositores: J. Mendonça, Pedrinho, Messias e Mingau)

O criativo enredo desenvolvido pelo carnavalesco Max Lopes fez um elo entre a primeira missa, logo após a chegada dos portugueses ao território nacional, com o carnaval e a sua representatividade na cultura brasileira. A ideia era mostrar que a primeira missa “acabou em samba”, como tudo que é relevante no país. A inspiração é uma asserção de Oswald de Andrade (*apud* FERREIRA, 2004, p. 252), proferida em um contexto de aproximação dos modernistas com as escolas de samba cariocas: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”.

Sob a perspectiva de que um “sopro de folia” teria feito os navegantes chegarem ao Brasil, a comissão de frente teve como título “Bons ventos me trouxeram”. No carro abre-alas, caravelas douradas aportam no Brasil, aparecendo atrás a primeira missa, em cenário verdejante, com dezenas de atores interpretando os índios e os religiosos. Expressando a visão de que os índios não foram de fato catequizados, são apresentados os festejos e rituais dos povos originários.

Contrastando com as características dos nativos, um setor conota a opulência da Corte portuguesa, com seus bailes requintados, o vermelho e o dourado etc. As manifestações carnavalescas primitivas, como o entrudo, são lembradas, bem como aspectos tradicionais da folia, como o Zé Pereira,

simbolizado pela bateria e por um carro alegórico enfatizando o bumbo, instrumento típico do personagem (isso também é destacado no samba-enredo).

A ancestralidade negra é ressaltada por meio de alas coreografadas, da referência ao candomblé e dos carros alegóricos “África banzo” (arquitetado sob uma estética africana, trazia à frente uma escultura de um negro arrebatando o cordão, conquistando a liberdade). Outro, “Palácio dos orixás”, surge exuberante, em cores claras e muito brilho, com um enorme chafariz, trazendo acima um destaque interpretando Oxalá.

Outras manifestações festivas, como o frevo e o maracatu, são recordadas, bem como os carnavais de antigamente do próprio Rio de Janeiro, com as grandes sociedades, arlequins, pierrôs e colombinas e, numa alegoria chamada “A praça é do povo”, dezenas de componentes vestidos com as mais diversas fantasias, em uma grande folia. Por fim, o último setor traz alas como “Tudo acaba em carnaval” e o carro “Brasil 2000”; neste, há um predomínio das cores da bandeira brasileira e é expresso o otimismo com o futuro do país no novo século e novo milênio que iniciam.

A chegada dos portugueses ao Brasil marca o início do samba-enredo. A voz que narra é a do colonizador. Após a descrição da travessia, o aportamento em solo brasileiro é acompanhado do reconhecimento da existência do “dono da terra”. Afinados ao projeto de poder da Igreja Católica, os “descobridores” logo realizam a primeira missa e dão a sua benção ao lugar penetrado.

Naveguei... e cheguei  
Bons ventos me trouxeram de além-mar  
Monstros marinhos, tempestades  
Vieram pra me assustar  
Ao chegar, festeja o dono da terra  
Fui rezar  
Primeira missa e esse solo abençoar

“Brasilíndia”, “Terra brasilis”, diferentes alcunhas são utilizadas para denominar aquele Brasil dos primeiros tempos pós-chegada dos europeus. Se o nome mudou, a musicalidade e o espírito festivo do país não, demonstra a interpretação dada pelo enredo à história. O Brasil é o lugar utópico, a cocanha onde “quem vem pra conhecer / Já não quer mais voltar”.

Na Brasilíndia,  
Melodia curubins  
*Terra brasilis* e o seu cantar feliz  
Toca gaitero e espanta a tristeza  
Que a festa é tupiniquim e portuguesa

E o cordão que não parava de aumentar  
Quem vem pra conhecer  
Já não quer mais voltar  
Margeando o Chico, eu vou  
Ouvindo a batucada do Sergipe

O samba como expressão artística dos povos oprimidos é simbolizado no refrão intermediário. O sujeito, aqui, não é mais o colonizador, e sim o negro escravizado. Ele quer cantar e fazer festas com “quem vier”, denotando a característica sempre aberta e agregadora das manifestações culturais negras. No entanto, tinha de enfrentar a negação do “senhor” que não queria o batuque em seu terreiro - de modo extensivo, pode se falar na perseguição ao samba em seus primórdios e a permanência da discriminação aos sambistas, sobretudo quando protagonizado pelo povo negro.

Bate o bumbo, bate Zé Pereira  
E sambando venha quem vier  
Se deixar eu canto a noite inteira  
Mas batuque no terreiro meu senhor não quer

Na continuidade da letra, o carnaval sé mostrado como um fato vitorioso na cultura brasileira. Na carnavalização da narrativa, o povo sai às ruas para sambar e desfrutar de sua liberdade.

Verdade  
Se tornou realidade  
E, enfim, o carnaval da liberdade  
Pega o tambor, me leva que eu quero ir  
Amor, vem me fazer sorrir  
Abram alas, Grande Rio vem aí  
Vem brindar  
Lança-perfume, pois o baile já vai começar  
A praça é nossa  
E o povo quer sambar

O propósito político do samba-enredo, alinhado àquele contexto de 500 anos, novo século e novo milênio, é sintetizado no refrão principal. A asserção “eu quero é mais” é acompanhada de um otimista “Tristeza nunca mais”. A esperança de viver “outros 500” nos anos 2000 estaria na juventude:

Desperta, Brasil, eu quero é mais  
Tristeza nunca mais  
Se alguém cuidar da juventude, oh, pátria-mãe gentil  
Outros 500 serão nos anos 2000.

### **10.2.10 Portela, 2000: “Trabalhadores do Brasil, a época de Getúlio Vargas”**

(Compositores: Amilton Damiano, Ailton Damiano, Edynel, Zezé do Pandeiro e Edinho Leal)

Um verso do samba-enredo sintetiza bem a figura tematizada pela Portela em 2000: “quem foi amado e odiado na memória”. Ao falar de Getúlio Vargas (1882-1954), o enredo se aprofundou nos aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos da chamada Era Vargas (1930-45), período controverso na historiografia. As controvérsias (ou algumas delas), aliás, são expressas ao longo do desfile e, em menor grau, na letra do samba.

A apresentação da Portela começa invocando a liberdade, em sua comissão de frente denominada “Clarões da liberdade”. No abre-alas, a tradicional águia da Portela ganha a companhia de outras águias e esculturas do Palácio do Catete, de onde Vargas governou e onde se matou. No primeiro setor, a sua origem gaúcha e a Revolução de 30 são ressaltadas. “Deus lhe pague”, peça de Joracy Camargo que consagrou Procópio Ferreira, considerada marco do teatro social no Brasil, é lembrada em ala. A Revolução de 30, ainda, aparece na segunda alegoria, onde um escultura de 6 metros de Getúlio galopando um cavalo divide espaço com outra de um homem e uma mulher representando a política do café-com-leite, interrompida por Vargas; a estética das destaques remete às melindrosas.

O lado sombrio da Era Vargas é simbolizado por alas como a “Intentona Comunista”, toda de vermelho e amarelo, que lembra o levante de 1935 barbaramente reprimido pelo governo, seguida pela “DIP”, com fantasia em amarelo e verde, apresentando as palavras “ditadura” e “vetado”, numa alusão ao autoritarismo do Estado do Novo. “Memórias do cárcere”, título do livro de Graciliano Ramos, preso pela ditadura estadonovista, exemplifica as prisões políticas do período. O carro “Estado Novo” demonstra as prisões e a tortura, além da imprensa amordaçada.

A ideia de formação miscigenada do Brasil, fortemente apoiada pelo varguismo, é retratada em alegorias como “Trabalhadores do Brasil”, através de esculturas encenando a diversidade étnica do Brasil. Em alas, a Guerra Fria é iconizada por fantasias onde de um lado são as cores da bandeira dos Estados Unidos e, do outro, da União Soviética. O carro “Redemocratização”, todo prateado, composto por muitas asas simboliza a liberdade.

Outros aspectos culturais relevantes do período, como Carmem Miranda, o teatro de revista e o rádio, são rememorados. Depois, a ala “Retrato do velho” lembra a campanha pela volta de Getúlio, que voltaria ao poder eleito pelo poder popular em 1951, e o carro “Da vida para a história” traz o protagonista em escultura bastante realista, só de pijama, segurando a famosa carta-testamento que deixou antes de se suicidar (de destaque no carro, a ex-vedete Virgínia Lane, que teria sido amante de Vargas). Encerra-se, assim, em uma perspectiva positiva acerca do contraditório personagem da história brasileira.

O contexto político e o ambiente cultural da Era Vargas foram representados com o mesmo detalhamento pelo samba-enredo. No refrão principal, irrompe a referência ao clássico samba-exaltação “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, de 1939. O Brasil é consubstanciado como “menino”, onde o eu-cancional é ao mesmo tempo individual e coletivo, remetendo à agremiação.

Meu Brasil-menino  
Foi pintado em aquarela  
Fez do meu destino  
O destino da Portela

O caráter predominantemente positivado em relação ao ciclo histórico e à personalidade tematizada já fica nítido no início da narrativa. O desafio ao pensar se dá porque “um novo dia” raiou. O tempo é caracterizado como “época de ouro”, referência comumente dada ao rádio, consagrado como principal veículo de comunicação de massa no período.

O raiar de um novo dia  
Desafia meu pensar  
Voltando à época de ouro  
Vejo a luz de um tesouro  
A Portela despontar (lálalalá)

O apoio popular ao Estado Novo é destacado. No único trecho em que há algum comentário negativo, ele é não só bastante sutil, como também imediatamente rebatido. A locução conjuntiva “a despeito da” para falar da censura é seguida por dois versos que parecem querer virar a página da crítica mencionada. A conclusão pelo exclamativo “Viva o trabalhador!”, então, situa a questão da política de classe como superposta à da falta de liberdades democráticas no período.

Aclamado pelo povo, o Estado Novo  
Getúlio Vargas anunciou

A despeito da censura  
Não existe mal sem cura  
Viva o trabalhador! ôôô

O crescimento industrial e a centralidade do petróleo para o desenvolvimento econômico do país - este, de maior presença no governo democrático de Vargas, com a criação da Petrobrás em 1953 - foram citados, antes de entrar no contexto cultural.

Nossa indústria cresceu (e lá vou eu...)  
Jorrou petróleo a valer...  
No carnaval de Orfeu  
Cassinos e MPB

A alusão ao rico ambiente cultural daqueles tempos é promovida por meio de diversas referências: o auge do rádio, inclusive com suas rainhas, o teatro de revista e suas vedetes, a chegada dos anos 50 com os cadilacs e as brilhantinas. O chamamento para o Brasil ir à luta pela “soberana paz” se insere no apoio do governo Vargas, ainda que tardio e pleno de dubiedades, aos países aliados contra o “Eixo” na Segunda Guerra Mundial. Nos dois últimos versos, aparece a síntese da personalidade de Vargas de acordo com a interpretação do samba-enredo “Quem foi amado e odiado na memória” - e a famosa frase que finaliza a sua “Carta-testamento” de 1954.

O Rei da Noite, o teatro, a fantasia  
No rádio as rainhas, a baiana de além-mar  
Tantas vedetes, cadilacs, brilhantina  
Em outro palco o movimento popular  
E no Palácio das Águias  
Ecoou um grito a mais  
Vai à luta meu Brasil  
Pela soberana paz  
Quem foi amado e odiado na memória  
Saiu da vida para entrar na história

#### **10.2.11 Caprichosos de Pilares, 2000: “Brasil, teu Espírito é Santo”**

(Compositores: Mauro, Claudinho, J. Bodão e Márcio do Swing)

A perspectiva de que o Brasil é guiado por forças abençoadas por Deus orientou o enredo da Caprichosos de Pilares, que buscou falar da história do país desde o governo Juscelino Kubitschek (1956-61) até Fernando Collor (1990-92) . Na transmissão da TV Globo, o crítico Ricardo Cravo Albim notou que o título não teria a ver com o desenvolvimento do enredo, argumentando que se deu porque havia

uma expectativa de patrocínio do Estado do Espírito Santo, o que não se confirmou. Assim, firmara-se a perspectiva de que “Deus é brasileiro”.

A questão do “espírito santo” foi bastante utilizada no desfile concebido pelo carnavalesco Etevaldo Brandão. A comissão de frente veio vestida de “Espíritos guerreiros”. O abre-alas, com três pombas, símbolo do Espírito Santo e da fraternidade universal, tendo ao centro um mapa do Brasil em formato de coração, todo vermelho.

A criação de Brasília pelo presidente Kubitschek veio na primeira ala, intitulada “Nativos da capital”, em que os brasilienses são representados como indígenas. A ala “Forças ocultas” lembra o período do governo Jânio Quadros (1961), com a fantasia trazendo o característico óculos do excêntrico presidente.

A ditadura militar é o ciclo histórico que merece maior atenção no desfile. O enfrentamento ao regime é demonstrado em alas que aludem aos estudantes e à estilista Zuzu Angel. comovente carro alegórico “Canil” exibia cachorros e canhões apontando para o público; um homem nu é torturado no pau de arara; atrás, presos acorrentados. Adiante, os presos políticos de Ilha Grande e Ilha das Cobras são rememorados, bem como a censura contra a imprensa, a literatura e o conhecimento. As baianas vieram de “Trevas nunca mais”, num vestido metade escuro, metade verde-amarelo. Consequente à ala das matriarcas, o carro “Caminho da saudade” manteve a mesma divisão cromática, realizando uma homenagem aos exilados políticos. A alegoria “Falei ou não falei?”, decorado por flores, mostrava a resistência cultural à ditadura, com a presença de dezenas de cantores de sucesso do período. Assim como no desfile da União da Ilha, os três macacos sábios da cultura japonesa são usados para denotar a opressão do período. As Diretas Já, a importância do voto consciente e os caras-pintadas servem para se referir ao Brasil após os anos de autoritarismo.

Finalizando o desfile, numa representação que quebra com a linearidade e, em boa medida, com a coerência do enredo, o carro “A comemoração” traz um grande balde com champanhe e vinho do Porto, homenageando os portugueses. No alto, Pedro Álvares Cabral é simbolizado como um “anjo”, ou um “espírito santo”, que desceu dos céus para criar o Brasil.

Na letra do samba-enredo, a narrativa histórica do país se mistura a representações holísticas sobre a nação. A primeira estrofe, iniciada por uma declaração de amor ao Brasil, menciona os governos de Juscelino Kubitschek, Jânio

Quadros e João Goulart, além de expressar valores de nacionalismo eufórico como “Deus é brasileiro” o povo é a “alma” do país.

Brasil, eu amo você  
Meu país abençoado  
Brasil de JK, JQ, JG  
Memórias de um passado  
Brasil virou o jogo na arena  
Roubou a cena  
O bom senso idolatrado  
E a Caprichosos  
Agradece e bate palma  
Se Deus é brasileiro  
O povo é a alma

O refrão intermediário elenca aspectos culturais significativos do período retratado. Tanto a Bossa Nova como a Jovem Guarda, gêneros cancionais bastante distintos em sua formação musical e também social, são citadas, bem como a cultura *hippie*, de manifestação tão relevante no Brasil e no mundo na década de 1960.

O violão, a bossa nova  
Uma canção do Rei  
Um hippie sem compromisso  
O coração, a lei

A narrativa do samba praticamente omite o período da ditadura militar. Dos anos 60 se pula para os primórdios dos anos 1980 e a esperança da redemocratização consignada pelo movimento *Diretas Já*.

Nos caminhos da saudade  
A esperança, a paz  
Diretas, a sua vontade  
Na alegria dos carnavais

O episódio dos “caras pintadas”, mobilização popular decisiva para derrubar Fernando Collor, primeiro presidente eleito após duas décadas de ditadura, é representado como símbolo de amor à “pátria mãe gentil”. A presentificação de que o país está em festa é explícita e a comemoração é estimulada.

Vencemos, dançamos  
De cara pintada tiramos  
Deu pra ver  
O que é amar  
Nossa pátria mãe gentil  
Hoje a festa é sua  
É só comemorar  
Meu Brasil

O refrão final alude ao nome da escola e é o único lugar em que o título do enredo, o “espírito santo” que protege o Brasil, é referido. A confiança no futuro do país é demonstrada e, assim como no primeiro verso, o amor pela nação é ressaltado.

Capricha na virada, amor, amor  
O futuro é todo seu  
Teu espírito é santo, é guerreiro  
Sou mais você, valeu

### **10.2.12 Tradição, 2000: “Liberdade! Sou negro, raça e tradição”**

(Compositores: Lourenço e Adauto Magalha)

A história do negro no Brasil e a sua influência na cultura brasileira foi o tema do desfile assinado pelo carnavalesco Orlando Júnior.

Para transmitir a mensagem de que não existe liberdade sem luta, a comissão de frente veio de “Guerreiros da nação africana”, dançando como em uma invocação aos deuses para irem à luta. O carro abre-alas trazia o símbolo da escola, o condor, sobrevoando, cercado de guerreiros negros. Alas coreografadas mostram a travessia da África para o Brasil. No carro “Templo negro”, esculturas exibiam sete pensadores africanos, ressaltando a importância dos negros para o pensamento filosófico mundial. Construído em esteira de palha, em cores escuras, ladeado pelo azul para se referir ao mar, o carro “Delírio, navio negreiro” simbolizava a tenebrosa embarcação, Alas coreografadas remetem aos negros escravizados que dançam para espantar a saudade. No carro alegórico, “Valongo e senzala”, negros acorrentados ou trabalhando, novamente em uma estética baseada na palha e cores escuras. No carro “Portal dos Palmares”, a interpretação de que a Abolição não foi uma concessão dos brancos, e sim uma conquista dos negros que sempre lutaram pela liberdade. Na alegoria “A força da cultura negra”, toda em prata, a alusão aos cultos africanos, com esculturas de orixás e instrumentos como atabaques. Por meio de alas abordando o samba, o bumba-meu-boi, o maracatu, as cavalhadas etc, além de um carro alegórico, um setor fala das tradições da arte negra no Brasil. Por último, o “Liberdade” exibiu a inscrição “Racismo é crime - Lei Caó”, uma referência à Lei 7.776, de 1989, que pune os crimes motivados por preconceito de raça ou de cor.

O samba-enredo, por sua vez, é carregado da musicalidade africana tanto no ritmo da percussão quanto no canto do coro. A letra já começa invocando a palavra

“Liberdade”. O eu-cancional do trecho inicial, em primeira pessoa, é um negro que veio de Angola a bordo de um navio negreiro e foi submetido à escravidão.

Liberdade  
Sou negro, raça e tradição  
Vim de Angola da minha mãe África  
Num navio negreiro clamando por Zambi,  
Vim para um solo bonito e maneiro  
Caí na senzala para trabalhar  
Mas negro é forte, valente e guerreiro  
Até hoje se ouve um lamento ecoar (ôôô)  
ôôô...ôôô...ôôô...

O refrão do meio evoca a ancestralidade das baianas e estimula a dança das decanas. Referindo-se à “kizomba”, “festa” no kimbundo e título do antológico desfile da Vila Isabel em 1988, o trecho também celebra o samba.

Baiana, gira baiana  
Dance pro seu orixá  
Vamos firmar a kizomba  
Fazer o povo sambar

Manifestações culturais herdeiras das tradições africanas e protagonizadas pelos negros brasileiros são descritas. “Valeu, Zumbi!”, expressão consagrada no samba-enredo da citada apresentação da Vila Isabel no ano do centenário da Abolição, é resgatada. O sujeito que fala, desta vez, é mais impessoal, enfatizando as conquistas do legado cultural dos negros no país. O verso “Hoje é só felicidade” deixa clara a opção ideológica de situar as agruras do passado como algo superado, além de não se referir ao racismo ou a outros problemas sociais contemporâneos que atingem a população negra.

Maracatu,  
Maculelê e cavalhadas  
Valeu, Zumbi !  
O negro é rei nas batucadas.  
Na arte o negro encanta  
Cultura tradicional  
É resistência do samba  
A alma do carnaval  
Hoje é só felicidade  
Negro quer comemorar

Por fim, o último refrão reproduz a narrativa oficial da celebração dos 500 anos. É taxativo ao afirmar o 22 de abril como a data do descobrimento. O verso derradeiro, “Pra frente, Brasil!”, remete ao ufanismo da canção composta por Miguel Gustavo para a Copa do Mundo de 1970 - e que serviu como instrumento de propaganda do regime militar.

Parabéns pra você  
Que foi descoberto em 22 de abril  
Desperta gigante  
Chegou tua hora  
Pra frente, Brasil

### **10.2.13 Vila Isabel, 2000: “Academia indígena de letras - Eu sou índio, eu também sou imortal”**

(Compositores: Evandro Bocão, Serginho 20, Tito, Leonel e Ivan da Wanda)

A Unidos de Vila Isabel foi a única escola a se propor a falar da história e da cosmovisão dos povos nativos no carnaval dos “500 anos do descobrimento”. Elementos das culturas indígenas foram pinçados para dar visibilidade àqueles que primeiro habitavam as terras brasileiras.

Consoante à sua função de “abrir caminhos”, a performance da comissão de frente, vestida de “grandes sacerdotes”, efetuou uma invocação aos deuses para o desfile ter sucesso (o que não ocorreu, já que a agremiação ficou na penúltima colocação, sendo rebaixada). No abre-alas, a coroa, símbolo da escola, é transformada em um rico cocar. Realçando o amálgama entre índio e natureza, alas desfilam com temas como “Cores da floresta”; “Eu sou pajé”, “Muiraquitã”, “A luz da arara”, “A força do tatu”, “Eu sou a onça pintada”.

A mitologia indígena também vem representada com relevo. No carro “A magia”, uma grande lua estilizada representa Jaci, a deusa lua na mitologia tupi. Outras alegorizações versaram sobre lendas a respeito de onças, formigueiros etc. A criação de um mundo multicolorido, através da invenção do arco-íris, foi lembrada em carro alegórico e por sete alas, cada uma retratando uma das cores do fenômeno natural. Concluindo o desfile, o último carro alegórico, “O grande amor”, todo em branco, queria manifestar a esperança no Brasil.

O universo indígena é tematizado na letra do samba-enredo amalgamado ao ambiente do carnaval, em narrativa não-linear. A “Vila” é o sujeito coletivo fundido à personagem indígena que vive busca transformar a passarela do samba em aldeia, numa união de raças, sob a benção superior de Tupã.

Ouvindo os murmúrios da cascata  
A minha Vila foi pra mata  
E ao voltar, canta o que tenho pra mostrar  
A avenida vira aldeia, "Porto Seguro"  
Pro azul e branco me exaltar  
O samba é a alma de um povo  
"Unidos" tal qual oração

Tupã abençoando essa união

A função de “abrir caminhos”, que no desfile coube à comissão de frente, no samba aparece no primeiro refrão. É feita a referência à mitológica Iara, uma linda índia tapuia (por vezes representada como sereia) que seduz os homens porém os leva até a morte ou à loucura. Somente a cura de um pajé é capaz de quebrar o feitiço da personagem lendária. Diz o trecho: “Iara do Igarapé, meu coração é seu lugar / A proteção do meu pajé / Abre os caminhos para a Vila desfilar”.

Uma homofonia é utilizada para expressar o que o eu-cancional vira nas matas e, ao mesmo tempo, se reportar ao nome da agremiação. Os conhecimentos peculiares dos povos indígenas é destacado através de diversos elementos de sua cultura. A reivindicação da identidade indígena, em primeira pessoa, considera a dimensão da imortalidade.

Vi lá... em harmonia com a floresta  
Em canto, dança, caça e pesca  
Respeito à criação de um Deus maior  
Vi lá... sabedoria em minha gente não letrada  
Jaci iluminar a madrugada  
Sublimes rituais e soluções medicinais  
Vila querida!  
Guerreira, tua coroa hoje é cocar  
Cavaco é arco e flecha, "lança" nessa festa  
Um rio de amor em pleno carnaval  
Ao ver tanta cultura, me faz tua pintura  
Eu sou índio, eu também sou imortal

O Brasil é simbolizado como uma grande tribo. Mesmo com o foco do enredo sendo o índio, a letra do samba reforça a perspectiva de que o Brasil comemorava 500 anos, ignorando as narrativas historiográficas que interpretam a história do país desde os primeiros vestígios de ocupação humana no território, bem antes da descoberta dos portugueses.

O meu tambor vai ecoar  
A noite inteira  
A tribo Brasil festeja o ano 2000  
500 anos, a história brasileira

#### **10.2.14 Porto da Pedra, 2000: “Ordem, progresso, amor e folia no milênio de fantasia”**

(Compositores: Silvão, Ricardo Goés, Ronaldo Soares, Chocolate e Fernando de Lima)

Forma de governo ascendida, no Brasil, após um golpe militar em 1889 e sacramentada em plebiscito popular em 1993, a República foi o mote do desfile da Porto da Pedra no ano 2000, de responsabilidade do carnavalesco Jaime Cezário. Partindo dos ideais positivistas que moldaram o ideário republicano e chegando aos percalços da República brasileira contemporânea, foi um enredo bastante politizado e com momentos de crítica social.

A performance da comissão de frente consistiu em guerreiros montando a bandeira do Brasil. Logo atrás, ninfas simbolizando a liberdade remetiam ao símbolo da república segundo a doutrina positivista, a mulher (o que não efetivou no Brasil). Uma homenagem à França, berço da perspectiva moderna de república, veio na alegoria inaugural. A seguir, alas mostravam cada um dos princípios da Revolução Francesa, além do positivismo. O segundo carro, “A república da humanidade”, desfilou com a bandeira do Brasil contendo apenas a palavra “Amor”, que faltou na sua concepção - o lema positivista, que inspirou o pavilhão nacional, era "O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim"; na peça, Marechal Deodoro aparece somente na parte de trás do carro, buscando dar a interpretação de que participação dele na Proclamação teria sido acidental.

Reproduzindo uma visão assumidamente mestiça acerca do “povo brasileiro”, uma alegoria demonstra os três povos que formaram o Brasil e outra homenageia o índio e o negro. Depois, o carro “O cabaré - O tempo do amor e folia” ressalta a festa e o carnaval. Alas como “A república das festas e tradições”, “A república do carnaval” e a alegoria “A república do carnaval”, retratam a diversidade das manifestações carnavalescas brasileiras.

Atualizando o ideário republicano e adaptando-as à realidade brasileira, os ideais da Revolução Francesa são moldados à realidade brasileira: “O trabalho da liberdade”, “A educação da igualdade”, além da menção ao princípio da fraternidade relacionado à saúde. Reiterando o princípio ausente na bandeira brasileira, diversas alas falam de amor: “Amor à ciência e à tecnologia”, “Amo ao Rio de Janeiro”, “Amor ao Brasil”. O carro final encerra pregando a reconciliação do “amor” com a República brasileira; em sua composição, dezenas de mulheres desnudas, várias apenas com tapa-sexo e uma totalmente pintada com as cores da bandeira do país.

Os lemas da Revolução Francesa - liberdade, igualdade e fraternidade -, que guiaram a ideologia republicana, são explicitados já na primeira estrofe do samba-

enredo. Ao final do trecho, uma síntese importante a respeito do caráter elitista da constituição da República: não havia a preocupação com o apoio popular, apenas com a conquista do poder.

Brilhou no céu  
O ideal da liberdade  
O país querendo ser feliz  
Sonhou com a igualdade  
Mas sem união e amor  
Não dá pra melhorar  
Os republicanos  
Buscaram na França  
Ideias pro Brasil mudar  
E sem se importar  
Com o apoio do povo  
Poder queriam conquistar

O lema positivista - e a ausência sentida - é o objeto do refrão intermediário. A inscrição positivista transposta para a bandeira nacional, “Ordem e progresso”, é acentuada, assim como é relevante a presença da fé nesse imaginário de nação; além disso, a afirmação “com muita fé” ecoa do verso. O “amor”, o elemento ausente da máxima comtiana, é tido como essencial para construir a almejada integração.

Ordem e progresso tem que produzir  
A união e fé (com muita fé)  
Mas sem amor não vai construir  
A integração que quer

A independência nacional é interpretada como uma independência do próprio povo brasileiro. O “amor” ausente da bandeira é o mesmo amor que faz o carnaval. É manifestada a visão de que é possível unir os interesses do governo (entenda-se como os dos poderosos) com os do povo e, assim, celebrar a “festa dos 500 anos”.

O povo fez-se independente  
"Caminhou"  
Com muito amor fez a folia  
E nossa cultura agitou  
Se povo e governo pudessem brindar  
Um elo de amor e paz  
Na festa dos 500 anos  
Não separar jamais

De melodia fácil e com duas rimas, organizadas em sequência, o refrão principal, além de indicar o nome da escola, mistura os valores republicanos ao universo do carnaval. Finaliza-se com uma esperançosa saudação ao milênio que principiava.

