



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Célia Regina Silva de Paula

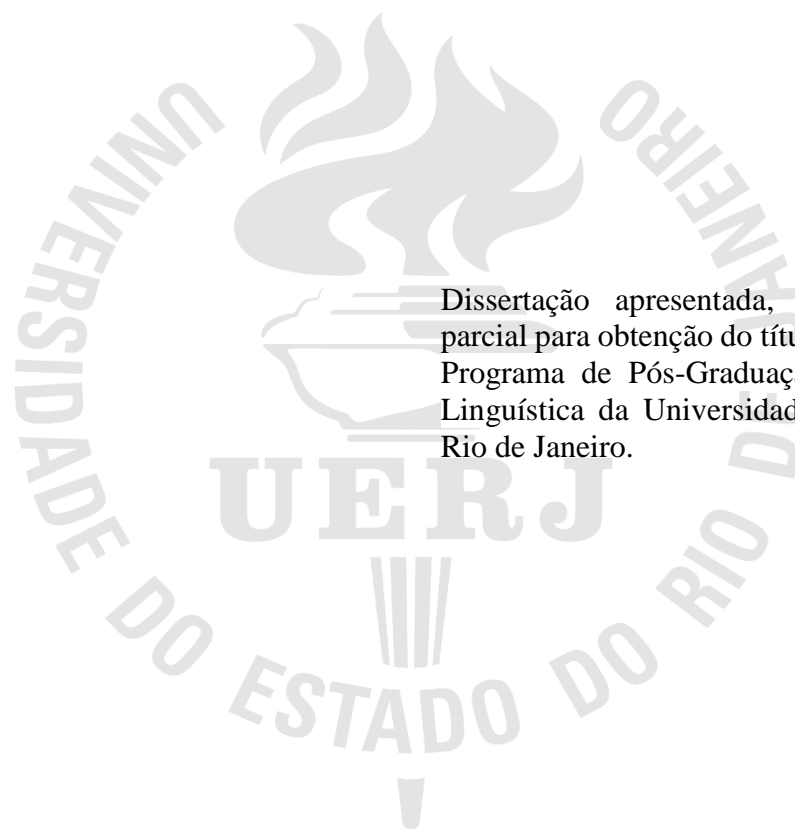
**Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história**

São Gonçalo

2023

Célia Regina Silva de Paula

**Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira

São Gonçalo

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

P324 Paula, Célia Regina Silva de.  
TESE Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história / Célia  
Regina Silva de Paula. – 2023.  
98f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Gêneros literários - Teses. 2. Samba – Teses. 3. Carnaval na literatura  
- Teses. I. Oliveira, Paulo Cesar Silva de. II. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB7 – 5190

CDU 82-1/-9

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Célia Regina Silva de Paula

**Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira (Orientador)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Claudio do Carmo Gonçalves  
Universidade Estadual da Bahia  
Universidade Estadual de Feira de Santana

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Norma Sueli Rosa Lima  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2023

A realidade, postulada empiricamente, é o resultado da relação existencial do homem com o mundo convertida em signos. Comporta, por isso mesmo, três dimensões: a objetiva do mundo exterior, incluindo aí o contexto sociocultural das relações interpessoais normatizadas; a subjetiva do homem, incluindo aí o mundo interior da experiência subjetiva como sensações, emoções e pensamentos; e a neutra do acontecimento, incluindo aí o mundo objetual do estado de coisas [...].

*Anazildo Vasconcelos da Silva.*

## RESUMO

PAULA, Célia Regina Silva de. *Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história*. 2023. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Esta dissertação tem como objetivo geral mapear as condições de produção, materialização e recepção do samba-enredo estudadas no tempo-espaço histórico, e propõe uma “poética do samba-enredo”, que difere esta forma literária das demais poéticas teorizadas. Em seguida, problematiza-se a forma samba-enredo e suas especificidades para compreendê-la como espécie literária. O lugar ocupado pelo samba-enredo no campo artístico-literário e as relações sócio históricas que definem seu posicionamento na cena cultural brasileira nos orienta no sentido de estabelecer uma teoria que dê conta do fenômeno samba-enredo, partindo de seu percurso histórico, que vai das origens ao surgimento, desenvolvimento, consolidação e atualidade para pensar teoricamente suas estruturas textuais. Com essa finalidade, o estudo de obras da Teoria Literária, especialmente as que tratam das questões de gênero e da Historiografia visam a estabelecer as relações entre obra e forma literária em suas interações no campo sociocultural. Pensa-se não somente a estrutura dos versos, mas também as formas de produção cultural e interação social, o que revela uma poética através das práticas coletivas que a configuram: parte-se do enredo partilhado pela comunidade à realização final na avenida. Neste sentido, este trabalho se concentra na materialidade do texto, sem desconhecer o percurso social desta produção. Ao longo da dissertação, analisa-se uma seleção de obras de períodos diversos, para discutir como o samba-enredo se comporta no tempo-espaço histórico e no contato com os fenômenos sociais que marcaram seu percurso. Com isso, o estudo crítico faz jus à problematização do samba-enredo no campo literário, avançando no entendimento de sua forma, o que justifica a pesquisa e mostra sua relevância.

Palavras-chave: samba-enredo. teoria. literatura. história.

## RESUMEN

PAULA, Célia Regina Silva de. *Hacia una poética del samba-enredo: teoría, literatura e historia*. 2023. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Esta tesis doctoral tiene como objetivo general mapear las condiciones de producción, materialización y recepción del samba-enredo estudiado en el espacio-tiempo histórico, y propone una “poética” del samba-enredo, que difiere esta forma literaria de las otras poéticas ya teorizadas. A continuación, se problematiza la forma samba-enredo y sus especificidades para entenderla como una especie literaria. El lugar ocupado por la samba-enredo en el campo artístico-literario y las relaciones socio-históricas que definen su posicionamiento en la escena cultural brasileña, nos orienta hacia el establecimiento de una teoría que da cuenta del fenómeno samba-enredo, a partir de su trayectoria histórica, que va desde sus orígenes hasta su aparición, desarrollo, consolidación y actualidad para pensar teóricamente sobre sus estructuras textuales. Para ello, el estudio de obras de Teoría Literaria, especialmente aquellas que abordan cuestiones de género, y de Historiografía pretenden establecer las relaciones entre obra y forma literaria en sus interacciones en el campo sociocultural. No sólo se considera la estructura de los versos, sino también las formas de producción cultural y de interacción social, lo que revela una poética a través de las prácticas colectivas que la configuran: se parte desde la trama compartida por la comunidad hasta la realización final en la avenida. En este sentido, este trabajo se centra en la materialidad del texto, sin desconocer la trayectoria social de esta producción. A lo largo de la disertación se analiza una selección de obras de diferentes épocas, para discutir cómo se comporta la samba-enredo en el tiempo-espacio histórico y en contacto con los fenómenos sociales que marcaron su trayectoria. Con esto, el estudio crítico hace justicia a la problematización de la samba-enredo en el campo literario, avanzando en la comprensión de su forma, lo que justifica la investigación y muestra su relevancia.

Palabras clave: samba-enredo. teoría. literatura. historia.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
1	<b>O SAMBA-ENREDO: SOCIEDADE, CULTURA E HISTÓRIA</b> .....	20
1.1	<b>Percursos e percalços do samba-enredo: 1888-1930</b> .....	21
1.2	<b>Do teste ao samba à identidade nacional: 1930-1945</b> .....	30
1.3	O samba-enredo moderno: arte e mercado, de 1945 ao hoje .....	36
2	<b>O SAMBA-ENREDO COMO ESPÉCIE LITERÁRIA</b> .....	58
2.1	<b>As especificidades do samba-enredo: poética e épocas históricas</b> .....	69
2.2	<b>A construção da obra: forma literária e sociedade</b> .....	77
2.3	<b>O processo de criação: da gênese das obras aos desfiles</b> .....	81
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90
	<b>ANEXO 1</b> - Da poesia de Drummond ao samba-enredo da Vila Isabel (1980) .....	93
	<b>ANEXO 2</b> - O olhar de Tarsila do Amaral sobre o carnaval no subúrbio carioca ..	95
	<b>ANEXO 3</b> - O carnaval: dos primórdios à estética contemporânea (Imagens) .....	96



## INTRODUÇÃO

A forma samba-enredo é um tema insuficientemente estudado e/ou problematizado pela teoria e pela crítica literária. Partindo dessa constatação, propomos como objetivo geral desta dissertação mapear as condições de produção, materialização e recepção desta forma literária, observadas suas relações no tempo-espaço histórico que nos levam a propor algumas hipóteses de trabalho acerca das especificidades dessa produção literária, sem deixar de investigar o lugar ocupado pelo samba-enredo no campo artístico-literário através das relações sócio históricas que definem o posicionamento do samba-enredo nas cenas culturais e teóricas.

Como espécie literária, entende-se que todo texto artístico se desenvolve no tempo, bem como as percepções sobre ele variam de acordo com o cronotopo. A teoria textual é de caráter mutante e depende em larga medida da história e dos contextos de produção, recepção e avaliação das obras. Isto é, a reflexão teórica é cambiante, histórica e ideológica tanto nos aspectos técnico-formais quanto na percepção histórica dos gêneros, compreendidos como um conjunto de textos aparentados que traduzem a multiplicidade de sentidos que engendram uma tradição cultural.

Para problematizar a forma samba-enredo em suas especificidades, situa-se inicialmente o percurso histórico-social desta espécie musical, mostrando seu processo de criação, desenvolvimento e consolidação para, em seguida, apoiados em leituras críticas de sambas-enredos de diversas épocas, de escolhas aleatórias vinculadas à comunicação com o povo, analisar seus processos de produção hoje. O problema da forma em geral não envolve somente a questão da técnica, como seria na visão dos formalistas: a forma depende das relações que cada texto mantém com seu conteúdo (seu contexto extratexto ou social), como defendia Mikhail Bakhtin (1988). Para Bakhtin, a forma se inscreve em um modo temporal (*chronos*) e em uma localização (*topos*). Isto quer dizer que a cada tempo histórico corresponde uma situação geográfico-cultural que situa e/ou reconfigura gêneros e espécies artísticas. No cronotopo, os aspectos sincrônicos e diacrônicos da linguagem se organizam e nele se opera uma rede complexa de fenômenos interagindo entre si.

Platão, em *A República*, já havia mostrado que diversas técnicas podem ser desenvolvidas quando se pretende abordar um tema. No entanto, qualquer teoria se complexifica na medida em que os valores relacionados à verdade, à justiça, à educação e ao convívio social entram no campo da discussão crítica cerrada. Platão diferia os gêneros literários conforme as funções da linguagem propostas em cada um deles e através de uma ideia

de verdade como a busca pela justiça. Deste modo, ele diferenciou a poesia da seguinte forma: (1) centrada na terceira pessoa; (2) com foco na função informativa da linguagem e (3); em primeira pessoa, que exerce a ação pela emoção. Platão admitia ainda uma segunda pessoa que atende às exortações e apelos, concentrada na função apelativa da linguagem.

Dando um salto para o século XX, Emil Staiger (1972) já havia apontado que os gêneros literários se dividiam entre épico, lírico e dramático e formavam conceitos fundamentais relacionados às convenções formais, independentemente da decisão de escritores e críticos. Ou seja, a forma implica questões envolvendo a sílaba, a palavra, a frase, o emocional, o figurativo e a lógica. Além disso, Staiger afirma que demonstrar sensações é próprio da linguagem verbal.

Para Roberto Acízelo de Souza (2012, p. 12), na Antiguidade Clássica, a epopeia, a tragédia e a comédia foram absorvidas pela ideia da métrica, do ritmo. Da mesma forma, o gênero lírico, como o antigo ditirambo, firmou-se pela ode, nos hinos, epigramas e églogas. Com isso, os gêneros foram lidos em sua normatividade, em sua forma específica de composição, mas não se desvincularam do ponto de vista ideológico. Daí uma pureza que a princípio não admitia a mistura de gêneros, de um lado, e as contaminações que hoje são a marca dos gêneros. Mediante o exposto, surge para nós a questão do samba-enredo: composição que une uma letra/poema a um ritmo musical e que hoje entra em comunhão com um tema previamente apresentado que se materializa no samba-enredo. Sendo assim entende-se que quanto à recepção, a ferramenta de engrenagem para composição do samba em enredo seja uma chave para as perspectivas da inclusão ao unir letra e ritmo à poética, que conta os fatos relacionados ao tema e, exclusão ao não se perceber o vínculo existente entre a espécie literária em questão numa perspectiva historiográfica que se une para assumir a mistura dos gêneros.

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), Mikhail Bakhtin estudou as manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento em uma perspectiva literária denominada carnavalização. Na Idade Média, a cultura popular estava ligada às descobertas de novas técnicas e formas, já que buscava mais liberdade em relação ao classicismo antigo. De acordo com Bakhtin, estabelecia-se um tímido rompimento com as formas literárias dominantes, camisa de força que enquadrava a cultura e reduzia a problematização da sociedade e da religião. Na realidade, era pelo riso que se denotava uma cultura cômica popular infinita e heterogênea em suas manifestações (Bakhtin, 1988, p. 50). Se na Idade Média Bakhtin detectava uma revolução pelo riso, pela comicidade, no Brasil das primeiras décadas do século XX assistiríamos a uma revolução pelo ritmo, através da dança e com o corpo. Na Idade Média, a cultura popular promovia um distanciamento dos fundamentos clássicos, apesar de prevalecerem na Europa as manifestações lírico-

trovadorescas do século XIII advindas das narrativas épicas escandinavas (Sagas), francesas (Canções de gestas), espanholas e alemães etc. No campo das manifestações dramáticas, predominava o teatro cômico francês de farsas satíricas, pastorais e monólogos dramáticos, além do teatro religioso – os milagres, mistérios e autos, apontados por Bakhtin. Para ele, esses fenômenos se diferenciavam das formas do modelo literário adotado pelo antigo classicismo. Com isso, passa-se a se compreender melhor as trajetórias populares, literárias e ideológicas referentes à concepção de mundo na perspectiva artística em que o êxtase está na apresentação desenvolvida pelos aspectos material e corporal, nas caricaturas de imagens grotescas e na própria lógica do processo de reinterpretação do riso. No Renascimento, as formas de composição literárias da Idade Média tornam-se arcaicas, contudo, canoniza-se o Soneto (século XII) e revigora-se a epopeia e a tragédia, espécies antigas, conservando-se assim a tríade das matrizes da Antiguidade, em que a normatividade, a hierarquia e a pureza reaparecem conjugadas à forma hegemônica dos gêneros por todo período clássico moderno.

Pautada no ideal de liberdade criativa, dentre outras inovações, surge no século XIX uma nova e importante manifestação do discurso épico, contaminada pela concepção literária romântica, segundo Anazildo Vasconcelos da Silva (2017, p. 107). Com isso, inicia-se um novo ciclo na épica ocidental. Os românticos canonizaram o romance e o drama, estilos próprios aos emergentes das revoluções industrial, liberal e burguesa. Relativizaram as formas fixas presentes na lírica clássica (balada, vilancete, rondel, rondó, triolé, terceto, décima, oitava, sextina, canto, vilanela) em prol dos temas subjetivos de cada poeta. Porém, em meio a tantas mudanças, o soneto ainda permanece no Romantismo, mesmo sendo pouco praticado por seus poetas, mas isso mudaria mais tarde com os poetas parnasianos e simbolistas.

Torna-se mister ressaltar que uma tradição épica da literatura brasileira começa a se manifestar a partir do século XVIII. Os escritores do final do século XVIII as invocavam para criticar as questões socioculturais provindas da dominação colonial: o épico e o nacional. Mais tarde, o ideário romântico tentaria identificar na identidade indígena uma forma poética da inovação literária identificada com a ideia de nação brasileira. Desta maneira, a épica romântica procurou realizar um feito histórico: a criação de uma identidade heroica embutida na estrutura das narrativas (Vasconcelos, 2017, p. 108).

No século XX brasileiro, a partir do Modernismo, aprofunda-se o rompimento e/ou a transgressão em relação às normas que pretendiam delimitar os gêneros, agora expostos a novas *performances* em que sobressaem a criatividade e liberdade individuais dos artistas. São problematizados os conceitos estabelecidos pela teoria clássica dos gêneros, principalmente no uso dos versos livres. É importante também ressaltar que, quanto aos gêneros literários,

predomina uma liberdade expressa pela hibridação das espécies literárias, em que se percebe a combinação de mais de um gênero nas obras. As normativas estéticas não devem se sobrepor à liberdade do escritor, que usufrui do poder de determinar critérios próprios para o diálogo com os gêneros.

Ao propor como objeto de investigação teórica o samba-enredo, pretende-se traçar caminhos que possam dar conta deste fenômeno como espécie literária, o que não pode ser feito sem levar em conta o percurso histórico desta espécie literária: suas origens, seu desenvolvimento e sua consolidação no campo cultural, até o estágio atual. Para tanto, se faz necessário, compreender a estrutura (forma) do samba-enredo, ou seja: construir uma teoria compromissada com o estudo da forma poética (letra ou poesia cantada), suas relações com o ritmo e a melodia, e que também se ocupe da *performance*, compreendida como parte fundamental de um percurso criativo singular dentre as demais formas poéticas e musicais que se abrigam na espécie samba-enredo. Fundamentar o samba-enredo como espécie literária demanda ainda uma expansão das reflexões teóricas acerca dos gêneros, já que esta arte surgida em meio a batucadas e instrumentos de cordas, nas primeiras décadas do século XX, ainda não foi contemplada com uma teoria de sua forma. Paulo Cesar S. Oliveira (2020, p. 68) aponta que o estudo da forma é

[...] um capítulo complexo na história da crítica literária, já que coloca problemas da ordem dos indecíveis, visto que as configurações e reconfigurações das obras são sempre expostas a critérios estéticos e históricos, o que situa a reflexão da forma em um território instável, ao mesmo tempo localizável e sempre dinâmico: instável, porque determinado pelas circunstâncias e variantes do caminhar histórico, bem como pelas relações flutuantes entre o campo literário e o campo social; localizável, porque as formas literárias só podem ser identificadas e compreendidas no tempo-espaço histórico em que ocorrem; e dinâmico, por envolver agentes, autores e receptores das obras. Além dos processos mentais e ideológicos que se configuram no momento da produção artística, é preciso refletir posteriormente e por meio da leitura crítica dos textos e das obras, quais processos impulsionam as formas artísticas no cronotopo. A investigação estético-histórica das obras torna-se atividade importantíssima para a compreensão de seu percurso e do estado atual em que se encontram, pois, os mecanismos sociais, políticos, econômicos e culturais incidem sobre as formas, como rastros deixados ao longo do caminho sinuoso, que pode sempre ser recuperado, ainda que parcialmente.

Se por um lado houve avanços sistemáticos no campo cultural e no quadro dos estudos sociológico-antropológicos, no que toca à questão da forma literária as reflexões sobre o samba-enredo pela crítica literária ainda são incipientes, apresentando franca defasagem, se comparadas às demais áreas das Humanidades. Neste estudo, concentra-se esforços na

elaboração de uma poética do samba-enredo e o estudo da forma será o ponto de partida para se pensar, no âmbito dos estudos literários brasileiros, alguns modos de entrada na descrição, sistematização e conceituação desta espécie literária ainda insuficientemente pensada no horizonte da crítica e das teorias literárias.

As escassas tentativas de definição do samba-enredo como espécie literária beiram as generalizações. Ao propor como tema de pesquisa o samba-enredo, deparei com problemas que esta pesquisa buscará, se não resolver, pelo menos apontar caminhos para preencher as lacunas que o pensamento sobre o samba-enredo apresenta. Não há ainda uma teorização suficiente, eficiente ou no mínimo introdutória que dê conta do fenômeno samba-enredo. A crítica privilegiou a análise e a interpretação do percurso histórico da espécie, concentrando-se na análise de suas origens, seu desenvolvimento, sua consolidação e na compreensão do estágio atual dessas produções, mas relegou a segundo plano o estudo do samba-enredo como forma literária que precisa ser pensada a partir de suas especificidades.

Nesta introdução, tanto a forma quanto as especificidades do samba-enredo serão pensadas por meio dos processos de elaboração, reconhecendo o lugar ocupado pelo samba-enredo no campo artístico-literário nacional, que para minha concepção vai além do desfile das escolas de samba e da entoada no período de carnaval. É um gênero veículo da cultura, do democrático e do histórico de um povo, tendo como relevância a sua permanência através dos tempos como algo literário e promissor do conhecimento humano. E, também compreender as relações sócio históricas que definem o posicionamento da espécie na história cultural do Brasil. Para tanto, e de maneira bastante resumida, visto que a bibliografia em torno da história do samba é vasta e excelente, serão observados o surgimento, a formação, o desenvolvimento e a consolidação dessa arte em um contexto histórico e literário determinado. Entende-se que cada tempo histórico situa e/ou reconfigura os gêneros e as espécies artísticas. Ao estudar os aspectos sincrônicos e diacrônicos dessas transformações da linguagem, no caso do samba-enredo, percebe-se uma rede complexa de fenômenos interagindo entre si. Em nosso estudo, a elaboração de uma poética do samba-enredo não negligencia as questões fundamentais do estudo da forma literária, essenciais às reflexões e hipóteses de trabalho deste estudo.

No âmbito dos estudos teórico-literários brasileiros, as lacunas sobre uma teorização consistente do samba-enredo como espécie literária demanda de nós uma descrição, sistematização e conceituação destas produções artísticas com vistas a (re)posicioná-las criticamente no campo dos estudos literários. As tentativas de definição do samba-enredo como espécie literária, já fora dito, ora beiram as generalizações ora confundem a análise sócio histórica com a compreensão da forma artística. Quando se trata do estudo da estrutura formal

e das relações de produção do samba-enredo, pouco se fez. Pensar o samba-enredo como espécie literária requer, portanto, discutir os limites e alcances da teoria dos gêneros, da teoria em geral e o porquê de a academia não ter contemplado adequadamente esta forma popular de expressão literária. Sendo assim, é preciso se considerar uma breve revisão da teoria dos gêneros, inicialmente, para em seguida pensar o samba-enredo como espécie literária.

Carlos Ceia (2009) define os gêneros literários como uma “forma de classificação dos textos literários” que objetiva mostrar o que é expresso pela literatura e como isso se expressa. Ceia diz que não se deve confundir o gênero como forma discursiva histórica e suas formas a-históricas, que se referem aos gêneros fundamentais, hoje abrigados nas diferenças entre narrativa, lírica e drama. Essa confusão parece rondar uma das poucas tentativas entre nós de se compreender a forma literária samba-enredo, que é a conceituação de Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas (2010). Ambos classificam o samba-enredo como pertencente ao gênero épico, um dos mais antigos da tradição literária ocidental. Inclusive, defendem que o samba-enredo seria o **único gênero épico genuinamente brasileiro**, uma vez que **nasceu e se desenvolveu de forma espontânea e livre, sem ser influenciado por outra modalidade épica, quer seja literária ou musical, nacional ou estrangeira** (os grifos visam a ressaltar nossa ênfase nessas passagens). Leia-se, portanto, na íntegra o que dizem os dois autores:

Entre as espécies de samba, o samba de enredo é certamente a mais impressionante. Porque **não é lírica** – no que contraria uma tendência universal da música popular urbana. E porque **íntegra o maior complexo de exposições artísticas simultâneas do mundo moderno: o desfile das escolas de samba**. Mais do que isso: porque **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. 9-10, grifo nosso).

Observemos, preliminarmente, que o texto de Mussa e Simas é contraditório no encadeamento dos argumentos. Se “o samba-enredo é um gênero épico” (“pertence” ao gênero épico seria mais adequado), “o único gênero épico genuinamente brasileiro”, como poderia ter se desenvolvido sem “a mínima influência de qualquer outra modalidade épica”? Em outras palavras, como pode pertencer a um gênero sem ter nenhuma influência do próprio gênero?

Outra afirmação problemática é o da origem do samba-enredo que, segundo os autores, “nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente”. Isso leva a questões de ordem filosófica e teórica, quesitos básicos no estudo dos gêneros literários e, não se pode deixar de salientar certo idealismo da origem que crê na autenticidade e originalidade absolutas, algo

incompatível com o problema das formas históricas que a todo o momento surgem e se desenvolvem a partir, principalmente, do diálogo e das interseções com as diferentes formas. Não haveria, nesse sentido, uma “origem”, um “grau zero” para os gêneros. Todos eles, de um modo ou de outro, estão interligados e os próprios autores confirmam essa afirmação quando dizem que o samba-enredo pertence ao gênero épico, um dos mais antigos da tradição literária ocidental.

Um outro problema na afirmação de Mussa e Simas seria o de descartar a lírica como aspecto integrante das características formais e históricas do samba-enredo. Quanto a isso, os estudos de teoria literária são explícitos ao afirmar – desde Platão, em *A República*, como já visto, passando por Aristóteles até o hoje, que os gêneros não são puros. No capítulo III, de *A República*, Platão (1997, p. 86) afirma que na poesia e na prosa “existem três gêneros de narrativas”: uma adequada à tragédia e à comédia (inteiramente imitativa); outra, “de narração pelo próprio poeta”; e uma terceira, “utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros”. Já Aristóteles afirma que tanto a epopeia quanto a poesia trágica e a cômica, bem como os ditirambos, são produções miméticas, embora entenda que cada uma delas difere entre si por conta dos meios, modos e objetos (Aristóteles, 2015, p. 37-38). Aristóteles diz ainda que há autores que empregam vários meios (ritmo, canto, métrica), “como ocorre na poesia dos ditirambos e dos nomos, ou na tragédia e na comédia; diferindo - se, pois, usam todos os meios de uma só vez ou em partes distintas” (Aristóteles, 2015, p. 46-47).

Mais recentemente, René Wellek e Austin Warren (2003, p. 306-307) defendem que a teoria dos gêneros é “um princípio de ordem”, que classifica a literatura e a história literária não pelo tempo e pelo lugar, mas pela análise de certas estruturas. Por exemplo, se a repetição estrutural, característica da reprodução de certas formas, pode causar aborrecimento ou tédio, a criação de uma forma totalmente nova, inédita, não seria somente ininteligível, como também impossível ou impensável, o que nos leva novamente a questionar a ideia de Mussa e Simas sobre a originalidade absoluta do samba de enredo.

Quanto ao problema da definição do samba-enredo como épico, serão feitas algumas observações a respeito das propostas de Mussa e Simas. Um dos principais teóricos do épico entre nós, Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, p. 49-50), diz que o ciclo épico moderno no Brasil busca legitimar nossa identidade literária como expressão cultural da nacionalidade de um povo através do resgate da consciência nativa na recuperação do processo histórico nacional. No panorama da teoria dos gêneros, alguns modos de entrada na questão da forma samba-enredo são bastante produtivos para a compreensão moderna desta espécie como obra literária. Essas novas formas de percepção não admitem a prescrição, a fórmula, o

engessamento. Ao contrário, a análise detida das formas contemporâneas do épico, segundo Roberto Acízelo de Souza (1987, p. 94), revela que há cada vez mais predominância do eu, mais precisamente, da “estância lírica sobre a narrativa, do gênero lírico, sem se confundir, de igual modo, com o poema lírico”. Ao refletir sobre as investigações de Acízelo, Oliveira lembra que o épico, gênero ao qual o samba-enredo é frequentemente associado, também figura “no campo da poesia, definido pelo verso medido e pela importância do ritmo”. No entanto,

[...] a presença do épico por si só não dá conta dos diversos aspectos da forma samba-enredo. Seria preciso, no mínimo, ampliar o conceito de épico e de epopeia para vislumbrarmos uma noção mais exata de sua presença na espécie samba-enredo, mas essa visão mais abrangente só nos leva a mais problematizações (Oliveira, 2019, p. 190).

A tentativa de se buscar no gênero um padrão de repetição que alcance a totalidade ou ao menos a maioria das obras, caso fosse válida, na prática analítica revela-se insuficiente. Por exemplo, na divisão estabelecida por Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 58), pelo fator história teríamos o seguinte panorama (1) o lírico não apresenta história; (2) o narrativo apresenta história mediante narrações, descrições, dissertações e diálogos e (3) o dramático apresenta história mediante diálogos.

O gênero dramático não parece ser um grande problema, no caso da forma literária do samba-enredo, já que as estruturas formais dramáticas raramente se fazem presentes nesses textos. Com isso, queremos dizer que a imitação direta, conforme Aristóteles cunhou, que se dá por meio dos diálogos entre personagens (característica central do gênero dramático), não se verifica na forma samba-enredo. A forma samba-enredo é anterior aos desfiles e é esse o objeto de nossa análise, o texto no papel, o poema em si. Embora alguns advoguem que o samba-enredo só se concretiza na *performance* da avenida – que é de caráter teatral (e hoje multimidiático), lembremos de que estamos tratando da **forma literária**, ou seja, daquilo que antecede a *performance* nos desfiles e que existe independentemente da exibição teatral. Além disso, é preciso esclarecer que **é o enredo que se realiza na avenida** e o samba-enredo participa desta realização como um dentre vários elementos da representação cênica (Negritos para ênfase). No momento da apresentação dramatúrgica, observa-se a realização do samba-enredo em seus aspectos de ritmo musical casado com a poesia e complementado pelo canto coletivo, pela dança e por aspectos visuais diversos. No entanto, deve-se esclarecer que, antes da encenação na avenida, o samba-enredo é uma obra literária feita para um enredo/tema determinado e exige-se que combine música e poesia, dois elementos definidores do julgamento do quesito, o que não inclui a *performance* dos componentes, julgada no quesito Harmonia. Por



exemplo, os sambas-enredos das escolas Parada de Lucas (Sublime Pergaminho, 1969) e a Estácio de Sá (Festa do Círio de Nazaré, 1975) relativizam o argumento.

A distinção entre as formas líricas e narrativas – ao contrário das formas dramáticas, que não identificamos nos sambas-enredo – precisa ser melhor analisada. A classificação baseada no fator ritmo – que aponta o ritmo sem relevo especial, na prosa; enquanto que na poesia o ritmo é especialmente relevante – se mostra igualmente ambígua, posto que o samba-enredo é construído respeitando-se a melodia, a harmonia (por conta de sua imbricação indissolúvel com a música) e o ritmo – quanto à forma musical – e pela narração, que deve conter poesia (versos, rimas, imagens, simbolizações etc.) e se amoldar a um enredo, como dito, com a finalidade de se contar uma história por meio de descrições, fatos, datas e demais elementos característicos dos poemas narrativos. Esses elementos são marcados pelo ritmo, que determina a cadência da obra. Portanto, para se pensar a espécie samba-enredo a partir da forma precisamos reconhecer o hibridismo que envolve esta espécie, em que a letra/poema é um dos elementos dessa espécie pluridiscursiva. O samba-enredo, no mapa da configuração dos gêneros, para concluir, se caracteriza pelo hibridismo entre música e poesia.

Além disso, modernamente, o samba-enredo passou a ser pré-concebido a partir de um outro texto, um gênero textual chamado **sinopse**. O samba-enredo necessita de se adequar a um enredo escolhido pelas agremiações a partir da sinopse elaborada pelas Escolas. A sinopse desenvolve e detalha para os compositores os elementos históricos, sociais, culturais que moldarão o desfile a ser apresentado na avenida. Inclusive o Professor Doutor Cláudio do Carmo (Bahia) relatou sobre a experiência que teve ao auxiliar na pesquisa do G.R.E.S Estácio de Sá (Paulicéia Desvairada, 1992) sobre o Modernismo. Temos que considerar ainda que a história a ser contada será determinada por várias formas de representação do real – canto, dança, teatro, pintura, escultura, música, mídias etc., em um tempo-espaço dinâmico e que necessita de mais entendimento.

Na Teoria Literária, o estudo dos gêneros textuais nos indica que a sinopse se vincula com mais propriedade à narratologia. De acordo com Jonathan Culler (1999), a literatura era pensada através da poesia, o elemento dominante, e com o tempo passou a ser da ordem dos gêneros literários. Porém, ao longo do século XX, especialmente, a predominância dos preceitos clássicos se enfraqueceu, especialmente porque o romance passou a assumir o espaço e a relevância antes ocupados pela poesia, tornando-se a nova dominante.

Nos idos dos anos 1960, a narrativa passou a dominar a educação literária. Para Culler (1999, p. 84), as teorias cultural e literária vêm se afirmando justamente a partir da centralidade cultural das narrativas, juntamente com a crescente importância da História na relação entre os

acontecimentos (fatos) e o lugar (espaço) posteriormente ficcionalizados. Se a História fortalece o romance, por um lado, por outro há que se considerar a crise de popularidade da poesia lírica e da forma épica. Neste sentido, o samba-enredo representa, em sua forma de existência e produção, um lugar de discussão privilegiado acerca das transformações do lírico e do épico que, ao contrário da crise apontada por Culler, reforça a necessidade de se compreender a literatura como forma aberta. Daí a disseminação e a popularização da lírica e da épica em outros segmentos, como no caso do samba-enredo. Embora apresente características peculiares próprias do texto narrativo, o enredo das Escolas de Samba expresso pela sinopse é um gênero textual ainda sem estudos solidificados. Embora não seja o tema nem o objeto central dessa pesquisa, não se pode descartar a compreensão do enredo e o estudo do gênero textual sinopse como dois elementos fundamentais na reflexão sobre o samba-enredo como espécie literária.

A criação do samba-enredo está diretamente vinculada a uma agremiação chamada Escola de Samba. Essa instituição possui regimentos, estatutos, protocolos que são seguidos e configuram uma organização. Cabe a esta organização definir os termos com que uma obra deve ser elaborada e também qual delas será levada ao desfile. Neste processo, a Escola de Samba primeiramente escolhe um tema/enredo por meio de critérios internos; em seguida, como acontece hoje, a Escola produz uma sinopse de enredo que é dada a conhecer aos compositores; a partir disso, cada Escola define os critérios e os processos de escolha da obra que a representará nos desfiles, geralmente através de concursos públicos e abertos em que as obras inscritas vão sendo apresentadas e paulatinamente eliminadas, até se chegar às três finalistas, dentre as quais sairá a obra vencedora. Após as variadas disputas internas e abertas ao público, o samba-enredo se torna oficialmente o samba da Escola com o anúncio do(s) vencedor(es) na final do concurso, geralmente em quadra.

É preciso que a Escola deixe claro na sinopse o que deverá ser desenvolvido através do enredo: tema, personagens, local, tempo histórico, informações adicionais, elementos culturais etc. Como se vê, isso é feito através da sinopse, palavra que vem do grego *synopsis* (*syn*, junto, juntamente; e *ópseis*, visão). Trata-se da descrição imaginada a partir do tema e desenvolvida pela poesia do samba com o propósito de especificar, em torno de 32 versos (na configuração atual), alguns detalhes fundamentais do enredo. Sendo a sinopse um texto expositivo que objetiva a realização futura da obra, ela deve apresentar de maneira sucinta, encadeada e clara o conteúdo geral do tema para que os poetas-compositores realizem em verso e melodia o trabalho final. A sinopse propõe uma conexão entre a letra do samba, o desenvolvimento do enredo e a compreensão do público, tudo isso se realizando por meio do desfile. Para os compositores, a oficialização da obra se dará no momento em que ela é escolhida para ser o

hino da Escola naquele ano, como visto anteriormente. Portanto, a sinopse de enredo é um gênero textual antecipador do samba-enredo, anterior a ele e hoje fundamental para o desenvolvimento das obras poéticas a serem apresentadas no concurso. As questões que abordam a fala e escrita categorizam as práticas sociais dos sujeitos na composição da letra do samba em que os suportes dados à construção da poética envolvem valores ideológicos atribuídos ao uso do material em relação ao sujeito receptor. É preciso, no entanto, considerar no samba-enredo as práticas escritas e o enfoque dessa intenção cultural na oralidade a ser ofertada aos sujeitos em sociedade. Essas práticas envolvem os suportes textuais, orais, escritos, a forma de circulação do texto e os valores ideológicos atribuídos a esses usos, bem como a recepção do público. Para empolgar, o samba-enredo além de manter a preocupação tem que reger-se de um componente oral de excelência, facilitador do cantar, principalmente em seu refrão, revelador de seu acontecimento, sua trajetória histórica aos sujeitos envolvidos em sua realização. Logo é notório ressaltar que fala e escrita não se separam, isto porque caracterizadas de diferentes formas, desenvolvem funções específicas para comunicabilidade do objeto literário.

Como se vê, o estudo literário do samba-enredo requer também uma ampla articulação entre formas históricas, formas textuais e contextos de produção. Além disso, faz-se necessário integrar o samba enredo à série crítico-literária, analisando os mecanismos de estruturação dessa espécie artística e suas especificidades. Assim sendo, é válido demonstrar como o samba-enredo se comporta no tempo-espaço, tanto em relação a seu desenvolvimento histórico quanto a seu papel na cultura e nas relações sociais que foram estabelecidas em sua veloz e ascendente trajetória. Quanto a isso, não há dúvida de que o samba-enredo se confunde com a história do samba, da música popular brasileira e da literatura moderna no Brasil. Daí a importância de não somente pensar sua forma, mas também de compreender as relações entre literatura e sociedade que emanam desta espécie artística singular, inclusive precursora de muito do que se convencionou chamar de moderno na arte literária mais canônica.

De caráter cooperativo, o samba-enredo é uma espécie literária interdisciplinar – e interdiscursiva por excelência. Como arte surgida e desenvolvida no âmbito dos movimentos culturais ligados às camadas subalternizadas da sociedade carioca, essencialmente formadas pelos descendentes de escravizados recém-saídos da abolição, em 1888, é de se prever que forma e sentido devam estar imbricados no processo histórico de consolidação dessa arte. Com isso, não se descarta o fenômeno decorrente das relações entre arte e mercado no mundo globalizado, nem as implicações éticas, estéticas, políticas que regem o mercado, no qual o samba-enredo se insere e do qual se retroalimenta.

Especificamente, neste estudo, demarcar a teorização da forma não significa rejeitar os estudos acerca dos contextos sociais e econômicos brasileiros. Não se pode também desconhecer as teorias linguísticas e literárias, inclusive as de fora (como fizemos ao dialogar com Bakhtin). É preciso considerar tais contribuições, sempre pensando na conveniência de cada tese para os problemas apresentados. Ao se reafirmar o lugar ocupado pelo samba-enredo no campo artístico-literário brasileiro e estudar suas formas de representação poética através do espaço-tempo, na iminência de ampliar o pensamento crítico-literário acerca da espécie literária samba-enredo, faz-se necessário localizar este lugar no panorama cultural brasileiro e, para lembrar, a partir de seu surgimento, de sua formação, de seu desenvolvimento e de sua consolidação.

Quanto aos meios e modos de realização deste projeto, problematizar, nos sambas-enredos selecionados é a meta. Alguns aspectos de sua construção poética que demandam uma conceituação adequada desta espécie literária. Por isso, as leituras de teóricos nacionais como Roberto Acízelo de Souza e Anazildo Vasconcelos; de estrangeiros, como Mikhail Bakhtin; e de estudiosos da história do samba-enredo, como Lira Neto, Alberto Mussa, Luiz Antônio Simas, dentre vários outros, enriquecerá a pesquisa acerca de uma poética do samba-enredo, especialmente quanto à sua forma.

No panorama cultural, a consolidação de campos cooperativos que contribuem para a reflexão sobre uma poética do samba-enredo dentro da perspectiva dos gêneros literários e textuais deve ser amparada por novas abordagens críticas que venham dos estudos literários. Em resumo: esta pesquisa, intitulada *Para uma poética do samba enredo: teoria, literatura e história*, as teorias e críticas literárias que se ocupam em pensar a forma literária e a problemática dos gêneros apontam para a pertinência da constituição de um saber literário sobre o samba-enredo. É um estudo pautado pela discussão colaborativa entre áreas diversas do pensamento, entretanto, ancorada pelos Estudos Literários e pela Teoria Literária. A leitura da história e da teoria norteiam este trabalho, já que se busca estabelecer uma investigação pautada pela oportunidade e necessidade de se teorizar uma espécie literária e suas especificidades.

O capítulo 1 analisa a forma samba-enredo e seu percurso nos diversos contextos sociais, no âmbito da cultura em geral e em sua participação na história. Busca-se situar o fenômeno poético-musical no tempo-espaço para em seguida traçar algumas hipóteses de trabalho sobre as especificidades desta espécie literária. Traça-se um breve percurso sobre os movimentos musicais e literários, a partir de 1888 até a chamada Era Vargas. Analisando o período turbulento entre o primeiro governo Getúlio Vargas e o fim da Segunda Guerra mundial, quando o samba se torna oficial, patrocinado pelo Estado a partir de 1935, observa-se

a ascensão desta modalidade artística à símbolo musical (e cultural) da nação; como arte representativa daquilo que se convencionou chamar de identidade brasileira; e sua consolidação como ritmo definidor da música nacional.

No capítulo 2, problematiza-se não apenas o contexto em que o samba surgiu e se desenvolveu, mas, principalmente, são estudadas as formas com que o ritmo surgiu, se apresentou e consolidou. Analisando as especificidades e a estrutura do samba-enredo no tempo e as transformações históricas no Brasil e no mundo, verifica-se as diferentes estruturas que vão delineando um determinado percurso de nossa história cultural. Daí, entende-se que cada tempo histórico situa e/ou reconfigura os gêneros e as espécies artísticas e quanto ao samba-enredo isso não é diferente.

Como conclusão, procura-se demonstrar que uma sistematização da espécie literária samba-enredo, com suas singularidades, nuances e problemas merece a atenção dos Estudos Literários e da Teoria Literária. Assim justifica-se este trabalho pela abertura de um campo de estudos ainda incipiente na área de Letras.

## 1 O SAMBA-ENREDO: SOCIEDADE, CULTURA E HISTÓRIA

Em conformidade com a nossa “Introdução”, esta dissertação não propõe uma “história” do gênero musical e da espécie literária samba-enredo. Como já há uma bibliografia extensa acerca do samba-enredo, dos pontos de vista social, histórico, cultural e político, porém, sem desconhecer a importância de se contextualizar o percurso da espécie literária e musical, convém produzir breves incursões pela história, ao longo deste trabalho e nas referências haverá algumas de caráter sociológico, antropológico e histórico, consideradas mais relevantes ao estudo. Isso posto, passa-se ao resumo das propostas desenvolvidas neste capítulo.

O subitem 1.1, “Percurso e percalços do samba-enredo: 1888-1930”, propõe um breve apanhado sócio histórico das relações entre samba, cultura e sociedade, a partir do icônico ano de 1888 até a chamada Era Vargas. Analisar as relações entre a história dos movimentos sociais capitaneados pela população negra rumo à construção do samba, que se confunde com o processo de consolidação do que hoje atende pelo nome de música popular brasileira. Naquele período, ascendem o samba das esquinas, das ruas e acentua-se o registro fonográfico das obras.

O subitem 1.2, “Do teste ao samba à identidade nacional: 1930-1945”, reflete o período da subida ao poder de Getúlio Vargas, de 1930 até o fim da Segunda Guerra Mundial e de seu período democrático, instaurado em 1945. Foi um momento turbulento de nossa história e, quanto ao carnaval, marcado pela oficialização dos desfiles das Escolas de Samba. O ritmo samba foi alçado à categoria de música nacional e arte representativa da identidade brasileira. É neste período que se consolida o ritmo, a arte multimodal que pontuam os desfiles e solidificam-se as manifestações diversas, que vão se multiplicando e complexificando ao longo da história.

A fase moderna e atual do samba-enredo é o foco do capítulo 1.3, “O samba-enredo moderno: arte e mercado, de 1945 ao hoje”. Optou-se por esta divisão abrangente já que a fase contemporânea do samba-enredo é de difícil delimitação. É preciso reafirmar que o objetivo desta pesquisa não é a categorização de épocas históricas – embora aconteça, por vezes, pela necessidade de uma didática e pelo respeito aos fatos – mas sim, compreender o impacto das transformações sociais e culturais no desenvolvimento do samba-enredo, desde sua constituição, seu desenvolvimento e sua constante adaptação aos contextos sociais, políticos e históricos. Neste período, quanto à forma, aponta-se a fase do samba longo, ou “samba-lençol”, a partir da consciência cada vez mais forte quanto ao aspecto da negritude dessa manifestação,

especialmente a partir dos anos 1960 e 1970 até chegar à fase das “Escolas de Samba S.A.”, conforme cantou o Império Serrano em 1982.

### **1.1 Percursos e percalços do samba-enredo: 1888-1930**

O percurso histórico do samba-enredo compreende as origens, o surgimento, propriamente dito, e seu desenvolvimento, culminando em sua consolidação como gênero musical símbolo de identidade brasileira. Vitorioso como forma musical, o batuque revela-se pela multiplicidade de vertentes artísticas e culturais que reúne, através dos tempos. Por pertencer ao povo genuinamente preto de comunicação apenas oral (como aconteceu em Pelo telefone, criação coletiva, muito a ver com a oralidade, contudo, aquele que registrou a obra é o verdadeiro e único autor). Sendo assim, revelam-se as possíveis causas de as origens do samba-enredo não serem precisas. Mas alguns historiadores do samba (Lira Neto, 2017; Lopes; Simas, 2015) consideram a data de 22 de julho de 1892, com a chegada à cidade do Rio de Janeiro do negro Hilário Jovino Ferreira (seu local de nascimento é incerto, mas acredita-se que teria nascido na Bahia ou em Pernambuco), mais conhecido no meio do samba como Lalau de Ouro. Lalau foi aprendiz de estaleiro na Bahia e migrou para a cidade do Rio de Janeiro para ocupar a função de carpinteiro no Arsenal de Marinha, na Ilha das Cobras, Baía de Guanabara. Fixou residência no bairro da Saúde, na subida do Morro da Conceição, local em que aconteciam os cultos religiosos africanos, as batucadas noturnas e as rodas de capoeira. Aliás, a região entre o Cais do Porto e os bairros Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova era o principal local de residência e concentração de ex-escravizados e seus descendentes. Por isso, a região ficou conhecida como Pequena África. O breve resumo da trajetória dos sujeitos que fizeram a história do ritmo na antiga cidade do Rio de Janeiro, na região conhecida como Pequena África, se deve neste trabalho à excelente pesquisa de Lira Neto (2017). Passemos a ele.

Ao chegar na Cidade do Rio de Janeiro, Hilário Jovino abrigou-se, por um período, em um barraco no beco João Inácio, na Pedra do Sal, cedido por seu conterrâneo Miguel Pequeno. Embora citado em obras de pesquisadores e demais escritores (cf. Lira Neto, 2017; Rio, 2022) e considerando seu papel de acolhimento dos migrantes negros na chamada Pequena África, os dados sobre Miguel Pequeno ainda são escassos ou inexistentes, como por exemplo o seu nome

de batismo. O próprio Lira Neto (2017) não nos dá grandes detalhes acerca de Pequeno, limitando-se a reproduzir o que outros antes dele afirmaram.