Sacode a cidade, levante o astral

É a Porto da Pedra nesse carnaval  
Com ordem, progresso, amor e folia  
Saudando o milênio, tudo é fantasia

Lado a lado com a “ordem”, o “progresso” e o “amor”, a exaltação da folia reforça a visão de que no Brasil tudo acaba em carnaval. Só a fantasia pode salvar o milênio.

## CAPÍTULO 11

### Os *ciclos* do samba-enredo do Rio de Janeiro

Os *ciclos* podem ser considerados o ponto mais explícito de convergência entre forma artística e contexto histórico. É o tempo em que a obra está francamente inspirada ou inspirando o momento político e social. Nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, em pelo menos três ocasiões essa fusão entre momento histórico e forma estética se fez perceber de maneira bastante explícita.

O primeiro, aqui chamado de Ciclo “Guerra e paz”, se deu na década de 1940, entre o auge da participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial e a vitória dos Aliados contra os países do Eixo.

O segundo, “Ciclo dos em meados dos anos 1980, indo até 1990, período de derrocada da ditadura militar, com o fim da censura e outras proibições, a redemocratização e a “Constituição Cidadã”.

Por fim, com um questionamento, verifica-se a ocorrência de um novo ciclo crítico na segunda metade da década de 2010, quando o Brasil volta a atravessar uma profunda crise política e social, com o golpe parlamentar de 2016 e o avanço da extrema-direita e do neofascismo no país e no mundo. Além disso, viu-se um crescimento do ultraconservadorismo que não poupou sequer o carnaval e outras manifestações tidas como referenciais da diversidade nacional.

#### 11.1 Ciclo “Guerra e paz” (1943-1946)

O período da Segunda Guerra Mundial evidenciou uma fusão dos desfiles das escolas de samba cariocas com o contexto histórico geral. O flerte do Estado Novo com os regimes da Alemanha e da Itália fez com que o Brasil retardasse a entrada no conflito bélico iniciado em 1939. A adesão aos “Aliados” só ocorreu após meses de ataques contra navios brasileiros e a consequente pressão popular, além de benefícios (e chantagens) econômicos(as) dos Estados Unidos. Com a formalização da participação na guerra em 31 de agosto de 1942, as instituições se voltam a promover uma consciência cívica de apoio à causa e aos combatentes brasileiros.

Aproveitando-se das possibilidades abertas pelo caráter popular e massivo do carnaval, a Liga de Defesa Nacional, com a colaboração da União Nacional dos Estudantes (UNE), tomou as rédeas da organização do carnaval do Rio de Janeiro

de 1943, o primeiro após a entrada do Brasil na guerra. Disse a edição do jornal *O Globo* de 6 de março daquele ano<sup>105</sup>, a última antes dos dias de Momo:

A Liga de Defesa Nacional aproveitará os folguedos carnavalescos para cooperar com o governo na campanha de preparação psicológica das camadas populares e desenvolver ao máximo o movimento em prol do esforço de guerra. Para isso, o Carnaval da Vitória, o qual contará com a colaboração da intrépida União Nacional dos Estudantes.

As Escolas de Samba desfilarão amanhã, às 20 horas, pela avenida Rio Branco, conduzindo cartazes, com legendas patrióticas e de crítica política, ao mesmo tempo em que entoarão canções populares antifascistas. [...]

\* COLABORO MESMO ME DIVERTINDO \* [sic]

Eis o lema com que a Liga de Defesa Nacional convida-o para participar do “Carnaval da Vitória”.

Contribuir para o “Carnaval da Vitória” é cooperar no esforço de guerra nacional para o esmagamento do nazifascismo.

O clima de carnaval de 1943, registra o noticiário da época, foi pouco alegre. Além da depressão imposta pelos acontecimentos de guerra fora do país, dois navios brasileiros, *Brasilóide* e *Afonso Pena*, haviam sido abatidos dias antes dos festejos carnavalescos. Na edição de *O Globo* de 10 de março de 43, a Quarta-Feira de Cinzas, os relatos são de desânimo por todo o país.

O desalento de 1943 se refletiu nos anos posteriores. No carnaval de 1944, Cabral (2011) informa que nenhum jornal designou repórteres para acompanhar as escolas de samba. Editorial de *O Globo* de 19 de fevereiro de 1944 comunicava que a tradição de cobrir o carnaval seria quebrada “em virtude do estado de guerra e dos múltiplos fatores da situação de beligerância”<sup>106</sup>. Sabe-se do título e do samba-enredo da Portela naquele ano, além de outras informações escassas.

O carnaval de 1945 mais uma vez ficou praticamente sem divulgação da imprensa carioca. O noticiário de fevereiro de 1945 mostrava a grande guerra caminhando para o seu epílogo. Na capa de *O Globo* na Quarta de Cinzas, dividem o espaço manchetes como “Budapeste capturada” (os soviéticos haviam conquistado a Hungria, eliminando 49 mil soldados alemães), “Stálin, Roosevelt e Churchill decidem da guerra e da paz no mundo”, “Fuzilado o prefeito de Berlim” e, ainda, “‘Caiu Berlim!’ e quase houve Carnaval de verdade...”. Nesta, o relato é de

---

<sup>105</sup> DESFILARÃO as escolas de samba, pequenas sociedades e o “Cortejo da Vitória”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1943. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: junho de 2019.

<sup>106</sup> “O GLOBO” no Carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1944. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: junho de 2019.

que novamente o carnaval causou pouca empolgação devido à guerra e à “carestia da vida”. As notícias das escolas de samba não se fizeram presentes nos jornais, exceto nas páginas policiais, por causa da uma briga generalizada no estádio do Vasco da Gama (CABRAL, id.). Isso faz com que se tenha o registro do enredo e do samba de apenas duas agremiações desfilantes, Portela e Mangueira.

Finda a guerra e obtida a vitória dos “aliados”, as escolas de samba adaptaram seus desfiles à nova conjuntura. Por combinação das agremiações, todos os enredos deveriam ser alusivos à vitória contra os nazifacistas, destacando a participação do Brasil no conflito. Assim, estava configurado o chamado “Carnaval da vitória”. A imprensa voltava com seu noticiário carnavalesco. Porém, o registro era de “pouca animação” e “fracasso”, frisava *O Globo* no balanço da Quarta de Cinzas<sup>107</sup>. Indo além, o jornal vaticinava que o carnaval de rua morreria e a tendência era a diversão momesca em “recintos fechados”.

Uma tese do historiador Guilherme Guaral (2012) relaciona os desfiles dos tempos de guerra à ascensão das escolas de samba perante as demais formas carnavalescas. A adesão dessas agremiações ao discurso nacionalista estimulado pelo Estado Novo teria feito com que adquirissem maior aceitação social. Defende Guaral (ibid., p. 14-15):

Por ter encabeçado o *Carnaval da Vitória*, organizado em 1943-45 pela UNE e pela LDN na Avenida Rio Branco, principal vitrine dos festejos carnavalescos naquele período, as escolas ganharam projeção no cotidiano da cidade. Foram as únicas que aceitaram o convite participando de um carnaval que tinha a Segunda Guerra Mundial como mote principal, tanto no contexto nacional quanto no internacional. A partir de então, essa manifestação cultural passa a ascender em relação às demais, atingindo, já na década de 1950, o posto de atração maior do Carnaval carioca.

No livro de Guaral, intitulado *O Estado Novo da Portela*, há o entendimento de que a primazia da escola no período (foi a vencedora de todos os desfiles entre 1941 e 47) se deve à sua identidade com o discurso estadonovista. Para ele, a azul-e-branco se tornou uma “porta-voz extraoficial do governo nas manifestações carnavalescas”.

A tese de Guaral é refutada por Luis Carlos Magalhães (in: FABATO ET. AL., 2016). Para o advogado portelense que assumiu a presidência da escola em 16 e

---

<sup>107</sup> POUÇO animado o Carnaval da Vitória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1946. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: junho de 2019.

foi reeleito em 19, é “impossível atribuir à Portela a exclusividade de utilização dos temas de guerra”. “Não há como saber que tipo de enredos foram desenvolvidos por outras agremiações”, afirma Magalhães, pelo fato de só a Portela contar com informações organizadas e disponíveis de praticamente todos os seus carnavais. Assim, as outras escolas também podem ter tematizado a guerra e a ação dos pracinhas, mas não se tem os seus dados publicizados.

A contra-argumentação de Magalhães tem bastante fundamento, já que se sabe da existência da obrigatoriedade dos temas-enredo relacionados à guerra e à vitória entre 1943 e 46, não sendo uma exclusividade e uma escolha política dos portelenses. Nos anos anteriores à entrada do Brasil na guerra, também foco da pesquisa de Guaral, que analisou todo o período de Estado Novo (1937-1964), a Portela teve como enredos temas que não estavam integrados à propalada perspectiva patriótica ufanista, lembrou Magalhães.

Em síntese, um verdadeiro ciclo se formou no período da Segunda Guerra Mundial, amalgamando uma das mais populares das manifestações carnavalescas ao contexto histórico. Assumidamente os desfiles de escolas de samba foram utilizados pelas forças institucionais para espriar junto às camadas populares o “espírito patriótico” em tempos de nacionalismos exacerbados.

Como já referido, são escassas as informações sobre os carnavais do período. Entre 1943 e 46, apenas 10 canções foram localizadas em portais como *Galeria do Samba*, *Portela Web* e no *site* oficial da Portela. Dessas, uma, a da Unidos da Tijuca em 1943, ao que tudo indica consta com informação equivocada no portal Galeria: a referência é à batalha de Monte Castelo, protagonizada pelas tropas brasileiras no Norte da Itália entre o fim de 1944 e o início de 45; portanto, não tem como uma obra tratar de um evento futuro. Outra situação envolve um samba da extinta Lira do Amor (também no *Galeria*), que provavelmente se refere a outro desfile de escolas de samba realizado no ano de 1946 - no dia 15 de novembro, em homenagem a Luís Carlos Prestes no Campo de São Cristóvão.

Portanto, o escopo se limita a 8 sambas-enredos, que seguem:

|      |                            |                       |
|------|----------------------------|-----------------------|
| 1943 | Portela                    | "Carnaval da guerra"  |
| 1943 | Azul e Branco do Salgueiro | "Alô, alô, América"   |
| 1944 | Portela                    | "Motivos patrióticos" |

|      |                    |                                |
|------|--------------------|--------------------------------|
| 1945 | Portela            | "Brasil glorioso"              |
| 1945 | Mangueira          | "A nossa história"             |
| 1946 | Portela            | "Alvorada do novo mundo"       |
| 1946 | Depois eu digo     | "Tomada de Monte Castelo"      |
| 1946 | Prazer da Serrinha | "Conferência de São Francisco" |

Dos oito sambas-enredo elencados, apenas cinco contam com registros fonográficos – quatro da Portela, um da Prazer da Serrinha. Desconhecem-se gravações de vídeo. A análise, então, parte desse material limitado, mas significativo da confluência entre forma e história em dos momentos mais tensos do Brasil e do mundo.

### 11.1.1 Portela, 1943: “Carnaval de guerra”<sup>108109</sup>

(Compositores: Nilson e Alvaiade)

A partir de enredo criado pela Liga de Defesa Nacional, os compositores portelenses desenvolveram um samba-enredo curto, de apenas 10 versos divididos em um refrão e mais uma estrofe, em que o eu-cancional se curva ao interesse “maior” nacional. A entrada do Brasil na guerra é apoiada e comemorada. A visão acerca do país é ufanista: é a “terra da liberdade” e “não usou de falsidade”, primando pela correção. O irmão já havia ido para a guerra, e o narrador tranquilamente se coloca à disposição.

Brasil, terra da liberdade  
 Brasil, não usou de falsidade  
 Meu irmão foi pra guerra  
 Defender esta grande terra  
 Meu Brasil precisando, eu vou  
 Ser mais um defensor.

<sup>108</sup> Na bibliografia há uma confusão sobre qual o samba-enredo da Portela em 1943. Algumas fontes (inclusive o *site* oficial da escola) informam outro, que diz assim: “Democracia / Palavra que nos traz felicidade / Pois lutaremos / Para honrar a nossa liberdade / Brasil, oh! meu Brasil! / Unidas nações aliadas / Para o front eu vou de coração / Abaixo o Eixo / Eles amolecem o queixo / A vitória está em nossa união”. O portal *Portelaweb* divulga ambos e o livro de Guaral (2012) expõe a dúvida entre as duas versões. Já o *Galeria do Samba* reproduz a versão que analisamos.

A resposta, contudo, parece estar na obra de Cabral (2011). O decano da imprensa carnavalesca afirma que outro desfile fora realizado em 24 de janeiro de 1943, atendendo convocação da primeira-dama Darci Vargas, no Estádio São Januário. O samba referido acima foi o hino da Portela no desfile pré-carnavalesco, indica Cabral.

<sup>109</sup> Na defesa da tese, a Profa. Luciana Prass observou: “o samba da Portela, de 1943, lembra na letra e na melodia e arranjo (inclusive o arranjo vocal sobre “Brasil”) a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso (1939)”.

Destemido, o eu-cancional reforça estar pronto para ir à linha de frente da guerra em defesa da bandeira brasileira. Um aparente erro gramatical obstaculiza a interpretação (“Embora eu tenha que ser a sentinela perdida”), mas é possível compreender a intrepidez do narrador superando até o medo de ser a “sentinela perdida”, ou seja, um soldado que pode vir a tombar na guerra. Vale tudo para honrar a “pátria querida”.

Eu vou pra linha de frente travar um duelo  
Em defesa do pendão verde-amarelo  
Embora eu tenha que ser a sentinela perdida  
Honrarei minha pátria querida.

Com o título “Brasil, terra da liberdade”, a canção da Portela foi gravada por Ataulfo Alves algum tempo depois. “Esse gesto pioneiro de Ataulfo Alves abriu a possibilidade de incorporação dos sambas-enredo no repertório dos cantores da música popular, ligados ou não ao ritmo samba”, destaca Guaral (2012, p. 190). A gravação desse samba-enredo foi um fato relevante para a popularização do gênero, dado que Ataulfo era um dos principais cantores da época.

### **11.1.2 Azul e Branco do Salgueiro, 1943: “Alô, Alô, América”**

(Compositor: Pindonga)

A Azul e Branco, uma das escolas do Morro do Salgueiro que daria origem à grandiosa Acadêmicos do Salgueiro em 1953, teve como foco de seu enredo no primeiro carnaval de guerra a louvação aos Estados Unidos e à Inglaterra pela parceria firmada.

Desse samba não se encontrou registro sonoro, mas é possível perceber a estruturação em duas partes. Na primeira, o eu-cancional se dirige aos Estados Unidos, em especial, e à Inglaterra, de forma secundária, para celebrar a união.

Alô, alô, América !  
O Brasil tem imenso prazer  
Se a Inglaterra está com você.  
Existe uma união  
Entre três países decididos  
Brasil, Inglaterra e Estados Unidos

A ideia de uma coletividade destemida é expressa na provável segunda parte do samba. A seguir, uma imprecisão histórica é cometida: a participação de Portugal do lado dos Aliados é comemorada na letra, mas o país declarou neutralidade, já que seu Estado Novo liderado por António de Oliveira Salazar mantinha afinidades

ideológicas com os países do Eixo e, ao mesmo tempo, parcerias políticas e econômicas com o Reino Unido, os Estados e o Brasil. Assim, a historiografia aponta o regime salazarista atuando tanto no auxílio aos “aliados” quanto na contribuição com o nazismo.

Por fim, o samba finaliza exprimindo a confiança na vitória.

Não tememos a ninguém  
Este é o nosso ideal  
E em nossa união,  
Temos também Portugal.  
Terminamos nossa história  
Confiantes no V da vitória.

### 11.1.3 Portela, 1944: “Motivos patrióticos”<sup>110</sup>

(Compositores: Zé Barriga Dura e Nilton Batatinha)

Em um samba-enredo que mais parece um *jingle*, a letra do hino portelense apela ao ufanismo patriótico para estimular o chamamento à participação na guerra. Tal narrativa fazia parte da essência da orientação política da Liga de Defesa Nacional e da UNE, que buscaram sobretudo nos jovens o engajamento nas frentes de batalha.

O verso inicial “Somos todos brasileiros” já buscar estabelecer uma identidade generalizada com a massa, deixando claro que o compromisso de servir à pátria deveria ser de todos. No começo o eu-cancional é coletivo, mas depois muda para um enunciador individual: é o sujeito que despede de sua querida e ruma à “defesa do nosso país”.

Somos todos brasileiros  
E por ti queremos servir  
O clarim já tocou: reunir!  
Adeus, minha querida, que já vou partir  
Em defesa do nosso país  
Verde, amarelo, branco e azul  
Cor de anil  
É o meu Brasil

A segunda parte mostra um narrador que se posta entre os “filhos adorados” da pátria-mãe. O destino para onde o abnegado indivíduo vai defender a nação é a fronteira.

---

<sup>110</sup> No portal *Galeria do Samba* e no canal do *Youtube* que disponibilizou os áudios dos sambas da Portela, há uma aparente inversão entre os anos de 1944 e 45. Assim, optou-se por seguir como referência o *site* oficial da agremiação, o *site Portelaweb* bem como o livro de Guilherme Guaral (2012).

Ó meu torrão abençoado  
Os teus filhos adorados  
Seguiremos pra fronteira  
Pra defender a vida inteira  
Nossa querida bandeira

Guaral (2012) salienta que a narrativa heroica sobre a guerra, dirigida em especial para os jovens, tinha a influência da indústria cinematográfica estadunidense. Nos diversos filmes sobre a temática, episódios corriqueiros à época, como o embarque para os combates na Europa e o conseqüente sofrimento das famílias, a “tensão entre o individualismo e a luta pelo bem comum da humanidade”, o sacrifício em favor da “democracia” e da “liberdade”, tudo isso fazia parte do imaginário exposto pelo cinema, provocando reações também na juventude brasileira. O samba-enredo da Portela de 1944, assim, estava bastante consoante a todo o imaginário construído por uma indústria cultural afinada aos interesses geopolíticos de seus países.

#### **11.1.4 Portela, 1945: “Brasil glorioso”**

(Compositor: Ventura)

Nos momentos finais da Segunda Guerra, a Portela cantou um samba-enredo menos agarrado à narrativa bélica e mais ligado ao sentimento ultranacionalista do período. A letra estabelece uma metanarrativa com o Hino Nacional, evidenciando em diversos trechos a inspiração.

Ó meu Brasil glorioso  
És belo, és forte, um colosso  
És rico pela natureza  
Eu nunca vi tanta beleza  
Foi denominado Terra de Santa Cruz  
Ó pátria amada, terra adorada, terra de luz

Na segunda metade da letra, o caráter ufanista e laudatório ao Brasil se mantém. A Brasil é um sujeito corporificado, reunidor de todas as qualidades imagináveis.

Nessas mal traçadas rimas  
Quero homenagear  
Este meu torrão natal  
És rico, és belo, és forte  
E por isso és varonil  
Ó pátria amada, terra adorada, viva o Brasil

### 11.1.5 Mangueira, 1945: “A nossa história”<sup>111</sup>

(Compositores: José Ramos e Geraldo da Pedra)

A Segunda Guerra ainda não havia acabado, mas a participação dos pracinhas brasileiros já merecia ser comemorada, a despeito do papel secundário do país no conflito geopolítico mundial. Foi o que fez a Mangueira com o seu samba-enredo de 1945.

A canção tem como narrador um pracinha orgulhoso da luta empreendida e das vitórias obtidas. O “carnaval da vitória” só seria em 1946, mas o samba da Mangueira mostra que o clima já era de euforia e de louvores ao desempenho dos brasileiros.

Na letra, uma estrofe é reprisada, assinalando que com “grande prazer” que o combate foi feito. Diversas palavras se repetem, servindo para reafirmar a valentia do eu-cancional e reafirmar o seu compromisso de fazer tudo pelo Brasil “até morrer”.

Nos chamou varonil  
Incontinente eu parti  
Pra defender meu Brasil

E foi com grande prazer  
Que eu ergui meu fuzil  
Sem temer  
E eu farei tudo até morrer  
Pra ver meu Brasil vencer

Lutei pela vitória do meu Brasil  
Cantei pela vitória do meu Brasil  
A voz do dever me chamou  
Varonil e incontinente  
Eu parti para defender meu Brasil

E foi com grande prazer [...]

### 11.1.6 Portela, 1946: “Alvorada do novo mundo”

(Compositor: Ventura)

O oficialmente denominado “Carnaval da Vitória” teve no samba-enredo da Portela um dos hinos mais entusiasmados. Após diversos carnavais de conscientização “patriótica” das massas populares, em especial da juventude, não

---

<sup>111</sup> A letra tem como fontes o portal *Galeria do Samba* e o livro *Política e religiões no Carnaval*, de Haroldo Costa (Irmãos Vitale, 2007). Não há áudio disponível. Assim, a estrutura apresentada na análise é intuitiva e de minha responsabilidade.

havia mais a interferência da LDN e da UNE na criação dos enredos. Mesmo assim, a escola queria celebrar o cenário pós-guerra.

Na primeira estrofe, a escola expõe os valores que sintetiza como aqueles que devem ser enaltecidos: a liberdade, o progresso e a justiça. O povo é simbolizado como “herói”.

O carnaval da vitória  
É o que a Portela revela  
Liberdade, progresso, justiça  
Que realiza o valor de um povo herói

Falando na primeira pessoa do singular, o narrador demarca a perenidade das vitórias conquistadas, entendendo a data do fim da guerra como “sagrada”. Diz a segunda estrofe: “Jamais poderei esquecer / Essa data sagrada / Que o mundo inteiro sempre lembrará”.

Para mostrar que o clima carnavalesco estava voltando, o samba fecha com a exaltação à folia e chamando o Brasil, desta vez, a cantar: “Esse carnaval, cheio de encantos mil / Canta, canta meu Brasil / Lá, lá, lá, lá, lá...”.

### **11.1.7 Depois eu digo, 1946: “Tomada de Monte Castelo”<sup>112</sup>**

(Compositores: Eden Silva e Anibal Silva)

A Batalha de Monte Castelo, no Norte da Itália, foi um dos episódios da Segunda Guerra Mundial de maior protagonismo das Força Expedicionária Brasileira (FEB). O enfrentamento aos pelotões da Alemanha nazista durou três meses, de 25 de novembro de 1944 a 21 de fevereiro de 1945, deixando mortos ou feridos centenas de combatentes brasileiros; foi o suficiente, porém, para se propagar uma narrativa heroica da participação do país no confronto.

A Depois eu Digo, outra agremiação do Morro do Salgueiro que anos depois daria origem à poderosa escola de samba da localidade, abordou a vitória dos expedicionários em seu enredo. Os soldados são francamente celebrados como heróis.

Soldados expedicionários  
O Brasil se orgulha de vós  
Lutastes na velha Europa

---

<sup>112</sup> No portal *Galeria do Samba* há dois sambas-enredo relacionados ao desfile da Depois eu Digo em 1946. Aqui, optou-se por considerar apenas o primeiro informado, por ter esse a certificação de mais uma publicação: *Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)*, de Danilo Alves Bezerra (Paco Editorial, 2018). A fonte do autor é o arquivo da Liesa - Liga Independente das Escolas de Samba.

Qual verdadeiros heróis  
Retratastes ao mundo inteiro  
A fibra do soldado brasileiro

A menção ao Duque de Caxias (1803-1880), ícone militar tornado em 1962 o patrono do Exército brasileiro, serve para ressaltar a existência de uma tradição que foi seguida pelos soldados. A referência do eu-cancional ao sujeito na segunda pessoa do plural, os soldados, é plena de admiração e exprime o que seria a “voz nacional”.

Honrastes o vulto de Caxias  
Na Tomada de Monte Castelo  
Soldados, vós glorificastes  
O pendão verde e amarelo

#### **11.1.8 Prazer da Serrinha, 1946: “Conferência de São Francisco”**

(Compositores: Mano Décio e Silas de Oliveira)

O enredo da Prazer da Serrinha em 1946 tematizou a Conferência das Nações Unidas sobre Organização Internacional, ocorrida entre abril e junho de 1945 em São Francisco, nos Estados Unidos, com a presença de delegados de 51 nações. O evento foi o embrião da formação da Organização das Nações Unidas (ONU), que se concretizou meses depois.

Na letra do samba, o restabelecimento da “paz universal” é celebrado destacando particularmente a integração de todo o continente americano. A demarcação no tempo e no espaço é objetiva.

Restabeleceu a paz universal  
Depois da guerra mundial  
A união entre as Américas do Sul, Norte e Central  
Nunca existiu outra igual  
Na vida internacional

Um papel relevante do Brasil na política externa e na busca de soluções pacíficas para a humanidade é apresentado pela letra. Após afirmar que o Brasil é o “gigante da América Latina”, o samba encerra com uma enumeração de diversos países do continente, isento de lirismo ou subjetividade.

Nosso Brasil sempre teve interferência  
Nas grandes conferências  
Da paz universal  
Sendo o gigante da América Latina  
Uruguai, Paraguai, Bolívia, Chile e Argentina

Duas singularidades envolvem o samba-enredo da Prazer da Serrinha. Primeiro, um fato que motivou a criação de uma dissidência que engoliria a existência da própria escola: na hora de entrar na avenida, o presidente da agremiação, Alfredo Costa (sogro de Dona Ivone Lara), decidiu que a escola desfilaria com outro samba que não aquele criado por Mano Décio e Silas de Oliveira - que o tempo tornaria dois dos maiores compositores do gênero samba-enredo. O ocorrido gerou uma crise profunda, tendo como consequência a fundação do Império Serrano no ano seguinte.

A segunda peculiaridade reside na poética cancional do samba-enredo. Mussa & Simas (2010) afirmam que, se por um lado a letra contou com menos versos do que a média dos anos anteriores, por outro teve o mérito de forjar um novo parâmetro literário para o gênero. Apresentou “mais narração e menos enumeração de sentimentos”. Assim, “a poesia começa a abandonar o lirismo, típico de todos os gêneros de música popular urbana, e assume um tom mais épico, reforçado pela densidade da melodia que passaria a caracterizar o samba de enredo” (MUSSA & SIMAS, id., p. 42-43). Ou seja, apesar de uma aparente singeleza da canção, colocando-a em perspectiva histórica consegue-se perceber uma contribuição relevante à formação do gênero samba-enredo.

## **11.2 O ciclo dos enredos críticos e irreverentes**

A década de 1980, em diversos países latino-americanos, ficou marcada pela passagem de governos autoritários para democráticos. No caso brasileiro, a transição, conhecida como “lenta, gradual e segura” e iniciada no governo de Ernesto Geisel (1974-1979), fez com que o país caminhasse em direção à volta de eleições diretas para presidente.

Se o fim da ditadura militar (1964-1985) teve como consequências mudanças importantes processo eleitoral, ainda que tardias, a transformação das estruturas se mostrou ainda mais complexa, visto que as elites nacionais, camaleônicas, seguiram no poder.

A estratégia de transição “lenta, gradual e segura” partiu do próprio governo. Ela só poderia ser modificada, em seu ritmo e em sua amplitude, se a oposição tivesse força suficiente para tanto, ou se o desgaste do próprio regime autoritário provocasse seu colapso. Nem uma coisa nem outra aconteceram.

A transição brasileira teve a vantagem de não provocar grandes abalos sociais. Mas também teve a desvantagem de não colocar em questão problemas que iam muito além da garantia de direitos políticos à população. [...] (FAUSTO, 2002, p. 290)

Sem mudar radicalmente as estruturas arraigadas no Estado e na sociedade brasileira, a transição para a democracia, ao menos, facilitou a ascensão de novos atores ao poder. Ademais, teve impactos diretos sobre a cultura, com o gradual fim da censura prévia (que só seria efetivamente extinta com a Constituição de 1988) e, por conseguinte, com a volta da consciência de que era possível exercer a liberdade de expressão sem medo.

Esse contexto teve reflexos sobre o carnaval. A maior liberalidade fez com que as escolas de samba pudessem recorrer a campos temáticos e a um repertório lexical anteriormente inimagináveis. O Rio de Janeiro, ainda, teve a particularidade de eleger como governador do Estado, em 1982, um dos maiores opositores da ditadura militar: Leonel Brizola, líder de esquerda que já fizera história até então e um dos primeiros exilados após o golpe de 64. É ele, junto de seu vice-governador Darcy Ribeiro, quem vai criar o sambódromo da Marquês de Sapucaí, inaugurado em 1984.

A transição aberta ainda pelos governos militares, a mobilização nacional pelas “Diretas Já”, a eleição do primeiro presidente civil após duas décadas de ditadura, em 1985, a desilusão com a sua morte antes mesmo de tomar posse, a Constituinte e a nova Carta Magna, a primeira eleição direta para presidente após 28 anos, tudo isso, somado às oscilações da economia e às metamorfoses pelos quais o mundo passava na década, fizeram dos anos 1980 um prato cheio para narrativas artísticas e literárias de cunho político e social.

As escolas de samba, refletores e reflexo das dinâmicas sociais das sociedade carioca e brasileira, também vivenciaram a transformação pela qual o Brasil passava. Amalgamada à História, formou um verdadeiro *ciclo* de enredos críticos, esses na maior parte das vezes irreverentes. De 1981 a 1991, são mais de 70 sambas-enredo em que a perspectiva crítica, contestadora, satírica, é dominante ou fortemente presente. Percebendo-se as evoluções e involuções, constata-se uma “explosão” em meados da década de 80, com uma queda brutal na década seguinte.

Abaixo, uma lista de diversos enredos de crítica política ou aos costumes da sociedade.

|      |                   |   |
|------|-------------------|---|
| 1981 | Mangueira         | "De Nonô a JK"  |
| 1982 | Império Serrano   | "Bum-bum paticumbum prugurundum"  |
| 1982 | Unidos da Tijuca  | "Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre"                                  |
| 1983 | Mocidade          | "Como era verde meu Xingu"  |
| 1983 | Salgueiro         | "Traços e troças"   |
| 1983 | Unidos da Tijuca  | "Brasil: devagar com o andor que o santo é de barro"                      |
| 1983 | Caprichosos       | "Um cardápio à brasileira"  |
| 1984 | Império Serrano   | "Foi malandro, é"   |
| 1984 | Mocidade          | "Mamãe, eu quero Manaus"  |
| 1984 | Caprichosos       | "A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado" |
| 1984 | Imperatriz        | "Alô mamãe"   |
| 1984 | União da Ilha     | "Quem pode, pode, quem não pode..."                                       |
| 1984 | Império da Tijuca | "9215"  |
| 1984 | Unidos da Tijuca  | "Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês"                           |
| 1985 | Beija-Flor        | "A Lapa de Adão e Eva"  |
| 1985 | Portela           | "Recordar é viver"  |
| 1985 | Caprichosos       | "E por falar em saudade"  |
| 1985 | Império Serrano   | "Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão"                          |
| 1985 | Mangueira         | "Abram alas que eu quero passar - Chiquinha Gonzaga"                      |
| 1985 | Estácio           | "Chora chorões"   |
| 1985 | União da Ilha     | "Um herói, uma canção, um enredo"   |
| 1985 | Unidos do Cabuçu  | "A festa é nossa, ninguém tasca ou Quem ri por último, ri melhor"         |
| 1985 | São Clemente      | "Quem casa, quer casa"  |
| 1985 | Em Cima da Hora   | "Me acostumo mas não me amanso"   |
| 1986 | Império Serrano   | "Eu quero"  |
| 1986 | Portela           | "Morfeu no carnaval, a utopia brasileira"                                 |
| 1986 | União da Ilha     | "Assombrações"  |
| 1986 | Mocidade          | "Bruxarias e estórias do arco da velha"                                   |
| 1986 | Imperatriz        | "Um jeito pra ninguém botar defeito"                                      |
| 1986 | Caprichosos       | "Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?"                            |
| 1986 | Vila Isabel       | "De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei"  |

|      |                  |  |
|------|------------------|--|
| 1986 | Unidos do Cabuçu | "Deu a louca na História! E agora Stanislaw, como é que fica?"                 |
| 1986 | Unidos da Ponte  | "Herivelto Martins, tá na hora do samba que fala mais alto, que fala primeiro" |
| 1986 | Unidos da Tijuca | "Cama, mesa e banho de gato"   |
| 1987 | Mocidade         | "Tupinicópolis"  |
| 1987 | Império Serrano  | "Com a boca no mundo, quem não se comunica se trumbica"                        |
| 1987 | Portela          | "Adelaide, a pomba da paz"   |
| 1987 | Beija-Flor       | "As mágicas luzes da ribalta"  |
| 1987 | Estácio          | "O tititi do sapoti"   |
| 1987 | Salgueiro        | "E por que não?"   |
| 1987 | São Clemente     | "Capitães de Asfalto"  |
| 1987 | Caprichosos      | "Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo"                                      |
| 1987 | União da Ilha    | "Extra! Extra!"  |
| 1988 | Mangueira        | "100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?"                                  |
| 1988 | Beija-Flor       | "Sou negro, do Egito à liberdade"  |
| 1988 | Portela          | "Na lenda carioca, os sonhos do vice-rei"                                      |
| 1988 | Império Serrano  | "Pára com isto, dá cá o meu"   |
| 1988 | Caprichosos      | "Luz, câmara e ação"   |
| 1988 | Mocidade         | "Beijim, beijim, bye bye Brasil"   |
| 1988 | São Clemente     | "Quem avisa amigo é"   |
| 1988 | Unidos da Tijuca | "Templo do absurdo - Bar Brasil"   |
| 1988 | Unidos da Ponte  | "O bem amado Paulo Gracindo"   |
| 1988 | Unidos do Cabuçu | "O mundo mágico dos Trapalhões"  |
| 1988 | Imperatriz       | "Conta outra que essa foi boa"   |
| 1989 | Beija-Flor       | "Ratos e urubus larguem minha fantasia"  |
| 1989 | Vila Isabel      | "Direito é direito"  |
| 1989 | Portela          | "Achado não é roubado"   |
| 1989 | Estácio          | "Um, dois, feijão com arroz"   |
| 1989 | Caprichosos      | "O que é bom todo mundo gosta"   |
| 1989 | São Clemente     | "Made in Brazil, Yes Nós Temos Banana"   |
| 1989 | Unidos da Ponte  | "Vida que te quero viva"   |
| 1990 | Beija-Flor       | "Todo mundo nasceu nu"   |
| 1990 | São Clemente     | "E o samba sambou"   |
| 1990 | Vila Isabel      | "Se esta terra, se esta terra fosse minha"                                     |
| 1990 | Caprichosos      | "Com a boca no mundo"  |

|      |   |   |
|------|---|---|
| 1990 | Santa Cruz  | "Os heróis da resistência"                      |
| 1990 | Unidos do Cabuçu  | "Será que votei certo para presidente?"         |
| 1991 | Beija-Flor  | "Alice no Brasil das Maravilhas"                |
| 1991 | Estácio   | "Brasil, brega e kitsch"                        |
| 1991 | Caprichosos   | "Terceiro milênio, em busca do juízo afinal"    |
| 1991 | São Clemente  | "Já vi este filme"                              |
| 1991 | Lins Imperial   | "Chico Mendes, o arauto da natureza"            |
| 1991 | Grande Rio  | "Antes, durante e depois, o despertar do homem" |
| 1992 | Vila Isabel   | "A Vila vê o ovo e põe às claras"               |
|      | 1993 não tem enredo com crítica social. Ao longo da década se torna raro. |   |

Uma observação merece ser feita a respeito do enredo da Mangueira em 1981, em homenagem ao ex-presidente Juscelino Kubitschek. O desfile da verde-rosa evoca, ainda na ditadura militar, o antigo governante de enorme popularidade, um dos primeiros a ter o mandato cassado após o golpe de 64. A sua morte por acidente automobilístico em 1976 sempre gerou suspeitas e controvérsias, tendo sido objeto de comissão externa da Câmara dos Deputados, em 2001, e de investigações da Comissão Municipal da Verdade de São Paulo e da Comissão Nacional da Verdade - a instância paulistana concluiu que houve motivação política, enquanto o colegiado federal reiterou o caráter acidental.

O samba-enredo (de autoria de Jurandir, Comprido e Arroz) é entusiástico do papel de Juscelino:

Juscelino Kubitschek de Oliveira,  
De uma lendária cidade mineira,  
O grande presidente popular,  
Surgiu "Nonô" em Diamantina  
E uma chama divina  
Iluminou sua formação

Subindo os degraus da glória  
Imortalizou-se na história  
Como chefe da nação, ô, ô

Em 1982, a crítica aparece com força no desfile do Império Serrano, concentrada no protesto às transformações que passava o carnaval.

Em 1983, o caráter crítico e irreverente teve destaque novamente no Império, em um enredo sobre a malandragem, e na Caprichosos de Pilares, que falou da culinária brasileira.

É, contudo, em 1984, ano de mobilizações intensas pelo Brasil pela volta das eleições diretas para presidente, que os enredos críticos avolumam-se. Pelo menos sete sambas-enredo podem ser constatados, utilizando-se sobretudo da irreverência (e, também, de crítica mais dura e direta, como fez a Unidos da Tijuca, com seu “Salamaleikum, a epopeia dos insubmissos malês” e sua crítica à escravidão e à desigualdade racial).

1985, ano em que o Brasil finalmente deixava para trás mais de duas décadas de governos militares, representou um momento de “libertação geral”. Boa parte das escolas de samba fizeram enredos e sambas de teor fortemente crítico e/ou irreverente, após anos de limitações artísticas e discursivas impostas pela censura. Como diz o pesquisador Fábio Fabato (2014, informação verbal), foi a “hora da gozada”<sup>113</sup>.

No ano de 1986 a tendência enredos críticos se manteve forte, bem como nos anos subsequentes. A virada para os anos 1990, porém, fez tal característica arrefecer. O Brasil já tinha uma nova Constituição, construída sob o marco da democracia, e um presidente eleito pelo sufrágio universal e popular. A esperança de que tudo poderia melhorar por meio da política, no entanto, não se concretiza. Problemas sociais persistem, o presidente não se firma e é deposto. Se em 1992 apenas uma escola trouxe samba-enredo crítico, em 93 nenhuma se interessou, mantendo-se uma tendência durante a década e pelo decênio seguinte.

Após um tropeço inicial, a democracia brasileira parecia consolidar-se, abrindo espaço para uma profusão de temas. Não era mais preciso subverter por meio da linguagem. Além disso, houve uma certa domesticação da arte carnavalesca, cada vez um “negócio” maior, e a proibição de atos que atentassem contra o “pudor”, como os corpos nus.

Um novo ciclo “crítico” o desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro viveria na segunda metade dos anos 2010, coincidente a um novo período de crise política e social no Brasil (tema do tópico 10.3).

---

<sup>113</sup> Escrevi um texto que aborda o samba-enredo nos anos de chumbo e no “antológico” 1985 (RAYMUNDO, 2014).

A seguir, analisam-se 14 canções representativas do período. Dada a quantidade (e riqueza) dos sambas, bem como a precariedade da cobertura televisiva em relação a diversos desfiles, o foco será sobretudo na canção e, eventualmente, na sinopse do enredo.

### **11.2.1 Império Serrano, 1982: “Bum-bum paticumbum prugurundum”**

(Compositores: Beto Sem Braço e Aluísio Machado)

Um brado de resistência contra as transformações pelas quais passava o carnaval carioca foi feito pelo Império Serrano em 1982 - e deu certo, fazendo a história conquistar o seu último título de campeã do Grupo Especial. Dividido em três partes, o enredo mostrou o desfile de escolas de samba na Praça Onze (chamada pelas autoras do enredo, as carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, de “fase autêntica”<sup>114</sup>), nas imediações da Igreja da Candelária (a “fase de interação”) e, por fim, na Marquês de Sapucaí (a fase da “Escola de samba S/A.”).

A apresentação contestatória do Império Serrano é anterior à construção do sambódromo, que só aconteceria a partir de 1983, com a posse de Leonel Brizola e Darcy Ribeiro respectivamente como governador e vice do Estado do Rio de Janeiro. Contudo, a magnitude do carnaval já chamava a atenção e o crescente profissionalismo de sua agremiações mexia com os brios dos mais tradicionalistas. Assim, o desfile da escola da Serrinha marcou época como o ponto crítico e de reflexão sobre os rumos que tomava a maior manifestação cultural brasileira.

A história do carnaval carioca é contada em detalhes pela verde-branco. Ao referir-se à terceira fase, o enredo ataca o “luxo e a riqueza excessivos” e defende o resgate dos “valores autênticos” que teriam sido deixados de lado. Diz a sinopse do enredo:

Por fim, em meados da década de 1970, o luxo e a riqueza excessivos passaram a ocupar o lugar dos valores autênticos do samba. E a época das Super Escolas de Samba S.A., das Super Alegorias, que desfilam anualmente pela Marquês de Sapucaí, "escondendo gente bamba".

Tal perspectiva, inclusive com a crítica “escondendo gente bamba”, aparece com força no samba-enredo.

Super Escolas de Samba S.A.  
Super alegorias

---

<sup>114</sup> GALERIA DO SAMBA. *Império Serrano - Carnaval de 1982*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/>. Acesso em: maio 2019.

Escondendo gente bamba  
Que covardia

Fazendo jus ao tradicionalismo do enredo, a sinopse informa que a expressão “bum bum paticumbum prugurundum” foi tirada de uma entrevista de Ismael Silva para o jornalista Sérgio Cabral, em que o compositor defende que é a batida representativa do “samba de Escola”, que é “diferente de qualquer outro ritmo de manifestação carnavalesca”. No refrão final, como um estandarte, a letra do samba-enredo defende a pureza da batida:

Bumbum Paticumbum Prugurundum  
O nosso samba, minha gente, é isso aí  
Bumbum Paticumbum Prugurundum  
Contagiando a Marquês de Sapucaí

O mérito do samba e do enredo do Império Serrano, deste modo, estaria não só em narrar a história das escolas de samba cariocas, mas também em visibilizar as bases que teriam sido esquecidas com o engrandecimento do espetáculo, como afirma Mello (2015, p. 161):

A obra de Aluísio [Machado] e Beto Sem Braço nasceu com vocação para ficar na memória. Não só porque o enredo sintetizava a trajetória das escolas de samba desde os primeiros desfiles ou pela melodia envolvente. Mais do que um samba histórico, “Bum bum paticumbum prugurundum” fez história ao chamar a atenção para a música, o ritmo e a dança, fundamentos esquecidos em detrimento dos grandes carros. [...]

### **11.2.2 Mocidade, 1983: “Como era verde meu Xingu”**

(Compositores: Dico da Viola, Paulinho Mocidade, Tiãozinho da Mocidade e Adil)

A subversão da narrativa épica e grandiosa do “descobrimento” e da colonização portuguesa em território brasileiro foi feita pela Mocidade em seu desfile de 1983. Na narrativa, o herói é o índio e o legado dos europeus é de destruição.

No desfile, já a alegoria “pede-passagem” deixava explícito o apoio à luta dos indígenas: o elemento trazia a frase “G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel pede passagem e abraça o índio brasileiro”, com uma onça acima. O enredo do carnavalesco Fernando Pinto foi dividido em oito quadros<sup>115</sup>, sendo o setor inicial dedicado à vida dos indígenas e o segundo à colonização e às transformações urbanas e tecnológicas trazidas pela “civilização” branca. São eles: 1) “Um abraço ao índio brasileiro”; 2) “Suas tribos”; 3) As expressões artísticas do homem do

---

<sup>115</sup> Informações extraídas da transmissão da TV Globo.

Xingu; 4) Seus mitos e lendas); 5) Suas festas e rituais; 6) Deu a louca no Xingu (a revolta da mãe natureza com a chegada do homem branco); 7) As transformações urbanas e tecnológicas; 8) Que o Xingu seja sempre o Xingu.

O samba-enredo, por sua vez, também é dividido em duas grandes partes. Na primeira, é descrita, em tom nostálgico, a vida dos indígenas brasileiros antes da chegada do homem branco. Com um enredo que possibilitava abusar das cores da escola, a letra lamenta que o verde não era mais aquele verde do passado. Diz uma estrofe:

Oh! Sublime natureza  
Abençoada pelo nosso criador  
Quando o verde era mais verde  
E o índio era o senhor  
Kamaiurá, Kalapalo e Kaikuru  
Cantavam aos deuses livres no verde Xingu

Na segunda parte do samba, as consequências da colonização portuguesa no Brasil. A crítica é ácida: graças ao homem branco a destruição fora praticada “em nome da civilização” e a felicidade sucumbira. Entretanto, a visão não é de que a “mãe natureza” e o índio foram apenas vítimas da ganância dos invasores, mas também enfrentaram-no.

Quando o homem branco aqui chegou,  
Trazendo a cruel destruição  
A felicidade sucumbiu  
Em nome da civilização  
Mas mãe natureza, revoltada com a invasão  
Seus camaleões guerreiros  
Com seus raios justiceiros  
Os caraíbas expulsarão

Finalizando, o refrão derradeiro é um apelo à consciência da preservação ambiental e ao direito dos indígenas terem as suas terras demarcadas (direito, este, que só seria consolidado com a Constituição de 88): “Deixe nossa mata sempre verde / Deixe nosso índio ter seu chão”.

### **11.2.3 Salgueiro, 1983: “Traços e troças”**

(Compositores: Bala e Celso Trindade)

Ainda em tempos de ditadura militar, o Salgueiro ousou ao denunciar um dos mais graves problemas da falta de democracia no Brasil: a censura. O enredo era sobre a caricatura e os caricaturistas, oportunidade rica de explorar os limites impostos à arte do satírico e do burlesco na imagem.

Na canção, o eu-cancional é um caricaturista que se defronta com a censura - e, pela narrativa, parece acostumado à proibição de abordar determinados assuntos. Ademais, é ciente da possibilidade de dar visibilidade ao que o povo pensa por meio do desenho.

Será que a política não vai me censurar?  
Já sei, certos momentos não se pode criticar!  
Gozar, traçar, ferir,  
Fazendo de novo meu povo feliz,  
Riscando aquilo que ele não diz.

O samba, portanto, relaciona de maneira explícita e destemida a censura ao sistema político do momento. Não é dos sambas-enredo mais significativos da história do Salgueiro, mas cumpriu o papel de escancarar a censura enfrentada pelos artistas, inclusive das escolas de samba, na expressão de suas manifestações.

#### **11.2.4 Império Serrano, 1984: “Foi malandro, é”**

(Compositor: Bicalho)

O enredo do Império Serrano em 1984 problematizou heróis da historiografia oficial ao falar de algo que é marca constantemente associada à “brasilidade”, e particularmente à “carioquice”: a malandragem. Já na sinopse, o autor Fernando Pamplona reescreve a história de diversos mitos<sup>116</sup>: Pero Vaz de Caminha, Diogo Álvares Correia, o Caramuru (no texto, chamado de “Diego Alvarez”), Arariboia, D. João VI, D. Pedro I, Chico Rei, Chica da Silva, Barão do Rio Branco, Barão de Drummond, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e, por fim, o próprio imperiano no carnaval (o portal Galeria do Samba aponta uma diferença entre a versão tornada pública e aquela entregue por Pamplona; o trecho referente aos malandros “no mau sentido” da ditadura militar, que encerrava pedindo eleições diretas para presidente, foi suprimido, além das menções aos ex-presidentes Vargas e JK).

A malandragem não é interpretada, necessariamente, como algo “negativo”. Como diz Fernando Pamplona na transmissão da TV Manchete, a malandragem não tem o sentido de “vagabundagem”, mas de “esperteza”.

---

<sup>116</sup> FERNANDO PAMPLONA. *Império Serrano - Sinopse do enredo Carnaval 1984*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1984/>. Acesso em: junho 2019.

Em forma de cordel, Pamplona apontava na sinopse do enredo a malandragem como um elemento largamente difuso na história brasileira: contá-los seria um trabalho inesgotável, que só acabaria “depois do ano 2000”.

Vai ter gente reclamando  
Que está faltando malandro  
Neste samba do Império  
Se contasse nessa história  
As estórias dos malandros  
Começava a cantar hoje  
E só acabava no duro  
Depois do ano 2.000  
Em vista da falta de tempo  
Castigo alguns grandes malandros  
Só pra memória avivar  
Quem quiser que conte mais  
Pois malandro, minha gente,  
Só canta o que é capaz.

A mesma contundência do enredo se faz presente na letra do samba-enredo. A irreverência, outro aspecto importante, é notada já no início da canção:

Império sutilmente encontrou  
Nas entrelinhas da história  
(BIS) Heróis do aipim, heróis do bacalhau  
Tirando a poeira das memórias, que legal

O “pistolão”, termo que remete ao uso da influência para conseguir emprego (sobretudo público) para alguém próximo, existe desde que o Brasil foi descoberto pelos portugueses, defende o samba. A relação do naufrago português Diogo Álvares, o Caramuru, com a índia Paraguaçu, eternizada no poema épico de Santa Rita Durão (1781), é satirizada. O líder dos índios temiminós Arariboia, aliado dos portugueses que, como recompensa, recebeu o território que deu origem à cidade de Niterói, é demonstrado como alguém que “fez do índio seu office-boy”.

Pero Vaz, escrevendo de mansinho  
Asilou o seu sobrinho, inventou o pistolão  
E Caramuru não deu chabu, fica a bangu  
(BIS) Na tribo com Paraguaçu  
(BIS) Arariboia loteou Niterói  
E fez do índio seu office-boy

A “independência” do Brasil é entendida como uma mera passagem de bastão familiar de João VI para Pedro I.

Malandro que é malandro bota banca  
D. João VI pega o ouro e se arranca  
(BIS) Dizendo : "Ó Pedrito, filho meu,  
Segura esse foguete, entendeu?"

Os heróis negros, que ganharam visibilidade a partir dos desfiles do Salgueiro nos anos 1960, também são lembrados. A heroicidade de Chico-Rei e de Chica da Silva está justamente na sua malandragem.

Na lei do Chico Rei, o fim justifica os meios  
Assim liberou seu povo  
Com a poupança do alheio  
Chica da Silva empolgou um galego e a nação

D. Pedro I retorna ao samba-enredo representado por seu caráter festeiro, galhofeiro. O Barão do Rio Branco, patrono da diplomacia brasileira, foi o responsável pela política expansionista do país que formou o Acre. Pamplona, que passou a sua infância no estado do Norte, o incluiu no enredo por ter “inventado” a vaselina e, assim, “Sem um tiro disparar / Deu mais terra pro Brasil / Que o Brasil pôde esperar”. O samba mantém o tom de deboche:

Eis D. Pedro levando  
Cachaça pro pagode e mulheres pro colchão  
Rio Branco dilatou as fronteiras, na surdina  
Com barris de vaselina

João Batista Viana Drummond, o Barão de Drummond, era o dono do zoológico do Rio de Janeiro em fins do século XIX. Monarquista e abolicionista, perdeu o auxílio financeiro do poder público com a Proclamação da República, o que fez com que criasse uma loteria para custear o trato dos animais. Estava fundado o Jogo do Bicho, cuja relação com as escolas de samba se tornaria intrínseca no século seguinte. A visão do jogo, tornado uma contravenção, é positivada: “Barão esperto foi Drummond / Bolou um jogo além de bom / E colocou a bicharada na cabeça da moçada”.

A perspectiva da malandragem não como um ato, mas como um fator inerente à própria personalidade, é consolidada pelo refrão final. “Com blá-blá-blá, sem bafafá / Quem foi, malandro é, sempre será”, vaticina a letra.

### **11.2.5 Caprichosos de Pilares, 1984: “A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado”**

(Compositores: Almir de Araujo, Balinha, Marquinho Lessa e Hércules)

Fazendo um “empréstimo” ao apelido do famoso personagem da história oral do século XVIII, o negro que era rei no Congo e foi trazido escravizado ao Brasil, vindo a construir um novo “reinado” em terras mineiras, a Caprichosos de Pilares

homenageou o que chama de “a nobreza do riso” e outro “Chico Rei”, o humorista (e muitas outras funções) Chico Anysio (1931-2012).

O propósito do enredo confunde-se com uma característica que se tornara um traço identitário da agremiação de Pílares na década de 1980: ser “popular, crítico e descontraído”. Explicava a sinopse, assinada pelo carnavalesco Luiz Fernando Reis<sup>117</sup>:

Popular na medida em que é de fácil assimilação por parte do grande público; crítico por permitir lembranças ao nosso momento social, político e econômico, bem a maneira do carnaval tradicional; e descontraído pelo farto colorido, variedade e a leveza das fantasias a serem apresentadas.

No enredo, no desfile ou no samba, diversos ícones do humor brasileiro são lembrados, como Agildo Ribeiro, Chacrinha, Grande Otelo e o grupo Os Trapalhões. Mas o foco é em Chico Anysio. É o seu universo artístico que tem destaque, com a representação de personagens como Popó, Azambuja e Salomé.

A letra é permeada por críticas. “É cascata, o pacotão” refere-se ao “Pacote de Abril” de 1977, que adiou a abertura política no país, com uma série de medidas antidemocráticas como a eleição indireta de  $\frac{1}{3}$  dos senadores (os senadores “biônicos”) e dos governadores estaduais, a ampliação do mandato presidencial, a Lei Falcão, que restringia a propaganda eleitoral na televisão, etc., além do fechamento do Congresso Nacional por 14 dias<sup>118</sup>. Conotando as dificuldades econômicas do Brasil à época, um verso diz: “Na agonia, com a corda no pescoço”. O humor, contudo, teria o mérito de “alegrar” o povo diante as dificuldades: “A piada rói o osso e alegra o meu povão”.

O refrão remete a uma das personagens mais politizadas de Chico Anysio: a idosa gaúcha Salomé, que conversava ao telefone sobre fatos da conjuntura nacional com o então presidente João Figueiredo, a quem chamava com intimidade de “João Batista” (mais tarde, a personagem estabeleceria diálogos também com outros presidentes, chegando até a Dilma Rousseff, em uma das últimas participações do humorista, em abril de 2011). Na letra do samba-enredo, o eucançional reivindicava à personagem que ligasse para Figueiredo porque a vida

---

<sup>117</sup> LUIZ FERNANDO REIS. *Caprichosos de Pílares - Carnaval de 1984 (Sinopse do enredo)*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/caprichosos-de-pilares/1984/>. Acesso em: junho 2019.

<sup>118</sup> CPDOC/FGV. O Pacote de Abril. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PacoteAbril>. Acesso em: junho de 2019.

estava muito difícil: “Salomé, Salomé / Bate um fio pro João / Que dureza, não dá pé”.

Fazendo uma analogia com o coletivo humorístico de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, o samba chama os ministros do governo militar de “trapalhões”: “Tantas loucuras / Dos ministros, ‘Os Trapalhões””.

No restante do samba-enredo, outras críticas ainda aparecem, como o verso “É Alice num país de ilusões”, bem como inferências satíricas, reforçando um estilo que consagraria a Caprichosos de Pilares durante os anos 1980 - e fazendo com que a agremiação fosse aquela que, talvez, mais tenha expressado o amálgama entre forma e História que marcou o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro no período de reabertura política do Brasil.

### **11.2.6 Beija-Flor, 1985: “A Lapa de Adão e Eva”**

(Compositores: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício)

Uma outra perspectiva acerca da história do Rio de Janeiro foi exibida pela Beija-Flor no carnaval de 1985, mais cosmopolita e com referências em outros meios sociais. A irreverência e a ousadia na forma cancional e no cortejo podem ser consideradas inimagináveis nos anos duros de ditadura, onde a censura imperava. Tendo como pretexto o bairro boêmio da Lapa e os antigos carnavais cariocas, o desfile do carnavalesco Joãosinho Trinta foi uma ode à luxúria e ao prazer.

Ao falar do passado do Rio, a azul-e-branco aponta a transformista Madame Satã (1900-1976), ícone da cultura marginal e da cultura LGBT em seus primórdios, como a “culpada” por aquela Lapa “paraíso do prazer e do pecado”.

Rio de Janeiro  
A Beija-Flor revela o passado  
A Lapa de Adão e Eva  
O paraíso do prazer e do pecado  
A culpada... Foi madame Satã

Cheio de malícia, o primeiro refrão afirma: “Coração de serpente não se engana / Fez Adão provar a maçã / E Eva comer a banana”. Na sequência, a letra indica a transformação do jardim em lugar do pecado: “O jardim se transformou / Em Sodoma e Gomorra acabou”. No desfile, a segunda alegoria, intitulada, “Sodoma e Gomorra”, veio com vários homens só de tanga e mulheres desnudas, tendo ao centro o Cine Íris, no passado uma casa de teatro de revista, no presente (desde 1983) um cinema de filmes e espetáculos pornográficos.

O cosmopolitismo do Rio de Janeiro contemporâneo é descrito como “cidade de Babel”, onde os *gays* são sucesso e o futebol cada vez mais internacionalizado. A crítica política é explícita - “Política parece brincadeira”, diz um verso.

Hoje meu Rio é cidade de Babel  
Emoldurado nesse meu painel  
Política parece brincadeira  
Camelô levou rasteira  
Circo não tem opção  
Gay é sucesso  
Futebol exportação

No desfile, a mesma crítica é bastante forte: uma alegoria satírica traz bonecos com placas mostrando frases como “Quem parte leva saudades... Eu não” e personalidades da política nacional, como a dupla Tancredo Neves e José Sarney, recém-eleitos pelo colégio eleitoral na primeira eleição presidencial de civis após duas décadas de ditadura militar (Tancredo aparece segurando um abacaxi), o ministro Delfim Netto, o deputado federal indígena Mário Juruna, entre outros.