Na antiga Pedra do Sal havia o comércio de escravizados. Com a abolição da escravização, o local se transformou em ponto de encontro da população pobre, cuja maioria era de negros. Além disso, a posição geográfica da Pedra do Sal, próxima ao mar, facilitava a ancoragem de embarcações marítimas e ali os moradores também recepcionavam os navios vindos da Bahia. No convés dessas embarcações, havia uma bandeira branca simbolizando Oxalá, que identificava os migrantes baianos.

No sincretismo religioso, Hilário tornou-se Ogã no terreiro do Babalorixá mais respeitado na cidade, João Alabá. No terreiro de Alabá, o batuque pontuava os cânticos e as danças “profanas”, que eram regadas à cachaça e às cervejas, acompanhadas de uma boa comida afro-brasileira. As reuniões organizadas com a ajuda de Hilário duravam horas, o que possibilitava aquele que trabalhava “arredar pé” pela manhã bem cedo, ir para o batente e mais tarde retornar, após o fim do expediente, para mais batucada. Era a chamada quizomba (*Kizomba*, do *kimbundu* significa encontro, confraternização e também festa do povo, com origem nas danças de resistência à escravização).

Hilário Jovino se torna integrante do grupo de rancho Dois de Ouro. Ele mantém a tradição baiana de celebração do rancho natalino de Reis, cortejo dramático musical em adoração ao Menino Jesus no qual os participantes se fantasiavam de animais, anjos, pastores e pastoras. Lira Neto (2017, p. 29) descreve os ranchos como um legado medieval ibérico trazido para o Brasil na época colonial, denominando as associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastoris, sincretismo devocional de variadas denominações, conservadas e reunidas sob a designação de reisado, anual, na véspera de 6 de janeiro, em conformidade com o calendário cristão para celebrar o Dia de Reis. Pelas ruas, os componentes dos ranchos cantavam e dançavam ao som dos violões, cavaquinhos, flautas castanholas, pediam ofertas nas casas dos amigos. Em troca, realizavam louvores musicais a fim de agradecer os donos das casas.

Outro fato relevante na construção do samba-enredo está na popularidade de Hilário Jovino Ferreira, que frequentava assiduamente o boteco Café Paraíso, localizado à rua Larga de São Joaquim, hoje Marechal Floriano, e o quarteirão entre as ruas Regente Feijó e Camerino. Lá ele encontrava os amigos festeiros e os capoeiras vindos da Bahia. Com o passar do tempo, precisamente em 6 de janeiro de 1893, Jovino decidiu não mais integrar o Dois de Ouro, fundando sua própria confraria de estandarte, improvisada nas cores verde e amarelo. Assim, ele convocou as pessoas dos becos, travessas e ladeiras da Saúde para participar do samba, que



na época significava apenas festa. Naquele samba estavam presentes Chico Canjica, Teodoro-Geme-Só, João da Mocotina, Lelé, Dudu, Tito Barãozinho, João Capenga, Marinho-que-Toca, Noela, Gracinda, Chica do Marinho e Joana do Passinho, conforme lista Lira Neto (2017). Foi assim que Hilário se declarou presidente do grupo, nomeando Avelino para seu vice, fundando então o novo rancho, o Rei de Ouro.

Na presidência do rancho, Hilário alterou as convenções dos festejos de rancho, apresentou o grupo na rua, durante o carnaval. Nele, introduziu os tantãs, pandeiros e ganzás em substituição aos instrumentos de corda a fim de denotar um som africano. Também incluiu a Porta-estandarte e o Mestre-sala no desfile. Confeccionou um novo estandarte, com a ajuda financeira do africano tio Bamboxê, importante representante da religião de matriz africana e primeiro a ter um terreiro no Rio de Janeiro. Para guardião do estandarte, escolheu-se Joana do Passinho. Teodoro-Geme-Só carregava o abre-alas, um pássaro cenográfico e um grupo de pastoras que desfilaram do beco ao largo de São Domingos. Por influência de Avelino, o grupo obteve autorização policial para se mostrar no primeiro cortejo carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro.

O rancho Rei do Ouro passou a ser uma inovação no jeito de fazer folia. Disciplinados, agradaram as autoridades desejosas de civilizar a cidade do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes surgiram novos ranchos, desgarrados em sua estrutura dos antigos cordões. As novas agremiações foram comparadas, em uma mirada civilizatória, com as grandes sociedades carnavalescas: Clube dos Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo. Em 1894, o Dois de Ouro foi convidado a desfilar para o presidente da República, Marechal Floriano Peixoto. Dessa maneira, pobres, negros e marginalizados experimentaram os aplausos dos ricos. A benesse do poder público terminava ali, entretanto. Posta em prática a limpeza étnica do prefeito Pereira Passos, na cidade do Rio de Janeiro, cortiços e vilas foram demolidos. Sem moradia, os habitantes da Zona Portuária e da Pequena África tiveram que se deslocar para outros lugares, principalmente para as encostas dos morros, em habitações improvisadas com pedaços de madeiras e destroços dos cortiços demolidos. Uma outra parte da população sem-teto migraria para o subúrbio.

Um ano e meio após Hilário Jovelino fundar o Rei do Ouro, ele rompe com o grupo e institui um outro com Miguel Pequeno, aliás, o idealizador da nova agremiação: o Rosa Branca. Após desavenças com Miguel Pequeno, Hilário abandona o Rosa Branca. Miguel Pequeno repassa a documentação do rancho para as mãos de uma negra quituteira que descia o morro para trabalhar no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Ela portava um enorme tabuleiro sobre a cabeça com variados doces caseiros para vender e retornava à noite para casa, recebendo em

seu terreiro de Candomblé (religião de matriz africana que cultua os orixás) e Umbanda (religião monoteísta e afro-brasileira, surgida em 1908, fundada por Zélio Fernandino de Moraes), pessoas que desejavam se consultar com as entidades. Tratava-se de Hilária Batista de Almeida, Assiata de Oxum, conhecida como Tia Ciata, Mãe Pequena no terreiro de João Alabá. Liderança comunitária na Saúde, Cidade Nova e Gamboa, Tia Ciata abrigava em seu santuário nagô os trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. Festeira, Tia Ciata, junto com outras Tias, promovia longas batucadas com direito a comes e bebes no terreiro de João Alabá. Personalidades famosas e anônimas frequentavam a casa da Iyá Kekeê, dentre eles, os pequenos João, José e Ernesto, futuros ícones da história do samba: João da Baiana, Sinhô e Donga.<sup>1</sup> Depois de fundar cinco ranchos e não permanecer em nenhum, Hilário Jovino, após uma briga com Tia Ciata, cria o “bloco de sujós”, grupo de pessoas sem fantasias, improvisando o desfile, sem cordões de isolamento. Era o carnaval da “desordem”. Pretos, pobres e mestiços se apresentavam sem fantasia, no improviso, até mesmo no repertório musical.

Em 1904, passa a existir outra figura importante na trajetória do samba. Norberto do Amaral Júnior, o Morcego, carnavalesco que produzia fantasias para os festejos de carnaval, desfilava como destaque no Club de São Cristóvão, na segunda-feira e na terça-feira no cortejo das Grandes Sociedades. Foi um desafeto de Pereira Passos. Com a fantasia intitulada “O único entrudo permitido”, ironizou o prefeito por sua arbitrária reforma urbanística e pela proibição do entrudo.

Em 1909, ocorre o primeiro concurso de rancho. No ano de 1911, Ameno Resedá, no Palácio Guanabara, canta o enredo “A Corte de Belzebu” para Hermes da Fonseca. Surgem novas agremiações e aquelas organizadas por negros eram discriminadas, originando uma espécie de “branqueamento” da cultura popular. Formava-se uma ideologia aceitável no Brasil dos séculos XIX e XX, a exclusão dos agentes passivos do processo: os sambistas e compositores.

Pode-se salientar que o samba, quanto à sua articulação, evidenciava dois elementos originários iniciais, de aspectos intermediários: a disciplina (ordem) e a indisciplina (desordem). Os ranchos desfilavam (disciplinados) pelas ruas em procissão, enquanto que os

---

<sup>1</sup> João da Baiana (João Machado Guedes, Rio de Janeiro, 17/05/1887 – 12/01/1974), compositor e pandeirista, era filho de uma das “tias” baianas, Perciliana Maria Constança (Tia Perciliana do Santo Amaro). Donga é pseudônimo de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Rio de Janeiro, 05/04/1889 – 25/08/1974). Foi músico, compositor e violonista. Era filho de Amélia Silvana de Araújo (a famosa Tia Amélia). Donga e João da Baiana foram considerados os precursores do samba carioca, juntamente com José Barbosa da Silva (18/09/1888 – 04/08/1930), o Sinhô, importante instrumentista (tocava piano, flauta, cavaquinho e violão e exímio no estilo maxixe) e compositor.

blocos de sujo se encarregavam em fazer a desordem, com sua dança livre, as pastoras dos cortejos sendo substituídas por baianas, representações das pretas vendedoras de doces do centro da cidade. Nos blocos de sujo, havia o canto cadenciado e harmônico. Desses fatos, já se divisava no horizonte o futuro samba. Entende-se, portanto, que os antigos carnavais expressavam a cultura popular na tradição dos cortejos. Os cortejos luxuosos expressavam o conflito entre morro e asfalto: de um lado, os subalternizados; de outro, a sociedade branca e/ou disciplinada. Sobressaiam os desfiles das Grandes Sociedades, iniciados por volta de 1855; o primeiro préstito de Momo do Congresso das Sumidades carnavalescas; e a fundação da Euterpe Comercial, núcleo de origem da Sociedade Carnavalesca dos Tenentes do Diabo (1856). Havia uma “divisão entre o carnaval dos ricos, elitizados, que acontecia na terça-feira gorda, data agendada para o desfile das Grandes Sociedades e as manifestações populares, que aconteciam na segunda-feira, dia dos grupos secundários” (Lira Neto, 2017, p. 46). Interessante lembrar que antes do desfile, ao deslocar-se para o local designado ao evento, os componentes realizavam no largo de São Domingo uma parada em frente às casas das lideranças comunitárias, como a de Tia Bebiana, para realizar uma batucada, atualmente chamada de “esquenta” pelas Escolas de Samba.

Por ocasião da comemoração do quinquagésimo aniversário de sua fundação, ocorreu um baile no Clube dos Democráticos e dele participaram a alta sociedade da cidade do Rio de Janeiro. Naquela época, era exigido que se tocasse “Pelo telefone”. O sucesso foi extremo e, no dia seguinte, o *Jornal do Brasil* (21/01/1917) comentava sobre a música que há três semanas do carnaval era admirada pela bela letra, mas que se assemelhava a uma colcha de retalhos, com oito estrofes sem sequência, com as quadrinhas e sextilhas sem seguirem um padrão e melodia que agradava aos foliões. A Casa Edison realizou duas gravações de “Pelo telefone”, sendo uma instrumental, sob a regência da Banda Odeon, e a outra cantada na voz de Baiano (Manuel Pedro dos Santos, Santo Amaro, BA, 05/12/1879 – Rio de Janeiro, 15/07/1944), sem tambores ou batucadas. A sonoridade idealizava uma canção de partido-alto, executada com instrumentos de sopro, assemelhada a uma fanfarra militar. Embora “Pelo telefone” tenha sido considerada a primeira gravação de um samba, outras canções também foram denominadas anteriormente samba pelas gravadoras.

Em fevereiro de 1917, a duas semanas do carnaval, Carlos Bittencourt e Luís Peixoto estreiam no Teatro São José um espetáculo de revista intitulado “Três Pancadas”, contando a história de um “trio de insanos, fugitivos do hospício na segunda-feira doida.” Outro aspecto relevante foi a apresentação da vedete Júlia Martins, que cantava em dueto com o palhaço Eduardo das Neves. Ambos levavam ao delírio a plateia ao cantar “Pelo telefone” em uma

versão diferente da exibida por Baiano, pois a leitura reproduzia uma sátira a Aurelino Leal, chefe de polícia do Rio de Janeiro, que ordenara o recolhimento de todos os objetos relacionados aos jogos de azar praticados pela alta sociedade nos clubes. Vale ressaltar a não aceitação da nova versão de “Pelo telefone” por Aurelino Leal, que exigiu a exclusão da canção do espetáculo caso não fosse respeitada a versão de Donga.

Tantos conflitos em torno da letra de Donga gerou desconfianças acerca de sua autoria. O *Jornal do Brasil* publicaria uma nota em que apresenta “Pelo telefone” como sendo de autoria coletiva, escrita por Tia Ciata, por seu genro (Germano Lopes), Hilário Jovino Ferreira e João da Mata, com arranjo original de Sinhô. Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios, ao ser questionado sobre a letra, conforme afirma Lira Neto (2017, p. 95), chegou a provocar os supostos autores de “Pelo telefone”, escrevendo uma paródia da famosa composição:

Pelo telefone a minha boa gente  
Mandou me avisar! ...  
Que o meu bom arranjo era oferecido  
Para se cantar

Ai, ai, ai  
Leve a mão à consciência, meu bem  
Ai, ai, ai  
Porque tanta presença, meu bem?

Ô cara dura de dizer nas rodas  
Que este arranjo é teu  
É do bom Hilário  
E da velha Ciata, que o Sinhô escreveu

Tomara que tu apanhes  
Para não tornar a fazer isso,  
Escrever o que é dos outros,  
Sem olhar o compromisso.

No carnaval de 1918, surgiu “Quem são eles”, uma nova canção de apelo rítmico, de autoria do Sinhô, relacionada ao bloco carnavalesco homônimo. A canção provocava os Democráticos e os Tenentes do Diabo, conforme se vê no trecho a seguir:

Quem são eles?  
Quem são eles?  
Diga lá e não se avexe, iaiá  
São peixinhos de escabeche

Não precisa pedir que eu vou dar  
O resto do caso, pra que cantar?  
O melhor do luar já se foi

Entre menina que aqui  
 Estão de horror  
 Ai, que aqui estão de horror

Já pelos idos de 1919, Sinhô mostrava, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, variadas obras recém-compostas por ele, usando letras intencionais para afrontar os despeitados e invejosos. Obteve bons resultados nessa produção em série no carnaval de 1920.

Finalmente, o termo samba, de origem africana, teve seu significado ligado às danças típicas tribais do continente, derivação do quimbundo, *di-samba*. Com o tempo, o samba passou a ser relacionado a um gênero de música que reunia os batuques do Congo e de Angola. Em 1920, apareceu no Rio de Janeiro o samba amaxiado, com ritmo difícil para o canto.

Ismael Silva, Newton Bastos, Armando Marçal e Bide, ícones da história do ritmo, foram compositores do morro que ingressaram nas agremiações carnavalescas da Cidade do Rio. Eles foram determinantes na criação da primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro. Entende-se que as primeiras Escolas de Samba marcaram a década de 1920, e figuravam em seus quadros artistas populares negros, que almejavam consolidar seus processos identitários resistindo a um Estado disciplinador através da luta pela integração dos negros e pobres na cena cultural, social e econômica da Cidade do Rio de Janeiro. A herança dos cortejos, o carnaval dos ranchos, os blocos e os cordões, os sons das macumbas e as batucadas cariocas fortaleceram as articulações entre o reconhecimento social e o ideal político no Distrito Federal. No fim da década de 20, um movimento de legitimação do samba como forma musical já estava em curso. Porém, havia dificuldades de se construir uma memória histórica do samba protagonizado pelas comunidades negras e pobres do Rio de Janeiro. Em 1930, segundo Mussa e Simas (2010), a aglutinação entre os cortejos e os ranchos representava a tradição carnavalesca, enquanto blocos e cordões entoavam os sons das macumbas, dos batuques e sambas cariocas, alicerçando os interesses políticos e sociais que davam o tom das lutas culturais do povo preto na primeira metade do século XX. Vale lembrar que no início de 1930 até meados da década de 1940 as Escolas de Samba não tinham compromisso com os enredos e temas de seus desfiles.

Naquele momento, surgiram as primeiras Escolas de Samba: a Estação Primeira de Mangueira, o Conjunto Oswaldo Cruz, a Vizinha Faladeira (Santo Cristo), a Para o Ano Sai Melhor (no Estácio) e a Cada Ano Sai Melhor (do morro de São Carlos). Mussa e Simas apontam que na leitura do importante sambista, compositor, historiador e ficcionista Nei Lopes (*apud* Mussa; Simas, 2010) eram três os aspectos mediadores entre a disciplina dos ranchos e a desordem dos blocos de sujeitos: a dança livre; o cantarolar das baianas; e a harmonia e os movimentos provocados pelo samba urbano carioca.

Outra citação relevante diz respeito a Ismael Silva que, baseado na escola de formação de professores que existia no bairro Estácio de Sá, batizou a pioneira agremiação de Deixa Falar como sendo uma Escola de Samba, tempos depois foi Unidos de São Carlos e atualmente a G.R.E.S Estácio de Sá. É importante frisar que a Escola de Samba Deixa Falar não foi um bloco carnavalesco transformado em rancho. Com isso, entende-se a latente vontade dos pioneiros artistas de se legitimarem e verem reconhecido o samba das comunidades negras do Rio de Janeiro.

Em 20 de janeiro de 1929, dia do padroeiro da Cidade do Rio de Janeiro, que no sincretismo refere-se ao orixá Oxóssi, o Pai de Santo Zé Espinguela ou José Spinelli (seu nome de batismo era José Gomes da Costa), apoiado pelo jornal *A Vanguarda*, organizou um concurso de samba em que participaram o Conjunto Oswaldo Cruz, organização que deu origem à Portela (agremiação vencedora do certame), além da Estação Primeira de Mangueira e do Estácio de Sá, conforme se comprova nessa matéria publicada no jornal *A Nação*, em 1929:

**“Zé Espinguela”, o primeiro organizador de concurso entre Escolas de Samba, faz suas observações sobre o concurso que instituímos**

José Gomes da Costa é o nome de batismo na vida civil. José Espinguela é o nome que recebeu na roda do samba. Nesta elle é bacharel. Moreno, alto, falando pouco, agindo muito. Está apresentado.

.....

Zé Espinguela foi o primeiro a organizar concurso de escola de samba no Rio. Naquella época elle era bamba e a turma respeitava. Hoje também. Era da Mangueira. Era a alma da Escola. Hoje está afastado.

Coube A NAÇÃO organizar este anno o concurso das escolas de samba.

Foi por isso que Zé Espinguela veiu á nossa redacção, em momento aliás opportuno, para dizer coisas interessantes sobre a historia dos concursos das Escolas de Samba.

.....

— Eu fui o primeiro organizador de concursos entre as nossas escolas.

Foi em 1929. Realizei no Engenho de Dentro. Sagrou-se vencedora a Portela, sabiamente dirigida pelo Paulo. Mangueira também apresentou-se pujante, tendo os seus sambistas Carlota e Arthurzinho apresentado dois sambas monumentaes. Foram Beijos e Eu Quero Nota.

.....

— Que acha você do concurso deste anno organizado pela A NAÇÃO?

— Esplendido. Boa orientação. Honestidade. E' o principal nesses concursos.

— Qual é o samba que mais agrada a você, Espinguela?

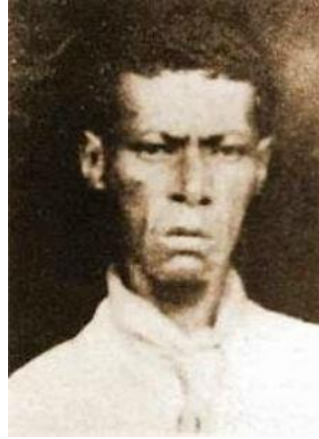
— Desses que andam por ahí, nenhum. “Vem rompendo a madrugada” tem harmonia dos morros.

— Quem você acha que vencerá o concurso?

— E' difficil. Falam que Mangueira, Serrinha, Portella e Vizinha Paladeira estão vendendo valor. Vamos ver.

Domingo eu direi quem está com a melhor bateria e o melhor samba.

Fig. 1. *A Nação*, 1 de março de 1935.



**Fig. 2.** Foto de Zé Espinguela.

Para o jornal, Zé Espinguela, o organizador do concurso, era o “moreno”, fato ficcionalizado por Paulo Lins, em *Desde que o samba é samba* (Lins, 2012, p. 219): “[...] Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão. [...] Bastava ser negro e portar um instrumento, que eles vinham com intolerância”. Afinal de contas, o romancista recupera a história quando lembra que o “samba de sambar” surgiu em meio à malta de malandros, jogadores, cafetões, operários e pretos que moravam no Largo de São Carlos e do Estácio de Sá, ponto de reunião do samba de partido alto, comumente denominadas rodas de batucadas e pernadas. O já mencionado grupo pioneiro organizava uma estrutura de ritmo, letras em versos e música que mais tarde seria de inovação/revolução.

Um dos precursores do samba e do samba-enredo, Alcebíades Maia Barcelos (Bide), foi um dos fundadores, em 1927 do primeiro agrupamento carnavalesco do Rio de Janeiro: o “Bloco Carnavalesco Deixa Falar”, denominada Escola de Samba por Ismael Silva. No entanto, a Deixa Falar não chegou a ser exatamente uma escola de samba. Foi um bloco transformado em Rancho, segundo os jornais cariocas de 1930. A Deixa Falar nunca desfilou levando o nome de Escola de Samba. Em 1930, registram-se apenas cinco agremiações definidas como agremiações de Samba. Lira Neto (2017, p. 250-253) conta essa história com mais detalhes. A ausência mais sentida no primeiro desfile das Escolas de Samba cariocas foi a Deixa-Falar, fundada por Ismael Silva e seus companheiros do bairro do Estácio, segundo Lira Neto. Por decisão da diretoria, a agremiação abandonara a nomenclatura de Escola de Samba. Imaginando-se alçar a um patamar mais elevado, passara a se definir como rancho. Questões financeiras provocaram a dissolução definitiva daquela que é considerada a primeira Escola de Samba, sem que ela tivesse participado de qualquer desfile ao lado das coirmãs. A Deixa-Falar encerrou suas atividades de forma melancólica, despedindo-se do Carnaval como um rancho de segunda categoria.

## 1.2 Do teste ao samba à identidade nacional: 1930-1945

Em 1939, Paulo Benjamin de Oliveira (Rio de Janeiro, 18 de junho de 1901 – 31 de janeiro de 1949), sambista mais conhecido como Paulo da Portela, quatro anos após a primeira vitória da Portela no primeiro carnaval oficial, de 1935, viria a criar aquele que seria considerado na história dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e do carnaval um dos primeiros sambas ligados ao enredo:

### **Teste ao samba<sup>2</sup>** (Paulo da Portela)

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

Polêmicas à parte acerca da primazia da “inauguração” da nova espécie musical, o fato é que essa obra, pioneiramente, casava a proposta de um tema (enredo) com uma letra que o descreve. Além disso, pela primeira vez, uma Escola de Samba viria fantasiada, já totalmente enquadrada no enredo, com o próprio Paulo da Portela (compositor e dirigente da escola) vestido de professor e os componentes trajados de alunos. Ao passar em frente à Comissão Julgadora, Paulo distribuía diplomas a seus “alunos”. A novidade agradou à Comissão Julgadora formada por Lauro Alves de Souza, Athenes Glasser, Lorival Cesar, Álvaro Pinto da Silva e o imortal Austregésilo de Athayde. A Portela trazia um gigantesco quadro-negro como alegoria principal, com os dizeres: “Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do

<sup>2</sup> Para ouvir a obra: <https://www.youtube.com/watch?v=d8pSSXtEH7Q>.



Brasil, e incentivar o povo brasileiro”. O resultado dessas inovações levou a escola a seu segundo campeonato após 1935, como já dito, ano em que foram oficializados os desfiles.<sup>3</sup>

Uma breve análise da letra revela alguns aspectos estéticos essenciais. Concentrado na função apelativa ou conativa da linguagem, Paulo da Portela buscou casar o samba daquele ano com o enredo proposto (Educação e Escola), abrindo caminhos para uma espécie musical e literária até então inédita. A novidade de Paulo da Portela viria a gerar anos mais tarde uma mudança na forma de julgamento do samba das Escolas: metade da nota seria concedida à melodia e a outra metade à qualidade poética da letra. De certa forma, não foi fácil encontrar uma espécie de lirismo que se expressa nas estrofes e versos de forma a “apelar” à comissão julgadora para que considere a arte ali proposta, tanto no desfile como a que o entendimento do que a poesia evocava. Era o início de uma aula na avenida, com a plateia convocada, com ousadia, a estudar a história e o tema da educação por meio da letra do samba-enredo. Essa inovação se daria pelo verso poético em estilo narrativo (apresentação) que propiciaria o canto dos componentes, com o comprometimento de desenvolver, cuidadosamente, o tema do enredo. Além disso, o conteúdo de crítica social não deixa de estar presente: o “fessor” da linguagem popular contrasta com o “professor” que “passa” conteúdos aos alunos; o socialista Paulo da Portela pergunta quanto fica cem dividido por mil (seriam os parques “réis” que os trabalhadores recebiam?) e ao final diz ironicamente que no morro os sujeitos vão vivendo de amor. Lembremos que em 1939 estávamos em plena vigência do Estado Novo, golpe perpetrado por Getúlio em novembro de 1937 e que vigorou até 29 de outubro de 1945.

A forma de persuasão acentuada pelo apelo e pelas encenações aproximaram letra, música e enredo conjugados à evolução e à harmonia da Escola no desfile. Naquele contexto, “Teste ao Samba” significava de certa forma unir em letra e harmonia uma ideia desenvolvida a partir da proposta de enredo, pioneiramente antevisto por Paulo da Portela, e que se tornaria um dos componentes fundamentais dessa forma de arte, ao longo da história.

As fantasias dos componentes; a plástica daquele desfile pioneiro e os recursos visuais do desfile traduziam o enredo em comum acordo com a poesia do samba. Sendo assim, a Escola demonstrava seus ensinamentos e aprendizados e ao destacar no cortejo, pelo abre-alas, um enorme quadro-negro, ou seja, um recurso pedagógico clássico nas salas de aula para ensinar a ler, fazer cálculos e escrever, realizar uma prova, aprovar e certificar, Escola de Samba passaria a ser local de difusão de conhecimento, pesquisa, ensino. A encenação da aula tinha ainda a função pedagógica de desenvolver uma relação metafórico-alegórica entre a missão da escola

---

<sup>3</sup> Essas informações e demais acerca da ficha técnica deste desfile podem ser conferidas no site do G.R.E.S. Portela: <https://www.gresportela.com.br/Historia/DetalhesAno?ano=1939>.

tradicional e o trabalho multi e transdisciplinar desenvolvido na comunidade do samba, não à toa representada por uma Escola: de samba.

A metalinguagem é um dos recursos expressivos do poema/canção de Paulo da Portela: os versos tratam da teoria e da prática do ensino em uma obra que se debruça sobre mesma, com sua linguagem desvelando a própria dinâmica do ensino tradicional, como se vê na descrição dos sememas que recortam o samba: aula, comissão, professor, nota, diploma, etc. Não sem razão, as Escolas de Samba foram concebidas à maneira de um lugar de aprendizado que deveria representar a pluralidade, as contaminações entre disciplinas e o apagamento das fronteiras entre as artes – literatura, música, teatro, artes plásticas, dança, etc. Assim, a avaliação do samba implicava compreender determinadas práticas de ensino evidenciadas na letra, seja através da descrição, pela crítica social ou na busca da poesia. O enredo exalta ora o trabalho do professor; ora a inovação como fundamento; e o aprendizado como meta:

Vou começar a aula  
Perante a comissão  
Muita atenção!  
Eu quero ver  
Se diplomá-los posso  
Salve o “fessor”  
Dá nota a ele senhor

Na prova real dos nove, tratava-se de fazer o samba avançar e conquistar, afinal de contas, em “noves fora tudo é nosso” mostrava-se o empoderamento do povo preto, pobre e marginalizado que naquele momento, ao menos, protagonizava uma revolução ao som dos tambores, o batuque tomando os espaços: pelo pandeiro, na cuíca, com o surdo, o repique, a caixa, o chocalho, tamborim, agogô, reco-reco, prato, etc. O discurso em primeira pessoa utilizado por Paulo da Portela denota um certo sentimento lírico de um poeta orgulhoso em escrever seus versos em favor de sua comunidade e no ritmo do samba, que o motivava a exaltar e organizar o trabalho de alunos tão dedicados quanto de vida difícil:

Não pergunte à caixa surda  
Não peça cola à cuíca  
Lá no morro  
Vamos vivendo de amor

No ano de 1939, a Portela sagrou-se campeã, consolidando-se como grande escola. “Teste ao samba” foi um enredo revolucionário e inovador naquela antiga Praça XI. Luta, pertencimento, identidade foram as matérias-primas do fazer poético casado com a música e os

elementos do enredo. Paulo da Portela, homem político, via as estruturas artísticas de uma obra aliadas no trato das questões sociais. Por isso, em seu trajeto de desfile pedia, ao público, a atenção para as Escolas de Samba. A Portela, na Praça XI, em 1939, fixava em “Teste ao Samba” uma nova realidade no carnaval, isto é, ela mostrava que a organização do samba com base no ritmo e na harmonia dali em diante dependeria de um enredo desenvolvido através da letra do samba.

“Teste ao Samba” foi um desfile que inaugurou de certa maneira a estrutura moderna do desfile das Escolas de Samba, em apresentações com início, meio e fim e tema desenvolvido a partir do diálogo entre o enredo, que ensinava a produção poética e a música, tudo recriado na avenida consoante as diversas manifestações interartes. A partir de 1939, consolidava-se o samba-enredo como hino poético que traduzia em versos o tema sugerido. Conforme Monique Augras (1998, p. 49), em janeiro de 1940 o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria sobre a Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas. Nela, acusava-se a prefeitura de ter ameaçado os ranchos e os blocos com a proibição do desfile. Já o concurso das Escolas de Samba teria sido autorizado pelo prefeito Henrique Dodsworth. Naquele ano, o título foi da Mangueira. O certame trazia como quesitos de avaliação o samba, a harmonia, o conjunto, a bandeira e o enredo. Essa informação fora ratificada também pelo jornal *Diário Carioca*, em 10 de fevereiro de 1940, e é mais um capítulo das transformações da festa momesca e dos rumos do samba-enredo como aspirante à espécie musical.

Nos anos de 1941 e 1942, houve a nomeação dos jurados pelo secretário-geral de administração para julgar os desfiles. Em 1941, o cortejo de blocos e ranchos voltaram a participar dos desfiles sob a organização do *Jornal do Brasil*, inclusive com liberdade de escolha do enredo, que poderia abordar temas nacionais ou estrangeiros (*Jornal do Brasil*, 16, 22 e 23/02/1941). Após os desfiles, anunciava-se a campeã do carnaval. Com o enredo “Dez anos de glória”, a Portela, tornou-se campeã mais uma vez com o enredo sobre seus dez anos de desfiles nas avenidas (lembrando que o surgimento da Escola matriarca data de 11 de abril 1923). Até o ano de 1947, a agremiação de Oswaldo Cruz de Madureira conquistou todos os títulos.

Em 1942, a prefeitura retomava com os desfiles de ranchos, blocos e Escolas de Samba, incluindo para isso, a criação de dois prêmios, pagos em dinheiro para aqueles que mostrassem o melhor carnaval. Assim, para o primeiro prêmio caberia 2500\$000 e, para a segunda colocada, R1500\$000. Duas comissões foram designadas pelo responsável pela administração da prefeitura, uma delas atenderia aos critérios de inspeção das Escolas de Samba, efetuando condições para que as agremiações participassem pelos seguintes quesitos: samba; harmonia;

bateria; bandeira e o próprio enredo. Isso posto, na data de 15/02/1942, o *Correio da Manhã* divulgava as regras, de caráter burocrático, que organizariam a competição. A exclusividade do desfile seria da Prefeitura do Distrito Federal. Havia uma Comissão Julgadora nomeada pelo Secretário Geral de Administração do prefeito. Havia agendamento antecipado do dia e hora do desfile, com as Escolas cumprindo devidamente os protocolos da Prefeitura como entidades relevantes para o carnaval da cidade do Rio de Janeiro; criação de metas a serem cumpridas. A apresentação das agremiações inscritas deveria seguir o estilo de carnaval carioca que se queria estabelecer e a divulgação e os critérios de pontuação de 0 a 10 e o enredo seriam de responsabilidade da escola, num total de treze artigos.

O valor do prêmio a ser pago seria entregue às primeiras colocadas, que deveriam desenvolver seus enredos com excelência, exibir a melhor música e manter os ritmos do morro. Era o valor atribuído à cultura popular carioca em que o subalterno supostamente protagonizaria a festa no asfalto. Doravante, levar-se-ia em conta o caráter populista-nacionalista do presidente Getúlio Vargas. Relacionar samba e poder é notório e acompanha a história das Escolas de Samba cariocas até hoje. A Ditadura Vargas permitiu incluir o samba no folclore brasileiro, segundo publicação de *A Revista Cultura Política*, periódico de 1941, foi uma criação oficial do Departamento de Imprensa e Propaganda de divulgação ideológica do Estado Novo. O resultado foi a proliferação do interesse oficial pelo samba, que passou a ser executado nas rádios da capital do Distrito Federal, reforçando o nacionalismo exacerbado no ritmo cadenciado dos pretos e pobres. A questão da obrigatoriedade dos motivos patrióticos como imposição da ditadura Vargas é hoje contestada por vários autores, como Néelson da Nóbrega Fernandes (2012, p. 3):

Assim, se em 1933 quatro escolas adotaram o samba como enredo, em 1935, no primeiro ano da obrigatoriedade dos temas nacionais e de oficialização, ficou combinado que o enredo para todas as 25 escolas inscritas no campeonato seria o samba. Segundo nossa apreciação, o enredo geral de 1935, além de expressar a conquista do direito de sambar nas ruas do Rio de Janeiro, incluiu a Praça Onze na geografia do carnaval oficial e, particularmente, elevou o samba ao lugar de tema nacional. Ao contrário do que concluíram Queiróz e Augras, esse processo não foi uma simples imposição do Estado ou um estratagema para dominar a massa suburbana. Ao nosso ver, a adoção dos temas nacionais não foi cega nem desprovida de estratégia, e não significou acolher os temas pátrios e nacionalistas que as elites tinham em mente. Em 1935, por exemplo, não tiveram nenhuma dificuldade para comemorar a sua própria vitória, em vez de um dos grandes fatos da história oficial, como acontecerá numa fase posterior.

Na obra de Sílvio Romero: *História da Literatura Brasileira*, a oralidade referente às qualidades artísticas, deixava o “folclore” do lado de fora do estético. Observa-se a citação feita pelo autor a respeito do folclore brasileiro:

Não é grande coisa e quase nada significa. Qual a razão dessa pobreza, desse quase mutismo da inspiração anônima do povo brasileiro, pelo que toca à sua história política? A resposta não é difícil. Desde os primeiros tempos da constituição de nossas populações, estas se viram sempre segregadas em grupos, esparsas e separadas entre si. Circunstância era esta já por si suficiente para dificultar a formação de uma forte consciência coletiva, um vivaz sentimento de nacionalidade. Não foi só isto: uma administração compressor e rapace habituou o nosso povo, desde suas origens, a considerar com maus olhos a governança e tudo que com ela se relaciona. Os chamados aspectos políticos não podiam escapar a esse desprestígio, a essa falta de simpatia. As massas mais incultas, que são as que produzem o folclore, nunca se acharam entre nós presas de grandes paixões gerais, dessas que abalam de alto a baixo a alma dos povos. (Romero, p. 57).

Isso posto, em meio a tantas novidades, ocorre a destruição da Praça Onze, reduto do samba e ocupada por uma maioria da população subalternizada. Era um paradoxo. O poder público que humanizou a arte popular da batucada, pois transferiria a festa do samba, com impactos negativos, para Avenida Presidente Vargas. O que se via era um falso nacionalismo, cujo interesse de cunho político sustentava os critérios da Era Vargas, em que civilizar o samba significava atender a interesses políticos.

Mesmo com o seu ritmo acelerado, a letra feita para a música do samba deveria se submeter às ideologias hegemônicas vigentes: deveriam ser evitadas e mesmo abolidas as apologias à macumba e à malandragem, elementos considerados de baixo nível para a cultura, aliás, toda ditadura ou governo conservador se baseia na construção imaginária de um nacionalismo que sirva ao seu poder e, uma outra questão é o racismo e a perseguição aos negros do país, fato que se queria na estrutura popular getulista e até hoje ainda não terminou. Embora o morro fosse o ator principal da peça teatral a ser encenada, as pegadas dos africanos deveriam ser apagadas. Isso nos remete à questão da inovação e renovação do pacto cultural representado pelo samba e revela as antinomias do processo: sem a riqueza cultural e o sensorialismo da etnia protagonista; sem o culto à religiosidade dos pretos; sem os traços da cultura popular propriamente dita. Inicia-se o que se convencionou chamar de processo de branqueamento no samba.

Os anos de 1941 e 1942 foram considerados relevantes para a construção histórica do samba populista-nacionalista, de fácil acesso e com suas características nativistas, civilizadoras

e progressistas expressas, a partir do enredo e consolidadas pela poética do samba (Augras, 1998, p. 54). Para manter uma cultura tradicional, incluindo os traços sociais da civilidade, o nativismo pretendido se fazia presente nas letras do samba-enredo, como o da Portela, bicampeã no carnaval de 1942, que abordava o indígena, valorizado circunstancialmente como elemento originário da identidade cultural brasileira.

Com o agravamento da Segunda Guerra, em 1943, o amparo às Escolas de Samba passa de responsabilidade da Prefeitura do Distrito Federal à competência da Defesa Nacional e da União Nacional dos Estudantes. A Guerra deveria ser a temática central dos sambas (Augras, 1998, p. 56). Apesar de não ter havido desfile das Escolas de Samba nos anos de 1944 e 1945, a Portela conquistava, por mais uma vez, na Avenida Rio Branco, o título de campeã do carnaval (cf. Cabral, 1974, p. 18; Augras, 1998, p. 57). Naqueles desfiles, não houve as participações dos ranchos, dos blocos e das Grandes Sociedades, conforme noticiário divulgado pelo *Jornal do Brasil*, em 24/02/1944.

Por este breve percurso histórico, afere-se que o samba se fixou no tempo através de relações problemáticas, conflituosas e antinômicas em diálogos às vezes tensos com os poderes vigentes. Importante ressaltar que a composição de um samba-enredo esteve sempre conectada aos momentos históricos e às configurações de poder de determinados períodos. O samba foi a inovação poético-musical que marcou os primeiros vinte anos do século XX; concretizando-se na década de 1930 e, posteriormente, marcado pelo ritmo que pontuaria melodia e enredo, objeto de nosso estudo.

### **1.3 O samba-enredo moderno: arte e mercado, de 1945 ao hoje**

O ano de 1945 foi marcado pela Segunda Guerra Mundial. Por isso, não houve carnaval naquele ano na Avenida Rio Branco. As Escolas de Samba desfilaram no estádio do Vasco da Gama e a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira, a Portela, foi mais uma vez campeã, porém, o desfile foi marcado pela desordem e pela violência entre integrantes de Escolas de Samba, com o mestre de bateria da Escola de Samba Salgueiro vindo a óbito (Fernandes, 2001, p. 143). Neste ano, a vencedora do certame, a Portela, viria com a seguinte obra:

**Brasil glorioso (1945)<sup>4</sup>**  
**(Ventura)**  
**G.R.E.S Portela**

Ó meu Brasil glorioso  
 És belo, és forte, um colosso  
 É rico pela natureza  
 Eu nunca vi tanta beleza  
 Foi denominado terra de Santa Cruz  
 Ó pátria amada, terra adorada, terra de luz

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

Como se lê, os “motivos patrióticos” permeavam aquele poema-exaltação. Isso foi característico nas relações históricas, políticas e ideológicas que marcaram à época a relação entre samba, estado e sociedade. O samba-enredo passaria também por inúmeras transformações rítmicas, melódicas e poéticas, quase sempre em função dos fenômenos históricos de cada momento. Seguindo uma difícil e problemática linha do tempo, a história do samba-enredo pode ser compreendida por um processo de formação (1933-1950); um período clássico (1951-1968); e a época de ouro (1969-1989), sucedida por uma “encruzilhada” (de 1990 até o hoje).

Em seu período de formação (1933-1950), o Brasil passava por transformações econômica, política e social: a Revolução de 1930; a Era Vargas; o Estado- Novo; a Segunda Guerra Mundial; a eleição para presidência da República, dentre outros fatos. Com o final da guerra, em 1945, era preciso reconstruir a vida e isso contribuiu para o clima de festa em 1946, em que as manifestações populares receberam o título de “carnaval da vitória”. Foram célebres momentos vividos pelo samba, em decorrência da explosão de patriotismo, mas também por um sentimento de liberdade que coincidia o fim do Estado Novo e a derrota do nazi fascismo na Europa.

As Escolas demonstravam preferência pela forma narrativa em detrimento do sentimentalismo. Com a euforia envolvendo a eleição e vitória do presidente da República Federativa do Brasil, Eurico Gaspar Dutra, o *Diário de Notícias* publicou os regulamentos do desfile de 1946, passando a contar com a interferência da União Geral das Escolas de Samba.

---

<sup>4</sup> Informações disponíveis em: <http://www.academiadosamba.com.br/passarela/portela/1945.htm>. Acesso em 18 jul. 2022.

De imediato, a União impetrou mandato exigindo receber por parte das agremiações os relatórios dos enredos, da poesia e melodia dos sambas a concorrer no concurso, a serem entregues antecipadamente aos jurados. Acreditava-se que, com isso, os jurados julgariam com mais rapidez e consciência. Porém, isso revelava também uma forma de controlar as Escolas: a entrega prévia de documentos; a avaliação criteriosa dos jurados; a desobrigação de seguir enredos históricos; a obrigação de as baianas desfilarem, para não descaracterizar as origens do samba, tudo isso, viria a marcar a história dos julgamentos. Mantinha-se a proibição dos instrumentos de sopro. Os desfiles deveriam utilizar carretas manuais para que não houvesse semelhança com o carnaval das Grandes Sociedades ou ranchos (cf. Augras, 1998, p. 59).

Além dos quesitos existentes, atribuíam-se notas à indumentária (conjunto de fantasia); à Comissão de Frente; ao Mestre-sala e à Porta-bandeira e à iluminação dos carros alegóricos. Após a burocracia, finalmente ocorreu o desfile das Escolas de Samba, em 15 de novembro, em carnaval fora de época e de cunho político, quando desfilaram 22 Escolas, patrocinadas pela *Tribuna Popular*, representante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Naquele desfile, a comissão julgadora, formada por intelectuais e artistas, avaliou o enredo das Escolas, cujo tema foi Luís Carlos Prestes. Uma Escola nova, a Lira do Amor, provocou aplausos do público, com o samba-enredo “Cavaleiro da Esperança”, de José Brito, suposto pseudônimo de Paulo da Portela, conforme declaração feita por Vespasiano Lyrio da Luz, organizador do desfile, como diz Monique Augras (1998, p. 60):

**Cavaleiro da Esperança (1946)**  
**(Paulo da Portela)**  
**Lira do Amor**

Prestes, Cavaleiro da Esperança  
 És o homem que pelo povo lutou  
 Seu nome foi  
 Consagrado dentro das urnas  
 oh Carlos Prestes  
 Foi merecida a cadeira de senador  
 És o cavaleiro que sonhamos  
 De ti muito esperamos  
 Com todo amor febril  
 Para amenizar as nossas dores  
 E levar bem alto as cores  
 Da bandeira do Brasil

Es o defensor da legalidade  
 Lutando pela nossa igualdade



Hoje o sambista canta em seu louvor  
Viva nosso ilustre senador<sup>5</sup>

No momento da premiação, Vespasiano Lyrio da Silva Luz discursou acerca da capacidade de organização das Escolas, comprometendo-se a lutar por elas na Câmara dos Vereadores a fim de conseguir terrenos para que as agremiações construíssem as suas sedes e também a aprovação de incentivos para a criação de pequenas Escolas. Com isso, observa-se que as Escolas de Samba estavam novamente servindo aos interesses político-partidários. O samba se desenvolvia livremente nas batucadas do terreiro das tias baianas, na boêmia dos bares da Zona do Mangue, formando o que viria a ser uma música com a identidade da Zona Portuária, do Valongo, do Estácio, da Pedra do Sal, enfim, com as características dos marginalizados da Pequena África, mas que corriam o risco da docilização e doutrinação política. Com a criação da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), por Oyama Brandão Teles, jornalista do jornal *Correio da Manhã*, passa a ser exigido o registro do samba na sede da prefeitura do Distrito Federal, que recuperou o direito de sediar o desfile, inclusive com autonomia para retornar com a União das Escolas de Samba (UES), posteriormente cassada em 1947. Foi mais um momento de retrocesso. Mesmo com arbitrariedades e autoritarismo, o presidente da República Eurico Gaspar Dutra intencionava aumentar a visibilidade das Escolas de Samba. A proibição dos jogos de azar (1946) culminaria na decadência das Grandes Sociedades. Assim, estava aberta uma nova era para as Escolas de Samba, embora as Escolas de Samba respirassem o autoritarismo político-partidário do governo Dutra.

Como espécie do samba, o samba-enredo representa o tema escolhido pela escola e se difundiu a partir da década de 1930 e foi marcado pelo patriotismo exacerbado, exaltação à natureza; aos vultos históricos do Brasil, além do enaltecimento da cultura e da política. Em 1964, o compositor Silas de Oliveira<sup>6</sup> escreveu “Aquarela brasileira”, exaltando a “pátria amada Brasil” com suas belas paisagens:

**Aquarela brasileira (1964)**  
**(Silas de Oliveira)**  
**G.R.E.S. Império Serrano**

Vejam esta maravilha de cenário

<sup>5</sup> A segunda parte deste samba foi feita por Hildmar Diniz (Rio de Janeiro, 17/08/1933 – 11/12/2021, o mestre Monarco, da Portela, em parceria póstuma com Paulo da Portela, gravada em 1989 pelo compositor.

<sup>6</sup> Silas de Oliveira nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 04 de outubro de 1916, faleceu na mesma cidade em 20 de maio de 1972, foi um grande compositor e sambista brasileiro. Entre suas músicas imortais, destacam-se “Aquarela Brasileira” (1964), “Heróis da liberdade” (1969), entre outras. Informações disponíveis em: <https://sambacarioca.com.br/samba/silas-de-oliveira/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

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

Passeando pelas cercanias do Amazonas  
 conheci vastos seringais  
 no Pará, a ilha de Marajó  
 e a velha cabana do Timbó  
 caminhando ainda um pouco mais  
 deparei com lindos coqueirais  
 estava no Ceará, terra de Irapuã  
 de Iracema e Tupã.