A homossexualidade, de modo inédito nos desfiles de escolas de samba, está largamente representada na exibição de Joãosinho Trinta. Além das menções a Madame Satã, um carro é denominado de “Oscar gay”, com várias estatuetas do prêmio cinematográfico e travestis e transformistas de destaque (e a manifesta cacofonia). Outro, “Gay é...” é apresentado também repleto de transexuais/transformistas, dessa vez em cima de frutas.

Finalizando, o último refrão brinca com a língua portuguesa. O neologismo “Michael-Jekiar”, criado para se referir à vontade do “crioulo”, pode ser entendido como uma vontade do negro de obter o sucesso tal qual o *pop star* estadunidense ou, ainda, ser compreendido como um desejo de embranquecimento, já que o cantor, após queimaduras sofridas em acidente durante a gravação de um comercial um ano antes, começara a mudar seu visual (o que só findaria na década seguinte). Após todos os excessos luxuriosos, o eu-cancional, com sentimento de culpa, encerra pedindo “perdão” a Deus.

Vem lourinha, vem sambar  
O crioulo só quer "Michael-Jekiar"  
De braços abertos o Redentor pede ao Pai  
Pra nos perdoar

### 11.2.7 Caprichosos de Pilares, 1985: “E por falar em saudade”

(Compositores: Almir Araújo, Marquinhos Lessa, Hércules Corrêa, Balinha e Carlinhos de Pilares)

Diversos problemas sociais daquele Brasil oitentista são indicados no samba-enredo da Caprichosos. A comparação do presente com o passado é direta, sem especificar que passado é esse. Nostálgico, preza pela irreverência e ousadia em sua forma cancional.

O “passado” idealizado, agora parte da fantasia do folião, era composto por figuras como o bonde ou o amolador de facas. Demonstrando insatisfações contemporâneas, há a referência ao leite misturado com água, o alto preço dos combustíveis e até mesmo a falta de títulos da Seleção Brasileira de futebol, que não vencida uma Copa do Mundo desde 1970, cujo troféu (a Taça Jules Rimet) foi roubado e derretido em 1983.

Oh! Saudade...  
Meu carnaval é você  
Caprichosamente  
Vamos reviver, reviver, vamos reviver...  
"Saudadeando" o que sumiu no dia-a-dia  
Na fantasia de um eterno folião  
O bonde,  
O amolador de facas,  
O leite sem água  
A gasolina barata,  
Aquele seleção nacional  
E derreteram a taça na maior cara-de-pau...

Provocativo e malicioso, o primeiro refrão traz a mudança comportamental no sexo. A virgindade deixava de ser um tabu a ser superado após o casamento. Além disso, é destacado o Botafogo, clube que vivera seu apogeu na década de 1960 e atravessava uma longa crise, sendo os seus últimos títulos nacionais e estaduais datados de 1968: “Bota, bota, bota fogo nisso / A virgindade já levou sumiço”.

A defesa das eleições diretas para presidente, cuja emenda constitucional que visava o seu retorno fora derrubada no ano anterior mesmo com a grande mobilização por todo o Brasil, abre a segunda parte do samba. Considerava-se que no passado havia menos fome e, ainda, que o nível dos políticos era melhor.

Diretamente, o povo escolhia o presidente,  
Se comia mais feijão,  
Vovó botava a poupança no colchão  
Hoje está tudo mudado,  
Tem muita gente no lugar errado...

A saudade também se dá em relação aos antigos carnavais. Neles, o samba tinha mais poesia, defende o samba. No fechamento do trecho, o “progresso da folia” tem como consequência aquilo que é ressaltado no refrão derradeiro.

Onde andam vocês, antigos carnavais ?  
Os sambistas imortais, bordados de poesia,  
Velhos tempos que não voltam mais,  
E no progresso da folia...

O carnaval contemporâneo teria como característica os bumbuns “de fora pra chuchu”: “Tem bumbum de fora pra chuchu / Qualquer dia é todo mundo nu...”, diz a letra. Na interpretação da harmonia musical durante o desfile, o verso “Tem bumbum de fora...” é atravessado pelo som de um peido, acentuando o tom galhofeiro em detrimento de uma aparência mais sensual.

O tom fortemente politizado se fez presente também no desfile. Por exemplo, uma ala mostrava fantasia de operários com as cores do Brasil e placas com frases como “Por uma pátria livre e independente”, “Liberdade de opinião”, “75% querem comer”, enquanto outra reproduzia urnas, simbolizando a saudade do sufrágio direto para presidente. Estandartes e alegorias traziam temas como “Democracia 85” e “Saudades dos comícios da Central”. Não ficando só no terreno da política, a crítica aos costumes também foi feita, com alas representando a saudade que os homens sentiam da cueca samba-canção e as mulheres do espartilho, entre vários outros aspectos. Ademais, a saudade do Botafogo (ou da falta de títulos do time), expressa em uma ala com ícones do clube em sua época de glórias.

Em 2010, a Caprichosos de Pilares reedita o enredo no Grupo A. O samba-enredo se consagrou como aquele que é, possivelmente, o mais conhecido da história da escola. Se em 1985 o desfile e o samba lhe deram um significativo quinto lugar na elite do carnaval 25 anos depois a agremiação teve de se contentar com um singelo 7º lugar no segundo grupo. Os tempos eram outros.

### **11.2.8 União da Ilha, 1985: “Um herói, uma canção, um enredo”**

(Compositores: Didi, Aurinho da Ilha e Aritana)

O marinheiro gaúcho João Cândido (1880-1969), líder da Revolta da Chibata (1910), foi o tema-enredo da União da Ilha em 1985. Na década anterior o personagem havia sido retratado pela música “Mestre-sala dos Mares”, de Aldir Blanc e João Bosco, em interpretação de Elis Regina, quando se torna mais

conhecido nacionalmente (sobre a composição da canção, Blanc contou<sup>119</sup> que sofrera duas vezes a censura imposta pela ditadura por se referir ao “Almirante negro”, título original da música - tanto porque João Cândido havia se insurgido contra a Marinha, não podendo usar a designação “almirante”, mas também por preconceito racial da censura contra a palavra “negro”).

As chibatadas eram um resquício da escravidão que permaneciam na Marinha Brasileira, que, segundo informações da época, era composta majoritariamente por negros (nascidos, boa parte deles, pouco antes da Abolição). Em 22 de novembro de 1910, os marinheiros amotinados declaram a Hermes da Fonseca, recém eleito presidente da República: "Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podemos mais suportar a escravidão na Marinha brasileira". O governo de Fonseca assume os compromissos de acabar com o uso da chibata como punição e de anistiar os rebelados; porém, não cumpre a segunda promessa, detendo os envolvidos, inclusive João Cândido<sup>120</sup>.

Esse universo histórico da Revolta da Chibata é deslocado para o contexto da queda da ditadura militar no desfile da União da Ilha. A tortura, a anistia e a defesa da liberdade são representadas em versos curtos, porém profundamente incisivos.

A comemoração pelo fim da violência provocada pela chibata abre a letra do samba, que em seu trecho inicial visivelmente interage com “Mestre-sala dos mares”. Cândido é representado como “um novo Dragão Verdes Mares”, remetendo a Francisco José do Nascimento (1839-1914), o Dragão do Mar, líder abolicionista cearense que, junto de seus colegas jangadeiros, precipitou em seu estado o fim da escravidão.

Lá na minha aldeia  
Já não canta a chibata  
Sangrando a Guanabara um dia  
Um novo Dragão Verdes Mares  
Bailando nos mares e lares  
Um lenço era o seu espadim

No primeiro refrão, é destacada o destemor para a união dos negros em sua luta por liberdade. Os dois últimos versos referem-se a uma das maiores

---

<sup>119</sup> PROJETO ARTE. *João Cândido - Dignidade de um mestre-sala*. Disponível em: <http://www.projetomemoria.art.br/JoaoCandido/saibamais3.html>. Acesso em: junho 2019.

<sup>120</sup> CARDOSO, Oscar H. *João Cândido, o “Almirante Negro”*. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20070802075326/http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD\\_CHAVE=340#](https://web.archive.org/web/20070802075326/http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=340#). Acesso em : junho 2019.

brutalidades contra a humanidade: a tortura, prática de larga utilização na História do Brasil - inclusive no regime ditatorial que findava.

Unindo a negrura  
Sacrifício e destemor  
Se o sangue assina a tortura  
O sangue se apaga com amor

A segunda parte da letra, após descrever uma cena que remete ao contexto da revolta dos marinheiros, traz versos que podem facilmente ser interpretados à luz da abertura política que principiava. A anistia, que no período mais recente da história brasileira foi promulgada em 1979, é tratada como “mentira”. Mesmo com a repressão, o mar não seria capaz de “afogar” as ondas que “agitam a liberdade”. Colocando substantivo e verbo da mesma base lexical em sequência, os autores reforçam a ideia de que o passado é página virada e dele só se lembra da saudade.

A mentira veio no fantasma da anistia  
O mar nunca afogou  
As ondas que agitam a liberdade  
O vento que passou, passou  
Só ventou saudade

Elementos artísticos e religiosos da cultura brasileira são citados na segunda metade da letra, antes da conclusão com outros versos proverbiais: “O que vem da terra / Não encerra quem se foi”. Assim, é (rea)firmada a importância - e permanência - dos que já partiram.

Um diálogo com Elis Regina (falecida em 1982), que por sua voz deu visibilidade à personalidade importante, mas pouco falada (até então), é travado no desfecho: “Taí, Elis, taí / Olha o feiticeiro negro / Na Sapucaí”. Novamente é feita uma analogia com a canção de Aldir Blanc e João Bosco (“Na figura de um bravo feiticeiro / A quem a história não esqueceu”...), utilizando-se nem o termo censurado (“almirante”) nem o substituto (“navegante”), mas aquele que mais se relaciona com a atmosfera mágica do carnaval.

### **11.2.9 Império Serrano, 1986: “Eu quero”**

(Compositores: Aluísio Machado, Luiz Carlos do Cavaco e Jorge Nóbrega)

O Império Serrano apresentou em 1986 um enredo repleto de propósitos políticos e pessoais. O Brasil tinha na presidência José Sarney, o primeiro civil após duas décadas de ditadura, e iniciava-se a tão esperada “Nova República”, momento histórico de grandes expectativas. Todo na primeira pessoa do singular, o samba-

enredo dava voz àqueles que seriam os desejos dos brasileiros no limiar da redemocratização. O enredo se estruturou na simbolização de 12 desejos: saúde, meio ambiente, alimentação, educação, trabalho, casa própria, dinheiro, fim da violência, justiça, amor, paz e esperança. Na definição do narrador Fernando Vanucci, da TV Globo, foi um “enredo-cobrança”.

No começo do samba, a narrativa é holística, apresentando o querer em toda a sua extensão. O amanhã é motivo de esperança, que tem na saúde da juventude e na preservação ambiental condições essenciais para a sua efetivação.

Eu quero a bem da verdade  
A felicidade em sua extensão  
Encontrar o gênio em sua fonte  
E atravessar a ponte  
Dessa doce ilusão  
Quero, quero, quero sim  
Quero que o meu amanhã, meu amanhã  
Seja um hoje bem melhor  
Uma juventude sã  
Com ar puro ao redor.

As bandeiras políticas são exibidas uma a uma: a alimentação, o desenvolvimento econômico, a paz, a moradia, o salário digno. O sentimento de “sufoco” permeava o povo trabalhador naquele Brasil que reencontrava-se com a democracia, porém sem oferecer mudanças substantivas na realidade de quem mais precisa.

Quero o nosso povo bem nutrido  
O país desenvolvido  
Quero paz e moradia  
Chega de ganhar ato pouco  
Chega de sufoco e de covardia

A visão do Império Serrano acerca do regime que findou no ano anterior é sintetizada no primeiro refrão: “Me dá, me dá / Me dá o que é meu / Foram vinte anos que alguém comeu”. Ou seja, foram duas décadas perdidas, que não somaram nada à vida dos brasileiros, interpreta o enredo.

O desejo de uma educação, e de qualidade, é expresso de maneira enfática. O eu-cancional sonha que o seu filho seja doutor, “bem letrado”.

Quero me formar bem informado  
E meu filho bem letrado  
Ser um grande bacharel  
Se por acaso alguma dor  
Que o doutor seja doutor  
E não passe de bedel

O otimismo explícito com o novo tempo político se faz perceber também nos versos “Cessou a tempestade, é tempo de bonança / Dona Liberdade chegou junto com a esperança”. O passado ditatorial significou uma “tempestade”, mas passou. A liberdade e a esperança chegavam caminhando juntas.

Fechando a canção, o último refrão sensualiza o desejo, reproduzindo a característica irreverente e maliciosa dos sambas-enredo do período. Audaz, a letra termina com a locução generalista “*et cétera e tal*”, dando a ideia de inconclusão dos quereres.

Vem meu bem, vem meu bem...  
Sentir o meu astral  
Hoje estou cheio de desejos  
Quero te cobrir de beijos, etcétera e tal

#### **11.2.10 Unidos da Tijuca, 1986: “Cama, mesa e banho de gato”**

(Compositores: Carlinhos Anchieta, Vicente das Neves, Manelzinho Poeta e Azeitona)

Um dos maiores escrachos da história do gênero, o samba-enredo da Unidos da Tijuca de 1986 dá voz a um narrador extremamente machista e falastrão. Sem qualquer refinamento estético, grosseiro, o eu-cancional parece querer chocar o tempo todo. Se não aborda diretamente temas políticos como diversos outros sambas do período, a franqueza de seu discurso seria impraticável em tempos de censura, só podendo se efetivar na liberdade, no ambiente democrático.

Em linhas gerais, o tema-enredo versa sobre os sete pecados capitais, sobressaindo-se a sexualidade e o erotismo. Na letra, numa narrativa onde o único sujeito que interessa é o homem, a mulher é representada como negócio, em que há a “matriz” e as “filiais”. Ao homem caberia usufruir de outras, já que há “tantas que andam por aí”.

O homem orgulhoso como quê  
Não se sente feliz com a sua matriz  
Montou uma filial  
Mostra os pecados capitais no carnaval  
A hora é essa e vamos admitir  
Uma só mulher é pouco  
Deixa o homem no sufoco  
Com tantas que andam por aí

Comparando a mulher à comida, o eu-cancional afirma gostar do “arroz com feijão”, ou seja, a relação estável a dois, mas que o “cozido da vizinha” é melhor.

Reconhece-se como machista, relacionando ao caráter polígamo. Ao dizer “mas isso vem do tempo do vovô”, aponta o machismo e suas expressões como algo herdado, inerente à condição masculina e arraigado na estrutura social.

O arroz com feijão  
Lá de casa é bom  
Mas o cozido da vizinha é melhor  
Dizem que eu sou machista  
Com pinta de egoísta  
Polígamo conquistador  
Mas isso vem do tempo do vovô

Maledicente, o protagonista debocha do “trouxa” que não sabe estar sendo traído pela esposa com um “Ricardão” (termo usualmente utilizado para se referir ao amante). Demonstrando um discurso homofóbico, acusa a filha do “trouxa” de ter fama de “sapatão”.

Lá vai o trouxa  
Crente que está numa boa  
Mas não sabe que a patroa  
Está com o Ricardão  
E sua filha tem fama de sapatão

Novamente equiparando sexo a pratos culinários, o insaciável homem não faz distinção entre “piranha” e “virado” (palavra que, na troça feita na interpretação da canção, pode ser substituída por “viado”).

Tem piranha no almoço  
Tem virado no jantar  
Pra quem tem fome  
Qualquer prato é caviar

O prazer sensual provocado pelo “banho de gato” (isto é, lambar o parceiro sexual, ou ser lambido por ele) é citado na terceira estrofe;

Vida, palco desses acontecimentos  
Desfilando pelo tempo  
Hoje eu quero me banhar  
No prazer mais prolongado  
Que o banho de gato dá

Após um trecho falando da busca por notoriedade no carnaval e no mundo das celebridades, o refrão final retoma a analogia entre sexo e comida. O eu-cancional reforça a característica de traçar “tudo que vier”, eufórico pelo “banho de gato” que gozará.

Bota o prato na mesa  
Tudo que vier eu traço  
Prepare a cama

Que hoje tem banho de gato

A Unidos da Tijuca acabaria fazendo um desfile trágico, ficando na última colocação. Apesar disso e de toda a crítica que possa ser feita ao samba, a sua importância é inestimável pela acentuada liberalidade discursiva justamente no primeiro ano de governo civil após mais de 20 anos de ditadura e de censura.

### **11.2.11 São Clemente, 1987: “Capitães do asfalto”**

(Compositores: Isaías de Paula, Jorge Moreira e Manelzinho Poeta)

A realidade dos meninos de rua, tematizada na literatura brasileira por Jorge Amado em *Capitães da Areia* (1937), foi abordada no carnaval carioca pela São Clemente em 1987, em um dos sambas-enredo mais pungentes da história do gênero. A desigualdade social é exposta às vísceras, sem mediações.

Antes de analisar o samba, uma observação acerca da autoria. Um dos compositores, Isaías de Paula, conheceu o problema dos menores abandonados não pelos livros ou pelo “ouvi falar”, mas na própria pele (informação da cobertura da TV Manchete). Outro dos compositores, Manelzinho Poeta, foi autor do contundente samba-enredo da Unidos da Tijuca no ano anterior.

Em terceira pessoa, o narrador se mostra profundamente compadecido da realidade das crianças abandonadas. Se o berço para outros meninos de sua idade foi “de ouro”, para ele a pobreza foi herdada. A sua vida é triste, sem rumo.

Pequenino, triste feito um cão sem dono  
Tão cansado de viver e sofrer por aí perambulando  
Não teve sorte, seu berço não foi de ouro  
Seu pai não teve tesouro  
É triste sua vida a vagar

No primeiro refrão, o eu-cancional muda para a primeira pessoa. É estabelecido um diálogo de um menino de rua com um homem que encontra na rua. Pede um “trocado” para se alimentar, apresentando-se como “menor abandonado” e demonstrando a sua descrença com o mundo.

Seu moço, dê-me um trocado  
Eu quero comer um pão  
Sou menor abandonado  
Nesse mundo de ilusão

Voltando para a terceira pessoa, o narrador se aprofunda na denúncia da desigualdade social. Enquanto o menino rico desfruta da condição privilegiada de

seus pais, o pobre trabalha desde cedo. A situação de abandono tinha como decorrência a internação na Fundação do Bem-Estar do Menor, a Funabem, órgão governamental criado pelo regime militar em 1964.

Enquanto o filho do papai rico  
Desfruta do bom e o bonito  
Do dinheiro que o pai tem  
Lá vai o menino pobrezinho  
Que acorda bem cedinho  
Pra vender bala no trem  
Muitas vezes é abandonado  
Sendo bem ou maltratado  
Na chamada Funabem

Olhando para o passado, a narrativa diz que a “felicidade nunca existiu no Sam, o Serviço de Assistência ao Menor, extinto em 1964 para dar lugar à Funabem. Portanto, o problema era antigo e resiliente. Olhando para o futuro, o samba expressa a convicção de que os problemas de hoje terão consequências no amanhã, sendo inevitável a presença nas manchetes dos jornais de quem desde cedo teve de viver às margens da sociedade.

Alô Brasil  
Felicidade nunca existiu no Sam  
Se hoje ele é mal orientado  
Será marginalizado  
Nas manchetes de amanhã

Conhecida por seus enredos críticos, a São Clemente finaliza ressaltando essa essência e assumindo, em uma primeira pessoa coletiva, a condição de “capitães do asfalto” de seus participantes.

A São Clemente  
Lembrou do seu existir  
Somos Capitães do Asfalto  
Na Sapucaí

O forte teor sociológico e político do samba-enredo se fez presente também ao longo de todo o desfile. Por exemplo, um carro alegórico trazia um restaurante luxuoso, tendo na parte dianteira engraxates e, atrás, meninos catando lixo. Aproveitando-se da combinação de cores peculiar da agremiação, o desfile utilizou bastante o preto para mostrar a pobreza, a noite, a vida marginal, e o amarelo (mais na tonalidade dourada) para realçar a riqueza, evidenciando assim as desigualdades. A única ala de branco representava a cocaína; bastante brilhante, expressava o “brilho” oferecido pela droga - logo atrás, outra ala, desta vez com fantasia sem brilho, simbolizava o baseado.

A realidade das crianças ricas, que não aparece no samba, também foi lembrada no cortejo. Em uma alegoria, enquanto o pai joga cassino do lado de fora, com um champanhe girando em um grande balde, o menino rico e branco está engaiolado dentro de casa vendo televisão, que tem o corpo de uma babá negra. Ou seja, o menino rico também é vítima de abandono, porém de outro tipo. Destacando as diferenças raciais e de gênero, em outra parte do desfile um bebê branco é visto sendo carregado no carrinho por uma mulher negra.

Consoante ao momento político intenso vivido, de recente redemocratização e de processo constituinte no Congresso Nacional, meninos carregam uma faixa dizendo “Constituinte, lute por nós”.

Após uma ala retratando os meninos de rua sem roupa, com a cara pintada de preto e cobertos apenas por capas de jornal, denotando o futuro sombrio daqueles que foram marginalizados em sua juventude, o desfile encerra com dezenas de crianças, meninos de rua de verdade, com uma faixa afirmando “Obrigado, São Clemente, por ter lembrado de nós”, e uma grande bandeira com a inscrição “Paz”.

#### **11.2.12 Mocidade, 1988: “Beijim, beijim, bye bye Brasil”**

(Compositores: Ferreira, J. Muinhos e João das Rosas)

Uma “aquarela do Brasil” mais contemporânea, surrealista e, ao mesmo tempo, crítica e ufanista, foi apresentada pela Mocidade Independente de Padre em seu desfile de 1988. Produto da imaginação do carnavalesco Fernando Pinto (1945-1987), falecido poucos meses antes do carnaval, o enredo relacionou aspectos naturais e culturais do Brasil ao contexto hodierno, às novas tecnologias e a elementos da cultura *pop*.

O título do enredo remete à expressão “Beijinho, beijinho, tchau, tchau”, largamente utilizada pela apresentadora Xuxa Meneghel, à época no auge. Na comissão de frente, os componentes (diversos homens negros) vieram vestidos de “xuxetes”, escancarando a inspiração. Diz o refrão inicial: “Bye bye Brasil, beijim beijim / Encanta a Mocidade assim”.

A primeira parte do samba-enredo traz a crítica política à realidade do país nos anos 80. A referência à Constituinte, que elaborava a nova Carta Magna após mais de 20 anos de ditadura, é objetiva. No desfile, o carro abre-alas chamava-se “Constituinte Independente de Padre Miguel” e a bateria veio de “Constituintes”.

No imaginário do carnavalesco Fernando Pinto, o Brasil poderia ser dividido em sete “brasileias”. Ao longo do desfile elas são reveladas: amazônica, praieira, sertaneja, maravilha (o Rio de Janeiro), pampa, central (referente à região do Pantanal), federal (Brasília). A referência às “brasileias” aparece no trecho inicial, assim como a crítica ao “Brasil devedor” de outrora. Otimista, o narrador entende que o Brasil endividado já havia ficado para trás.

E canta a Mocidade  
A constituinte independente  
Dividiu a nação naufragada  
Em sete brasileias encantadas  
O progresso despontou  
O cruzeiro se valorizou  
(BIS) E hoje nem saudades  
Daquele Brasil devedor ... que ficou

O primeiro refrão se despede daqueles males que julgava-se superados - nos campos da economia, da ética pública, da segurança, da saúde e do meio ambiente: “Tchau, cruzado, inflação / Violência, marajás, corrupção / Adeus à dengue e a hiena-leão”.

Cabe assinalar que o tema “marajás”, termo popular para designar os altos funcionários públicos, atravessou diversos enredos em 1988, bem como no ano seguinte, quando o Brasil teve a sua primeira eleição direta para presidente desde 1960. No desfile da verde-branco, os marajás foram representados por uma alegoria onde estavam cercados de ouro. Mas é uma entrevista no final da apresentação da Mocidade do então governador de Alagoas, Fernando Collor de Mello, que seria eleito presidente em 1989 sob a bandeira da “caça aos marajás”, que dá a dimensão do assunto à época:

“Eu vim aqui para dar minha solidariedade ao tratamento do tema marajá dado pelas escolas de samba. Hoje quatro escolas tratam desse tema. Criticando, uma crítica correta, contundente, honesta, porque o Brasil não pode mais viver com esses chamados marajás.”  
(TV GLOBO, *internet*)

A segunda parte do samba se caracteriza pelo tom ufanista, moderno e *pop* acerca do Brasil. Uma série de inferências são feitas para ilustrar as “brasileias” de Fernando Pinto. Desde Paulo Afonso, município baiano onde uma usina hidrelétrica fora construída, até Serra Pelada, localidade do Pará que vivera seu apogeu na década de 1980 na extração de metais preciosos, diversos lugares são lembrados. É feita uma junção de elementos referentes ao Brasil com outros da cultura

contemporânea em uma poética cancional que é mais moderna do que tradicional, produzindo, assim, outras balizas estéticas para o gênero samba-enredo.

Itapuã, Iracema, iguarias de Itamaracá  
E bate-papo de maracujá  
Paulo Afonso, Juazeiro  
Padincio, Petrolina que reluz  
Pedras preciosas, mulatas gol gay  
Vinho enlatado e o gado revoltado  
Chimarrão como exportei  
O ouro de Serra Pelada  
O P.I. como gritava  
Rock outra vez

A canção fecha invocando a chegada de um enigmático “salvador”. Paradoxalmente, o eu-cancional despede-se do país, pronunciando o “adeus” em inglês: “Divinamente, o salvador surgiu / Dando um toque diferente / Alô... bye, bye, Brasil”.

### **11.2.13 Beija-Flor, 1989: “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”**

(Compositores: Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar)

Uma das imagens mais emblemáticas do carnaval brasileiro é o Cristo Redentor, um dos principais símbolos do país, coberto por uma lona preta e uma faixa dizendo “Mesmo proibido, olhai por nós!”. O Cristo fora censurado pelo bispo católico do Rio de Janeiro, que não queria ver a escultura que considerava propriedade da Arquidiocese que comandava misturado ao mundo profano das escolas de samba. Eternizado por essa lembrança, o desfile do carnavalesco Joãosinho Trinta tratou do lixo e do luxo, duas faces da desigualdade que marca o Brasil e o mundo. Foi uma apresentação que revolucionou a estética dos desfiles ao fazer da pobreza e da marginalidade um rico material artístico.

Depois de um preâmbulo em que defende o caráter artístico dos desfiles de escolas de samba, conceituando-os como “a nossa verdadeira ópera de rua”, a sinopse do enredo desenvolvido por Joãosinho Trinta<sup>121</sup> deixava claro o sentido de “protesto”. Profundamente irreverente, diz que a cartografia do Brasil tem o formato tanto de um coração quanto de uma bunda:

Este enredo é um protesto.  
Protesto a esta grande maldade que estão fazendo com nossa terra,  
com nossa gente, com nosso BRASIL. Maldade desequilibrarem

---

<sup>121</sup> JOÃOSINHO TRINTA. *Beija-Flor - Carnaval de 1989 (Sinopse do enredo)*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>. Acesso em: junho 2019.

totalmente este país que tem, na sua geografia, a forma de um grande coração. Invertido desequilibrado, de cabeça para baixo, mostrará os contornos de um enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira nos seus intestinos para ser expelida. Somente as águas das Bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos. Ou, então, a grande energia do nosso povo quando ele tiver consciência de sua força e de seu valor.

Além do Cristo Redentor censurado, cercado por mendigos esfarrapados, outros setores do desfile da Beija-Flor primaram pela inversão. Uma alegoria repleta de mendigos e povo da rua trazia um enorme painel com o texto em que demarcava as populações que eram o foco do enredo: “Atenção... Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua... Tirem dos lixos deste país restos de luxos... Façam as suas fantasias e venham participar deste grandioso ‘Bal masqué’ (Baile de máscaras)”. Atrás do carro, uma dedicatória aos mendigos: “A Sapucaí é vossa”.

Diversos outros “lixos” são demonstrados, como o “lixo da guerra”, o “lixo do sexo”, com homens e mulheres seminus representando prostitutas, michês, gigolôs, orgias etc., por vezes com adereços remetendo a práticas de fetiches sexuais; o “lixo da imprensa”, o “lixo da política”, denunciando tanto a cartolagem do futebol quanto políticos e empresários corruptos; o “lixo da xepa”, homenageando os famintos que não têm o que comer; o “Magnífico banquete dos mendigos”, quando os mendigos são convidados a se deliciarem com os prazeres da comida; por fim, um carro todo em branco traz um chafariz (onde no alto tem uma mulher nua com a genitália coberta apenas por um tapa-sexo) e sinaliza a esperança demonstrada com a proximidade do ano 2000, 11 anos depois, e a chegada da Era de Aquário.

Já no primeiro verso da letra do samba-enredo é explicitada a contradição central do enredo: “Reluziu .. é ouro ou lata”, ou seja, é o luxo (o ouro) ou o lixo (a lata). O mundo vivido é de “ilusão”, onde coabitam todas as desigualdades.