Fiquei radiante de alegria  
 quando cheguei na Bahia  
 Bahia de Castro Alves, do acarajé  
 das noites de magia do candomblé  
 Depois de atravessar as matas do Ipu  
 assisti em Pernambuco  
 a festa do frevo e do maracatu

Brasília tem o seu destaque  
 na arte, na beleza e arquitetura  
 feitiço de garoa pela serra  
 São Paulo engrandece a nossa terra  
 do Leste por todo o Centro-Oeste  
 tudo é belo e tem lindo matiz  
 o Rio dos sambas e batucadas  
 dos malandros e mulatas  
 de requebros febris.

Brasil, essas nossas verdes matas  
 cachoeiras e cascatas  
 de colorido sutil  
 e este lindo céu azul de anil  
 emolduram aquarela o meu Brasil

Lá, larará

Ressalta-se que o desfile das Escolas de samba permaneceu assim até a década 1990, com algumas exceções: Alo, alô, taí Carmen Miranda, G.R.E.S Império Serrano (1972); sonhar com rei dá leão, G.R.E.S Beija-Flor (1976); A Visita da Nobreza do Riso a Chico Rei Num Palco Nem Sempre Iluminado, E por falar em saudade...G.R.E.S Caprichosos de Pilares (1984 e 1985). Desse feito aconteceram os carnavais na avenida em que a irreverência, a ironia e o manifesto poético estavam presentes nas letras do samba-enredo numa perspectiva da temática nacionalista.

Na metade da década de 1980, principalmente após a anistia política, o ideal democrático e a queda da censura, algumas agremiações trouxeram para avenida enredos expressivos sobre a mudança na política no país.

Do período de 1951-1968 novidades surgiram com o intuito de popularizar o samba-enredo. A Estação Primeira de Mangueira, por exemplo, apresentou em 1967 “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, enredo de sucesso, apesar de fazer apenas alusões ao escritor e às características de sua obra (Mussa; Simas, 2010, p. 69):

**O mundo encantado de Monteiro Lobato<sup>7</sup>(1967)  
(Batista / Darcy da Mangueira / Hélio Turco / Jurandir / Luiz)  
G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira**

Quando uma luz divinal  
Iluminava a imaginação de um escritor genial  
Tudo era maravilha, tudo era sedução  
Quanta alegria, que fascinação

Relembro aquele vulto encantado  
Fantasiado de dourado,  
Oh! doce ilusão  
Sublime, relicário de criança  
Que ainda guardo como herança no meu coração  
Sublime, relicário de criança  
Que ainda guardo como herança no meu coração

Glória à esse grande sonhador  
Que o mundo inteiro deslumbrou  
Com suas obras imortais

Vejam quanta riqueza exuberante  
Da escritura emocionante  
Dos seus contos triunfais

Os seus personagens fascinantes  
Das histórias tão vibrantes  
Da literatura infantil  
Enriquecem o cenário do Brasil

E assim  
E assim, neste cenário de real valor  
Eis o mundo encantado que Monteiro Lobato criou.

Este samba empolgou os foliões. Em 1968, ocorreu pela primeira vez a gravação original em disco dos sambas-enredo. Outro aspecto marcante daquele período foi a temática

---

<sup>7</sup> Informações disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/mangueira-rj/477704/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

afro-brasileira dos enredos. Segundo se registrou, os sambas tocados nas rádios e gravados em LPs, lançados em dezembro, próximo ao Natal, chegavam aos lares antes do carnaval. Com isso, abre-se uma nova era para o samba-enredo. Também em 1968, a Unidos de Lucas reposiciona a história do negro no samba-enredo com a obra “Sublime pergaminho”:

**Sublime Pergaminho (1968)<sup>8</sup>**  
**(Carlinhos Melodia / Nilton Russo / Zeca Melodia)**  
**G.R.E.S Unidos de Lucas**

Quando o navio negreiro  
 Transportava negros africanos  
 Para o rincão brasileiro  
 Iludidos  
 Com quinquilharias  
 Os negros não sabiam  
 Que era apenas sedução  
 Pra serem armazenados  
 E vendidos como escravos  
 Na mais cruel traição  
 Formavam irmandades  
 Em grande união  
 Daí nasceram festejos  
 Que alimentavam o desejo  
 De libertação  
 Era grande o suplício  
 Pagavam com sacrifício  
 A insubordinação

E de repente uma lei surgiu  
 E os filhos dos escravos  
 Não seriam mais escravos  
 No Brasil

Mais tarde raiou a liberdade  
 Pra aqueles que completassem  
 Sessenta anos de idade  
 Ó sublime pergaminho  
 Libertação geral  
 A princesa chorou ao receber  
 A rosa de ouro papal  
 Uma chuva de flores cobriu o salão  
 E o negro jornalista  
 De joelhos beijou a sua mão

Uma voz na varanda do paço ecoou:  
 Meu Deus, meu Deus!  
 Está extinta a escravidão.

---

<sup>8</sup> Informações disponíveis em: <https://www.lettras.com.br/unidos-de-lucas/samba-enredo-1968-sublime-pergaminho>. Acesso em: 11 ago. 2022.

Porém, com o passar do tempo, engessados pela estrutura imposta, novos rumos para o samba-enredo começaram a ser traçados. A política no Brasil encaminhava-se para o autoritarismo, confirmado pelo Ato Institucional nº 5, em 1968. Em 1969, Silas de Oliveira compunha para o Império Serrano o samba-enredo “Heróis da liberdade”, obra que suscitou a desconfiança do regime e sofreu posterior censura. O Império Serrano tentou provar a existência do ideal nacionalista do samba explicando a significação de cada verso. Em 1970, o vice-presidente da União Nacional dos Estudantes, Amauri Jório, foi ao Planalto Central, já capital do Brasil, onde foi questionado sobre a insistência das Escolas de Samba em apresentar somente enredos dos fatos históricos do passado. Nesse interim, sugeriram a ele, a expressão de temas que retratassem o progresso do país, conforme publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 13/10/1970. Como se lê em Mussa e Simas (2010, p. 75), diversas agremiações passaram a apresentar temas sobre o desenvolvimento do país como fator de exaltação nacional. Em 1975, a Beija-Flor exaltou os dez anos do golpe militar de 1964, sem êxito. Enquanto isso, a Acadêmicos do Sanguê, tendo como carnavalesco o saudoso Joãozinho Trinta, levou para a avenida as lendas folclóricas maranhenses e a saga do Rei Salomão, respectivamente em “O rei da França no reino da assombração” (1974) e “As minas do Rei Salomão” (1975), conquistando os dois campeonatos. Conforme Mussa e Simas (2010, p. 79), Joãozinho Trinta associou as lendas ao fato histórico que as norteava. Houve controvérsias em relação à obrigatoriedade de tema nacional. Desse feito, a Riotur, responsável pelo desfile, afirmou que daquela data em diante, os enredos deveriam ser obrigatoriamente baseados em temas nacionais conforme o jornal *O Globo*, de 24/05/1975 (Augras, 1998, p. 69). Após o desgaste de Joãozinho Trinta em 1975, o triunfo do carnavalesco veio em 1976, com o enredo “Sonhar com rei dá leão”, exaltação ao jogo do bicho que deu o primeiro título à Beija-Flor.

Outro ponto interessante sobre as inúmeras histórias no caminho da construção artística recente do samba-enredo diz respeito à denominação samba-enredo ou samba-de-enredo? Para a linguagem do cotidiano empregada pelo sambista, a palavra correta seria samba-enredo, mas levando em conta o ponto de vista gramatical, samba-de-enredo. Em 1991, no livro *Memórias do Carnaval*, a Riotur recomendou o emprego da denominação samba-de-enredo. Já para José Ramos Tinhorão<sup>9</sup>, à discussão séria deveria ser sobre a estrutura poético-sonora do samba-

---

<sup>9</sup> José Ramos Tinhorão, José Ramos (Santos, São Paulo, 1928 – São Paulo, São Paulo, 2021). Jornalista, crítico musical, pesquisador, historiador. Sua trajetória no jornalismo cultural, sua atuação como pesquisador e colecionador incansável de documentos históricos, sua erudição e escuta sensível, além da produção de uma vasta obra, fazem dele uma referência obrigatória na historiografia da cultura urbana, em especial da música popular brasileira. JOSÉ Ramos Tinhorão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1457/jose-ramos-tinhorao>. Acesso em: 19 jul. 2022.

enredo. No entanto, alguns comentaristas e críticos consideraram essa concepção duvidosa, já que como aspecto musical, a preocupação era com o samba no pé e se seu conteúdo poético seria coerente ou não.

É bom reconhecer que em sua fase ufanista já havia sambas exaltando vultos da arte brasileira, como Debret, o escultor Aleijadinho, os compositores eruditos (Villa Lobos e Carlos Gomes), populares (Pixinguinha, Sinhô, Carmem Miranda), além de poetas e romancistas da literatura brasileira (Castro Alves, Jorge de Lima, José de Alencar, Monteiro Lobato). Com múltiplas funções e o emprego de uma linguagem requintada, o samba-enredo, como prefere-se chamar, interferiu diretamente na evolução da arte na dança e no canto. Algumas Escolas de Samba inclusive trocaram seus nomes por Academia do Samba, pois acreditavam pertencer a um espaço onde se aprenderia a teoria e o valor do samba-enredo. Contudo, no Século XXI, ainda persistiria uma aura de subalternidade em torno do samba (cf. Augras, 1998, p. 165-169).

Outro fato relevante na história do samba da Escolas diz respeito a seu pertencimento à arte e à cultura (cf. Mussa; Simas, 2010, p. 94-97). Durante o tempo que transcorre entre 1969 a 1989, ainda permanecia a obrigatoriedade de o enredo ser associado ao nacionalismo. No entanto, a criação dos sambas-enredo, em estilo de alto padrão musical e poético, abordaria temáticas sobre obras literárias de autores consagrados, promovendo experiências estéticas que a espécie literária e musical permitia, abrindo espaço para enredos mais abstratos.

No campo literário, divulgam-se autores canônicos como José de Alencar, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Vinícius de Moraes. Para ilustrar essas composições, um dos mais famosos enredos foi o da Portela, em 1975, “Macunaíma, herói de nossa gente”, baseado na rapsódia de Mário de Andrade:

**Samba-enredo: Portela Macunaíma, herói de nossa gente (1975)**  
**(David Corrêa / Norival Reis)**  
**G.R.E.S Portela**

Vou-me embora, vou-me embora  
 Eu aqui volto mais não  
 Vou morar no infinito (BIS)  
 E virar constelação

Portela apresenta  
 Do folclore tradições  
 Milagres do sertão à mata virgem  
 Assombrada com mil tentações  
 Cy, a rainha mãe do mato, oi  
 Macunaíma fascinou  
 Ao luar se fez poema

Mas ao filho encarnado  
Toda maldição legou

Macunaíma  
Índio branco catimbeiro  
Negro sonso feiticeiro  
Mata a cobra e dá um nó

Cy, em forma de estrela  
A Macunaíma dá  
Um talismã que ele perde e sai a vagar  
Canta o uirapuru e encanta  
Liberta a mágoa do seu triste coração  
Negrinho do pastoreio foi a sua salvação  
E derrotando o gigante  
Era uma vez Piaiman  
Macunaíma volta com o muiraquitã  
Marupiara na luta e no amor  
Quando para a pedra para sempre o monstro levou  
O nosso herói assim cantou

Vou-me embora, vou-me embora  
Eu aqui volto mais não  
Vou morar no infinito  
E virar constelação

Em 1980, “Sonho de um sonho”, da Unidos de Vila Isabel, samba-enredo desenvolvido a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade (ver anexo 1), mostrava significativa exortação à liberdade, na imagem de um sonho capaz de transformar a realidade, conclamando as “mentes abertas” e defendendo o direito de expressão – “sem bicos calados”, em plena Ditadura Militar. Era o eu poético com seu subjetivismo latente mutilado pela repressão da Ditadura Militar:

**Sonho de um sonho (1980)**  
**(Martinho da Vila)**  
**G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel**

Sonhei  
Que estava sonhando um sonho sonhado  
O sonho de um sonho magnetizado  
As mentes abertas, sem bicos calados  
Juventude alerta, os seres alados

Sonho meu  
Eu sonhava que sonhava (BIS)

Sonhei que eu era um rei  
Que reinava como um ser comum  
Era um por milhares, milhares por um

Como livres raios riscando os espaços  
 Transando o universo  
 Limpando os mormaços

Ai de mim  
 Ai de mim que mal sonhava (BIS)

Na limpidez do espelho só vi coisas limpas  
 Como a lua redonda brilhando nas grimpas  
 Um sorriso sem fúria, entre o réu e o juiz  
 A clemência, a ternura  
 Por amor da clausura  
 A prisão sem tortura  
 Inocência feliz  
 Ai meu Deus  
 Falso sonho que eu sonhava  
 Ai de mim  
 Eu sonhei que não sonhava  
 Mas sonhei.

Na era de transição democrática, a partir de 1981, a Mangueira cantou uma homenagem a Juscelino Kubitschek, morto em um acidente de automóvel em 1976. A Escola exaltava a construção da cidade de Brasília, a infância de JK, a culinária e a cultura de Diamantina, além da construção de Brasília:

**De Nonô a JK (1981)**  
**(Amadeu Trancoso / Aquiles)**  
**G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira**

Em verde e rosa  
 A mangueira vem mostrar  
 O fascinante tema  
 De Nonô a JK  
 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  
 Como chefe da nação

Em sua marcha progressista  
 O notável estadista  
 O planalto desbravou  
 Brasília o sonho dourado  
 Que ele tanto acalentou  
 Juscelino descansa na fazenda  
 E os acordes de um violão



Levam o povo a saudade  
Lembrado neste refrão

Como pode um peixe vivo  
Viver fora d'água fria  
Como poderei viver  
Como poderei viver (BIS)  
Sem a tua, sem a tua  
Sem a tua companhia

A Era de Ouro vigorou por um período de 20 anos. Passou pelo autoritarismo, pela mercantilização do samba, por enredos não convenientes às Escolas e resistiu à expressão obrigatória do nacionalismo. A partir da década de 1980, a esperança marcava os brasileiros, com a abertura política, o retorno dos exilados, a derrocada da censura e as Diretas. Foi o período da construção do Sambódromo. Algumas agremiações passaram a apresentar enredos irreverentes. A comunicação com o público tornou-se fundamental e determinou novas formas de desfile. O gigantismo e o esquecimento de algumas tradições das Escolas incomodavam. Em 1982, o Império Serrano, campeão naquele ano, desfilou na Avenida Marquês de Sapucaí com o enredo “Bumbum paticumbum prugurundum”. O Império sintetizou a história dos carnavais de 1930 até aquela data, explicando a trajetória do samba como, por exemplo, a onomatopeia contida no refrão “bumbum paticumbum prugurundum” que representava a batida inicial do “samba de sambar”, à diferença dos ranchos, blocos e das Grandes Sociedades; passando pelas transformações no tempo e lembrando o papel fundamental dos foliões e sambistas anônimos, que trabalhavam pelas Escolas, e ficavam sem lugar no desfile das mesmas:

**Bumbum Paticumbum Prugurundum (1982)**  
**(Beto Sem Braço / Aluísio Machado)**  
**G.R.E.S. Império Serrano**

Bum, bum paticumbum, prugurundum  
O nosso samba minha gente é isso aí, é isso aí  
Bum, bum paticumbum, prugurundum  
Contagiando a Marquês de Sapucaí  
Eu enfeitei (meu coração)  
De confete e serpentina  
Minha mente se fez menina  
Num mundo de recordação  
(Eu) Abracei a coroa imperial  
Fiz meu carnaval  
Extravasando toda a minha emoção  
Óh, Praça Onze, tu és imortal  
Teus braços embalaram o samba  
A sua apoteose é triunfal  
De uma barrica se fez uma cuíca  
De outra barrica, um surdo de marcação

Com reco-reco, pandeiro e tamborim  
 E lindas baianas o samba ficou assim  
 Passo a passo  
 E passo a passo no compasso o samba cresceu  
 Na Candelária construiu seu apogeu  
 As burrinhas, que imagem, para os olhos um prazer  
 Pedem passagem, pros moleques de Debret  
 E as africanas? As africanas  
 Que quadro original  
 Iemanjá! Iemanjá  
 Enriquecendo o visual

Vem meu amor  
 Vem meu amor, manda a tristeza embora  
 É carnaval  
 É folia neste dia  
 Ninguém chora  
 Vem meu amor  
 Vem, meu amor, manda a tristeza embora  
 É carnaval  
 É folia neste dia  
 Ninguém chora  
 Super Escolas de Samba SA  
 Super alegorias  
 Escondendo gente bamba  
 Que covardia  
 Bum, bum paticumbum, prugurundum  
 O nosso samba minha gente é isso aí, é isso aí  
 Bum Bum  
 Bum, bum paticumbum, prugurundum  
 Contagiando a Marquês de Sapucaí.

Em 1984, foi criada a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), que agregava as Escolas de Samba do grupo especial. Responsáveis pelas partes funcional e técnica dos desfiles, à LIESA cabia organizar o espetáculo na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, priorizou a organização do desfile a cada ano, bem como criou normas técnicas, como a obrigatoriedade do respeito ao horário; a busca de um equilíbrio entre a disputa das agremiações; a venda de ingressos; a busca de patrocínio; a infraestrutura do Sambódromo para o desfile; e o suporte ao grupo de acesso e às Escolas de Samba mirins. Posteriormente, houve a parceria com a prefeitura do Rio de Janeiro na criação da Cidade do Samba, em 2003. Lá se localizariam a produção de alegorias e fantasias de todas as Agremiações do Grupo Especial.

Em 1986, a Portela, com “Morfeu no carnaval, a utopia brasileira”, realizou um desfile crítico representado no despertar do gigante adormecido (Brasil), em meio aos pesadelos do chamado Plano Cruzado; do desmatamento das florestas; da reforma agrária; da perda da Copa do Mundo de Futebol (na Espanha) em 1982, e a expectativa da Copa do México:

**Morfeu no carnaval, a utopia brasileira (1986)****(Ary do Cavaco / Carlito Cavalcante / Vanderlei / Nilson Melodia / Paulinho)****G.R.E.S. Portela**

No país da bola  
 Só deita e rola  
 No país da bola  
 Quem vem com dólar...  
 Eu hoje só quero saber  
 De esfriar minha cabeça  
 Cantar, sorrir, pular  
 E esquecer minha tristeza (oh Morfeu)  
 Deixa Morfeu me levar  
 Nos seus braços, sonhador  
 Quero fugir da realidade  
 Desse mundo sofredor  
 Nessa noite eu vou  
 Fazer da dor minha alegria  
 Sepultar eu vou o dissabor  
 Do dia-a-dia  
 Ver o meu irmão plantando  
 No verde sertão  
 Descolar um troco e pagar  
 Geral pro meu patrão (que é vacilão)  
 Ver minha Portela estourando  
 A boca do balão

Vai, meu time, arrebenta  
 Até parece o escrete de setenta

O índio em sua selva a sorrir  
 Feliz nesse torrão  
 Livre do FMI e da poluição

Como é triste o despertar dessa ilusão

Que pesadelo  
 Meu Deus, quanta taxa pra pagar  
 É trem lotado, que sacrifício danado  
 Desempregado e com criança pra criar  
 O nosso ouro lá da serra tá pelado  
 Já que está tudo arrombado  
 Deixa o leão se arrumar

No país da bola  
 Só deita e rola  
 No país da bola  
 Quem vem com dólar...

É interessante registrar que no final da década de 1980 processava-se uma nova estrutura política no país, com a nova Constituição, de viés democrático. Celebrava-se o centenário da Lei Áurea, bem como da República. Em 1988, a Unidos de Vila Isabel ganhou o primeiro campeonato relembrando as festas protagonizadas pelos pretos, na Pedra do Sal (1920), com o enredo “Quizomba, a festa da raça”. A Escola mostrava a história da cultura negra e do centenário da Abolição, a trajetória da negritude como elemento valioso da cultura universal, e mostrou a luta pela libertação tendo o líder dos quilombos, Zumbi dos Palmares, ao centro. A quizomba exprimia a confraternização entre as raças na região denominada Pequena África, onde se iniciou o samba na cidade do Rio de Janeiro conforme apresentação a seguir:

**Kizomba, Festa da Raça(1988)  
(Jonas / Luiz Carlos Da Vila / Rodolpho).  
G.R.E.S Unidos de Vila Isabel**

Valeu Zumbi!  
O grito forte dos Palmares  
Que correu terras, céus e mares  
Influenciando a abolição

Zumbi valeu!  
Hoje a Vila é Kizomba  
É batuque, canto e dança  
Jongo e maracatu

Vem menininha pra dançar o caxambu

Ôô, ôô, Nega Mina  
Anastácia não se deixou escravizar  
Ôô, ôô Clementina  
O pagode é o partido popular

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

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

Vem a Lua de Luanda  
 Para iluminar a rua  
 Nossa sede é nossa sede  
 E que o apartheid se destrua.

Os novos tempos trouxeram ânimo às Escolas de Samba, pois mesmo evocando o passado em seus enredos históricos, tratava-se de recontar a história sob o olhar mais crítico. Com isso, em 1989, duas agremiações movimentaram o mundo do samba: a primeira, a Imperatriz Leopoldinense com o enredo “Liberdade, Liberdade”, em homenagem ao centenário de Proclamação da República; e a segunda, Beija-Flor de Nilópolis, que transportou para o sambódromo um carnaval de protesto, com o tema “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”. A escola de Nilópolis polemizou no desfile com uma imensa alegoria da imagem de Jesus Cristo de braços abertos sobre a Baía de Guanabara. Proibida a exposição da imagem de Cristo, decisão acatada pelo carnavalesco da escola, decidiu-se envolver a escultura em um plástico preto, com uma faixa dizendo: “mesmo proibido, olhai por nós”. A Beija-Flor revolucionou com seu desfile, com uma estética do povo preto e subalterno, valorizando a cultura do samba na interação com os sujeitos periféricos e do asfalto:



**Fig. 4.** Beija-Flor, 1989.



**Fig. 5.** Beija-Flor, 1989b.



Fig. 6. Beija-flor, 1989c.

Em 1993, a Academia do Samba, o Salgueiro, embarca no clima problematizador da Beija-Flor, e navega com o tema “Peguei o Ita no Norte”, dos sujeitos em busca de melhores condições de vida. Estruturalmente, a letra do samba-enredo se dividia em duas partes: a primeira, com oito versos de dezesseis compassos, acompanhada de um refrão; e a segunda, de nove versos, com refrão principal que, abruptamente, retomava à primeira parte do samba (cf. Mussa; Simas, 2010, p. 117):

**Peguei um ita no Norte (1993)**  
**(Demá Chagas / Arizão / Celso Trindade / Bala / Guaracy / Quinho)**  
**G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro**

Explode coração  
 Na maior felicidade  
 É lindo meu Salgueiro  
 Contagiando e sacudindo esta cidade

Lá vou eu  
 Me levo pelo mar da sedução  
 Sou mais um aventureiro  
 Rumo ao Rio de Janeiro  
 Adeus Belém do Pará  
 Um dia eu volto, meu pai  
 Não chore, pois vou sorrir  
 Felicidade, o velho Ita vai partir!