Reluziu .. é ouro ou lata  
Formou a grande confusão  
Qual areia na farofa  
É o luxo e a pobreza  
No meu mundo de ilusão

Se o cotidiano é de xepa, de ir à luta pelas sobras de comida, a inversão propiciada pelo carnaval faz com quem vive na miséria possa sentir-se um rei (mesmo que por uma noite). O eu-cancional do primeiro refrão encarna a *persona*

do mendigo: “Xepa, de lá pra cá xepei / Sou na vida um mendigo / Da folia eu sou rei”.

A síntese do que diz o título do enredo surge na terceira estrofe. Viver na miséria tem como consequência ser pego por urubus; morrer na miséria é ser devorado por urubus.

Sai do lixo, a nobreza  
Euforia que consome  
Se ficar o rato pega  
Se cair o urubu come

O carnaval é entendido como sinônimo de loucura, como o momento em que todas as fantasias podem ser experimentadas com intensidade. Profeticamente, a tentativa de cercear as “fantasias” constou no samba-enredo e viria a atingir o próprio desfile da Beija-Flor, com a censura imposta pela Igreja Católica, impedindo a escola de mostrar integralmente o seu carnaval.

Vibra, meu povo  
Embala o corpo  
A loucura é geral  
Larguem minha fantasia  
Que agonia...  
Deixem-me mostrar meu carnaval

Após uma estrofe autorreferente, vem o refrão final, que é uma saudação às entidades espirituais da rua, como já previsto na sinopse do enredo. Os exus estão entre os povos da rua nas tradições da Umbanda, sendo protetores de mendigos e outros que vivem ao relento. Diz a invocação: “Leba, iaro, ôôôô / Ebó, iebará, laiá, laiá ô”.

#### **11.2.14 Vila Isabel, 1989: “Direito é direito”**

(Compositores: Jorge King, Serginho Tonelada, Fernando Partideiro, Zé Antonio e J. C. Couto)

Os 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), ratificada pela ONU em 10 de dezembro de 1948, foi o tema do desfile da Unidos de Vila Isabel em 1989. O contexto era de poucos meses depois da promulgação da primeira Constituição democrática brasileira desde 1946 e meses antes da primeira eleição direta para Presidente da República desde 1960. O processo constituinte, cabe frisar, reproduziu na Carta Magna uma série de princípios expressos na Declaração Universal.

No aquecimento da escola, a então presidenta da agremiação Ruça Lícia Caniné, à época vereadora do Rio de Janeiro, leu os artigos da DUDH, deixando nítido o caráter fortemente politizado. A escola vinha no embalo do “Kizomba” arrebatador de 88, que deu o primeiro título no Grupo Especial à agremiação.

A letra do samba-enredo é firme e cética em relação ao momento político e social. É chegada a “hora da verdade”, sublinha o verso inaugural. Apesar da abertura política e da nova constituição, o entendimento é de que a liberdade ainda não havia “raiado”. A escola invoca a sua força, seu “destemor”, para lutar por seus ideais. O foco exposto no trecho inicial é a luta contra os preconceitos sociais.

É hora da verdade  
A liberdade ainda não raiou  
Queremos o direito de igualdade  
Viver com dignidade  
Não representa favor  
Hoje, a Vila se faz tão bonita  
E se apresenta destemida  
Unida pelos mesmos ideais  
Lutando com a maior sabedoria  
Contra os preconceitos sociais

Em vez de um ingênuo idealismo, a narrativa defende que a Declaração Universal dos Direitos Humanos não é um “sonho”, e sim algo que deve ser cumprido por todos. Um verso resume a desconfiança no Poder Judiciário: “A justiça é cega, mas enxerga quando quer”.

A Declaração Universal  
Não é um sonho, temos que fazer cumprir  
A justiça é cega, mas enxerga quando quer  
Já está na hora de assumir (eu sei)

Realista, o eu-cancional revela descrença na máxima “Quem espera sempre alcança”. Demonstra esperança no futuro, assume a importância da cultura para manter a “chama” acesa e expressa o sonho de que “um novo dia” irá surgir.

Sei que quem espera não alcança  
Mas a esperança não acabará  
Cantando e sambando acendo a chama  
E sonho um novo dia clarear

Os dois refrãos encontram-se na segunda metade do samba. No primeiro deles, é feita uma “paradinha” e é cantada a mensagem otimista em relação ao presente, evocando a união das pessoas para as lutas.

Clareou  
Despertou o amor, que é fonte da vida  
Vamos dar as mãos e lutar

Sempre de cabeça erguida

O amanhã volta a ser abordado. Desejos recorrentes no senso comum, como “paz” e “prosperidade”, são defendidos. A perspectiva do enredo não se restringe ao Brasil, manifestando a esperança da “fraternidade” no mundo todo.

E quando o amanhã surgir, surgir  
A flor da paz se abrir, se abrir  
Será prosperidade  
A brisa vai trazer mais alegria  
No mundo haverá fraternidade

Para encerrar, o refrão final proclama a universalidade e a efetividade da Declaração:

Direito é direito  
Está na declaração  
A humanidade  
É quem tem razão

Na narrativa do desfile, no início tudo era o apocalipse. Após a angústia dos primeiros momentos, as alas e alegorias vão exibindo direitos atinentes à igualdade, particularmente de raça e de gênero. A seguir, o princípio da liberdade é simbolizado de diversas formas: o carro “Liberdade de expressão” exhibe bocas de onde saem cobras e lagartos; a liberdade religiosa aparece por meio da iconização das as diferentes crenças; para falar da liberdade de criação, há o protesto contra a censura.

O princípio da fraternidade é representado por um conjunto de direitos sociais: o direito à educação surge através de uma alegoria com crianças vestindo uniforme escolar, onde no quadro negro estava escrito “Estamos em greve!”. O direito à saúde se fez presente em várias alas e alegorias - por exemplo, pela denúncia do comércio de sangue, com seringas na cabeça das fantasias, retratando um problema corriqueiro na época. O direito à alimentação exibiu frutas e legumes, os direitos dos trabalhadores da cidade e do campo utilizaram vivamente o azul e branco da escola. O direito ao lazer reproduziu um bar, com diversos artistas (Martinho da Vila, Antonio Pitanga, Zezé Motta etc.) se divertindo.

Nos últimos setores, houve ainda uma homenagem aos presos políticos e defensores de direitos humanos. Ademais, um carro alegórico chamado de “A ceia dos mendigos” acusou a desigualdade social, estampando, de um lado, homens de

fraque e cartola brancos, elegantes; do outro, mendigos em cores escuras, com uma maquiagem conotado sujeira, desalinhados.

Mesmo com problemas técnicos ao longo do desfile (o carro da “Liberdade” quebrou e não pôde entrar), a Vila Isabel conquistou um honroso 4º lugar e consagrou o seu samba-enredo de 1989 entre os mais importantes do gênero.

### 11.3 Final da década de 2010: um novo ciclo crítico?

Escrever sobre o tempo presente sempre é um risco para historiadores e acadêmicos em geral. Abordar ciclos históricos já encerrados (ou aparentemente encerrados) carrega consigo a vantagem do distanciamento que elimina o supérfluo e faz enxergar o essencial, facilitando a formulação de noções gerais e totalidades. Por outro lado, vale recorrer a Roberto Schwarz, que escreveu o seu ensaio (hoje clássico) “Cultura e política, 1964-1969” em pleno calor do momento, em sua nota para a edição publicada em 1978:

A tentação de reescrever as passagens que a realidade e os anos desmentiram naturalmente existem. Mas para que substituir os equívocos daquela época pelas opiniões de hoje, que podem não estar menos equivocadas? Elas por elas, o equívoco dos contemporâneos é sempre mais vivo. [...] (SCHWARZ, 1978, p. 61)

Assumindo o risco da análise não ser vista com os mesmos olhos pelos leitores deste texto, e partindo do pressuposto de que não existe neutralidade em sociedades formadas por indivíduos constituídos de bases ideológicas, avança-se no presente tópico.

A ruptura política e as consequências sociais provocadas pelo golpe de 2016, que derrubou Dilma Rousseff (PT) da Presidência da República e alçou ao cargo o vice Michel Temer (PMDB), se fizeram perceber nitidamente também no cancionário das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Assim como na década de 1980 ocorrera o *boom* da liberdade propiciada pelo fim de duas décadas de ditadura militar, seguido pela desilusão com a perda das *Diretas Já* e com os problemas sociais que a renascente democracia não se mostrava apta a solucionar, a segunda metade dos anos 2010 fez o Brasil reviver o sentimento de derrocada e fracasso do sentimento de nação. Poucas manifestações culturais foram capazes de simbolizar de maneira tão precisa e notória esse sentimento quanto o desfile de escolas de samba. E mais: o carnaval não apenas

representou o que se passava, como também passou a influenciar na pauta do país - o que não acontecia há muito tempo. Consolidando uma tendência, fazer “enredos críticos” se tornou majoritário ao final da década.

\*\*\*

O século XXI principiou com o Brasil sentindo o seu orgulho “nas alturas”. Após atravessar uma década de 1990 com a permanência de consideráveis problemas sociais, porém com diversos avanços e, sobretudo, estabilidade política, o país entrou no novo século e novo milênio promovendo uma madura alternância no poder. Saía o PSDB, que oito anos (1995-2002) liderou uma coalizão de centro-direita sob a batuta do sociólogo Fernando Henrique Cardoso, e entrava o PT, liderado pelo metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva, tendo como vice o empresário José Alencar, em uma aliança conduzida por um partido de esquerda, porém de pactuações com os donos do capital e setores tradicionais da política. Uma grande “concertação” foi promovida (como exemplo, a criação do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social, que reunia na mesma mesa empresários e dirigentes sindicais, ruralistas e movimentos do campo, profissionais liberais e lideranças populares) e acreditava-se em uma lógica do “ganha-ganha”: as empresas cresciam, os trabalhadores tinham mais emprego, os jovens acessavam mais a universidade, o serviço público ampliava seu corpo, os aposentados viam aumentos sucessivos. O otimismo da década pode ser simbolizado pela capa da *The Economist* em novembro de 2009; com boa parte da economia mundial em crise, a revista inglesa trazia uma imagem do Cristo Redentor decolando como um foguete e a frase “*Brazil takes off*” (“Brasil decola”).

Após dois governos, a eleição de Dilma Rousseff, em 2010, sacramenta o projeto que se encaminhava para o período mais duradouro da cambaleante democracia brasileira, plena de descontinuidades e com longos períodos autoritários em sua trajetória. Inicia seu mandato com 59%, recorde de aprovação entre os presidentes após a democratização<sup>122</sup>. Contudo, o PIB, que vinha crescendo a passos largos até 2010, começa a desacelerar a partir de 2011; por outro lado, o desemprego era de apenas 5%, índice considerado como “pleno emprego”. Junho

---

<sup>122</sup> A contextualização do período 2011-2019 contou, além da memória pessoal, com dados de matéria da BBC. In: BBC. *De aprovação recorde ao impeachment: relembre os principais momentos do governo Dilma*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37207258>. Acesso em: maio 2019.

de 2013, porém, marca uma virada: provocadas originalmente pelo aumento da passagem de ônibus em São Paulo e, posteriormente, em outras cidades, manifestações de rua se espalham pelo Brasil, com pautas tão díspares como medidas contra a corrupção e a crítica ao projeto de lei que permitiria a “cura gay”, a oposição a gastos com a Copa das Confederações e a Copa do Mundo e também ao voto secreto para a cassação de parlamentares. Intensificados pela violência policial contra manifestantes e jornalistas, bem como pela generosa cobertura da mídia, os protestos tomam grandes dimensões e alastram o clima de indignação difusa. O PIB, que mostrava sinais de crescimento até 2013, volta a cair no ano seguinte. O desemprego, por outro lado, seguia estável, mantendo a sensação de “pleno emprego”. Mesmo com o ambiente de insatisfação enfrentado pelo governo, Dilma é reeleita, porém com um escore bem mais apertado em relação a quatro anos antes - no segundo turno, 51,64% contra 48,36% de Aécio Neves (PSDB), ante 56,05% a 43,95% de José Serra (PSDB) em 2010. As dificuldades políticas, não obstante, se mostraram apenas dois dias após a reeleição: com o apoio de partidos aliados a Dilma, deputados sustaram os efeitos do decreto que criava a Política Nacional de Participação Social e buscava viabilizar a existência de conselhos e colegiados. Com a acentuação da interferência da Operação Lava Jato na vida política, ampliava-se o desgaste do governo para além das denúncias envolvendo a Petrobrás. A sensação de corrupção era potencializada pelo bombardeio diário de notícias esparsas vazadas por integrantes do Ministério Público e da Justiça de Curitiba. As mobilizações de rua cresciam consideravelmente - no primeiro momento por parte dos manifestantes a favor da saída de Dilma, depois com protestos significativos de ambos os lados. Sob a batuta de Eduardo Cunha (PMDB), então presidente da Câmara dos Deputados, o governo e as forças progressistas se veem tendo de resistir o tempo todo às pautas-bomba priorizadas diariamente por ele e a bancada conservadora, como a redução da maioria penal, a proibição do aborto em qualquer circunstância e até a mudança no conceito de família. Após dar tempo de amplificar o desgaste construído diariamente pelo noticiário recheado de delações e prisões, Cunha inicia o processo de *impeachment* de Dilma em 2015, que fará o Brasil parar por longos e tortuosos meses. A polarização se acirra, dividindo o país. Motivado politicamente e sem provas que demonstrassem a existência de crime de responsabilidade, o golpe parlamentar é aprovado e Dilma é afastada, saindo pela porta da frente do Palácio

do Planalto. Temer, que entrara pelos fundos, o tempo todo carece de legitimidade, mesmo com o apoio do mercado e de setores da imprensa, não conseguindo pacificar os brasileiros. Paralelo a seu governo fosco, prossegue a ação da Lava Jato, centrando em figuras políticas de grande expressão. Diversos “figurões” são presos, inclusive Eduardo Cunha, que é traído por seus aliados na Câmara logo após ter liderado o *impeachment*, votando para cassar seu mandato. O ponto culminante é a prisão do ex-presidente Lula pelo juiz Sérgio Moro, em abril de 2018, condenado por “ato de ofício indeterminado”. Com Lula, até então favorito nas pesquisas eleitorais, fora da disputa presidencial, e os demais partidos chamuscados pela indústria de delações da Lava Jato, é eleito o político de extrema-direita Jair Bolsonaro (PSL), anteriormente integrante do “baixo clero” da Câmara e mais conhecido por suas posições abertamente machistas, homofóbicas, racistas e de saudosismo da ditadura militar. A eleição novamente mostrou um Brasil dividido: Bolsonaro fez 55,13%, Fernando Haddad (PT), 44,87% (considerando ainda os votos nulos, em branco e as abstenções, se tem cerca de 30% do eleitorado). Após eleito, um de seus primeiros atos é premiar Sérgio Moro, o juiz que deixara o seu principal adversário de fora do jogo, com um ministério e uma promessa de vaga no Supremo Tribunal Federal. Com apenas três meses de governo, diante de várias acusações de corrupção envolvendo a sua família (toda ligada à política) e seu partido, e demonstrando absoluta inabilidade para o cargo, Bolsonaro já era o presidente de pior avaliação em início de primeiro mandato. Temer, figura central do golpe de 16, também seria preso em 19. O Brasil, que dez anos antes se enxergava no Cristo Redentor decolando rumo a um infinito de bonança, ao fim da segunda década do século XXI se vê como um país cindido, melancólico, com nostalgia (por vezes inconfessa) do que já foi e desalentado do que será.

O carnaval não passou ileso à onda conservadora (ou reacionária) da década. A festa de momo, outrora incontestável símbolo da “brasilidade”, teve de enfrentar, no primeiro momento, o discurso de prefeitos afirmando que iriam tirar recursos do carnaval para “investir em saúde e educação”, estabelecendo uma contradição que jamais deveria haver entre a cultura e outras áreas essenciais. Tal narrativa, além de tentar subtrair do carnaval o seu caráter de manifestação cultural, estava em consonância com o projeto de nação almejado por esses setores, no qual a diversidade humana e cultural que sempre caracterizou o Brasil é um inimigo a ser

combatido<sup>123</sup>. Nesse projeto, apenas algumas identidades têm vez, sendo as demais vistas como desvios, devendo ficar às margens de seus direitos e da visibilidade. O ponto culminante da aversão ao carnaval por esse projeto reacionário foi quando Jair Bolsonaro, iniciando seu terceiro mês na Presidência da República, em março de 2019, relacionou o carnaval brasileiro a práticas sexuais escatológicas por meio de uma publicação na internet.

No cancionário das escolas de samba a efervescência pelo qual o Brasil passou se fez perceber com nitidez. Em fevereiro de 2013, os sambas de crítica social ou temas politizados praticamente não tiveram vez. A exceção foi a Grande Rio. Na verdade, a escola de Duque de Caxias exibiu um desfile a serviço da campanha do Estado do Rio de Janeiro pelos *royalties* do petróleo. No enredo “Amo o Rio e vou à luta... Ouro negro sem disputa!”<sup>124</sup>, o canto da Grande Rio reforçava o discurso de injustiça contra os municípios fluminenses a divisão dos lucros do petróleo com todos os brasileiros. Na sinopse do enredo, a justificativa de que o Estado produz 83% do petróleo de todo o país, devendo ficar a maior parte dos benefícios da arrecadação consigo. Na letra, mensagens de exaltação ao “ouro negro” (cuja crise, anos depois, seria responsável pela decadência econômica do estado) se misturam à defesa enfática dos *royalties* para o Rio:

É, a mensagem taí  
Explorar não é destruir  
Se faltar vira o caos  
Eu não posso deixar  
Pelo Rio eu vou lutar

No ano de 2014, a São Clemente apresentou o enredo “Favela”<sup>125</sup>, retratando a vida nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro. O teor do discurso, contudo, é de exaltação à favela, e não de denúncia das desigualdades, por exemplo. O escravo é tratado como “imigrante” e a miscigenação é comemorada - “Sou bisneto

---

<sup>123</sup> Logo que essa onda se voltou contra o carnaval, no verão de 2016, o jornal *Zero Hora* (RS) publicou um artigo meu em que criticava o discurso falacioso que opunha o carnaval a outras áreas, onde eu ainda relacionava ao avanço obscurantista na sociedade brasileira (RAYMUNDO, J. *A folia dos outros*. Caderno PrOA / Zero Hora, Porto Alegre, p. 9, 24 jan. 2016). Um ano depois, novamente *Zero Hora* divulgou um texto de minha autoria sobre o tema. In: RAYMUNDO, J. *Carnaval: a resistência em meio à roda-viva*. 20 jan. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/01/carnaval-a-resistencia-em-meio-a-roda-viva-9475140.html>. Acesso em: maio 2019.

<sup>124</sup> “Amo o Rio e vou à luta... Ouro negro sem disputa!”, samba-enredo da Grande Rio em 2013. Compositores: Mingau, Junior Fraga, Deré, Mingauzinho e Arlindo Neto.

<sup>125</sup> “Favela”, samba-enredo da São Clemente em 2014. Compositores: Ricardo Góes, Serginho Machado, Grey, Anderson, FM e Flavinho Segal.

de imigrantes / A miscigenação eu vou brindar”. Versos como “Pobre, mas rico de emoção / Livre, mas preso na paixão” dão um caráter mais subjetivo e psicológico, e menos social, ao samba-enredo.

Já em 2015, um desfile em homenagem a Nelson Mandela trouxe questões contemporâneas como o preconceito racial e a luta pela igualdade. Ao rememorar os versos do clássico samba de 1989, o enredo “Axé Nkenda – Um ritual de liberdade – E que voz da liberdade seja sempre a nossa voz” falou da luta contra o *apartheid* na África do Sul, mas também da escravidão e, ainda, da herança africana no Brasil. O sentido do discurso, diferentemente do ceticismo e criticismo que viria nos anos seguintes, é de celebração e esperança:

Liberdade! Sagrada busca por justiça e igualdade  
E com arte eu semeio a verdade  
O despertar para um novo amanhecer  
Faço brotar a força da esperança  
Deixo de herança um novo jeito de viver!<sup>126</sup>

É em 2016 - portanto, com temas e sambas escolhidos ao longo do conturbado 2015 - que alguns desfiles passam a expressar de modo mais explícito a crise política que o Brasil atravessava. Na análise desses sambas, e em sua comparação ao que viria nos carnavais posteriores, é possível identificar também uma evolução de hegemonia política, com a consequente acentuação das divisões.

### **11.3.1 São Clemente, 2016: “Mais de mil palhaços no salão!”**

(Compositores: Rodrigo Índio, Alexandre Araújo, Fabio Rossi, Vinícius Nagem, Amado Osman, Armando Daltro, Rodrigo Telles e Davi Dias),

A São Clemente abordou a tradicional figura circense em seu desfile de 2016. No enredo, a história do palhaço foi contada desde a sua figuração na Idade Média até os tempos contemporâneos. A narrativa seguiu o roteiro previsível de, em linha cronológica, demonstrar as personagens burlescas medievais, a *Commedia Dell'Arte*, a formação do circo tal qual como se conhece hoje, a homenagem aos palhaços e humoristas brasileiros mais conhecidos. Para os fins deste tópico, contudo, interessa a crítica social expressa pelo desfile.

---

<sup>126</sup> “Axé Nkenda – Um ritual de liberdade – E que voz da liberdade seja sempre a nossa voz”, samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense em 2015. Compositores: Marquinho Lessa, Zé Katimba, Adriano Ganso, Jorge do Finge e Audir Senna.

No fechamento da sinopse do enredo, já fica clara a conexão da história do palhaço com a política brasileira: “E, por fim, não se pode deixar de citar a garotada que saiu de cara pintada, fazendo barulho pelas ruas, seguindo o exemplo dos nossos palhaços. A eles, a pátria agradece”<sup>127</sup>.

Nos início do desfile, ao falar da figura do palhaço na era medieval, é dado destaque ao “bobo da corte”. Mas é ao final do desfile que o tom politizado domina a narrativa. Duas alas com as cores da bandeira nacional retratam os “caras-pintadas”, remetendo ao movimento que exigia o impeachment do presidente Fernando Collor, cuja queda se deu em 1992, e que por vez ou outra ressurge no para demonstrar a insatisfação com os rumos da política.

Mais diretamente sintonizada ao contexto de protestos contra Dilma Rousseff, naquele momento enfrentando o processo de *impeachment*, uma ala chamada “Panelaço”, com componentes engravatados e nariz de palhaço, remete ao símbolo das manifestações puxadas pela classe média durante pronunciamentos da então presidenta ou a divulgação de fatos envolvendo o seu partido, o PT. Os componentes, em um trecho do samba, batiam as painelas que portavam, como se estivessem em um protesto, causando um efeito sonoro na avenida para além daquele proporcionado pela bateria.

Na sequência, uma ala chamada “O palhaço se manifesta” celebra a utilização da figura circense para fins de protesto político. O último carro alegórico traz um palhaço gigante, todo em verde-amarelo, também batendo painelas (na verdade, pratos). Os destaques da alegoria, nas mesmas cores, ficavam sobre painelas. Na traseira do carro final, um livro aberto apresenta a imagem de um fato real que mostra de um lado o Congresso Nacional e, do outro, um circo montado (a foto é de 1985, de A. Dorgivan - AJB).

A letra do samba-enredo, por sua vez, não carrega no tom político. É feita a menção aos “caras-pintadas” e, na referência aos palhaços e ao mundo circense, é possível estabelecer analogias à crítica expressa pelo enredo. Um chamamento para “acordar” ratifica a perspectiva política acerca do momento vivido.

Cara-pintada, voz de uma nação  
Sou saltimbanco brasileiro, me equilibro o ano inteiro  
Tem marmelada e "faz-me-rir"  
Acorda! Esquece a tristeza e vem cantar [...]

---

<sup>127</sup> GALERIA DO SAMBA. *São Clemente - Carnaval de 2016*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/2016/>. Acesso em: maio 2019.

### **11.3.2 Mocidade, 2016: “O Brasil de La Mancha: sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, sou Quixote cavaleiro, Pixote brasileiro”**

(Compositores: Wander Pires, Jefinho Rodrigues, Marquinho Índio, J. Medeiros, Domingos Pressão, Jonas Marques, Paulo Ferraz, Lauro Silva e Lero Pires)

A insatisfação difusa que permeava a opinião de boa parte dos brasileiros foi bem representada pelo desfile da Mocidade. O enredo, que partiu de uma homenagem aos 400 anos de falecimento de Miguel de Cervantes, trouxe o universo da obra maior do escritor espanhol para a realidade brasileira. Fazendo uma paráfrase com o nome do protagonista do livro, o enredo fala sobre as “manchas” que maculam o país.

No imaginário do desfile, Dom Quixote chega ao Brasil e se assusta com o que vê. A performance da comissão de frente representa camponeses prendendo “corruptos” (engravatados segurando malas e escondendo a cabeça); no ato, surge um Sancho Pança que sobe em um moinho transformado em plataforma de petróleo, erguendo uma bandeira do Brasil. Entre a comissão de frente e o abre-alas, as baianas estão vestidas de abacaxi, simbolizando o que Dom Quixote “terá que descascar ao chegar ao Brasil e ajudar a tirar as manchas do país”<sup>128</sup>. No carro inaugural, um gigante Dom Quixote vem à frente, com índios e o cenário retratando o “descobrimento”, tudo em verde-amarelo; atrás da alegoria, tudo escuro, penumbroso, representando plataformas de petróleo.

A crítica social acerca da corrupção fica evidente, ainda, em alas com temas como “inflação bombástica”, “ganância”, “farinha pouca, meu pirão primeiro” e o carro alegórico “Tem algo de podre no Brasil de la Mancha”, que traz um rato à frente, queijos suíços, dólares espalhadas, novamente nas cores da bandeira nacional.

Não se restringindo à corrupção, o enredo elenca outros problemas sociais que “mancham” a história do Brasil. Os ataques ao meio ambiente são lembrados por setores como “Na minha terra também sangram seringueiras” e a escravidão é simbolizada por alas denominadas “Saudação a Palmares”, “Vozes d’África” e um carro alegórico retratando os navios negreiros - longo, bastante escuro e esfumaçado, com esculturas de negros escravizados etc.

---

<sup>128</sup> Transmissão da TV Globo.

Na interpretação do enredo, era pela cultura que Dom Quixote conseguiria entender o Brasil. Assim, é feito uma passeio pela literatura nacional, com alegorias e fantasias homenageando escritores como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, e romances como *Grandes Sertões: Veredas*, *Mandacaru*, *Os Sertões* e *O Tempo e o Vento*.

Aludindo a uma canção que se tornou sinônimo de resistência à ditadura militar, uma ala representa “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, e um carro alegórico é intitulado de “Uma flor vai calar os canhões”. Nele, construído todo em cinza metálico, uma flor na dianteira abre e fecha; à frente, botas enormes; atrás, o pulso firme; dos lados, soldados marcham suspensos no ar. Acima da alegoria, um rosto aparece fatiado em vários pedaços. Segundo o locutor Luís Roberto (TV Globo), o carnavalesco Alexandre Louzada afirmou: “O brasileiro está em busca da identidade neste momento. Por isso o rosto todo fatiado”.

O último setor aponta para as soluções: a ala “Os Pixotes transformados pela educação” e componentes homenageando os professores indica a educação como o caminho. Uma ala com os participantes todos em verde-amarelo e a bandeira do Brasil declama “Há esperança”. O último carro, “A hora da estrela”, traz a escultura de um esperança à frente (bicho da família dos gafanhotos), tendo à frente as esculturas que simbolizam o poder judiciário e, acima, a balança da Justiça.

O samba-enredo é pleno de citações literárias, tal qual o enredo. Algumas explícitas, como em “de Ramos à Rosa, meu dom encontrei / nos braços da literatural”, outras implícitas, como em “‘ser tão’ conselheiro regando as veredas / caminhando e cantando, uma nova canção”.

As menções que remetem à conjuntura política também estão bastante presentes. O trecho “lavando a alma da ‘mocidade’ / lançando ‘jatos’ de felicidade / vencer mais um gigante nessa história desleal” (as aspas são da letra disponibilizada pela escola) não deixa dúvidas da referência à Operação Lava Jato. Paradoxalmente, o último verso da estrofe recheada de citações literárias, históricas e políticas encerra com “é hora da estrela que sempre vai brilhar”, que no desfile parece uma menção à própria Mocidade, cujo símbolo é a estrela, mas também faz lembrar, nesse contexto de recorrente intertextualidade, a conhecida canção política “Brilha uma estrela”, que embalou a candidatura de Lula em 1989 (portanto, do líder da força política mais atingida pela Lava Jato celebrada pelo enredo).

Vai na fé, meu bom cangaceiro

"ser tão" conselheiro regando as veredas  
caminhando e cantando, uma nova canção  
nas mãos uma flor vai calar os canhões  
faz clarear as tenebrosas transações  
lavando a alma da "mocidade"  
lançando "jatos" de felicidade  
vencer mais um gigante nessa história desleal  
numa ofegante epidemia que se chama carnaval  
vem ser mais um guerreiro  
eu sou Miguel, Pixote escudeiro  
é hora da estrela que sempre vai brilhar!

Confuso e pretensioso em seu desenvolvimento, ainda mais quando consideradas as características do processo político em curso, o desfile não deu um bom resultado à Mocidade - a escola ficou em 10º lugar, a antepenúltima colocação. A confusão de seu enredo e seu samba-enredo, contudo, pode ser interpretada como a confusão do próprio momento histórico que o Brasil vivia, de uma indignação difusa que só o tempo seria capaz de clarear.

### **11.3.3 São Clemente, 2017: “Onisuáquimalipanse (Envergonhe-se quem pensar mal disso)”**

(Compositores: Toninho Nascimento, Luis Carlos Máximo, Anderson Paz, Gustavo Albuquerque, Marelão da Ilha e Camilo Jorge)

Histórico e metafórico, o enredo da São Clemente em 2017 falou sobre a corrupção na França seiscentista. Contudo, um *postscriptum* da carnavalesca Rosa Magalhães ao final da sinopse do enredo avisa: “PS - Essa história aconteceu há muito tempo, qualquer semelhança com fatos de outras épocas é mera coincidência”<sup>129</sup>.

O enredo versa sobre a construção do Palácio Vaux-le-Vicomte, de propriedade do superintendente de Finanças do rei Luís XIV, Nicolas Fouquet. O trabalho, que reuniu alguns dos maiores profissionais da França naquele tempo, foi um ícone da riqueza da nobreza. Denunciado por corrupção pela obra, o “Rei Sol” manda prendê-lo; na historiografia, há dúvidas sobre a credibilidade da acusação e a suspeita de que foi uma conspiração do monarca, que via seu poder ameaçado pela ambição de Fouquet. Reforçando a impressão de que a motivação foi ciúmes, logo após a prisão de seu ex-auxiliar o rei Luís XIV manda edificar um novo palácio, com os mesmos profissionais que fizeram anterior - surge aí o Palácio de Versailles.

---

<sup>129</sup> GALERIA DO SAMBA. São Clemente - Carnaval de 2017. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/2017/>. Acesso em: maio 2019.

O desfile da São Clemente, a partir do fato histórico, faz uma apresentação bastante francófila e de valorização do barroco, características bastante comuns em enredos da carnavalesca Rosa Magalhães. Já no início do desfile, tons dourados em profusão aludem ao “Rei Sol” e recriam os bailes de carnaval oferecidos pelo monarca. O abre-alas “A carruagem de Apolo” e alegorias como “A construção do Palácio de Vaux-Le-Vicomte”, “Os jardins de Le Notre” e “A grande festa de inauguração do palácio”, bem como a maior parte das fantasias das alas, exploram toda a opulência estética oferecida pela arte fomentada pela nobreza francesa.

No último setor do desfile é que a crítica social se torna mais explícita. Após alas representando D’Artagnan e os mosqueteiros, a alegoria final representa “A prisão de Fouquet”. Preso à escuridão de um calabouço, Fouquet já não é mais o homem poderoso de outrora. Uma maquete do Palácio de Versailles, que foi inspirada em sua obra, é exibida. A ala que vem após o carro alegórico derradeiro, chamada “O nobre 171”, mostra uma fantasia de nobre misturada ao uniforme de presidiário e a inscrição “171”, a referência ao artigo do Código Penal Brasileiro que pune o estelionato.

Na letra do samba, a construção do castelo de Vaux-le-Vicomte e o encantamento do rei Luís XIV é relatada na segunda estrofe.

Daí então o ministro do tesouro  
ergueu a peso de ouro  
um palacete e convidou  
o soberano que encantou-se nos jardins  
com a beleza se mirando nas águas do chafariz  
foi assim que descobriu nessa festança  
que havia comilança em sua pátria mãe gentil

Tanta a narrativa do enredo quanto da letra do samba não fazem críticas ao ato do “Rei Sol”. Prevalece a interpretação de que fora feita justiça contra o nobre porque ele corrupto.

Chega ao fim tanta cobiça  
Quem levou não leva mais  
Majestade da justiça  
Palavra de rei não volta atrás

A visão é positivada acerca do rei, portanto, e a corrupção fica restringida ao âmbito da ética pessoal dos homens, e não representada como um problema sistêmico que se repete e gera problemas sociais graves - em especial a desigualdade.

#### **11.3.4 Imperatriz Leopoldinense, 2017: “Xingu, o clamor que vem da floresta!”**

(Compositores: Moisés Santiago, Adriano Ganso, Jorge do Finge e Aldir Senna)

A luta dos indígenas brasileiros por suas terras foi o mote do enredo da Imperatriz Leopoldinense em 2017. A preservação do Parque Indígena do Xingu, criado pelo presidente Jânio Quadros em 1961, sob a idealização dos irmãos Villas Orlando, Cláudio e Leonardo Villas-Bôas, localizado no norte do Estado do Mato Grosso, na transição entre o Planalto Central e a Amazônia, ilumina a narrativa acerca da resistência dos povos indígenas nos tempos atuais. O tema não é novo, já tendo sido cantado pela Mocidade em 1983, em “Como era verde o meu Xingu”, também com um viés crítico; atualizou-se, porém, em relação às pautas dos indígenas da região e do país.

Os setores iniciais ilustram o desfile com aspectos das culturas dos povos do Xingu. O kuarup, ritual sagrado que celebra a memória dos mortos e libera suas almas, é o tema do abre-alas; os olhos das esculturas de índios são brilhantes, mostrando o “clamor” manifestado pelo enredo. O segundo carro alegórico, em forma de jacaré, é por diversos animais da fauna brasileira. Todo o universo da floresta - as águas, a onça, as panapanás, entre outros aspectos, são caracterizadas nas alas. Uma alegoria retratando o “abraço mortal da sucuri” denota os perigos da cobra mortífera, repleto de caveiras em sua aba.

A crítica é explícita em diversos momentos. Índios enjaulados, cercados por caçadores brancos (que parecem bandeirantes), faz lembrar a opressão e escravidão vivida pelos antepassados. Vestida de Cacique Raoni, a bateria homenageia Raoni Metuktire, líder octogenário que se tornou o maior expoente no exterior das lutas dos indígenas brasileiros. Logo atrás, o próprio Cacique Raoni aparece de destaque, ladeado por outras lideranças indígenas. É o carro “Belo monstro”, uma alusão à Usina de Belo Monte, barragem construída na bacia do rio Xingu, no sudoeste do Pará, sob a oposição ferrenha dos povos nativos. A resistência ao empreendimento teve sobretudo no Cacique Raoni o seu símbolo internacional.

Dos setores que fecham o desfile, um homenageia brancos que contribuíram para as causas indígenas, como o Marechal Rondon e os irmãos Villas Bôas - Carro “Os sertanistas - O legado dos Villas Bôas”, e o outro traz a alegoria “O clamor da

floresta”, com 16 esculturas representando cada etnia do Parque Indígena do Xingu. Cerca de quarenta indígenas da própria reserva desfilam como destaque. Ao fundo do carro, uma grande escultura de um indígena enrolado na bandeira do Brasil, demarcando, assim, a “brasilidade” dos nativos.

A letra do samba-enredo é plena de conteúdo político, possuindo diferentes vozes: por vezes é o narrador impessoal descrevendo fatos antropológicos ou históricos; em outras, a primeira pessoa do singular significando o discurso individual de um indígena; e, ainda, uma primeira pessoa do plural traduzindo o sentido de coletividade.

A referência condenatória à construção da usina de Belo Monte fica evidente em um trocadilho, ao ser chamada de “belo monstro”: “o belo monstro rouba as terras dos seus filhos / devora as matas e seca os rios / tanta riqueza que a cobiça destruiu”.

O lugar do índio na formação do povo brasileiro é sintetizado em um refrão. É o “verdadeiro” “dono do chão” e a “pura alma brasileira” - brasilidade, essa, também reivindicada no desfile.

Sou guerreiro imortal derradeiro  
deste chão o senhor verdadeiro  
semente eu sou a primeira  
da pura alma brasileira

Durante a performance do samba-enredo no desfile, paradinhas invocavam o canto coletivo, utilizando batidas inspiradas nas culturas indígenas. No verso “kararaô... kararaô... o índio luta pela sua terra / da Imperatriz vem o seu grito de guerra!” o puxador pára e os componentes entoam, como se fosse realmente um grito de guerra. “Kararaô”, convém sublinhar, é o nome de uma terra indígena no Pará, onde viviam os índios kayapós, tendo sido o primeiro nome dado ao projeto da usina de Belo Monte, cuja primeira concepção data da década de 1970.

O refrão final evoca o sujeito coletivo e resume a mensagem política do enredo:

Salve o verde do Xingu... a esperança  
a semente do amanhã... herança  
o clamor da natureza  
a nossa voz vai ecoar... preservar!

### **11.3.5 Portela, 2017: “Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar...”**

(Compositores: Samir Trindade, Elson Ramires, Neyzinho do Cavaco, Paulo Lopita 77, Beto Rocha, Girão e J.Sales)

A análise acerca do desfile da Portela de 2017, que quebrou o jejum de títulos de mais de três décadas da escola, traz alguns elementos importantes para o estudo do gênero. Se em alguns casos um aspecto como a crítica social está embutido na letra, mas não no desfile, ou mesmo na sinopse do enredo, no caso da exibição da azul-branco há a referência ao que pode ser considerado “crítica” tanto no texto da sinopse, de modo mais discreto, e especialmente no desfile.

Inspirada na mais famosa canção de Paulinho da Viola, “Foi um rio que passou em minha vida”, que se tornou um dos hinos informais da agremiação, a Portela falou sobre rios e águas. Pedindo licença a Oxum, protetora da água doce, o abre-alas veio todo em amarelo (cor da orixá), jorrando água e buscando conscientizar sobre a importância da preservação dos mananciais. Os setores seguintes representaram os rios nas civilizações antigas (Mesopotâmia, Egito etc.) e também no Brasil. Ao longo de todo o desfile, barcos “remavam” entre as alas trazendo figuras que marcaram a história da escola. No encerramento, uma homenagem ao “rio que passou” na vida do compositor, isto é, a Portela, com sua história e seus baluartes.

Na sinopse do enredo<sup>130</sup>, há a referência à resistência dos indígenas na preservação de seus rios, que são parte da vida: “[o rio] Conta a história dos índios que preferem morrer a ter que entregar as terras em que plantaram suas vidas. E o grito de resistência atravessa o tempo: enterrem meu coração na curva do rio”.

É em um setor que está explícita a crítica política do desfile. A tragédia de Mariana (MG), provocada pelo rompimento da barragem do Fundão em 5 de novembro de 2015, representa a água convertida em lama que mata rios, casas e vidas humanas e animais. Contundente, uma ala traz mineradores enlameados carregando placas com palavras como “dor”, “morte”, “desespero”, “SOS”, “miséria”, “luto”, “agonia”, “sem água”, “fome”, “tristeza”, “ganância” e “crime”.

A seguir, um carro alegórico, chamado “Um rio que era doce”, apresenta uma grande escultura de um homem enlameado, com cara de dor e a lama jorrando de

---

<sup>130</sup> GALERIA DO SAMBA. *Portela - Carnaval de 2017*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/2017/>. Acesso em: maio 2019.

suas mãos. Um ator dramatiza um trabalhador agoniado e diversas esculturas representam homens também tomados pelo barro, com os braços erguidos para o céu suplicando ajuda, além de carros e outros objetos. A tragédia, ocorrida no Rio Doce, causou danos profundos a toda bacia hidrográfica e a morte de 19 pessoas.

A retratação comovente da tragédia e a crítica ao conjunto de problemas sociais que envolvem as barragens não estavam previstas na sinopse do enredo nem aparecem na letra do samba-enredo. Porém, considerando que é na performance do desfile em que realmente todos os elementos de um enredo ganham concretude, é imprescindível colocar a apresentação da Portela de 2017 entre aquelas de teor de crítica política ou social.

### **11.3.6 Beija-Flor, 2018: “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu”**

(Compositores: Di Menor BF, Kiraizinho, Diego Oliveira, Bakaninha Beija Flor, JJ Santos, Julio Assis e Diogo Rosa)

Antes de adentrar na análise do desfile e do samba da Beija-Flor em questão, uma contextualização importante.

Se nos anos anteriores já houve alguns desfiles de teor crítico, é em 2018 que tal característica ressurge como tudo, apontando uma tendência para o período. Em 18, cinco das 13 agremiações do Grupo Especial do Rio de Janeiro tiveram enredo com viés de crítica social; em 19, foram oito entre as 14 concorrentes. Além disso, um fato não pode passar despercebido: as 5 escolas de enredo crítico foram simplesmente as 5 primeiras colocadas em 2018.

Voltando à Beija-Flor: o enredo inspirou-se na história do *Frankenstein* de Mary Schelley, publicado originalmente dois séculos antes, em 1818, para falar das criaturas abandonadas pelo criador. Mais especificamente, transpôs para a realidade brasileiro e expôs as vísceras dos maiores problemas sociais do país. Explica a sinopse do enredo<sup>131</sup>:

A ficção do monstro do Dr. Frankenstein nos coloca frente a frente à nossa capacidade de repudiar o que é estranho e diferente, de negar amor ao que não compreendemos. [...]

Mas, quem é o verdadeiro monstro nessa estória? A criatura de aparência repugnante, ou o criador, com seu egoísmo, seu orgulho, sua arrogância e seu coração corrompido? Essa obra vai completar

---

<sup>131</sup> GALERIA DO SAMBA. *Beija-Flor - Carnaval de 2018*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2018/>. Acesso em: maio 2019.

200 anos, mas tem muito a nos dizer das diversas mazelas que atualmente corroem a integridade moral e espiritual de uma sociedade onde a desigualdade se alimenta do descaso, formando uma geração dominada pelo caos, vitimada pelo abandono e que vive a mercê de seres humanos bestiais que menosprezam tudo e a todos que lhes parecem inadequados e fora dos padrões estabelecidos.

O monstro do Dr. Frankenstein é a nossa realidade invertida, é a nossa culpa escancarada e jogada em nossas caras, mas que da qual fugimos e negamos qualquer responsabilidade. [...]

Se o romance de Schelley foi um marco da ficção científica na literatura mundial, o desfile da Beija-Flor primou pela estética hiper-realista. Os fatos que acompanham o cotidiano dos brasileiros foram apresentados de maneira crua, dramática, contundente. Pode se dizer que um outro padrão de carnavalização foi exibido pela escola de Nilópolis.

Já na comissão de frente ficava claro que o desfile não viria apenas com “beleza”: um urubu sinalizava o mau agouro. No abre-alas transformado em navio, a criação do monstro pelo Dr. Victor Frankenstein é encenada em detalhes.

Na sequência, o primeiro setor do desfile aborda um tema onipresente no noticiário brasileiro no período: a corrupção. Baianas saem vestidas de “santinhas do pau oco”, alas representam “vampiros sanguessugas exercendo seus podres poderes”, “o ouro negro da corrupção” (a fantasia é em forma de barris de petróleo); “os roedores dos cofres públicos” (com cabeça de rato, gravata verde-amarela e malas de dinheiro). Ao final dessas alas, realiza-se um banquete de ricos, onde alguns deles comem com guardanapos de pano amarrados à cabeça, lembrando episódio ocorrido com o ex-governador Sérgio Cabral e amigos em Paris, em 2009, que simbolizou a extravagância de certa elite política e empresarial. No fechamento da primeira parte, um carro intitulado “A ambição” irrompe com um grande rato à frente, as cúpulas do Senado e da Câmara logo atrás, uma grande edificação remetendo ao prédio da Petrobrás (no “olho do furacão” por causa da Lava Jato); na performance, o prédio se transforma em favela, mostrando o cotidiano das comunidades; na parte de trás do carro, uma favela e a menção às empreiteiras. A pobreza, assim, é representada como uma consequência da corrupção.

O segundo setor trata das sequelas do abandono. Uma mistura de temas é exibida pelas fantasias das alas: a seca, os impostos, os pedintes nas ruas, crianças trabalhando, o povo da noite, os problemas da saúde, a poluição e a falta de segurança. Para completar, o carro “O abandono” traz o momento mais impactante.

À frente, um lixão e crianças brincando em meio à sujeira representam a miséria. De repente, daí emerge o monstro esfarrapado. Ao centro da alegoria, diversas encenações simultâneas: um policial baleado, com uma mulher chorando ao seu lado; jovens em sala de aula estudando, quando repentinamente outro jovem pega uma arma e atira contra os colegas; em volta das dramatizações, uma estrada circular mostra o movimento da pobreza e da desigualdade à violência urbana.

Após falar de corrupção e desigualdade, o desfile tematizou as intolerâncias. Uma ala trazia gente vestida com hábitos de diferentes credos, irmanados. Alas mostravam a intolerância religiosa, a intolerância sexual, a discriminação (através de bonecas loiras sendo empurradas por mulheres negras) e a intolerância racial; a diversidade cultural; a intolerância no esporte (os componentes caminhavam com cavalos em forma de tanques de guerra, cada qual com a bandeira de um clube). O carro desse setor trazia um estádio de futebol, onde subiam placas com palavras indicando diversos problemas - preconceito, discriminação, feminicídio, genocídio, racismo, rancor, homofobia. O destaque principal foi a cantora *drag queen* Pablio Vittar, simbolizando a luta contra intolerância de gênero, vestindo uma capa com a bandeira LGBT. Em um movimento, as placas com as palavras descem e formam a cabeça do monstro criado por Dr. Frankenstein.

O último setor, tal qual na canção, faz tudo acabar em samba e carnaval. “A esperança de dias melhores” é representada por uma fantasia de bicho-esperança). A seguir, diversos elementos carnavalescos: alas fantasiadas de “Rei Momo - o anfitrião da festa democrática”, “O Zé Pereira carnavalesco” , “Os negros e a nossa pequena África”, “Pierrô e colombina”; “A paz em luto” (a saia preta, a cabeça com a pomba da paz), “Bloco dos sujós - Um arrastão de alegria” (cada componente com uma fantasia diferente), os bate-bolas, personagens característicos do subúrbio carioca. A alegoria final, “Ensinando a amar”, toda nas cores azul-e-branco da escola e com muitos beija-flores, trazia na sua dianteira o verso que mais sintetizava a esperança de que a vida vai melhorar: “Mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora”.

A mesma causticidade do desfile estava evidenciada no samba-enredo. Quem fala é a “criatura”, que aponta o dedo sem mediações para o “criador”. Cada uma das quatro estrofes é um desabafo contundente e provocador.

Na primeira estrofe, a “criatura” já apresenta a condição de vítima do abandono e da segregação. Fazendo uma analogia com a via-crúcis cristã, a criatura também tem de carregar uma cruz em sua busca pela salvação.

Sou eu...  
Espelho da lendária criatura  
Um monstro...  
Carente de amor e de ternura  
O alvo na mira do desprezo e da segregação  
Do pai que renegou a criação  
Refém da intolerância dessa gente  
Retalhos do meu próprio criador  
Julgado pela força da ambição  
Sigo carregando a minha cruz  
À procura de uma luz! A salvação

O abandono se mistura à intolerância religiosa, outro problema bastante presente no Brasil contemporâneo, atingindo principalmente as religiões de matriz africana diante do avanço do neopentecostalismo. Àquele que chama de “irmão” não interessava tanto oferecer o pão e acabar com uma situação de desamparo, e sim converter a criatura a seu credo.

Estenda a mão, meu senhor  
Pois não entendo tua fé  
Se ofereces com amor  
Me alimento de axé  
Me chamas tanto de irmão  
E me abandonas ao léu  
Troca um pedaço de pão  
Por um pedaço de céu.

A estrofe seguinte pode ser dividida em duas partes: a primeira, ainda desalentada, simboliza o caráter de classe da “ganância” e manifesta o caráter de desesperança no Brasil. A impossibilidade de ler o Brasil pode ser entendida tanto como uma denúncia da falta de letramento que atinge boa parte da população, mas também como uma exclusão do direito de interpretar o país que não é concedido a boa parte da população.

Ganância veste terno e gravata  
Onde a esperança sucumbiu  
Vejo a liberdade aprisionada  
Teu livro eu não sei ler, Brasil!

No prosseguimento da narrativa, é o samba quem é capaz de fazer “essa dor dentro do peito ir embora”. Somente a cultura, assim, é capaz de alentar. Ao afirmar

que o canto é “resistência”, afirma o potencial político da canção. Nos últimos versos, uma provocação direta ao “criador” (muitos desses “criadores”, talvez, ocupando os caríssimos camarotes ao longo da avenida):

Mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora  
Feito um arrastão de alegria e emoção, o pranto rola  
Meu canto é resistência  
No ecoar de um tambor  
Vem ver brilhar  
Mais um menino que você abandonou

O refrão principal é um grito de indignação e desespero para a “pátria amada”, aqui explicitamente configurada como o “criador” à qual a “criatura” se dirige.

Oh, pátria amada, por onde andará  
Seus filhos já não aguentam mais  
Você que não soube cuidar  
Você que negou o amor  
Vem aprender na Beija-Flor.

### **11.3.7 Paraíso do Tuiuti, 2018: “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”**

(Compositores: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal)

O desfile e o samba da Paraíso do Tuiuti de 2018 foram exaustivamente trabalhados no Capítulo 6. Por isso, a menção aqui neste tópico será bastante sumária.

É inevitável referir-se à Tuiuti para falar dos enredos “críticos” do final da década de 2010. Foi provavelmente o caráter político da apresentação que fez a agremiação, de participações esporádicas no primeiro grupo do carnaval, chegar ao vice-campeonato, após ter feito um sucesso retumbante nas arquibancadas e nas redes sociais.

O enredo ampliou e atualizou o conceito de “escravidão” para os ataques contra a democracia e os direitos trabalhistas vividos no período. Sobretudo no último setor do desfile, denominado com a interrogação “Está extinta a escravidão?”, denuncia que a Abolição, 130 anos antes, não viera acompanhada das condições para a igualdade racial. Alas representando a permanência do trabalho escravo são seguidas de outras mostrando fatos bem recentes: a reforma trabalhista promovida pelo governo de Michel Temer que deu fim a cláusulas básicas da CLT e, naquela fantasia de maior repercussão do carnaval 2018, os “manifestoches”, uma

referência aos manifestantes que saíram às ruas de camisa verde-amarela da CBF e carregaram os patos de plástico fornecidos pelas federações empresariais. Com nariz de palhaço e panelas nas mãos, eram manipulados com cordas e conduzidos como marionetes. O carro final, “Neotumbeiro”, trazia as diversas explorações que persistem no Brasil, e novamente exibia os “manifestoches” e representava o então presidente Temer como o “Vampirão Neoliberalista”; ao fundo do carro, uma carteira de trabalho rasgada por conta da reforma trabalhista.

Organizada em cinco estrofes, sendo três refrãos, o canto da Tuiuti trazia tanto o apelo pelo fim das desigualdades sociais quanto a afirmação de uma resistência às tentativas de exploração.

Meu Deus! Meu Deus!  
Se eu chorar não leve a mal  
Pela luz do candeeiro  
Liberte o cativo social

Não sou escravo de nenhum senhor  
Meu Paraíso é meu bastião  
Meu Tuiuti, o quilombo da favela  
É sentinela da libertação

Assim como em 1988, centenário da Abolição, o “Kizomba”, da Vila Isabel, e o “100 anos de liberdade - Realidade ou ilusão?”, da Mangueira, mostraram a força e a atualidade do discurso afirmativo de protagonismo dos negros e de denúncia da escravidão e da desigualdade racial e social, nos 130 anos da efeméride a apresentação da Paraíso do Tuiuti causou impacto semelhante - e, assim como ocorrera 30 anos, escancarando a permanência de muitos dos problemas que alguns julgam como restritos ao passado na contemporaneidade do Brasil.

### **11.3.8 Salgueiro, 2018: “Senhoras do ventre do mundo”**

(Compositores: Xande de Pilares, Demá Chagas, Dudu Botelho, Renato Galante, Jassa, Leonardo Gallo, Betinho de Pilares, Vanderley Sena, Ralfe Ribeiro e W Corrêa)

A canção e o desfile já foram analisados no tópico 9.2.12, dentre as “longas durações” da temática do negro na poética das escolas de samba. Como já dito, a homenagem às mulheres negras promovida pelo Salgueiro evoca a ancestralidade africana e a luta contra o colonialismo e a escravidão. Ao falar do Brasil, celebra ícones negras, a participação das mulheres negras na cultura brasileira e, ainda, acentua a resistência por elas representada, apontando para um ideal de igualdade

de gênero e racial. “Liberdade é resistência / E à luz da consciência / A alma não tem cor”.

O samba e a apresentação do Salgueiro, então, se não carregam na tinta política como os anteriormente citados desfiles da Beija-Flor e da Paraíso do Tuiuti, tampouco ignoram o contexto social. Pelo contrário: dão visibilidade aquele segmento da população que é a base da pirâmide (ou seja, o de maior exclusão) no acesso aos direitos essenciais.

### **11.3.9 Portela, 2018: “De repente de lá pra cá e dirrepente de cá pra lá”**

(Compositores: Samir Trindade, Elson Ramires, Neyzinho do Cavaco, Paulo Lopita 77, Beto Rocha, J. Salles e Girão)

Um fato pouco contada na historiografia brasileira serviu de mote para a criatividade da carnavalesca Rosa Magalhães misturar Pernambuco com Nova Iorque e, ainda, falar de migrantes e refugiados. O enredo conta a história dos judeus que vieram para o país com os holandeses que invadiram o Nordeste brasileiro no século XVII e, com a reconquista da região pelos portugueses, foram expulsos e migraram para os Estados Unidos, onde fundaram a sua “Nova Amsterdã”, mais tarde rebatizada pelos ingleses.

Boa parte do desfile é dedicada à presença holandesa em solo brasileiro, a reconstrução de Recife da época, à fuga para o norte do continente americano (e o achaque dos piratas no Caribe) e a edificação de Nova Amsterdã.

Nos últimos setores, é expressa a mensagem política do enredo, como resumido pela jornalista Fátima Bernardes na cobertura da TV Globo: “a ideia do enredo era falar sobre migração e imigração, mas também de liberdade e o direito de ir e vir, refletir sobre isso, que são problemas dos dias de hoje”. Assim, diversas alas representam os Imigrantes - fazendo jus à tradição portelense, todos vestidos de azul.

O carro final, chamado “Nova York, pedestal da liberdade”, surge com uma grande estátua da liberdade, muitos edifícios e letreiros luminosos, mostrando a face contemporânea da megalópole. À frente, no chão, imigrantes esfarrapados denotam a exclusão. No pé da alegoria, botes de refugiados tentam chegar aos Estados Unidos. Na traseira, 4 homens sobre uma viga reproduzem a cena da icônica foto “Almoço no topo de um arranha-céu” (1932), de Charles C. Ebbets, em que operários almoçam sobre os edifícios sem nenhuma proteção.

O samba-enredo, bastante subjetivo, externa a nostalgia, as dificuldades e a esperança dos migrantes que andam pelo mundo em busca de uma vida melhor para si e suas famílias. Por vezes, mistura a referências objetivas do fato histórico retratado pelo enredo (que, aliás, teve a sua sinopse escrita em formato de literatura de cordel, quebrando com a tradição do gênero). É utilizada a linguagem oral (pretensamente) alusiva à fala pernambucana.

Vem do arrecife, oio azul, cabra da peste  
No doce do meu agreste, querendo se lambuzar  
Oi, o mar, maré de saudade, oi, o mar  
Pedindo paz a Javé, perseguido na fé  
O imigrante veio trabaiá  
Oh, saudade, que vai na maré  
Passa o tempo e não passa a dor  
E um dia Pernambuco o português reconquistou.

A tristeza que marca a vida dos que migraram, e a saudade de seu “sertão”, são ressaltadas na letra do samba.

Luar do sertão, ilumina...  
Pra quem deixou esse chão, triste sina  
Ô cumpadi, em seu peito leva um dó  
(BIS) Cada um em seu destino e a tristeza dá um nó.

### **11.3.10 Mangueira, 2018: “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!”**

(Compositores: Lequinho, Júnior Fionda, Alemão do Cavaco, Gabriel Machado, Wagner Santos, Gabriel Martins e Igor Leal)

Em meio à investida de diversos gestores municipais contra o carnaval, em especial do prefeito carioca, Marcelo Crivella (PRB), a Mangueira fez um enredo celebrando o carnaval, a espontaneidade das ruas e a arte dos blocos e escolas de samba. Ao mesmo tempo, criticou o fundamentalismo religioso que por vezes está atrás da perseguição contra a mais popular das manifestações culturais brasileiras.