Oi, no balanço das ondas, eu vou  
 No mar eu jogo a saudade, amor  
 O tempo traz esperança e ansiedade  
 Vou navegando em busca da felicidade

Em cada porto que passo  
 Eu vejo e retrato em fantasia  
 Cultura, folclore e hábitos  
 Com isso refaço minha alegria  
 Chego ao Rio de Janeiro  
 Terra do samba, da mulata e futebol  
 Vou vivendo o dia a dia  
 Embalado na magia  
 Do seu carnaval

Explode coração  
 Na maior felicidade  
 É lindo meu Salgueiro  
 Contagiando e sacudindo esta cidade

As abordagens de temáticas sociais são recorrentes hoje: o lugar de fala dos negros, dos sujeitos subalternos, dos eludidos da história e a revisão crítica do arquivo oficial são modelos para alguns enredos hodiernos. Embora a trajetória histórica dos desfiles tenha se transformado, a partir dos anos de 1980, na perspectiva de mercado, ainda há muito que se evoluir em relação a presença física do povo na avenida. Na industrialização do carnaval o subalterno, preto e desfavorecidos fazem acontecer o espetáculo. Vários fatores interferem nesse elo entre o poder e o conseguir estar ao vivo na festa popular. Haja vista os preços das fantasias, os valores monetários dos ingressos e transporte. Porém o tumbeiro não surge mais apenas como instrumentalização da colonização, mas sim, como aguçador para mudança estrutural. Por exemplo, a pequena Escola de Samba Paraíso do Tuiuti (2018) revitalizou a passarela do samba ao desenvolver um enredo sobre dignidade e direitos fundamentais ao cidadão. Com o samba-enredo “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”, a agremiação deu uma aula de cidadania. A Escola destacou a fala do negro e do subalterno, o respeito à memória cultural brasileira, o pluralismo de ideias e o fim do preconceito. Em nota publicada no site *GI*, em 12/02/2018, a Paraíso do Tuiuti mostrou que seu objetivo era promover uma releitura histórica da escravidão no Brasil, decorridos 130 anos da Lei Áurea:

**Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? (2018)**  
**(Claudio Russo / Moacyr Luz / Dona Zezé / Jurandir e Aníbal)**  
**G.R.E.S Paraíso do Tuiuti**

Não sou escravo de nenhum senhor  
 Meu Paraíso é meu bastião  
 Meu Tuiuti, o quilombo da favela  
 É sentinela na libertação

Irmão de olho claro ou da Guiné  
 Qual será o seu valor?  
 Pobre artigo de mercado  
 Senhor, eu não tenho a sua fé  
 E nem tenho a sua cor  
 Tenho 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

Eu fui mandiga, cambinda, haussá  
 Fui um Rei Egbá preso na corrente  
 Sofri nos braços de um capataz  
 Morri nos canaviais onde se plantava gente

Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!  
 Preto Velho me contou  
 Onde mora a Senhora Liberdade  
 Não tem ferro nem feitor

Amparo do Rosário ao negro Benedito  
 Um grito feito pele do tambor  
 Deu no noticiário, com lágrimas escrito  
 Um rito, uma luta, um homem de cor  
 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

Meu Deus! Meu Deus!  
 Se eu chorar, não leve a mal  
 Pela luz do candeeiro  
 Liberte o cativo social.



**Fig. 7.** Carro abre-alas e Comissão de Frente.  
 Paraíso do Tuiuti.



**Fig. 8.** Carro alegórico: Vampirão

Também optaram pela mesma trajetória as Escolas de Samba Acadêmicos do Grande Rio (2020), com o enredo “Tata Londirá: o canto do caboclo no Quilombo de Caxias”. A escola de Caxias protagonizou a trajetória do famoso Pai-de-santo Joãozinho da Goméia. O enredo trata da intolerância e preconceito de um líder negro, homossexual, nordestino, bailarino, que



enfrentou as questões de intolerâncias e preconceito existentes dentro dos Brasis. Respeito é a palavra do xirê da Grande Rio na Passarela do Samba:

**Tata Londir: o canto do caboclo no Quilombo de Caxias  
(Dere / Robson Moratelli / Rafael Ribeiro / Toni Vietnã)  
G.R.E.S. Acadmicos do Grande Rio**

 Pedra Preta!  
Quem risca ponto nesta casa de caboclo  
Chama Flecheiro, Lrio e Arranca-Toco  
Seu “Serra Negra” na jurema, Jurem...

Pedra Preta!  
O assentamento fica ao p do dendezeiro  
Na capa de Exu, caminho inteiro  
Em cada encruzilhada um alguidar

Era homem, era bicho-flor  
Bicho-homem, pena de pavão  
A visão que parecia dor  
Avisando Salvador, João!

No Camutu Jubiab  
L na roça a gameleira  
“Da Gomeia” dava o que falar  
Na curimba feiticeira

Ok! Ok! Oxóssi  caçador  
Ok! Ar! Od!  
Na paz de Zambi, ele  Mutalamb!  
O Alaketo, guardião do Aguer

 isso,

 isso, dendê e catião  
O rito mestiço que sai da Bahia  
E leva meu pai mandingueiro  
Baixar no terreiro quilombo Caxias  
Malandro, vedete, heroi, farao...  
Um sarav pra folia  
Bailam os seus pés  
E pelo ar o benjoim  
Giram presidentes, penitentes, Yabs  
Curva-se a rainha e os ogãs batuqueiros pedem paz

Salve o candomblé, Eparrei Oy  
Grande Rio  Tatalondir  
Pelo amor de Deus, pelo amor que há na fé  
Eu respeito seu amém  
Você respeita o meu ax.

A Estação Primeira de Mangueira (2020) tratou da figura histórica de Jesus de Nazaré. As características do pensamento de Jesus ali problematizadas e atualizadas abalam os estereótipos concebidos por uma sociedade preconceituosa e intolerante. Alvo de críticas, o enredo provoca a sociedade ao apresentar um Jesus Preto e favelado. Questões de sexualidade, feminismo, preconceitos e intolerâncias formalizaram o discurso poético do samba-enredo, oferecendo uma imagem de um Jesus da diversidade, que incluía o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, junto a uma representação de um Jesus Negro:

**A verdade vos fará livre (2020)  
(Manu da Cuíca / Luiz Carlos Máximo)  
G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira**

Eu sou da Estação Primeira de Nazaré  
Rosto negro, sangue índio, corpo de mulher  
Moleque pelintra do buraco quente  
Meu nome é Jesus da gente

Nasci de peito aberto, de punho cerrado  
Meu pai carpinteiro desempregado  
Minha mãe é Maria das Dores Brasil  
Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira  
Me encontro no amor que não encontra fronteira  
Procura por mim nas fileiras contra a opressão

E no olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão

Eu “tô que tô” dependurado  
Em cordéis e corcovados  
Mas será que todo povo entendeu o meu recado?  
Porque de novo cravejaram o meu corpo  
Os profetas da intolerância  
Sem saber que a esperança  
Brilha mais que a escuridão

Favela, pega a visão  
Não tem futuro sem partilha  
Nem messias de arma na mão  
Favela, pega a visão  
Eu faço fé na minha gente  
Que é semente do seu chão

Do céu deu pra ouvir  
O desabafo sincopado da cidade  
Quarei tambor, da cruz fiz esplendor  
É ressurgi pro cordão da liberdade

Mangueira  
Samba, teu samba é uma reza  
Pela força que ele tem  
Mangueira

Vão te inventar mil pecados  
Mas eu estou do seu lado  
E do lado do samba também

Desde março de 2020, o mundo vive uma crise sanitária. No Brasil, a pandemia do Covid-19 não permitiu os desfiles das Escolas de Samba em 2021. Sem apoio financeiro, as Escolas tiveram que reinventar seu carnaval. Em abril de 2022, a passarela do samba voltou a apresentar os desfiles.

Com isso, encerramos esse breve percurso. No capítulo 2, depois de feita a revisão histórica da trajetória do samba-enredo, discutiremos a questão da forma dessa arte sem, entretanto, desconhecer o vínculo estreito entre essa produção poética e as estruturas sociais que determinam seus rumos, como vimos, relação fundamental para se entender essa espécie literária e musical.

## 2 O SAMBA-ENREDO COMO ESPÉCIE LITERÁRIA

No capítulo 1, vimos que o samba se desenvolveu através de inúmeras influências e contribuições, sendo caracteristicamente uma arte multidisciplinar e transdisciplinar, e a Cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente, na região posteriormente chamada de Pequena África, foi o ambiente ideal para o florescimento de inúmeras correntes ligadas a essa forma artística, com destaque em nossa pesquisa para o samba-enredo. Propomos agora estudar a espécie literária samba-enredo, problematizando não apenas o conteúdo e as relações histórico-sociais, mas, principalmente, a forma e a rede complexa de fenômenos interagindo entre si.

Conforme Terry Eagleton (2001, p. 13), a literatura não se define apenas como escrita imaginativa. É preciso levar em conta a integração que transforma e intensifica a linguagem comum própria da comunicação em seu uso diário com as relações sociais e ideológicas entre grupos de poder e grupos subalternos, Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 8). Deste modo, a literatura pode ser compreendida como sendo esclarecedora quando ao mesmo tempo discute e recusa o óbvio. Para Souza (2007, p. 11), a literatura problematiza ela própria e seu discurso se expressa de forma normativa e descritiva. Podemos inferir a existência de uma norma traduzível em juízo de valor no momento de produção da linguagem, enquanto a descrição preocupa-se com os detalhes do objeto, com sua composição, ocorridos em um período histórico. Daí a imposição do normativo entre os gregos e latinos após a era clássica; ou a normatividade presente na Idade Média, em consonância com a retórica ou a ciência que definiam a arrumação dos versos líricos provençais. Com o Romantismo, tem-se a oposição entre a teorização clássica e a subjetividade predominante. A literatura, portanto, passa a ser vista como um objeto de estudo sistematizador de conceitos e regras (Souza, 1999, p. 16).

Ao impressionismo crítico do século XIX, seguiram-se uma série de correntes que, desde o Formalismo Russo, pensam a relação entre texto e contexto e relacionam o contexto social das obras aos textos que o representam. Pensar a estrutura verbal significa, nesta concepção, elucidar a linguagem literária e o método linguístico que a move; estudar a organização fonológica, morfossintática e semântica, tudo integrado ao processo formal da língua que constitui as estruturas textuais. Reconhecer que a expressão seja construída a partir de discurso representante do outro. A mensagem oral sobre o tema e o orador se encarregam de produzir o texto poético em consonância com a proposta do enredo para empregar a linguagem de forma diferenciada de sua estrutura. Cada palavra utilizada na composição serve como ponto de referência à representação do contexto expresso na temática do objeto literário. Diferentes

vozes compõem o texto, a fim de proporcionar significado dialógico. Nessa perspectiva, o diálogo interage externamente na relação com o outro e no interior da consciência reproduzida através da escrita, em uma abordagem expressa por variações de contexto. Configuram-se as práticas discursivas baseadas no dialogismo que é a condição do sentido entre o discurso e em seu recurso estratégico polifônico existente nos diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto que concebe o caráter oral da linguagem em ação, ao pressupor uma conexão direta com o sujeito, a história, a historiografia, a sociedade, a cultura, a ética, a estética, consoante à situação de produção, circulação e recepção da estrutura poética do samba-enredo. Isso posto, observemos a questão da estrutura do samba-enredo.

O samba-enredo depende do ritmo, por conta de sua ligação com a música, ao mesmo tempo em que se realiza verbalmente pelo verso, sua expressão escrita e poética. Além disso, é preciso modernamente que represente um enredo, geralmente contando uma história por meio de descrições e narrações. Pensar o samba-enredo de modo abrangente reforça e justifica uma investigação específica que leve também em conta os percursos históricos, políticos, sociais e culturais da nação. Pensá-lo a partir da forma é o objetivo desta investigação, mas concordamos com Acízelo quando avalia que, para além do aspecto técnico, imanente, deve-se atentar também para o fato de que as espécies literárias surgem e se desenvolvem em um tempo-espço dinâmico. Acresce que os gêneros abrigam diversas espécies, não o contrário. Com isso, deduz-se que os autores Mussa e Simas (2010) acertaram ao chamar o samba-enredo de espécie.

Desde Platão e Aristóteles, como referido anteriormente, pensar a forma tem implicado discutir aspectos de uma mobilidade estrutural que desafia a configuração dos gêneros e das espécies literárias, perpassando questões de língua, linguagem, sociedade, hegemonia, ideologia. O problema da forma não é apenas o da técnica, mas também das relações que os textos mantêm com seu conteúdo, defendia Mikhail Bakhtin (1988). A forma se inscreve em um modo temporal (*chronos*) e em uma localização (*topos*). Cada tempo histórico corresponde a uma situação geográfico-cultural que situa e/ou reconfigura gêneros e espécies artísticas. Além disso, temos a língua como meio de interação entre as estruturas quer seja relacionada ao tempo cronológico quer seja ao poder influenciado por sua estrutura dominante, cuja ideologia reforça as representações da visão social do mundo.

A elaboração de uma poética do samba-enredo implica sistematização e conceituação desta produção artística como espécie literária. A forma samba-enredo foi e ainda é insuficientemente pensada no horizonte da teoria literária. Se houve avanços sistemáticos no campo cultural e na análise sociológico-antropológica, as reflexões sobre o samba-enredo no campo literário são incipientes, em franca defasagem se comparadas às pesquisas em outras

áreas das Humanidades. As leituras sociológicas e históricas, por exemplo, há muito avaliam o surgimento, a evolução, consolidação e primazia desta espécie musical-literária no campo cultural brasileiro, como se procurou mostrar no capítulo 1. Pensar uma poética do samba-enredo a partir do estudo crítico da forma se faz necessário quando se percebe que, mesmo após os estudos literários terem assumido uma perspectiva aberta em relação às obras escritas e suas especificidades, ainda é escasso e árido o estudo sistemático de algumas modalidades textuais, mesmo diante de sua relevância no panorama cultural brasileiro.

Como já proferido, não há uma origem e nem um grau zero para os gêneros, até mesmo porque, de um jeito ou de outro, eles estão interligados. Para reforçar essa afirmação, no texto de Angélica Soares (2000) retoma-se o percurso ocidental-europeu dos gêneros e sua investigação se concentra nas obras canônicas e no pensamento hegemônico para difundir os conceitos de gênero literário em suas formas líricas, narrativas e dramáticas, sem abordar o princípio crítico hegemônico das espécies híbridas e marginais presentes a partir da segunda metade do século XX. No capítulo “Ruptura dos paradigmas” (Soares, 2000, p. 71-76), a autora chega a Mikhail Bakhtin e aos estilos carnavalizadores e paródicos com Oswald de Andrade como exemplo, porém, após o Modernismo de 1922, a literatura brasileira passou por transformações que incluem ativamente na vida cultural as camadas subalternizadas (que influenciaram, já na década de 1920, as artes de vanguarda modernistas). O carnaval do subúrbio carioca, que motivou Tarsila do Amaral a criar o quadro “Carnaval em Madureira” (1924) também inspirou o poema “Carnaval Carioca” (1923), marco na obra de Mário de Andrade, cuja poética recorreria ao tema diversas vezes.<sup>10</sup>

Voltando a Roberto Acízelo de Souza, o crítico se reporta a Platão quanto à distinção entre prosa e poesia como parte de uma análise mais ampla dos gêneros literários, a partir de perspectivas teórico-históricas dos textos poéticos, sem deixar de observar o hibridismo que borra essas fronteiras. Para Souza (1999, p. 11), o “trânsito de uma análise técnico-formal para uma especulação de proporções filosóficas vem assinalando a discussão sobre os gêneros ao longo da história” até o Romantismo. Ao propor um quadro classificatório, Acízelo distingue prosa e poesia pelo fator “ritmo”. A prosa teria no ritmo um fator pouco notável, enquanto na poesia este elemento seria marcante, ressaltando-se a poesia como “gênero caracterizado pelo

---

<sup>10</sup> Para compreender a influência do carnaval em Mário de Andrade, recomendamos a leitura de: PUCHEU, Alberto; Guerreiro, Eduardo (org.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. O poema “Carnaval carioca” pode ser consultado em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37659#carnavalcarioca>.

uso do verso, da linguagem metrificada” (Souza, 1999, p. 17). Tal distinção é problemática no caso do samba-enredo, como veremos.

O elemento história é um dos aspectos básicos da crítica literária, segundo Acízelo, quando situa a obra e seus elementos fundamentais (enredo, trama, intriga, personagens) no tempo-espço. Quanto menos o fator história for percebido, mais avulta o gênero lírico; quanto mais dispõe de elementos históricos, aparecem os gêneros narrativo e dramático – o primeiro, mediado por um narrador; o segundo sem a interferência deste. Essa afirmação é importante para a análise da forma samba-enredo, mas essa classificação esbarra igualmente em limitações. A tentativa de se buscar no gênero um padrão de repetição que alcance a totalidade ou a maioria das obras revela-se insuficiente, na prática.

Na proposta de Acízelo (1999, p. 58), pelo fator história teríamos a seguinte divisão: (1) o lírico não apresenta ou apresenta pouca história; (2) o narrativo apresenta história mediante narrações, descrições, dissertações e diálogos; e (3) o dramático apresenta história mediante diálogos. Como se vê, por esses critérios, o gênero dramático não é um problema para a forma poética do samba-enredo (repisemos, na sua modalidade escrita, anterior à *performance* na avenida), já que as estruturas dramáticas raramente se fazem presentes nesta espécie de poema. Já a distinção entre lírico e narrativo merece reflexões. Também problemática é a classificação pelo fator ritmo, entre prosa (ritmo sem relevo especial) e poesia (ritmo especialmente relevante).

Nota-se na classificação geral de Acízelo que o épico, gênero ao qual o samba-enredo é comumente associado, aparece no campo da poesia, definido pelo verso medido e pela importância do ritmo. Entretanto, a presença do épico por si só não dá conta dos diversos aspectos da forma samba-enredo. Seria preciso, no mínimo, ampliar o conceito de épico e de epopeia para se vislumbrar uma noção mais adequada de sua presença na espécie samba-enredo, mas essa visão mais abrangente só nos leva a mais problematizações. Neste sentido, as espécies do épico definidas por Acízelo (epopeia clássica e epopeia contemporânea – idílica e doméstica) nos ajudam a pensar o problema da forma samba-enredo, mas não fecham questão. Além disso, frisemos que várias espécies literárias contemporâneas ligadas à canção também não são contempladas no quadro de Acízelo porque a oralidade está em sentido não vantajoso em relação à escrita.

Pensar o samba-enredo de modo abrangente reforça e justifica uma investigação específica. Há que se concordar com Acízelo quando ele avalia que, para além do aspecto técnico, é preciso atentar para o fato de que as espécies literárias surgem e se desenvolvem em um tempo-espço dinâmico. Daí a primeira abordagem ter tomado de empréstimo a Mikhail

Bakhtin (1988) as ideias sobre a forma artística para, em seguida, analisar o samba-enredo em seu percurso histórico. A leitura dialógica de sambas contemporâneos mostra a importância da compreensão estética no desenvolvimento de conceitos essenciais ao estudo de uma forma problemática. Algumas ideias de Bakhtin (1988, p. 57-70) descritas em “O problema da forma”, texto breve que deve ser lido em conjunto com outros textos de Bakhtin, tratam do problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. Bakhtin entende que a forma artística é a forma de um conteúdo e a examina no plano puramente estético (1) “a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo”; e (2) “a partir do interior do todo composicional e material da obra” (Bakhtin, 1988, p. 57). Seu método não é, entretanto, nem puramente técnico, como nas análises formalistas, nem psicologista, já que opta pela “análise *estética* da forma enquanto forma arquitetônica” (Bakhtin, 1988, p. 57).

A axiologia – teoria do valor geral em sentido moral – procura estabelecer uma hierarquia de valores que, estendida à análise do samba-enredo, explica em parte os motivos para o “esquecimento” desta forma artística no âmbito da teoria literária. Por que Bakhtin pensa a forma arquitetônica como algo voltado ao conteúdo, ao acontecimento possível expresso no interior do objeto estético? Essa questão é crucial e Bakhtin tenta respondê-la em “O problema da forma”. Se concordar que a forma samba-enredo se realiza inteiramente no material, como ela passa a ser forma do conteúdo, relacionando-se em uma hierarquia de valores? Ainda, de que maneira a organização do material – a forma samba-enredo – unifica e dá sentido à valores cognitivos e éticos? Ao se desmaterializar, a forma sai dos limites do texto ao se transformar em expressão criativa de um sujeito ativo que interage em um mundo de valores:

Na forma *eu encontro a mim mesmo*, minha atividade produtiva de formalização axiológica, eu sinto vivamente meu momento criador do objeto, sendo que não só na primeira criação, não só na execução pessoal, mas também na contemplação da obra de arte: *eu devo experimentar-me, numa certa medida, como criador da forma, para realizar inteiramente uma forma artisticamente significativa enquanto tal* (Bakhtin, 1988, p. 58, itálicos do autor).

O estudo da forma não se dissocia para Bakhtin dos sujeitos criadores, que atuam numa interação dinâmica com a forma artisticamente significativa. Além disso, ao objetivar na forma o dado estético, Bakhtin coloca em destaque os índices sociais de valor e ideologia como horizontes hierárquicos ou axiológicos do discurso. A se concordar com Bakhtin, a forma artisticamente significativa faz do samba-enredo um elemento diferido na poesia



contemporânea. Se antes pensava-se o samba como representante de um ritmo marcado pelo batuque na busca de uma configuração sonora própria, ao se refletir detidamente sobre o samba em seu aspecto puramente literário, consideramos necessário acrescentar ao estudo uma outra dimensão: o enredo.

O samba atrelado a um enredo deve estar sintonizado com o tema, o ritmo e a sua trajetória histórica. Sabe-se que o samba-enredo é determinado pelas circunstâncias e variantes de sua forma: versos musicados, ritmados e cadenciados. Em contrapartida, o conteúdo e a forma relacionados ao samba-enredo são híbridos: são letras ritmadas representando fatos históricos apresentados sob a forma de narrativas expressas por meio de versos. Sua composição é uma espécie de representação que vai aos mitos, à epopeia e à tragédia e sua relevância poética se manifestam no festejo que exprime entusiasmo ou delírio, em que se questiona a historiografia e as formas de execução da arte. Neste sentido, os gêneros e espécies literários devem ser também compreendidos por sua capacidade de materialização da ideologia, já que, pela forma, pode-se entender as políticas de valoração dos artefatos culturais. Daí duas questões: o estudo da forma samba-enredo prescinde das relações entre ideologia e linguagem? A tentativa de descrição da forma samba-enredo, ao consolidar uma explicação da forma do conteúdo, não pressupõe uma discussão aprofundada sobre os componentes ideológicos que rondam essa espécie literária?

Para Rodrigo Acosta Pereira e Rosângela Hammer Rodrigues (2014), o Círculo de Bakhtin buscava uma explicação linguístico-ideológica para o problema da forma, ao mostrar como os discursos materializados nos enunciados são saturados de ideologia e a refletem na linguagem. Para ambos,

[...] a ideologia do cotidiano corresponde à totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela se liga, ambas de natureza social, e que não correspondem a um sistema ideológico formalizado e sistematizado. Já os sistemas ideológicos formalizados, como o da ciência, da moral, da arte, da religião etc., constituem-se a partir da ideologia do cotidiano e, uma vez constituídos, exercem forte influência sobre esta, dando-lhe o seu tom (Pereira; Rodrigues, 2014, p. 178).