Explica-se o contexto: Marcelo Crivella, cantor gospel e bispo da Igreja Universal do Reino de Deus - e sobrinho do maior líder da denominação religiosa, Edir Macedo, anunciara em junho de 2017 que a prefeitura não investiria mais no carnaval<sup>132</sup>, rompendo com uma tradição de muitas décadas no município, desconsiderando, assim, o profundo impacto cultural, econômico e social que a

---

<sup>132</sup> G1 RIO. *Crivella diz que não vai voltar atrás sobre decisão de cortar verba para carnaval de 2018*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/crivella-diz-que-nao-vai-voltar-atras-sobre-decisao-de-cortar-verba-para-carnaval-de-2018.ghtml>. Acesso em: maio 2019.

decisão acarretaria (o carnaval, convém lembrar, é o maior evento da cidade). Na campanha eleitoral de 2016, no entanto, Crivella havia prometido às escolas de samba que manteria o apoio público ao carnaval. O enredo do carnavalesco Leandro Vieira, por sua vez, foi desenvolvido um mês depois, em julho de 17<sup>133</sup>.

Explorando com intensidade as várias tonalidades do verde-e-rosa característico da escola, o desfile homenageou os antigos carnavais (máscaras, pierrôs, colombinas, os “baluartes da escola”, as avenidas decoradas etc.), as manifestações momescas primitivas (o entrudo, os ranchos, os corsos, entre outros), os blocos (Arengueiros, que deu origem à Mangueira, e os ainda existentes Cacique de Ramos, Bafo da Onça e Cordão do Bola Preta). Representando um botequim, o carro alegórico “Em qualquer botequim faço meu carnaval” contou com a presença de grandes sambistas como Alcione, Leci Brandão, Reinaldo, Teresa Cristina e Moacyr Luz.

A crítica, contudo, permeou toda a narrativa. Já na comissão de frente, com o título “Pecado é não brincar no carnaval” (verso do samba), os componentes brincavam na rua separados por grades, que diziam “Deixa nosso povo passar”. Os portões são transformados em mesas onde passa a acontecer uma roda de samba.

Mais adiante, um carro denominado “Somos a voz do povo” (outro verso da letra da escola) mostra um palhaço com cara de brabo segurando um estandarte que diz: “Deixa o povo brincar”. À frente, a escultura de um galhofeiro rei momo gordo e pelado. Ao lado, diversas mensagens simultâneas: entre elas, o Cristo Redentor coberto com lona preta, tal qual ocorrera com a Beija-Flor em seu antológico desfile de 1989 (“Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”); desta vez, o Cristo censurado segura a faixa: “Olhai por nós, o prefeito não sabe o que faz”. Por toda a alegoria, integrantes de blocos, com fantasias várias, expressam a diversidade e a subversão do carnaval.

Ainda mais contundente é o setor que vem na sequência. Em meio ao “bloco dos sujos”, onde cada um desfila com uma fantasia diferente, vinha uma alegoria em forma de curso prateado, com um grande letreiro onde estava escrito “Prefeito, pecado é não brincar no carnaval!!!”. Na ponta direita da placa, tal qual um Judas malhado ao fim da Quaresma, a imagem de Crivella pendurado com uma corda no

---

<sup>133</sup> GALERIA DO SAMBA. *Estação Primeira de Mangueira - Carnaval de 2018*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/2018/>. Acesso em: maio 2019.

pescoço e a epígrafe “Pega no ganzá” (o famoso samba-enredo do Salgueiro em 1971 foi a música que o alcaide cantou na Liga das Escolas de Samba na busca de votos em 2016, lembrou o carnavalesco Milton Cunha na cobertura televisiva da Globo).

O último carro, logo atrás da alegoria com Crivella, exibia esculturas de palhaços com cara de melancolia ou fastio, expressando plasticamente a tristeza, ou contrariedade, com o que estava sendo feito com o carnaval.

O samba-enredo é, em sua integridade, um manifesto em defesa do carnaval, do samba e da alegria das ruas e dos botequins. Começa chamando à mobilização e invocando a memória e os ensinamentos da ancestralidade.

Chegou a hora de mudar  
Erguer a bandeira do Samba  
Vem a luz à consciência  
Que ilumina a resistência dessa gente bamba  
Pergunte aos seus ancestrais  
Dos antigos carnavais, nossa raça costumeira  
(BIS)  
Outrora marginalizado já usei cetim barato  
Pra desfilarmos na Mangueira

O lugar de fala do eu-cancional é o do sambista que tem no botequim a sua escola. É nos bares da vida que forma a percussividade de sua música e, tal qual no partido-alto, improvisa seus sambas.

A minha escola de vida é um botequim  
Com garfo e prato eu faço meu tamborim  
Firmo na palma da mão, cantando laiálaiá  
Sou mestre-sala na arte de improvisar

Antes individual, o narrador agora é coletivo. Considera a sua comunidade “a voz do povo” e, parafraseando o “Vai como pode”, agremiação carnavalesca pioneira (de 1922) e que deu origem à Portela, conclama o público a se divertir espontaneamente.

Ôôô  
Somos a voz do povo  
Embarque nesse cordão  
Pra ser feliz de novo  
Vem como pode no meio da multidão

Na estrofe mais longa da canção, o eu-cancional demonstra a falta de dinheiro, mas afirma que nem isso deve causar desânimo. Consciente, entende que a rua é sua, é “nossa”, e “é por direito”. O portão que impede o povo de festejar,

simbolizado no desfile pela comissão de frente, é chamado a ser derrubado pelos foliões, resgatando o “respeito” dos carnavais de outrora.

Não... Não liga não!  
Que a minha festa é sem pudor e sem pena  
Volta a emoção  
Pouco me importam o brilho e a renda  
Vem, pode chegar...  
Que a rua é nossa, mas é por direito  
Vem vadiar por opção, derrubar esse portão, resgatar nosso respeito

A condição de “escola do morro” peculiar à Mangueira é invocada, em uma antítese com a “sociedade” que tenta cercear a sua arte. A demarcação da resistência e insubordinação da escola completa o trecho.

O morro desnudo e sem vaidade  
Sambando na cara da sociedade  
Levanta o tapete e sacode a poeira  
Pois ninguém vai calar a Estação Primeira

Nos dois refrãos finais, a resistência novamente é ressaltada, tanto à falta de recursos financeiros quanto ao fundamentalismo religioso. No primeiro, a escassez é enfrentada com a alegria que caracteriza o samba e o carnaval: “Se faltar fantasia, alegria há de sobrar / Bate na lata pro povo sambar!”. No derradeiro, o sujeito orgulha-se da sua condição de mangueirense e emite um recado direto ao obscurantismo que vê a maior festa popular brasileira como “pecado”: “Eu sou Mangueira, meu senhor / Não me leve a mal / Pecado é não brincar o carnaval!”.

### **11.3.11 Mangueira, 2019: “História para ninar gente grande”**

(Compositores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Manu da Cuíca<sup>134</sup>)

2018 foi um ano emblemático na História brasileira. Martinho da Vila, em seu livro com uma antologia de crônicas escritas nesse ano, foi feliz no título: *2018 - Crônicas de um ano atípico* (2019). Ainda em janeiro, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva é condenado em segunda instância pelo Judiciário, em um processo bastante controverso e carente de provas. Em 14 de março, a vereadora do Rio de

---

<sup>134</sup> O nome de Manu da Cuíca não constava na parceria original, dado que a autora disputava o festival de sambas-enredo também em outra agremiação, o que causaria impedimento segundo o regimento. Logo após o carnaval, porém, os compositores tornaram pública a sua presença. Fonte: MEIA HORA. *Samba da Mangueira tem compositora que não consta na lista de autores*. Disponível em: <https://meiahora.ig.com.br/carnaval/2019/03/5624956-samba-da-mangueira-tem-compositora-que-nao-consta-na-lista-de-autores.html>. Publicado em: 07/03/19. Acesso em: maio 19.

Janeiro Marielle Franco é brutalmente executada. A 7 de abril, Lula é preso. Mesmo com a sua prisão, segue líder nas pesquisas eleitorais para a Presidência da República. A confirmação de seu impedimento como candidato, em setembro, abre caminho para a ascensão de um político de extrema-direita, já que nenhum concorrente do centro ou da direita tradicional conseguira se consolidar. Após sofrer um atentado, Bolsonaro praticamente não participa mais da campanha eleitoral, com exceção de alguns vídeos para as redes sociais e poucas entrevistas. Vitorioso diante do candidato petista Fernando Haddad, uma das primeiras ações de Bolsonaro é convidar Sérgio Moro para ser seu ministro da Justiça - ou seja, premia o homem que impediu o seu principal adversário de ser candidato. Afora o cenário político mais geral, outros fatos também sobressaíram-se, como o movimento pela aprovação do “Escola sem partido”, uma tentativa de reescrever a História sob o viés das classes dominantes e cercear a liberdade de ensino no âmbito escolar (o projeto, apesar do barulho causado, não foi aprovado na esfera federal ao final daquele ano).

Nesse ano “atípico”, o desfile da Mangureira em 2019 já nasceu antológico. O enredo bateu de frente com o avanço reacionário do período e o samba surpreendeu a crítica pela qualidade e pertinência. A apresentação da verde-rosa devolveu ao carnaval o protagonismo da contestação política por meio da arte. Foi um verdadeiro manifesto político-cultural de resistência, bastante sintonizado ao singular ano de 2018 e ao contexto que surgia em 19.

A Mangureira, com seu enredo “História pra ninar gente grande”, buscou desconstituir heróis e fatos tradicionais da historiografia oficial. Ou, nas palavras da sinopse do enredo desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira, defender um “olhar possível para a história do Brasil”, “uma narrativa baseada nas ‘páginas ausentes’, uma “outra versão”. Disse Vieira na abertura da transmissão televisiva:

“O enredo da Mangureira é um olhar para a História do Brasil interessado nas páginas ausentes, a história de índios, negros e pobres, heróis populares que não foram para os livros. Gente que a gente não aprende na escola. É a história de Sepé Tiaraju, Cunhambebe, Teresa de Benguela, Dandara e tantos outros que não tiveram protagonismo.” (LEANDRO VIEIRA, *entrevista*, TV Globo)

Assim, na perspectiva do enredo da escola, o Brasil não foi “descoberto”, e sim “dominado e saqueado”. O Brasil seria os mais de 11 mil anos de ocupação amazônica, e não pouco mais de cinco séculos desde a chegada dos portugueses.

A História oficial não teria respeitado os povos indígenas em suas lutas e sua diversidade - e o enredo discorre acerca de Cunhambebe, dos índios cariris e dos caboclos do Dois de Julho. O enredo desconstrói a imagem mítica positivada em torno dos bandeirantes (que, até décadas atrás, rendiam sambas enaltecedores); são chamados de “assassinados e saqueadores”. Dom Pedro I, longe de ser o herói que tornou o Brasil livre, se apossou da coroa antes que alguém do povo brasileiro o fizesse. Marechal Deodoro da Fonseca seria um homem “de convicções monarquistas” que instaurou uma “República continuísta” e sem participação popular e fruto de um golpe. Tiradentes, na ausência de líderes entre os republicanos, fora pintado como herói para ter “um personagem para chamar de seu”. Indo de golpe para golpe, mostrando que essa é uma característica da História brasileira, o enredo pula de 1889 para 1964; todos os presidentes militares são criticados, bem como aqueles que levantam faixas pedindo uma nova intervenção militar.

O desfile, por sua vez, não deixou dúvidas do caráter fortemente político. Já na comissão de frente, intitulada “Eu quero um país que não tá no retrato”, uma galeria trazia os quadros emoldurados com alguns “heróis” da historiografia hegemônica - Princesa Isabel, Domingos Jorge Velho, Marechal Deodoro da Fonseca, D. Pedro I, José de Anchieta, Pedro Álvares Cabral; do lado de fora, os excluídos (índios e negros). Na performance, os “heróis” oficiais descem da galeria e se mostram pequenos, denotando a pequenez de sua história. Os índios e negros tomam os seus lugares. De dentro da alegoria, surge Cacá Nascimento, menina negra, interpretando Marielle Franco criança, portando um livro e buscando enxergar outros heróis nas galerias, que lhe representassem; ela abre uma faixa dizendo “Presente”.

Entre a comissão de frente e o abre-alas alusivo ao “descobrimento”, alegorias e alas representam os indígenas, que já estavam no país antes da chegada dos portugueses. O carro abre-alas, “Mais invasão do que descobrimento”, dá protagonismo aos indígenas e retrata a chegada dos europeus como um processo de violência contra os povos nativos. No primeiro setor do desfile, alas com nomes de lideranças e povos indígenas de diferentes lugares do Brasil, que tiveram relevante papel na resistência - Cunhambebe (líder da Confederação dos Tamoios), índios cariris (do Nordeste, a maior resistência aos bandeirantes), Sepé

Tiaraju (do Rio Grande do Sul, líder dos Sete Povos), caboclos de julho (Bahia) -, além de falar do genocídio indígena no Brasil.

O combate à narrativa histórica paulistocêntrica surge com tudo no segundo carro alegórico. Denominado “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”, todo em vermelho-sangue, ao centro um destaque representa “O bandeirante anhanguera”, com uma faixa onde está escrito “Assassino”. O tradicional Monumento às Bandeiras, símbolo de São Paulo que homenageia os bandeirantes, aparece pintado de sangue dos índios e uma pichação dizendo “Assassinos”. Por toda a alegoria, muitas caveiras e cruzes carregam os nomes dos povos indígenas, além de uma cruz com o nome “Funai”, denunciando o esvaziamento proposital da fundação responsável pelas políticas de proteção aos nativos.

O segundo setor, que repete o verso do samba “Não veio do céu nem das mãos de Isabel”, celebra o protagonismo do negro na história do Brasil. A ala “Negro quilombola” é acompanhada de um templo onde no topo estão o cantor Nelson Sargento como Zumbi dos Palmares e a cantora Alcione como Dandara. A ala de passistas representa Teresa de Benguela e José Piolho; a bateria, a “Sapiência negra - O negro pensante”; as baianas, as “Irmandades”. O levante malê, revolta protagonista por negros escravizados de origem muçulmana em Salvador, em 1835, traz um tripé com a cantora, compositora e deputada Leci Brandão, uma das homenageadas pelo samba, interpretando Luísa Mahin. O segmento fecha com o carro “Dragão no mar de Aracati”: uma enorme embarcação simboliza um navio negreiro; contudo, não é um navio negreiro triste, e sim com muito dourado, sob o conceito “recipiente da cultura negra”<sup>135</sup>.

O último setor, chamado “A história que a história não conta”, traz alas como “Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral” (na fantasia, as cores de uniforme de presidiário e plaquinhas de 171), “Versão heróica para Pedro I” (na representação, ele não estava sobre um cavalo, mas sobre uma mula) e “Marechal republicano que não tirou na monarquia da cabeça”. O carro “A história que a história não conta” apresenta muitos livros abertos. Na frente, um livro com uma imagem de manifestação contra a ditadura militar e a frase “Ditadura assassina”. De destaque na dianteira, a jornalista Hildegard Angel usando um vestido réplica de uma criação de sua mãe Zuzu Angel e um colar que pertencia a ela (Hildegard teve o seu irmão

---

<sup>135</sup> Informação do carnavalesco Leandro Vieira à TV Globo.

Stuart Angel torturado e morto pela ditadura; sua mãe, famosa estilista da época, foi uma das maiores inimigas do regime autoritário, vindo a ser morta com a participação de agentes do Estado<sup>136</sup>). Cada livro traz um “herói nacional” desconstituído em páginas reescritas por um professor diferente; personificado, cada herói dança sobre os corpos mortos dos excluídos.

Encerrando o desfile, alas representam “A arte do negro Aleijadinho”, “Salve Matita Perê!” (simbolizando a resistência ao colonialismo cultural) e “Viva o povo nordestino”. Como destaques de chão, Monica Benício, viúva de Marielle Franco, com a camiseta “Lute como Marielle”, acompanhada da cantora Rosiméri, figura tradicional da Mangueira. A ala final “São verde e rosa as multidões”, toda nas cores da escola, irrompe com bandeirões com os rostos de Marielle, Cartola, Jamelão, Carolina de Jesus, Mussum. A bandeira do Brasil, em verde-rosa, é ressignificada, sintetizando o propósito político do enredo: em vez de “Ordem e Progresso”, a epígrafe “Índios, negros e pobres”.

O tom de manifesto político permeia todo o samba-enredo da escola. É objetivo e claro em suas asserções. Ousado, não rende-se à fórmula de refrãos fáceis e muitas vezes descolados do conjunto da letra; há apenas um refrão, que nem vem a ser o ponto culminante do samba. Além disso, é recheado de aliterações e versos que se encontram mesmo em estrofes distintas.

O trecho inicial apresenta o enredo, que é a contação de uma nova história para o Brasil, fechando com a assertividade política do verso “Na luta é que a gente se encontra”.

Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra

A segunda estrofe começa aliterando “nego” com “dengo”, expressando um sentimento brasileiríssimo ao interlocutor. A história do Brasil começa a ser recontada na desconstrução do “descobrimento” de 1500 e na afirmação daqueles excluídos das galerias dos heróis nacionais. O último verso resume a intenção política - “Eu quero um país que não tá no retrato”

Brasil, meu dengo, a Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou

---

<sup>136</sup> MEMÓRIAS DA DITADURA. *Zuzu Angel*. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>. Acesso em: maio 19.

Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não tá no retrato

Percebe-se, tanto no início do primeiro quanto do segundo verso, uma vocalização alongada da palavra “Brasil”, que remonta à entoação ufanista da versão clássica de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. A evocação ao Brasil “grandioso” funciona, por um lado, como chave antitética para a narrativa presente nos versos que sucedem em cada estrofe, onde a historiografia hegemônica é desconstruída, e, por outro lado, como prefácio para a outra história da formação brasileira defendida pelo enredo.

A liberdade não é descrita como uma concessão dos ricos e poderosos, mas como produto da resistência dos povos negros escravizados e dos nativos indígenas. No trecho, sobressai-se a afirmação de que a liberdade “não veio do céu / Nem das mãos de Isabel”. A “liberdade” remete ao nome da jangada do líder abolicionista Chico da Matilde, o Dragão do Mar, que conseguiu interromper o mercado escravista no Ceará em 1881. Assim, é reforçada a ideia de que a Abolição não fora um presente da monarca, e sim produto da luta dos negros.

Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

A seguir, o samba-enredo apresenta o trecho que exibiu a maior diferença na gravação em relação à performance no desfile. Os versos “Salve os caboclos de julho / Quem foi de aço nos anos de chumbo” são acompanhados de uma batida marcial, reportando ao período referido, o da ditadura militar. Já o verso “Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”, de expressiva aliteração, pode ser entendido como o ponto culminante da canção: em uma das passagens do samba, a percussão é reduzida a um timbau e é feita uma “paradinha” para que as arquibancadas cantassem junto - o que foi efusivamente correspondido. Pesou aí, possivelmente, a repercussão gerada com a presença de Marielle Franco na letra da composição (lembrando que seu nome não constava na sinopse do enredo, apenas no samba-enredo vencedor).

O trecho final, único refrão, começa ciente do papel que pode ser desempenhado pela escola de samba para jogar luz sobre aquilo que está escondido e camuflado: “Mangureira, tira a poeira dos porões” (coincidência ou não, uma semana após o desfile campeão da Mangureira e toda sua visibilidade à memória de Marielle Franco, a polícia do Rio de Janeiro divulgou os nomes dos prováveis assassinos dela e de seu motorista Anderson Gomes). Os versos derradeiros homenageiam os heróis da própria escola, tanto os anônimos dos barracões quanto ícones como Leci Brandão ou Jamelão, o grande intérprete da história da agremiação: “Ô, abre alas, pros teus heróis de barracões / Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões”.

A fortuna crítica acerca do samba-enredo da Mangureira e de sua performance não poupou elogios. O jornalista Alex Escobar comentou: “esse samba não cai, ele não tem nenhuma barriga, nenhuma parte que dá aquela ‘quedazinha’ pra explodir depois, ele é uma explosão do início ao fim”<sup>137</sup>. Em debate promovido pelo jornal *O Globo*<sup>138</sup>, o escritor Alberto Mussa, pesquisador do samba-enredo, sintetizou: “É uma das maiores letras da história do gênero!”. O historiador Luiz Antonio Simas, de diversos trabalhos sobre o carnaval, disse: “Queria falar da importância da letra nos sambas-enredo. Estamos abandonando as letras. Por isso temos que valorizar o samba da Mangureira, que traz a melhor letra em anos e anos”; e complementa: “Tinha receio desse samba na Avenida, mas foi o melhor samba que passou”. Luís Filipe de Lima resumiu acerca da melodia: “E a melodia tem soluções que fogem dos clichês”. O jornalista Leonardo Bruno enalteceu a “coragem” na estrutura da canção: “É um samba com uma estrutura corajosa, com um refrão só”.

Longe de qualquer sentimento decadentista, a Mangureira campeã de 19 conseguiu comprovar a vivacidade e a contemporaneidade do gênero samba-enredo, que continua capaz de produzir belas canções, além de influenciar no debate cultural e político mais geral.

### **11.3.12 Vila Isabel, 2019: “Em nome do Pai, do Filho e dos Santos, a Vila canta a cidade de Pedro”**

---

<sup>137</sup> Transmissão da TV Globo.

<sup>138</sup> O GLOBO. *Leia o debate do Estandarte de Ouro de 2019*.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/leia-debate-do-estandarte-de-ouro-de-2019-23525352>. Acesso em: maio 19.

(Compositores: André Diniz, Evandro Bocão, Professor Wladimir, Júlio Alves, Marcelo Valência, Dedé Augusto e Ivan Ribeiro)

Em uma observação inicial, o enredo e o samba da Vila Isabel pareciam mais distantes de um viés “crítico”, já que, como analisado no Capítulo 8, reproduzia a visão tradicional acerca da Abolição – ou seja, a benevolência e o protagonismo da Princesa Isabel na libertação dos negros. No desfile, porém, alguns fatos remeteram ao alinhamento com o contexto político contemporâneo, no último setor, após toda uma sequência de fatos históricos e culturais referentes ao município de Petrópolis (RJ).

A ideia de conquista da liberdade está expressa na letra do samba-enredo, particularmente no trecho: “Em noite imortal / Floresceu um novo dia / Liberdade, enfim, raiou”. Como já comentado, o tom é de reverência à monarca, como se percebe nos versos: “O morro desce em prova de amor / Encontro da gratidão”, “Viva a princesa”. Contudo, essa conquista é interpretada também com a participação dos negros.

A última alegoria, “A liberdade, enfim, raiou”, tematiza o episódio da Abolição, trazendo para a contemporaneidade a luta dos negros por meio da memória de Marielle Franco. À frente do carro e abaixo de um busto da Princesa Isabel, desfilam a família de Marielle (sua mãe, seu pai, sua irmã e sua filha), com uma faixa com a epígrafe “Marielle presente” (a vereadora também fez parte do samba-enredo da Mangueira, que desfilou pouco depois da Vila Isabel). Por toda a alegoria, esculturas representam as mulheres negras, iconizadas com bebês no colo. No centro do carro, uma alegoria humana de componentes negros performatiza a alegria pela Abolição e, logo atrás, encerrando o desfile, a ala “Liberdade como canção: vozes do Brasil” celebra a libertação dos negros escravizados.

### **11.3.13 Unidos da Tijuca, 2019: “Cada macaco no seu galho. Ó, meu pai, me dê o pão que eu não morro de fome!”**

(Compositores: Márcio André, Júlio Alves, Daniel Katar, Diego Moura, Dr. Jairo, Nego, Elias Lopes e Junior Trindade)

Caso icônico de amálgama entre a cultura das escolas de samba e a religiosidade judaico-cristã, o desfile e o samba-enredo da Unidos da Tijuca em 2019, apesar de sua sétima colocação no placar final, trouxe importantes inovações estéticas. Artisticamente, além da plástica representativa do universo da Bíblia,

encenou à frente de cada alegoria alguma passagem do Livro Sagrado. Musicalmente, seu samba teve a forma de oração. Sintonizado à profusão de enredos de temática social no período, ao falar do pão, falou da fome.

A clareza a respeito da inspiração bíblica se fez perceber já na origem do desfile. A comissão de frente reproduziu um versículo ( seu título era “Disse o senhor: Eis que vos farei chover pão dos céus, Êxodo, 16:4”) para abordar a travessia dos hebreus no deserto por 40 anos, liderados por Moisés, fugindo da escravidão no Egito, no episódio que ficou conhecido como “milagre de maná”. O abre-alas representou a Santa Ceia, tendo junto um grande pavão, símbolo tanto da escola quanto da visão de Deus no imaginário cristão.

O pão, tema-enredo da escola, surge com destaque na ala das baianas (“O semeio do trigo”) e por todo o primeiro setor, em que conta a história do pão nas civilizações que teriam se desenvolvido a partir do pão (egípcios, hebreus, fenícios, gregos, romanos). O carro alegórico “Pão e circo” mostrou a Roma Antiga, com esculturas bastante realistas remetendo a um soldado prendendo dois homens escravizados. O pão é representado tanto na Revolução Francesa quanto na Revolução Russa, bem como na corte do Brasil, nas culturas indígenas e, em ala com a alcunha “pau, pão e pano”, denotando a política escravista da era colonial. Finalizando o setor, a ala “O pão que o diabo amassou” exibiu negros escravizados e, atrás, uma alegoria simbolizou um navio negreiro, com performances mostrando os negros sendo açoitados.

O quarto setor tematizou o pão na religiosidade. Sincrético, o desfile trouxe as significações do pão no catolicismo (o pão de Santo Antônio, o pão de Santo Onório, a Nossa Senhora do Pão), no candomblé (o pão de Ogum), na cultura cigana (o pão de Santa Sara). Um ato à frente do carro alegórico, chamado “Eu sou o pão da vida”, apresentou Jesus Cristo carregando a cruz e sendo chicoteado; o carro “Multiplica o sagrado pão” ostentou uma grande escultura de Jesus repartindo o pão, com anjos à frente e todo o universo religioso, com destaques representando Santo Antônio, Nossa Senhora do Pão etc.

O tom mais de crítica social é acentuado no último setor, denominado “Cada macaco no seu galho”. As alas representam os marginalizados, os desempregados, os “vermes do poder” (fantasia em preto e cinza, portando faixa presidencial), o “lobo em pele de cordeiro” (na frente anjo, atrás lobo), os “ardilosos” (figurino com várias máscaras nos ombros), a “gente sofrida”. O quinto ato, “Caridade”, traz uma

multidão pobre e faminta, tendo à frente a figura da Irmã Dulce (1914-1992), religiosa baiana venerada pelas igrejas Católica Apostólica Romana e Episcopal Anglicana, beatificada pelo Papa Bento XVI em 2011. O carro derradeiro, “Me dê o pão que eu não morro de fome”, reforça a importância do pão no combate à fome e à desnutrição. Após, a ala “Ventres da esperança” traz mulheres com barrigas de grávida, simbolizando a esperança de dias melhores.

O samba-enredo inova ao promover uma simbiose com o cântico cristão católico. No primeiro trecho, quem fala é o Deus Pai, que se dirige a seus “filhos”. Os versos “Como é lindo o amanhecer”, “Um bom dia a renascer”, remetem ao horário do desfile da escola (quando entra na avenida, já é manhã), aspecto já conhecido quando os festivais de sambas-enredo definem o hino de cada agremiação, mas serve também para referir-se à criação divina. O Deus da letra é bondoso e misericordioso: é a “fé na vida”, “aquele na dor te abraça”. É a “verdade” e quem carrega a cruz, é o salvador.

Meu filho  
Como é lindo o amanhecer  
Reflete o sol, a criação  
Um bom dia a renascer  
Pelos olhos do Pavão  
Sou a fé na vida  
Esperança da massa  
Aquele que na dor te abraça  
Sou eu, a verdade pra quem pede luz  
Carregando a sua cruz  
O alimento em comunhão  
Princípio da salvação.

Compadecido aos apelos de quem sofre, em primeira pessoa o Deus da canção se sensibiliza com a situação de fome. Se o corpo sofre com a falta de comida, a alma é fortalecida. Diz o primeiro refrão:

Ouçó chamar meu nome  
Ouço um clamor de prece  
Choro ao te ver com fome  
Sou o cordeiro que a alma fortalece

Ecoa a perspectiva bíblica de que é em Jesus que está o caminho, ao mesmo tempo em que ao indivíduo cabe percorrer seu destino. O poder é relacionado ao diabo, refletindo-se em cada pessoa. O “perdão” invocado por meio da oração e a divisão do alimento pelos que pouco têm completam a estrofe, simbolizando a mensagem de solidariedade do canto.

Só existe um caminho (por favor)

Cada um faz seu destino (meu senhor)  
As migalhas do poder que o diabo amassou  
Estão dentro de você  
As mãos unidas vêm pedindo o perdão  
Gente sofrida, com a paz no coração  
(BIS) Dividem o pouco que tem pra comer

Após um trecho em que fala é o pai e o outro em que um ser impessoal externaliza a mensagem da canção, na estrofe seguinte quem fala é o “filho” se dirigindo ao “pai”. O pão simboliza não só a vitória contra a fome, mas também a conquista da igualdade social. Algumas particularidades musicais merecem ser sublinhadas no trecho: na gravação, o verso inicial “Ó, meu pai...” é acompanhado de um órgão típico de igreja; na exibição do samba na avenida, é feita uma paradinha, tendo sido o canto entoado de modo entusiasmado pelos componentes da agremiação.

Ó, meu pai, o seu amor é a receita  
Iluminai, que não me falte o pão na mesa  
Derrame igualdade, prosperidade  
As bênçãos do céu  
Se Deus é por nós, escute a voz  
Que vem do meu Borel

Um sujeito coletivo protagoniza o último refrão, reiterando o caráter de representação do “bem” diante os males do mundo. A reivindicação de multiplicação do pão é a esperança de dias de maior igualdade. Na forma, o caráter de “oração” da canção é ressaltado, que é finalizada, como tradicionalmente ocorre na liturgia católica, com a interjeição “Amém”.

Hoje a Tijuca pede em oração  
Veste a fantasia pra fazer o bem  
Multiplica o sagrado pão  
Amém (amém)

### **11.3.14 Paraíso do Tuiuti, 2019: “O salvador da pátria”**

(Compositores: Moacyr Luz, Cláudio Russo, Dona Zezé, Jurandir e Aníbal)

Um ano após conquistar um surpreendente vice-campeonato com um enredo de forte conteúdo político, que rememorou e atualizou os significados da escravidão nos 130 anos da Abolição, a Paraíso do Tuiuti seguiu na mesma pegada, porém de modo mais metafórico.

O mote da escola foi o bode loiô, figura famosa na história do Ceará, eleito vereador de Fortaleza em 1922 (à época, lembra-se, votava-se em cédulas de papel). Como era um animal, claro que sua eleição não valeu, mas entrou para o anedotário político como fato exemplar do voto de protesto de uma população desiludida com seus representantes. O enredo desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos, contudo, foi bastante além. Através da história do bode, metaforizou o sistema político brasileiro: um povo alijado da participação efetiva no poder; as elites gananciosas que cerceiam a ascensão de líderes populares; a manipulação das eleições; a resistência empreendida pelas parcelas da população excluídas dos espaços decisórios.

Já o lançamento da sinopse, em maio de 2018, causou bastante burburinho sobre quem seria o verdadeiro “salvador da pátria” que deu nome ao enredo. Na imprensa e nas redes sociais<sup>139</sup> não faltaram opiniões de que as inferências seriam ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que estava havia um mês preso e, mesmo assim, era à época o favorito nas pesquisas presidenciais. O texto do enredo, além de referir a características que remontam a Lula, traz menções indiretas a palavras do campo semântico do discurso dos procuradores da Operação Lava-Jato ao acusarem o ex-presidente (quando falaram que não possuíam “provas cabais” da propriedade do apartamento que lhe foi atribuído, mas “convicção” das evidências que apontavam<sup>140</sup>). Diz a abertura da sinopse<sup>141</sup>:

*Vocês que fazem parte dessa massa irão conhecer um mito de verdade: nordestino, barbudo, baixinho, de origem pobre, amado pelos humildes e por intelectuais, incomodou a elite e foi condenado a virar símbolo da identidade de um povo. Um herói da resistência! Não posso provar, mas tenho total convicção da autenticidade de tudo o que a ele atribuíram. [sic]*

Ao final da sinopse do enredo divulgado em maio de 18, o carnavalesco Jack Vasconcelos alertava: “Lembrete: Votar em animais é e sempre será possível”.

---

<sup>139</sup> ROMULO TESI. *Cheia de referências a Lula, sinopse de enredo sobre bode eleito no Ceará é divulgada pela Tuiuti*. Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/cheio-de-referencias-a-lula-sinopse-de-enredo-sobre-bode-eleito-no-ceara-e-divulgado-pela-tuiuti/>. Acesso em: maio 2019.

<sup>140</sup> G1. *Afinal, procurador da Lava Jato disse 'não temos prova, temos convicção'?*. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2016/09/afinal-procurador-da-lava-jato-disse-nao-temos-prova-temos-conviccao.html>. Acesso em: maio 2019.

<sup>141</sup> JACK VASCONCELOS. *Sinopse do enredo (Paraíso do Tuiuti)*. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/paraíso-do-tuiuti/2019/>. Acesso em: maio 2019.

No desfile, recorrendo ao primeiro verso do samba-enredo, “Vendeu-se o Brasil no palanque da praça”, a comissão de frente trouxe uma performance com a representação de um político e dois seguidores distribuindo dinheiro e vestidos em roupas caras e cores sóbrias. O povo, representado com figurino simples e colorido, é descrito como manipulado pelos poderosos. No momento principal da apresentação, o povo se abaixa e o político passa por cima de seus corpos. Surge o bode, que é eleito pelo mesmo povo, mas esse tem a sua faixa brutalmente arrancada pelo político, que despreza o resultado eleitoral e permanece no alto do coreto, enquanto o povo fica na parte de baixo, distante do poder.

Na sequência, uma alegoria “pede passagem” mistura o bode à coroa azul que é símbolo da escola, intitulada “Exaltação ao salvador da pátria”. O primeiro setor representa a fuga do sertão, com cores bastante fortes e quentes indicando aquele mundo que se deixava para trás<sup>142</sup>. A fome, a seca e a consequente pobreza na cidade são representados.

A chegada do bode ao litoral cearense é tematizado no segundo setor. As cores mudam, prevalecendo no primeiro momento o “verde-mar” e outras tonalidades mais claras. Na dianteira da alegoria do segmento, o “dragão do mar”, referência ao líder abolicionista Chico da Matilde, ícone da resistência cearense. Alas mostram a vida boêmia de Fortaleza (bares, cafés, serestas etc.) do início do século XX, a bateria veio vestida de “Dândi sertanejo”; um tripé chamado “O bode noturno” exibiu o bicho balançando como o boi-bumbá, portando um chapéu e fumando um charuto.

A transformação urbanística de Fortaleza veio representada por alas e alegorias como “Bumba-meu-automóvel”, mostrando a chegada do automóvel na década de 1920, quando o bode foi eleito, “O teatro” e “Cine moderno”. O carro “Aformoseamento alencarino: nasce a ‘moderna’ Fortaleza” é dividido em duas partes: na frente, o que Fortaleza queria ser, sob a inspiração na *belle époque* parisiense; atrás, o que Fortaleza escondia, prevalecendo a estética popular, muito mais quente e colorida - na interpretação fornecida pela transmissão televisiva<sup>143</sup>, a urbanização queria esconder não só a pobreza, mas também as manifestações culturais populares.

---

<sup>142</sup> Tive a oportunidade de desfilar no carro abre-alas da Paraíso do Tuiuti, que representava “A travessia do sertão”.

<sup>143</sup> Transmissão da TV Globo.

A partir daí o desfile acentua o caráter de crítica política. A ala “A farra” tem como fantasia mãos grandes carregando sacos de dinheiro); a “Relando o povo” apresenta os coronéis, com uma faixa presidencial, manipulando o povo; “Mamulengo do coronel” tem por figurino um homem corpulento, com o povo nas costas manipulado como mamulengos do teatro mambembe); “Povo no cabresto” exhibe o político falsário e demagogo sentado no colo do povo; “Vida de gado” tem a fantasia de “vaca de presépio”. O carro alegórico “A fauna eleitoral” ousou ao trazer a representação semiótica, por meio de animais, de diferentes tipos que habitam a política: aves de rapina, bichos peçonhentos, porco, rato etc. O povo aparece manipulado como marionete. Um destaque estampou o bode já eleito, porém impedido de assumir pelos poderosos.

Mais irreverente e mantendo o tom forte das críticas políticas, o último setor trouxe alas como “Ioiô me representa”, “Bode folião” e “Intervenção pelo bom humor” (nessa, a cor verde-oliva do Exército brasileiro, trazendo nas costas, armas, com flores na ponta). Retratando a divisão política do país - e realçando o lugar do bode -, a ala “A peleja entre o bode da resistência e a coxinha ultra-conservadora” apresentou, de um lado, o bode de vermelho e amarelo, tendo como arma o punho cerrado, e, do outro, coxinhas em verde e amarelo empunhando armas de fogo. O último carro, denominado “O auto de ioiô - A resistência”, teve como destaques personalidades de áreas e movimentos sociais diversos. Caixas com bonecas dentro exibiam frases características do discurso conservador/reacionário, implícito ou explícito, de parcela dos brasileiros: “Racismo não existe, não importa a sua cor / Somos todos iguais”, “Deus acima de todos / Mas sou a favor da tortura / Direitos humanos para humanos direitos”, “Eu amo samba / Só acho nada a ver colocar esse negócio de orixás”, “Se empregada estudar, quem vai limpar a casa pra mim? / Direitos trabalhistas é comunismo”. Na parte de trás, encerrando, dois grandes painéis traziam a ilustração “Ninguém solta a mão de ninguém”, de autoria da artista mineira Thereza Nardelli<sup>144</sup>, que viralizou ao fim do segundo turno da eleição presidencial de 2018 entre aqueles que se sentiram derrotados e preocupados com a vitória alcançada pela extrema-direita.

---

<sup>144</sup> VITOR PAIVA. *Por trás do viral: de onde vem a frase 'Ninguém solta a mão de ninguém'*. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/11/por-tras-do-viral-de-onde-vem-a-frase-ninguem-solta-a-mao-de-ninguem/>. Acesso em: maio 2019.

A mesma causticidade observada no desfile se vê também em boa parte da letra do samba-enredo. O refrão inicial já parte condenando a perda da soberania do Brasil, reunindo ainda outros problemas sociais contemporâneos, como a violência (o “ferro”), o descaso ambiental (o “lodo”) e a censura e o autoritarismo (a “mordança”). Em uma interessante aliteração, o verbo “serviu” e o adjetivo “servil” são utilizados na mesma estrofe para referirem-se, respectivamente, aos objetos dos quais o homem brasileiro é vítima e ao caráter desse homem, bem como às consequências para a sua vida da “venda” do país.

Vendeu-se o Brasil num palanque da praça  
E ao homem serviu ferro, lodo e mordança...  
Vendeu-se o Brasil do sertão até o mangue  
E o homem servil verteu lágrimas de sangue.

O “salvador da pátria” que dá título ao enredo é apresentado no quinto verso: De origem pobre, nordestino “sonhador”, retirante que foge da fome. O verso “Soprou as chamas do dragão do mar” denota o caráter libertário do bode, a sua associação ao ícone abolicionista cearense.

Do nada um bode vindo lá do interior  
Destino pobre, nordestino sonhador  
Vazou da fome, retirante ao deus-dará  
Soprou as chamas do dragão do mar

A incisividade política é momentaneamente deixada de lado e, na narrativa fantástica do enredo, é descrita a vida do bode na “muderna” Fortaleza do início do século XX. Com refrãos fáceis e apelativos, o primeiro (“Pega na viola, diz um verso pra iô iô / O salvador! O salvador! [da pátria]”) demarca a natureza “salvacionista” do animal.

Na sequência, após o primeiro refrão, a melodia baixa o tom e volta ao caráter político do enredo, também mencionando o episódio da eleição do bode. Ao dizer que “esse povo tão marcado / Não precisa de dotô”, reforça-se a visão de que o povo não precisaria dos “ilustrados” para lhe representar.

Ora, meu patrão, vida de gado desse povo tão marcado  
Não precisa de dotô  
Quando clareou o resultado  
Tava o bode ali sentado aclamado vencedor

Mostrando a frustração pelo fato do bode eleito sequer ter assumido o posto, o samba evoca um verso da conhecida canção de Ary Barroso (“Isto aqui, o que

é?") para concluir que a narrativa exibida faz parte da própria brasilidade: "Nem berrar, berrou, sequer assumiu / Isso aqui, iô iô, é um pouquinho de Brasil".

O refrão final, por sua vez, novamente recorre a versos de canto fácil e entusiasmado, informando e demarcando o nome da escola e seu enredo.

O meu Bode tem cabelo na venta  
O Tuiuti me representa  
Meu Paraíso escolheu o Ceará  
Vou bodejar, lá iá lá iá

A Paraíso do Tuiuti, portanto, conseguiu unir elementos tradicionais do gênero samba-enredo a uma narrativa de crítica política sustentada no realismo fantástico, exibindo uma apresentação criativa e um divertido samba em seu desfile.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação brasileira é um processo contínuo, inacabado. Em seus quase dois séculos de Independência, o país viveu apenas neegas de democracia. As desigualdades sociais e raciais não foram superadas e a conciliação entre as elites se tornou uma marca indelével. Nos poucos respiros democráticos, a população viveu momentos de esperança e otimismo, rapidamente decepados por essa mesma elite que, para manter seu *status quo*, assenta-se sobre uma desigualdade estrutural.

Quando esta tese começou a ser escrita, no segundo semestre de 2016, o Brasil há pouco havia vivido um golpe de Estado contra a presidenta Dilma Rousseff. O que para alguns poderia indicar o início de um novo tempo, na verdade era a intensificação de um ciclo iniciado alguns anos antes. Um ciclo caracterizado pelo ódio às forças de esquerda ou progressistas, por um ultraconservadorismo moral e, sob a influência de um fundamentalismo, por uma vontade mal disfarçada de mudar a face do Brasil.

Contextualizar o Brasil contemporâneo é essencial para compreender um aspecto central levantado por esta pesquisa: a ideia de “brasilidade”.

Não é novidade que desde os primeiros registros escritos esteve presente a busca de aspectos peculiares da nacionalidade do país imenso, responsável por 80% dos falantes de língua portuguesa, e único a falar o idioma em seu continente, que detém uma das maiores populações e é uma das maiores economias do mundo. Nação que demorou a alfabetizar seu povo e que tardou a investir na educação superior e em ciência, o Brasil é um caso instigante para qualquer pesquisador.

É de algum modo espantoso, contudo, que os símbolos identitários nacionais forjados por mais de um século, inclusive aqueles tidos como unânimes e inquestionáveis, começassem a ser postos em xeque pela onda fundamentalista e reacionário, refletida na política de modo radical na eleição de 2018, quando emerge das urnas o político de extrema-direita Jair Bolsonaro - e, consigo, um batalhão de *outsiders* de visão também extremada.

No início de 2016, em meio ao caos político do país, que acompanhava o processo de *impeachment* de Dilma e não dava sinais de sair da crise, diversos

prefeitos começaram a cancelar o apoio público ao carnaval. Em comum, o discurso de “tirar o dinheiro do carnaval para investir em creche e saúde”.

Em artigo para o jornal *Zero Hora*, alertava, naquele 24 de janeiro de 2016, que mais do que uma solução para aliviar o caixa diante de uma crise financeira, o que estava ocorrendo era uma tentativa de desconstruir uma manifestação que era ao mesmo tempo uma das mais populares e democráticas e a mais característica da pretensa “brasilidade”. Tal movimento se acentuou no ano seguinte (e novamente um artigo de minha autoria foi publicado por *ZH* denunciando a “roda viva” fundamentalista contra o carnaval), atingindo, mais tarde, também outros segmentos da cultura, com a censura a exposições, a perseguição a cineastas e o corte de boa parte do fomento às artes. Em relação ao carnaval, o fato possivelmente mais ultrajante foi protagonizado pelo próprio presidente da República, quando, no carnaval de 2019, divulgou para o mundo um vídeo de prática sexual fetichista, como se a maior festa popular do Brasil se reduzisse a isso.

Colocar em retrospecto partindo de acontecimentos mais recentes ajuda a iluminar o trajeto percorrido até aqui - e evidencia os absurdos do tempo presente.

Quando os primeiros românticos buscaram nas culturas indígenas aspectos humanos e naturais que indicassem particularidades a respeito da Nação embrionária, havia uma laicidade de sua perspectiva e uma afirmação do dever de visibilizar o “povo”. Quando os negros da periferia do Rio de Janeiro, boa parte deles oriunda do sertão, misturaram suas musicalidades e criaram o samba urbano, sendo adotados pela indústria fonográfica e depois pelo rádio, novamente estava em jogo a representação de algo inédito e profundamente enraizado no cotidiano das classes populares da cidade - com a diferença notável para os românticos de que o protagonismo passava a ser exercido pelas próprias camadas populares. Quando os modernistas transcenderam a Semana e transformaram a linguagem e as narrativas da literatura brasileira, ou quando tantos escritores de fora do “centro” deram visibilidade a um Brasil que ia muito além das capitais do Sudeste, ou, ainda, quando os bossa-novistas transmitiram para o mundo a imagem de um país cosmopolita e os tropicalistas beberam da fonte da cultura popular para insólitas experimentações, sempre a cultura brasileira se balizou pela liberdade criativa, pelo caráter laico de suas manifestações e por uma vontade profunda de expressar o “povo” - ou desse “povo” se ver diretamente representado.

Mesmo com todas as contradições e as rupturas democráticas, o Brasil sempre se orgulhou de ser um país marcado pela tolerância e o respeito à diversidade. O que a maré reacionária pretende mudar é justamente isso: o Brasil seria apenas para uma determinada concepção religiosa e todas as composições familiares, expressões culturais, organizações sociais, formas de ser e de existir que fujam do “normal”, do “tradicional”, são sumariamente postas na margem - fatos e dados não faltam para corroborar o argumento, basta ver o discurso dos novos dirigentes e dados sobre a violência praticada, por exemplo, contra negros, LGBT (sobretudo as transexuais), contra defensores dos direitos humanos, da terra e do meio ambiente.

É nesse contexto que situam-se os ataques contra a cultura e o carnaval. Estão no mesmo âmbito das investidas contra as universidades públicas, contra as instituições de pesquisa. É a tentativa mais desbragada de fragilizar o país naquilo que é a essência de sua identidade e de sua soberania nacional: o conhecimento. Uma nação que desconhece a si mesma pode mais facilmente ceder a aventureiros e oferece menor resistência ao assédio do imperialismo.

A ideia de “brasilidade”, nos diversos momentos em que foi elaborada, carregava consigo pretensões totalizantes. Como visto na perspectiva de Gilberto Freyre, e repercutida em outras, existia um alinhamento à ideia de mestiçagem, levando à compreensão da existência de uma etnia tipicamente brasileira. E cabe assinalar que essa dimensão genérica de “brasilidade”, que também é uma dimensão genérica sobre o que é o Brasil e o “povo brasileiro”, muitas vezes invisibilizou a heterogeneidade social e racial que, de fato, constitui o Brasil.

No entanto, em tempos de crescente pasteurização e monopolização da indústria cultural e do conhecimento, olhar para dentro do lugar onde se vive, procurar pontos em comum com as pessoas por quem se passa diariamente pela rua, ou que moram no mesmo território, porém só se vê no grupo de Whatsapp ou no *feed* do Facebook, e que tiveram uma história semelhante a partir desse mesmo território e de todos os fatores sociais nele imbricados, parece ser algo não só útil, mas fundamental para a resistência cultural e a existência humana.

Afinal, é disso que trata uma significação atualizada de “brasilidade”: da possibilidade de existir e resistir expressando a diversidade de peculiaridades que sempre nos caracterizou como brasileiros diante, de um lado, todas as tentativas de nos tornar meros consumidores de produtos globalizados (cada vez menos

diversos), e, de outro lado, dos movimentos que buscam apagar essa mesma diversidade para impor uma outra face de Brasil e brasilidade, radicalmente excludente.

Poucas entidades demonstraram, ao longo da história brasileira, tanta capacidade de resiliência quanto as escolas de samba. Souberam aproveitar como ninguém o clima nacionalista dos anos 1930 para transformar o carnaval e possibilitar a ascensão de novos atores sociais, oriundos da periferia urbana. Firmaram parcerias estratégicas com o poder público. Transmitiram às massas o conhecimento antes restrito aos livros. Transformaram os livros, inserindo em suas páginas heróis e heroínas antes ocultos da história oficial. Tiveram o apoio de mecenas da contravenção. Tiveram o caloroso envolvimento comunitário para se manterem vivas. Criaram um novo gênero cancional. Não, foram além: criaram um novo gênero artístico, possivelmente o que reúne o maior número de linguagens artísticas e midiáticas de modo simultâneo.

As escolas de samba são o espaço, por excelência, de tudo aquilo que o extremismo contemporâneo (ou fascismo?) não gosta: nelas, o homem gay pode ser carnavalesco; a mulher franzina pode ser presidenta; o homem fortão pode ser o talentoso instrumentista da bateria comandada pela mulher lésbica; a negra velha é venerada à frente da velha guarda; a transexual é rainha da bateria; o jovem negro é o *designer* dos carros alegóricos; a mulher gorda é a figurinista de milhares de pessoas; o casal branco e hétero desfila ladeado com aquelas pessoas que, no resto do ano, só enxerga como prestadores de serviço barato (ou “colaboradores”).

Talvez nenhum outro fato cultural tenha sido tão representativo no último século de todo o processo formativo próprio do Brasil, desenvolvido sob diferentes perspectivas por tantos intelectuais, quanto as escolas de samba e o seu gênero cancional, o samba-enredo. Ambos transpõem para o plano artístico as incontáveis contradições, as reais peculiaridades, as muitas insuficiências e as fartas potencialidades de um país como o Brasil. Ambos demonstram que não existe uma homogeneidade quando se fala de “brasilidade”: a diversidade é a essência do Brasil, não tem como se falar do país e de “povo brasileiro” sem considerá-los em sua multiplicidade. Não é à toa, portanto, que a maré fascista tenha mirado justamente nessa diversidade, nessa multiplicidade - e, por que não dizer, nessa consagrada brasilidade.

As escolas de samba representam, em sua essência, a resistência. E o samba-enredo é a voz poética dessa resistência empreendida diariamente, há muitos séculos, por homens e mulheres que são a verdadeira face do Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista ieb*, São Paulo, nº 54, p. 139-150, set./mar. 2012.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. (Livro de ouro)

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. 3ª ed. corrigida, ampliada e atual. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. 183 p. (Série Prazer de Ler; n. 4)

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000235.pdf>.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma [recurso eletrônico]: o herói sem nenhum caráter*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. (Série prazer de ler; n. 10)

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade - Notícia da atual literatura brasileira*. 1873. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod\\_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf). Acesso em: agosto 2019.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BANDEIRA, Manuel. "Vou-me embora pra Pasárgada". In: *Libertinagem*. 1930. Disponível em: <https://www.revistaprosaveroarte.com/vou-me-embora-para-pasargada-manuel-bandeira/>. Acesso em: agosto de 2019.

BARBOZA, Marília T. *Coisa de preto: o som e a cor do samba e do choro*. 1. ed. São Paulo: B4 Ed., 2013.

\_\_\_\_\_ ; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Cartola, os tempos idos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grijalva, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRAZ, Marcelo (Org.). *Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. (Coleção Arte e sociedade).

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 1. ed. São Paulo: Lazuli Editorial / Companhia Editora Nacional, 2011.

CALDEIRA, Jorge. *A nação mercantilista*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CANDEIA; ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*. São

Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril, 1984.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos, 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12a. edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAVALCANTI, Maria L. V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 6).

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (BRASIL). *Carta do samba*. Texto de Edison Carneiro / prefácio de Marcia Sant'Anna. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

COSTA, Haroldo. *Política e religiões no Carnaval*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

COSTA, Nelson. *O Rio através dos séculos - A história da cidade em seu IV Centenário*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1965.

DA SILVA, Rubens Alves. Chico Rei Congo do Brasil. In: DA SILVA, Vagner G. (Org.). *Imaginário, Cotidiano e Poder - Memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2007. P. 43-80.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DINIZ, Alan; FABATO, Fábio; MEDEIROS, Alexandre. *As Três Irmãs - Como um trio de penetras “arrombou a festa”*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2012.

DUARTE, Paulo S. O poder do corpo. In: VERGARA, Carlos. *Carlos Vergara: fotografias*. [projeto, coordenação, pesquisa e seleção de imagens e edição, Carlos Vergara, Silvia Roesler; introdução e entrevista, Paulo Sergio Duarte; versão para o inglês Steve Yolen]. Rio de Janeiro, Silvia Roesler Edições de Arte, 2007. n. p.

ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro. 1968. Coleção Brasileira de Ouro. 945.

FABATO, Fábio [et. al.]. *As titias da folia - O brilho maduro de escolas de samba de alta idade*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014.

\_\_\_\_\_. *As matriarcas da avenida: quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz A. *Pra tudo começar na quinta-feira - O enredo dos enredos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FERRARO, Alceu Ravello. Gênero, raça e escolarização na Bahia e no Rio de Janeiro. *Cadernos de pesquisa*, São Paulo, vol. 39, n. 138, p. 813-835, set./dez. 2009.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). *A formação das tradições no Brasil (1889-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FISCHER, Luís A.. *Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor*. *Literatura e sociedade* – Revista do Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP. Número 11. São Paulo, 2009. 1.

\_\_\_\_\_. “Das Ideias Fora do Lugar ao Perspectivismo Ameríndio – Um modelo para uma nova história da literatura brasileira”. Pesquisa e redação realizados no âmbito do estágio de pós-doutorado na Sorbonne Nouvelle – Paris 3. 2015. 2v.

FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. (Org.). *O alcance da canção - estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

FORTUNA, Maria. Carnavalescos debatem papel da princesa Isabel na abolição da escravatura. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 94, número 31.202, 10 de jan. 2019.

FRANCO, Maria Sylvia de C. *Homens livres na sociedade escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GALVÃO, Walnice N. *Ao som do samba - Uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GOMES, Antonio H. C. *As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polémica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GOULD, Stephen J. *Lance de dados*. Tradução de Sergio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GRES PORTELA. *História*. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia>. Acesso em: agosto 2019.

GUARAL, Guilherme. *O Estado Novo da Portela*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

HOLANDA, Sérgio B. de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLINTOWITZ, Jaime. *A história do Brasil em 50 frases*. Rio de Janeiro: Leya, 2014.

LAN (pseudônimo). *As escolas de Lan*. Ilustração de Lan (Lanfranco Vaselli); texto de Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

LEITE, Carlos A. B. Figurações da violência na estética tropicalista. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 105-120, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Apresentação de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

MANGUEIRA. *Mangueira divulga seu enredo para 2019*. Disponível em: <http://www.mangueira.com.br/noticia-detalhada/993>. Acesso em: janeiro de 2019.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 4. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.

MELLO, Marcelo de. *O enredo do meu samba* - A história de quinze sambas-enredo imortais. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista* - História da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte, Editora da Universidade de Minas Gerais, 2002.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

PAMPLONA, Fernando. *O Encarnado e o Branco*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PERICÁS, Luiz B.; SECCO, Lincoln F. (Org.). *Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

PIMENTEL, João. *Marcadas para viver: a luta de cinco escolas*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012. (Coleção Cadernos do Samba)

PRASS, Luciana. Nas asas da Varig e da Panair: o Conjunto Farroupilha e o espalhamento da música popular brasileira e gaúcha nos anos 50 e 60 do século XX. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 93 - 129, set./dez. 2017.

OITICICA, Hélio. *museu é o mundo*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

RAYMUNDO, Jackson. Escola de samba: uma escola do povo negro, o negro enredo do samba. *Revista Arredia*, Dourados, MS, Editora UFGD, v. 1, n. 3: 60-73 jul./dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Da censura e do ufanismo à liberdade criativa: o samba-enredo nos Anos de Chumbo e no antológico 1985. In: ORLANDINI, G. (et. al.). Anais [recurso eletrônico] / *Seminário Literatura e Ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura*. 1ª ed. Dados eletrônicos. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2014. P. 79-94

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira, tomo I*. Org.: Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001. (Obras Completas / Silvio Romero)

SALLES, Evandro (Org.). *O Rio do samba: resistência e reinvenção*. Curadores: Nei Lopes, Marcelo Diniz e Clarissa Diniz. Tradutor: John Robert Andrews. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: Da crítica da geografia a uma geografia crítica*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978. P. 61-92.

\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia.: ensaios e entrevistas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SIQUEIRA, Magno B. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. 1. ed. Tradução de Léo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELASQUES, Muza C. C. *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. 1994. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira - de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora / Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2004. (Antropologia social)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*: Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, C. E.; FONTOURA, G. M. D. Negras Minas. *Identidade!* | São Leopoldo | v.18 n. 3, ed. esp. | p. 425-440 | dez. 2013.

Principais *sites* de referência:

GALERIA DO SAMBA. [www.galeriadosamba.com.br](http://www.galeriadosamba.com.br)

MANGUEIRA. [www.mangueira.com.br](http://www.mangueira.com.br)

O GLOBO. *Acervo O Globo*. <https://acervo.oglobo.globo.com/>

PORTELA. *História*. <http://www.gresportela.org.br/Historia>

PORTELAWEB. <https://portelaweb.org/>

YOUTUBE. [www.youtube.com](http://www.youtube.com)