O estudo diacrônico da forma artística samba-enredo nos mostra que o horizonte axiológico que marca seu percurso histórico direciona-se para uma origem e um processo formativo de sua apreensão como estilo musical ligado às classes subalternas do Rio de Janeiro, no início do século XX até sua consagração como Patrimônio Imaterial do Brasil. Há um sistema hierárquico-ideológico que pode ser percebido, descrito e compreendido nas relações

entre arte, forma e ideologia social. De início, a música de pretos, pobres, marginalizada se organiza e penetra nos círculos sociais das camadas média e alta. Para avançar em uma discussão preliminar da forma do conteúdo que seja abrangente e bem fundamentada precisa-se entender de que maneira uma proposta de leitura do samba-enredo como espécie literária pode ser tanto mais eficiente, à medida que dialoga com o seu horizonte ideológico.

Em primeiro lugar, observa-se que os poucos teóricos a se debruçarem na tentativa de definir o samba-enredo como espécie literária esbarram no problema de sua materialidade, quase sempre retomando a questão dos gêneros por meio de conceitos clássicos. A recorrência aos conceitos rígidos de gênero não nos ajuda a avançar na questão: o samba-enredo seria lírico ou épico? Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa (2010) afirmam que o samba-enredo seria épico, mas, como dito anteriormente, tentativas de normatização são sempre problemáticas. Para efeito didático, volta-se à passagem já citada:

Entre as espécies de samba, o samba de enredo é certamente a mais impressionante. Porque não é lírica – no que contraria uma tendência universal da música popular urbana. E porque integra o maior complexo de exposições artísticas simultâneas do mundo moderno: o desfile das escolas de samba. Mais do que isso: porque 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. 9-10).

Com isso, torna-se deveras impossível o descarte total do lírico, uma vez que os gêneros literários não são puros. Tendem a fechar interseções para formar a obra literária. Sendo o gênero lírico a palavra cantada (letra/melodia) e o épico a palavra narrada sobre os acontecimentos honrosos e grandiosos de um herói em forma de poema e dramático à performance dessa estrutura montada na avenida, pode-se, portanto, aferir que a forma do samba-enredo abriga em si o épico, o lírico e o dramático em seus respectivos momentos de composição do objeto literário.

Definir literariamente o samba-enredo leva a generalizações exatamente porque declara resolvida uma questão que, ao contrário, permanece nebulosa. O entendimento desta espécie literária ainda carrega uma visão impressionista repleta de atropelos. Como dissemos no início dessa dissertação, no livro de Mussa e Simas (2010, p. 10), ressaltadas as excelentes pesquisas históricas, documentais e de fontes literária primárias, percebemos as contradições e imprecisões que me chamaram a atenção. Em primeiro lugar, a reflexão sobre a questão teórico-literária do samba-enredo permanece intocada, além da série de problemas de ordem teórica.

Em segundo lugar, é difícil resolver uma questão que há séculos ocupa o pensamento teórico de forma taxativa sem uma reflexão e uma operacionalização dos conceitos que deem conta dos problemas de descrição e conceituação de uma espécie literária pouco pensada, o que Mussa e Simas não se propõem fazer, já que afirmam não ter escrito o livro para resolver essas questões e sim por amor ao Rio de Janeiro, ao carnaval carioca, às escolas de samba e ao samba de enredo, que denominadas de gênero maior (Mussa; Simas, 2010, p. 10). O livro dos autores é uma introdução à história do samba-enredo, não à história do carnaval ou das escolas de samba. A lacuna e o problema da forma permanecem.

Em se tratando de obra literária, as afinidades eletivas com o pensamento da Linguística, Antropologia, Sociologia, Filosofia, bem como a relação com os campos de força sociais e culturais de determinada época (conforme vimos com Bakhtin) também são esferas constitutivas da moderna ideia de gênero. Rogério Puga (2009) chama esses fenômenos de “intervivências transversais”, em que significados e símbolos operam na classificação das relações de gênero que são assimétricas, de poder e de desigualdade.

Carlos Ceia (2009) diz que os gêneros são uma “forma de classificação dos textos literários” que procura mostrar o que é expresso pela literatura e como isso se expressa. Não se deve confundir o gênero como forma discursiva histórica com suas formas a-históricas, que se referem aos gêneros fundamentais. Ceia mostra que as evidências históricas apontam o *Ulysses* de James Joyce como sendo um romance, mas que *Ulysses* seja um romance modernista é discutível, de onde se conclui que “um texto literário não pode escapar à lógica do gênero a que pertence, mas pode desafiar a lógica da contextualização que o aprisiona”.

Assim, descartar a lírica como gênero integrante das formas históricas do samba-enredo não nos parece adequado. Os estudos de teoria literária são explícitos ao afirmar – desde Platão, n’ *A República*, passando por Aristóteles até o hoje – que os gêneros não são puros. No capítulo III de *A República*, Platão (1997, p. 86) afirma que na poesia e na prosa “existem três gêneros de narrativas”: um adequado à tragédia e à comédia (inteiramente imitativo); outro, “de narração pelo próprio poeta”; e um terceiro, “utilizado na epopeia e em muitos outros gêneros”. Aristóteles afirmava que a epopeia, a poesia trágica e cômica, bem como os ditirambos, tomados em seu conjunto, são produções miméticas, embora entenda que cada uma delas difere entre si por conta dos meios, modos e objetos (Aristóteles, 2015, p. 37-38). Ainda que o método aristotélico seja principalmente normativo e prescritivo, o filósofo compreende que não há um nome comum para designar certas obras, como os mimos de Sófron e de Xenarco ou os diálogos socráticos (Aristóteles, 2015, p. 43). Na explicação dos meios, para ficarmos em mais um caso, Aristóteles diz que há autores que empregam ritmo, canto, métrica, “como ocorre na poesia dos

ditirambos e dos nomos, ou na tragédia e na comédia; diferindo se usam todos os meios de uma só vez ou em partes distintas” (Aristóteles, 2015, p. 46-47). Críticos modernos como René Wellek e Austin Warren consideram Platão e Aristóteles pensadores prescritivos cuja tradição apresenta problemas de definição e interpretação que se multiplicaram ao longo da história.

Para Wellek e Warren (2003, p. 306-307), o gênero é uma “instituição” e existe “não como um animal existe, ou mesmo como um edifício, uma capela, uma biblioteca ou um capitólio, mas como existe uma instituição”, ou seja: pode-se “trabalhar e expressar-se por meio das instituições existentes, criar novas ou seguir em frente, tanto quanto possível, sem participar de políticas ou rituais”. Os dois acentuam que a teoria dos gêneros é “um princípio de ordem” que classifica a literatura e a história literária não pelo tempo e pelo lugar, mas pela análise de certas estruturas. Porém, à análise estrutural faltaria algo além da forma e isso Aristóteles já destacara quando aproximou a tragédia da representação de personagens nobres, enquanto a comédia se destinaria aos seres inferiores, propondo então uma diferença social na investigação dos gêneros. Um poema octossílabo nos diz muito sobre a métrica e os meios empregados, mas ao dizer que versos decassílabos e alexandrinos são mais apropriados à epopeia porque se aproximam da fala comum, Aristóteles se desvia da análise meramente formalista e incorpora o aspecto social, conforme pensado por Bakhtin (1988, p. 70). A palavra é a matéria da poesia pela qual o autor opera sua criatividade. Sem englobar o todo da atividade humana, a palavra se torna atividade do autor-criador, espécie de mediadora pela qual ele especializa-se, torna-se unilateral e, conseqüentemente, menos separável do conteúdo ao qual ele deu forma.

Parafraseando o já citado exemplo de Ceia, ao dizer que não há dúvidas de que o *Ulysses* de Joyce seria um romance, pode-se dizer que, quanto ao samba-enredo não pertencer à lírica, mas à épica, é algo discutível, especialmente do ponto de vista de uma teoria das formas épicas contemporâneas. Em relação à teoria moderna dos gêneros, Wellek e Warren (2003, p. 322) concordam que esta é claramente descritiva, não prescrevendo regras aos autores, como a concordarem com Bakhtin, que uma obra é composta de novidade e de percepção de reconhecimento. Por exemplo, se a repetição estrutural, característica da reprodução de certas formas, pode causar aborrecimento, tédio, a criação de uma forma totalmente original seria da ordem do ininteligível, algo impossível ou impensável, o que nos leva novamente a questionar a ideia de originalidade absoluta do samba-enredo.

Um dos principais teóricos contemporâneos do épico, Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, p. 49-50), diz que o ciclo épico moderno no Brasil busca legitimar nossa identidade literária como expressão cultural da nacionalidade de um povo, através do regate da consciência nativa na recuperação do processo histórico nacional. A épica moderna estrutura-se

[...] do plano do maravilhoso para o histórico, liberando-se assim da cronologia histórica dos fatos pela incorporação da atemporalidade do mito, utilizando-se da instância de enunciação lírica, rompendo com o afastamento da narração na 1ª pessoa e permitindo a participação do narrador no mundo narrado (Silva, 1987, p. 50).

Aqui, vemos delineados no panorama da teoria dos gêneros alguns modos de entrada na compreensão moderna do samba-enredo, que não admitem a pura prescrição, ao contrário, requerem uma percepção contemporânea do épico, em que há cada vez mais predominância do eu, mais precisamente, da “estância lírica sobre a narrativa, do gênero lírico, sem se confundir, de igual modo, com o poema lírico”. Assim sendo, concordamos com a conclusão de Anazildo Vasconcelos da Silva (1987, p. 94):

A épica, por sua própria natureza, registra a dimensão heroica de um povo na sua travessia histórica, assinalando os feitos daqueles que, por colocarem a grandeza da pátria e da dignidade humana acima de suas próprias vidas, mereceram a glorificação e o reconhecimento eternos. Esta é a expressão literária máxima da épica brasileira que descreve, em sua trajetória, a caminhada heroica do colonizado em busca de sua autodeterminação.

O conteúdo de uma obra se liga ao “fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma, da responsabilidade ante o acontecimento futuro, e, portanto, tranquilo, autônomo, acabado no seu todo” (Bakhtin, 1988, p. 60). Este isolamento é para Bakhtin o momento em que o conteúdo se libera para o evento ético do ser. Isto é, o objeto da natureza isolado se torna o “estranhamento” que destrói a série semântica esperada e permite ao autor-criador tornar-se elemento constitutivo da forma e à palavra exercer sua função criativa (Bakhtin, 1988, p. 61).

São cinco os elementos da palavra em sua materialidade: o aspecto sonoro; as nuances e variações do significado material da palavra; as relações e inter-relações vocabulares da palavra no momento da ligação vocabular; o momento intencional, em que se observa a variedade das relações axiológicas do falante; e o sentimento da atividade vocabular expresso em gestos, mímica, articulação etc. orientado pela personalidade do falante (Bakhtin, 1988, p. 62). A forma estrutural que se transmuda em forma do conteúdo revela uma relação dinâmica entre autor, obra e mundo expressa por uma multiplicidade de sentidos.

É importante entender a questão da forma, conforme pensou Bakhtin (1988, p. 63), com foco “na maneira como se fala, no sentimento de uma atividade de elocução significativa, que deve ser sentida continuamente como atividade única” e que independe “da unidade objetiva e semântica do seu conteúdo”. Tem-se aí o “como se” da literatura, ou seja, aquilo que envolve

o objeto e o acontecimento e é determinado pela atividade do autor quando engendra um som significativo através do qual se assume um juízo de valor. A grosso modo, é como se pudéssemos isolar a palavra representada pelo samba-enredo e por meio desta palavra isolada lográssemos a reconstruir suas nuances e variações, suas relações e correlações com outras palavras que nos levam a um mundo de sentidos expresso por uma determinada ideologia. E, negar a participação do dialogismo, essência da teoria bakhtiniana do discurso, de relevância do sujeito na comunicação, que não é vista apenas como uma simples transmissão de informação, mas como uma interação verbal influenciada pelo plurilinguismo de autoria, composta por várias vozes ou não verbal, associado ao significado ideológico, sobrepõem-se em simultâneo na composição musical e melodias, seguindo um mesmo padrão rítmico. No caso do samba-enredo, esse sistema de reenvio e encadeamentos só pode ser sentido em sua plenitude pelo canto, pela entonação, pelas formas musicais e pelo aspecto significativo das palavras, que rumam ao todo significativo no momento regente, expresso na forma do conteúdo.

No contexto da linguagem humana surgem os enunciados, responsáveis pela construção composicional do estilo de linguagem. Assim, o conteúdo temático, o estilo e a própria construção composicional ligam-se ao todo do enunciado. Cada campo de utilização da língua elabora os gêneros do discurso, fazendo deste, um território minado de heterogeneidade e neles estão incluídas as réplicas discursivas do cotidiano (carta, relatos do dia-a-dia e a produção de textos escritos ou falados), usados para comunicação entre as pessoas. O samba-enredo, em seu contexto cultural, histórico e político, constitui a estética literária da espécie samba: poética representada através versos musicados, ritmados e cadenciados sobre os fatos históricos e os processos da imaginação que envolvem a poesia como representação em versos do cotidiano e reflexão sobre o fato histórico. A relevância poética se faz presente no canto que exprime entusiasmo ou delírio.

Nessa perspectiva, o samba-enredo, por exemplo, ao representar o negro na sociedade contemporânea convida o sujeito a criar, criticar e refletir sobre os caminhos da história na busca da equidade entre o indivíduo e sociedade. A influência cultural do negro no Brasil, principalmente na realização artística que atende pelo nome de samba-enredo, visibiliza uma história de deslocamentos e diásporas em que vigora a espécie samba-enredo como discurso estético, político, social e cultural. O estudo do samba-enredo revela as diversas formas de resistência cultural e política. Sendo um gênero musical, com ritmo e história, o samba é um produto complexo. Quanto ao aspecto histórico, há muitos trabalhos abordando a temática, em detrimento dos poucos estudos da forma. Estudar a forma samba-enredo requer contextualizá-lo: em seus contextos de criação; e pela crítica e reflexão de sua trajetória histórica em conjunto

com a forma poética musicada. Contextualizar o samba-enredo no campo dos Estudos Literários representa a tentativa de compreensão dessa importante produção cultural popular brasileira pouco valorizada nos estudos acadêmicos.

## 2.1 As especificidades do samba-enredo: poética e épocas históricas

Para entender a forma estética do samba-enredo, é preciso reafirmar que a forma samba-enredo, como se entende em toda relação entre forma e fundo, é um objeto estético voltado para o conteúdo. A forma compósita do samba-enredo entroniza valores em torno de um todo composicional que se vê materializado na obra, configurando um pensamento estético realizado através da forma com os elementos e artefatos culturais que compõem esse universo singular da criação artística moderna. O apelo da literatura ao discurso falado ou popular não é apenas um apelo ao léxico, à sintaxe (mais simples); é antes de tudo, um apelo ao diálogo, às potencialidades da conversação como tal, à sensação imediata de ter um ouvinte, à intensificação do elemento da comunicação, da comunicabilidade. Deste feito, analisar o samba-enredo por meio da relação indissociável entre conteúdo e forma requer uma compreensão inicial de suas letras como formas poéticas que possuem especificidades.

A forma samba-enredo vincula-se a determinados fatores e técnicas que vão, desde a escolha do tema a ser versificado pelos poetas até o momento estético em que a obra se realiza plenamente através do desfile, uma integração entre criação, criador e representação cênica ou *performance*. A criação poética do samba-enredo, iniciada em diálogo com o enredo em si, é o primeiro passo para a realização da letra/do poema, no casamento entre melodia e harmonia, elementos que forjam o canto na avenida. Daí a primeira peculiaridade: é uma forma compósita, atrelada a um gênero textual (a sinopse de enredo) que a antecede e a guia na produção dos versos em consonância com a melodia, visando ao canto (harmonia), à realização do tema e à evolução dos desfilantes.

Há, portanto, uma relação dinâmica entre forma artística e a ideologia que a move, entre valores hierárquicos e axiológicos que no âmbito dos discursos. Além disso, materializar a forma samba-enredo significa agregar os gêneros e as espécies literárias à cultura do meio em que ele nasce e se desenvolve, através da relação existente entre ideologia, linguagem e conteúdo, nas relações e inter-relações da palavra, seja em seu aspecto sonoro ou nas nuances e variações do significado material da palavra que se realiza no momento intencional, em que

são observadas as relações axiológicas do falante e, na atividade vocabular expressa pelo canto: em gestos, mímica, articulação, tudo isso orientado pelos diversos cantantes. Ou seja, a relação dinâmica entre autor (geralmente autores), obra e mundo é representada através da multiplicidade de sentidos expressos pela forma, inicialmente, e nas relações inter e multidisciplinares, posteriormente. Isso requer a compreensão dos juízos de valor expressos no universo axiológico por parte dos receptores:

No caso do samba-enredo, seria como se, ao isolar a palavra representada por esta forma artística e por meio desta palavra represada, pudéssemos reconstruir suas nuances e variações, suas relações e correlações com outras palavras que nos conduziram, por conseguinte, a um mundo de sentidos expresso por uma determinada ideologia e por uma história de transformações no tempo e espaço. No caso do samba-enredo, esse sistema de “reenvios e encadeamentos” só pode ser sentido, analisado e observado em sua plenitude quando, além dos cinco elementos da palavra em sua materialidade, adiciona-se o aspecto do canto, de sua entonação, das estruturas musicais que, conjuntamente com o aspecto significante das palavras, fazem da obra um todo significativo expresso pela forma do conteúdo no momento regente (Oliveira, 2020, p. 198).

Pode-se considerar o samba-enredo como um elemento musical codependente que dialoga sincreticamente com o universo multimodal que compõe a realização final da obra, ao longo de uma apresentação multidisciplinar, que envolve teatro, dança, música, canto, artes plásticas etc. Esse universo sincrético é de natureza cooperativa, comunitária, inter e multidisciplinar; interdiscursivo e intergêneros; elementos que formam uma manifestação poética abrangente visando à compreensão e representação de um enredo.

Primordialmente, confere-se a Zé Espinguela, na década de 1930, a organização do primeiro concurso para as escolas de samba do Rio de Janeiro com regulamentos para o desfile. Contudo, a disputa contava apenas com a letra do samba, de tema livre, e o ritmo. Com o passar do tempo, surgiu o samba desenvolvido a partir de um enredo. Contemporaneamente, o samba-enredo passou a ser escolhido em concurso, na maioria das vezes, pelas Escolas de Samba. No processo, apresenta-se inicialmente o enredo e posteriormente uma sinopse. Daí pede-se aos compositores que componham e apresentem suas obras poéticas. O gênero textual sinopse visa a auxiliar e nortear o compositor na composição do poema. Atualmente, as agremiações seguem o Manual da LIESA (2020, p. 43), a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que pressupõe para a avaliação dos sambas-enredo: adequação ao enredo; riqueza poética; a exuberância do belo e; adaptação da melodia ao ritmo em cadência com os versos. O poeta deve



buscar elementos para sua atividade criadora a fim de coordenar os elementos sincréticos expressos através do samba-enredo.

Entre 1920 e 1930 não havia entrosamento do samba com o enredo (como mencionado anteriormente): era o samba de improviso. A partir de 1935, exacerbada no Estado Novo, a obrigatoriedade dos temas nacionais deu a tônica. Em meados da década de 1950, predominava o samba-lençol, obras extensas que descreviam exaustivamente o enredo. A partir de 1960, os movimentos sociais oportunizaram os temas sobre a identidade negra e a década de 1970 retomava o samba-enredo extenso. Na década de 1980 se iniciava uma nova realidade política, com a redemocratização e os carnavais críticos e plurais de 1990 até hoje, com a democracia, pluralizam-se as manifestações artísticas, sociais e culturais no desfile.

As obrigatoriedades não limitaram as ideias e a criatividade dos artistas. Ao longo de sua trajetória, houve espaço para o samba-enredo quebrar regras. O samba-enredo sobreviveu aos momentos nebulosos por meio de interações, do cooperativismo comunitário e pelas interdisciplinaridades em diálogo com a interdiscursividade. Daí a permanência de alguns sambas-enredo na memória coletiva em sua trajetória no cronotopo.

Nesse sentido, a questão da forma artística se faz presente no que diz respeito ao conteúdo estrutural da obra, puramente estético. A letra se expressa por meio de versos musicados, com divisão rítmica e é dialógica, sincrética, comunitária, interdisciplinar e intergêneros. Os sujeitos criadores expõem o valor e a ideologia do discurso na obra. Desse feito, leia-se a interpretação das letras dos sambas-enredo a seguir:

Em 1971, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela apresentou ao público sua visão ideológica no samba-enredo “Lapa em três tempos”, composição de Ary do Cavaco e Rubens. Os autores buscaram uma linguagem contemporânea para expressar um sentimento de saudade de outras épocas e refletida no presente. É mister informar que o samba-enredo da Portela, “Lapa em três tempos” (1971), poetizava as aventuras de um malandro dividido entre o amor e a boemia:

**Lapa em três tempos (1971)**  
**(Ary do Cavaco/ Rubens)**  
**G.R.E.S. Portela**

Abre a janela formosa mulher  
 Cantava o poeta trovador  
 Abre a janela formosa mulher  
 Da velha Lapa que passou

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  
 À Lapa de outrora  
 Que revivemos agora

As serestas  
 Quantas saudades nos traz  
 Os cabarés e as festas  
 Emolduradas pelos lampiões a gás  
 As sociedades e os cordões  
 Dos antigos carnavais

Olha a roda de malandro  
 Quero ver quem vai cair  
 Capoeira vai plantando  
 Pois agora vai subir

Poeira oi, poeira  
 O samba vai levantar poeira

Imagem 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 o berço de boêmios seresteiros.

Para se compreender as formas poéticas do samba-enredo, é preciso compreender a caracterização do conteúdo e da forma em suas especificidades. Em “Os sertões”, de Edeor de Paula (1976), do Grêmio Recreativo Escola de Samba Em Cima da Hora, há combinações entre a lírica e a descrição do objeto. Nota-se que para primeira parte do enredo o lirismo da letra se entrosa com a melodia, enquanto no segundo momento a descrição reflete as imagens do sertão:

**Os sertões (1976)**  
**Autor: Edeor de Paula**  
**G.R.E.S. Em Cima da Hora**  
 Marcados 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

Sertanejo e forte  
 Supera miséria sem fim  
 Sertanejo homem forte  
 Dizia o Poeta assim

Foi no século passado  
 No interior da Bahia  
 O 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

Os Jagunços lutaram  
 Até o final  
 Defendendo canudos  
 Naquela guerra fatal



**Fig. 9.** Carro abre-alas do Grêmio Recreativo Escola de samba Em Cima da Hora

Talvez tenha sido esse um dos mais famosos sambas históricos daquele período. Dialogando com o livro homônimo de Euclides da Cunha, a composição de Edeor de Paula mostrava a guerra de Canudos ocorrida no interior da Bahia. Embora fosse um enredo histórico, em comum acordo com a exigência do período, houve a exaltação em seus versos do líder heroico de Canudos, Antônio Conselheiro. Por isso, alguns elementos do desfile não puderam sair do barracão. O enredo contou com a participação de vinte e quatro versos e cinco estrofes e dois refrãos, aliás, o primeiro apresenta metaforicamente o homem forte, embora seja um sertanejo sofrido do agreste do país, castigado pela seca e pelo abandono político. Já o segundo, fazia apologia ao líder dos Canudos, numa convicção de que sem luta não há vitória. Por fim, configura-se uma poética de estilo social, filosófica e existencial introduzida por versos que traduziram o espaço geográfico do fato histórico numa mirada que descreve o retrato de vidas cotidianas em seus limites medidos pela musicalidade sob a ótica da temática presente para em seguida, após o refrão, apontar a narrativa histórica.

O samba-enredo como já dito anteriormente, seguia regulamentos técnicos para serem conduzidos à avenida: os regulamentos da Era Vargas, com a exaltação da cultura brasileira; a proibição do samba de improviso(1940); o samba-lençol por ser extenso(1950); gravação dos sambas-enredo em LPs e abordagem do negro como tema(1960); a legitimação da ordem e progresso(1970); a transposição de obras literárias na avenida(1980); a encruzilhada com o julgamento do samba-enredo(1990); enredos futuristas, carnaval temático( 2000);e atualmente o enredo concentra-se em temas da crítica social, exaltação à cultura e biografia de pessoas marcantes. É preciso um olhar diferenciado para o ato criador. Isto porque se há uma suposta busca dos autores pela liberdade de criação, tal expectativa faz com que a forma artística incorpore a transformação, apesar da lentidão que esse fato ocorre através dos tempos. Assim, uma análise do discurso literário referente ao uso da linguagem aponta para uma dinâmica complexa de emprego das palavras poéticas que dialogam com: o cronológico, a sua localização espacial e a sociedade.

Basicamente, o emprego dos vocábulos se desenvolvem por meio de interações alicerçadas pelo fato histórico, mas de forma a contemplar o entendimento comunicativo entre a comunidade e diálogo interdisciplinar, revelando os variados saberes ali contidos. Tal criação é essencial ao desfile, à comunicação com o público e à *performance* da agremiação na avenida. Por exemplo, no samba-enredo “Domingo”, da União da Ilha do Governador, optou-se por uma estrutura de versos curtos, com uso frequente da rima por meio de uma linguagem que garantiu a comunicação com o público, ao mesmo tempo em que descrevia o cotidiano. À primeira vista, o domingo é a metáfora de lazer e descanso, segundo a visão do poeta que enfatizou, na melodia, o encantamento e a emoção de um dia de domingo, em letra de vinte e cinco versos, divididos em quatro estrofes, com combinações de rimas ao final dos versos. Sobretudo, nota-se que a letra realça o ponto de vista emocional do sujeito lírico ao abrir a sua janela em um dia de domingo de sol na cidade do Rio de Janeiro. É nítida a intenção do autor em contagiar o público. A forma explora o jogo de palavras: nascer/amanhecer; anuncia/alegria; natureza/beleza; sol/futebol; praia/samba; mar/ar; matiz/feliz. Impregnada de um lirismo que apela para a alegria do cotidiano, independente da condição social, o autor apostou na linguagem de fácil entrosamento com o público:

**Domingo (1977)**  
**(Adhemar Vinhaes / Aurinho da Ilha / Ione Do Nascimento)**  
**G.R.E.S. União da Ilha do Governador.**

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

No Rio colorido pelo Sol  
 As morenas na praia  
 Que gingham no samba  
 E no meu futebol

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

Há os que vão pra mata  
 Pra cachoeira ou pro mar  
 Mas eu que sou do samba  
 Vou pro terreiro sambar

Já em “É hoje” (1982), também da União da ilha do Governador, a estrutura poética abandona a descrição e se concentra na função emotiva expressa pelo eu-lírico em versos que buscam a simplicidade e o contato direto com o público/ouvinte/leitor. Neste contexto, o enredo. A presença da escola no desfile contagia de tal forma que esse dia mostra a imensidão dessa alegria, transformando a Ilha em um meio de transporte via mar, tudo era alegria e fascinação. No entanto há controvérsias quanto a participação do sujeito na festa popular. A antítese presente hoje é o dia do riso chorar, reporta ao folião o clima de expectativa quanto apresentação do desfile, afinal de contas, os jurados são imprevisíveis. Religiosidade e o mítico se encarregam de consolidar o apelo por um desfile de excelência dentre as outras agremiações. O embate é difícil entre o rochedo e o mar, metáfora de performance do desfile na avenida, dos preparativos de consagração para o maior espetáculo do mundo(hipérbole) em:

**É hoje (1982)**  
**(Didi / Mestrinho)**  
**G.R.E.S. União da Ilha do Governador**

A minha alegria atravessou o mar  
 E ancorou na passarela  
 Fez um desembarque fascinante  
 No maior show da Terra

Será que eu serei o dono desta 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

Levei o meu samba pra mãe de santo rezar  
 Contra o mau-olhado, carrego o meu patuá  
 Levei o meu samba pra mãe de santo rezar  
 Contra o mau-olhado, carrego o meu patuá

Acredito ser o mais valente  
 Nesta luta do rochedo com o mar  
 (E com o mar)  
 É hoje o dia da alegria  
 E a tristeza nem pode pensar em chegar

Diga, espelho meu  
 Se há na avenida alguém mais feliz que eu  
 Diga, espelho meu  
 Se há na avenida alguém mais feliz que eu

Em 1987, o fator histórico deu o tom, especialmente contaminado pelo ambiente político. Pela forma do conteúdo, entende-se que houve contaminação da euforia democrática que trouxe o campo social para a estrutura (forma) das letras. No caso de “Tupinicópolis”, visualiza-se um samba-enredo influenciado por elementos extratextuais, é relevante recordar tal fato. A cultura Tupiniquim transforma-se no mundo de Tupinicópolis. O emprego do gerúndio em alguns versos e nas estrofes sugeriram liberdade e crescimento do país. É uma versão alegórica e ao mesmo tempo utópica do Brasil redescoberto, em uma nova versão da temática nacionalista em samba-enredo:

**Tupinicópolis (1987)**  
**(Chico Cabelera / Gibi / J. Muinhos / Nino Bateria)**  
**G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel**

Vejam  
 Quanta alegria vem aí  
 É uma cidade a sorrir  
 Parece que estou sonhando  
 Com tanta felicidade  
 Vendo a Mocidade desfilando  
 Contagiando a cidade

E a oca virou taba  
 A taba virou metrópole  
 Eis aqui a grande Tupinicópolis

Boate Saci  
 Shopping Boitató  
 Chá do Raoni  
 Pó de guaraná

No comércio e na indústria  
 No trabalho e na diversão  
 É Tupi amando este chão

Até o lixo é um luxo  
 Quando é real  
 Tupi Cacique  
 Poder geral  
 Minha cidade. minha vida  
 Minha canção  
 Faz mais verde meu coração

Laiá, laiá, laiá, laiá

## 2.2 A construção da obra: forma literária e sociedade

O desenvolvimento da espécie samba-enredo abrange o entendimento das relações interdisciplinares. Consolidar movimentos de identidade quanto à aceitação dos negros e pobres na cena cultural, econômica, política e social da cidade do Rio de Janeiro significa reconhecer no samba-enredo a herança dos cortejos, o carnaval dos ranchos, os blocos e os cordões, os sons da macumba e as batucadas cariocas como fatores articuladores entre o social e as diferenças na construção das sociedades e o ideário político nacional. Não foi fácil legitimar o samba. Era preciso valorizar a questão da identidade nacional entre a letra do samba ao enredo na busca por uma música típica e ao mesmo tempo original do Brasil, principalmente na Cidade do Rio de Janeiro, cadenciador do estreitamento de fronteiras entre as artes, a literatura, a música, o teatro, as artes plásticas. Isto significou aliar a estrutura artística ao samba em detrimento da questão social. O samba afixou-se no tempo através das relações problemáticas, conflituosas numa estrutura de poder. Por isso, as relações históricas do samba advêm da tríade samba, poder e sociedade.

Para analisar a espécie samba-enredo como música e escrita artística significa dialogar com os aspectos formais e técnicos da obra, uma vez que o samba passaria por diversas transformações em seu ritmo, melodia e letra ao acentuar a decorrência histórica de cada época. Neste sentido, o samba-enredo mantém elos com o épico através da narrativa histórica, mas ao

mesmo tempo insinua-se nas estruturas líricas, evidenciando seu hibridismo. No viés das relações com os leitores, nota-se o uso de ações persuasivas em direção aos receptores da obra que, por sua vez, reconhecem o modo de produção coletiva, especialmente na *performance* da agremiação na avenida.

O samba-enredo hoje depende de seletivas que vão desde a escolha do tema do enredo até às relações com o mercado – audiovisual, fonográfico, comercial. Quanto a isso, a G.R.E.S São Clemente apresentou em 1990 um enredo crítico, apontando o impacto do poder financeiro nas Escolas de Samba:

**E o samba sambou (1990)**  
**(Manoelzinho Poeta / Jorge Moreira/ Severo/ Jorge Melodia/ Haroldo Pereira)**  
**G.R.E.S. São Clemente**

Vejam só  
 O jeito que o samba ficou (e sambou)  
 Nosso povão ficou fora da jogada  
 Nem lugar na arquibancada  
 Ele tem mais pra ficar  
 Abram espaço nesta pista  
 E por favor não insistam  
 Em saber quem vem aí  
 O mestre-sala foi parar em outra escola  
 Carregado por cartolas  
 Do poder de quem dá mais  
 E o puxador vendeu seu passe novamente  
 Quem diria, minha gente  
 Vejam o que o dinheiro faz

É fantástico  
 Virou Hollywood isso aqui (isso aqui)  
 Luzes, câmeras e som  
 Mil artistas na Sapucaí

Mas o show tem que continuar  
 E muita gente ainda pode faturar  
 “Rambo-sitores”, mente artificial  
 Hoje o samba é dirigido com sabor comercial  
 Carnavalescos e destaques vaidosos  
 Dirigentes poderosos criam tanta confusão

E o samba vai perdendo a tradição  
 E o samba vai perdendo a tradição

Que saudade  
 Da Praça Onze e dos grandes carnavais  
 Antigo reduto de bambas  
 Onde todos curtiram o verdadeiro samba



Observa-se a irreverência da agremiação ao escrever o samba. Com o tema “E o samba sambou”, a São Clemente, em linguagem apelativa, propôs um convite a todos que atentassem para o que estava acontecendo e, quais seriam as consequências dessa escolha no futuro. Composto em 32 versos (padrão LIESA), o samba exibiu o dinheiro e a corrupção que querem transformar o samba em mercadoria. A ironia se fez presente na letra deste samba-enredo. Quanto à linguagem, o jogo de palavras ironizava o fator mercadoria em que o samba-enredo teria se transformado.

Em 2000, caminhando para o segundo milênio, “Liberdade, sou negro, raça e tradição”, samba-enredo do G.R.E.S Tradição, ainda explorou a temática nacionalista. Numa modalidade de narrativa histórica em que há a participação do narrador como personagem, o conteúdo revelado aponta para trajetória do negro na cidade do Rio de Janeiro:

**Liberdade, sou negro, raça e tradição (2000)**  
**(Lourenço/ Adauto Magalha)**  
**G.R.E.S. Tradição**

Liberdade  
 Sou negro, raça e Tradição  
 Vim de Angola, da minha mãe África  
 Num navio negreiro, clamando por Zumbi  
 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

Baiana gira baiana  
 Dance pro seu Orixá  
 Vamos firmar a Kizomba  
 Fazer o povo sambar

Maracatu  
 Maculelê e cavalhadas (valeu Zumbi)  
 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

Parabéns pra você  
 Que foi descoberto em 22 de abril

Desperta gigante  
 Chegou tua hora  
 Pra frente Brasil.

Manifestar as crenças, os valores, os costumes, as lutas através dos mitos que circundam o povo negro desde de seu sequestro na África até os dias atuais influenciou a Tradição a apostar na dignidade desta população e seu pertencimento às manifestações artísticas e culturais. A diáspora africana denota a ancestralidade, no Rio de Janeiro, no início do século XIX ao XX. Negro é forte, é rei das batucadas, é resistência do samba (metáforas) da criatividade da culinária ao carnaval e dos fatores político, econômico, cultural dentre outros.

Em suma, na trajetória do samba-enredo, em cada época, o conteúdo toma uma proporção diferente. É a liberação do ser que projeta no objeto a construção da forma específica à congruência do momento vivido. Inclusive, modifica-se o aspecto sonoro, as variações poéticas, as relações e as inter-relações vocabulares, a comunicabilidade axiológica do falante, as expressões corporais e de gestos, no decorrer do tempo, da área geográfica explorada e da conexão do objeto com o fato a ser produzido. Hoje, a obra se desenha e realiza através da *performance* na avenida, em conformidade com as inovações técnicas e as transformações estético-poéticas.

O samba-enredo requer uma competência pluridiscursiva, pois o poeta maneja uma polifonia de vozes, uma vez que as variáveis da criação remetem às condições econômicas, políticas e sociais, bem como ao entrosamento entre o cultural, o histórico e o social. Variados saberes circundam a letra de um samba-enredo. O texto poético é uma criação que dialoga com a História, a Geografia, as Artes Plásticas, a Religião, a Antropologia, a Sociologia, a Etnografia e a Literatura. Tudo isso é viabilizado no trânsito interdisciplinar da letra do samba-enredo.

O itinerário de apropriação da forma e do conteúdo da poética do samba associado ao enredo configura as formas históricas dos gêneros lírico e narrativo que compõem a obra. Vale ressaltar que nem sempre foi assim: de 1920 a 1930, o samba não se relacionava com o enredo. Hoje, o viés crítico, criativo e reflexivo das letras do samba-enredo transmuda-se em relações que vão desde a cultura aos movimentos sociais e de direitos humanos. Com isso, parafraseando o G.R.E.S Unidos do Viradouro (2020), de Niterói, o samba-enredo segue de alma lavada, resistente desde os primórdios, que não foi fácil, aos dias atuais com sua poética cada vez mais inovadora, mesmo sendo conduzida pelos efeitos midiáticos e mercadológicos, numa congruência que envolve os saberes culturais, a coparticipação, a comunicação e a interdisciplinaridade reunidos em uma poética da pluridiversidade.

### 2.3 O processo de criação: da gênese das obras aos desfiles

É mister, como disse, considerar o pensamento envolvendo a espécie samba-enredo a partir da forma. Para tanto, o hibridismo que envolve esta criação leva a um mundo de valores (axiologia) em que a música tema da agremiação denota a ideia sincrético-comunitária por meio de diálogos coletivos interdisciplinares, cuja estrutura se transforma no tempo, através de adaptações influenciadas pelo momento histórico e social. No início, os sambas não precisavam ter ligação com o enredo: a escola poderia começar com um samba e terminar cantarolando outro, sem contar o período de limitação temática do samba-enredo motivado pela censura imposta no período da ditadura militar. A transgressão do samba-enredo é o ponto de partida para o desenvolvimento de uma arte poética singular e em transformação. Por exemplo, mesmo os compositores seguindo os padrões formais atuais, como a extensão dos versos (aproximadamente 32), dois refrãos, temática histórica nacional etc., alguns autores buscam novidades quanto à composição das obras como, por exemplo, o samba-enredo da Portela de 1981, “Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite”, de Davi Correia e Jorge Macedo, em que a obra apresentava um lirismo intenso, abolia a descrição e os fatos heroicos ou históricos. A primeira parte do poema conduziu o destinatário a uma viagem emotiva e sentimental ao invés de descritiva, como se vê no fragmento:

**Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite(1981)**  
**(Davi Correia/ Jorge Macedo)**  
**G.R.E.S. Portela**

Deixa-me encantar  
 Com tudo teu revelar  
 O que vai acontecer  
 Nesta noite de esplendor  
 O mar subiu na linha do horizonte  
 Desaguando como fonte  
 Ao vento a ilusão teceu  
 O mar, por onde andei mareou  
 Rolou na dança das ondas  
 No verso do cantador [...]

Observa-se a opção pela mudança na estrutura do samba-enredo motivada pela busca por inovar. Nessa composição, as interações do eu-poético dialogam com o coletivo, em uma linguagem literária conotativa dinâmica, de aspectos cooperativo-comunitários e interdisciplinares. Daí há uma espécie de início de reconfiguração da espécie samba-enredo.

Não houve a fuga do tema nacionalista, mas ocorreu o diálogo com uma nova forma de composição poética, ao recorrer ao subjetivo para representação do enredo.

O mesmo ocorre com o samba-enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba União da Ilha do Governador, de 1978, que marcou o início da transição do estilo de samba-enredo da década de 1980, quanto à iniciação de nova estrutura composicional. O lirismo sobressai à descrição do objeto para propor vozes discursivas diferenciadas da trajetória tradicional, cuja poética propunha a transformação, o jogo de palavras repassava para o espetáculo a ideia da chegada do novo em forma poética inovadora (um samba-enredo curtíssimo) com conteúdo minimalista, de caráter lírico, mas que conta uma história.

**O amanhã (1978)**  
**(João Sérgio)**  
**G.R.E.S. União da Ilha do Governador**

A cigana leu o meu destino  
 Eu sonhei  
 Bola de cristal, jogo de búzios, cartomante  
 Eu sempre perguntei

Como será o amanhã?  
 Responda quem puder  
 O que irá me acontecer  
 O meu destino será como Deus quiser

A cigana leu o meu destino  
 Eu sonhei  
 Bola de cristal, jogo de búzios, cartomante  
 Eu sempre perguntei  
 O que será o amanhã?  
 Como vai ser o meu destino?  
 Já desfolhei o malmequer  
 Primeiro amor de um menino  
 E vai chegando o amanhecer  
 Leio a mensagem zodiacal  
 E o realejo diz  
 Que eu serei feliz  
 Sempre feliz

A espécie samba-enredo depende de suas ligações com o ritmo. Quanto à forma, o samba voltado ao enredo evoca a prática dialógica coletiva em que as funções metalinguísticas, referencial, emotiva, conativa e fática se encarregam de enriquecer a estruturação poética, com o propósito de influenciar a percepção do samba-enredo como produto da coletividade pluridiscursiva em que a divisão do trabalho de todos os envolvidos manifestam o círculo cultural que começa com o estudo da sinopse do enredo, o entrosamento com os departamentos

da escola, o julgamento da comunidade e a desenvoltura de uma obra de excelência quanto à qualidade técnica em consonância com a poética coerente com o que será narrado na avenida. Nesse contexto, busca-se o ineditismo ou uma poética de impacto. Por exemplo, em 2018, a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, com o samba “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”, de Aníbal, Cláudio Russo, Jurandir, Moacyr Luz e Zezé, conquistou o vice-campeonato ao abordar a abolição da escravatura em crítica ao atual cativo social. Embora a abolição da escravidão esteja a cargo das narrativas históricas, o aspecto lírico suplantou a descrição na primeira parte dos versos do samba-enredo:

Não sou escravo de nenhum senhor  
 Meu Paraíso é meu bastião  
 Meu Tuiuti, o quilombo da favela  
 É sentinela na libertação

Irmão de olho claro ou da Guiné  
 Qual será o seu valor?  
 Pobre artigo de mercado  
 Senhor, eu não tenho a sua fé  
 E nem tenho a sua cor  
 Tenho 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

Em outra mirada, a Escola de Samba Unidos do Viradouro defendeu a ideia de que a espécie literária samba-enredo é moldável. Para isso, transformou o gênero textual carta em poesia lírica em que a função emotiva predomina, ao mesmo tempo no qual relaciona a epidemia de gripe espanhola à Covid-19. Nessa obra, nitidamente, as características do gênero lírico conduzem os aspectos comportamental do eu-poético numa mirada discursiva nostálgica e saudosista, posto que os elementos cooperativos comunitários e interdisciplinares realçavam uma poética de samba-enredo singular:

**Não há tristeza que possa suportar tanta alegria (2022)**  
**(Ademir Ribeiro / Devid Gonçalves / Fábio Borges / Felipe Filosofo /**  
**Lucas Marques / Porkinho)**  
**G.R.E.S. Unidos do Viradouro**

Amor, escrevi esta carta sincera  
 Virei noites à sua espera  
 Por te querer, quase enlouqueci  
 Pinte o rosto de saudade e andei por aí  
 Segui seu olhar numa luz tão linda

Conduziu meu corpo, ainda  
 O coração é passageiro do talvez  
 Alegoria ironizando a lucidez  
 Senti lirismo, estado de graça  
 Eu fico assim quando você passa  
 A avenida ganha cor, perfuma o desejo  
 Sozinho te ouço se ao longe te vejo  
 Te procurei nos compassos e pude  
 Aos pés da cruz, agradecer à saúde

Choram cordas da nostalgia  
 Pra eternidade um samba nascia

Não perdi a fé, preciso te rever  
 Fui ao terreiro, clamei: Obaluaê!  
 Se afastou o mal que nos separou  
 Já posso sonhar nas bênçãos do tambor  
 Amanheceu! Num instante já  
 Os raios de sol foram testemunhar  
 O desembarque do afeto vindouro  
 Acordes virão da Viradouro  
 Tirei a máscara no clima envolvente  
 Encostei os lábios suavemente  
 E te beijei na alegria sem fim  
 Carnaval, te amo, na vida és tudo pra mim

Assinado: Um Pierrot apaixonado  
 Que além do infinito o amor se renove  
 Rio de Janeiro, 5 de março de 1919

Pode-se ressaltar, mais uma vez, que os aspectos técnicos não são os únicos recursos a serem trabalhados pelos criadores. Em outro samba-enredo, a Unidos da Viradouro reafirma a questão da forma em constante transformação. No ano de 2023, o enredo da supracitada escola de samba foi um manifesto sobre Rosa Egipcíaca, a primeira mulher negra no Brasil a escrever um livro de ficção. No entanto, o que era para ser uma poesia histórica, uma vez que se tratava da biografia da homenageada, deu lugar a um discurso literário lírico, dinâmico, de linguagem mais simples e de caráter interdisciplinar, baseado em uma tese do antropólogo Luiz Mott sobre a personagem abordada.

No campo do discurso poético, há momentos que a própria Rosa se apresenta ao discurso; em outros momentos, o eu-poético invoca a presença da homenageada através dos detalhes da vida da Rosa. Com o exemplo, encerra-se nossa análise neste capítulo:

**Rosa Maria Egipcíaca (2023)**  
**(Valtinho Botafogo / Luis Anderson / Dan Passos / Claudio Mattos /**  
**Jefferson Oliveira / Lucas Neves / Marco Moreno / Thiago Meiners /**  
**Victor Rangel / Deco / Bertolo)**  
**G.R.E.S. Unidos do Viradouro**

Rosa Maria, menina flor  
 Rainha do espelho mar  
 Na pele do tambor  
 Pranto das dores que resistiu  
 Deságua no imenso Brasil  
 Sua luz incorporou

Distante me encontro das origens  
 Caminho onde o corpo foi prisão  
 Ouro que deixou as cicatrizes  
 Esperança foi vertigem  
 Minh'alma a libertação

É vento na saia da preta courá  
 Na ginga do Acotundá... É ventania  
 Sete vozes guiaram minhas visões  
 Mistério, alucinações, feitiçaria

Me entrego a escrever a predição  
 Lágrima nas contas do rosário  
 Dádiva ao clamor do coração  
 Palavras de um preto relicário  
 A voz que cobre o cruzeiro

Reluz sobre nós no fim do calvário  
 Navega esperança à luz do encantado  
 Reflete o azul  
 Senti a alma daqueles, os mais oprimidos  
 Venci a heresia na fé dos divinos  
 A mais bela rosa aos pés do senhor  
 Candombes e batuques em cortejo  
 Eu sou a santa que o povo aclamou

Eis a flor do seu altar, sua fé em cada gesto  
 O amor em cada olhar dos filhos meus  
 No cantar da Viradouro, o meu samba é manifesto  
 Sou Rosa Maria, imagem de Deus

Eis a flor do seu altar, sua fé em cada gesto  
 O amor em cada olhar dos filhos meus  
 No cantar da Viradouro, o meu samba é manifesto  
 Imagem de Deus sou eu

## CONCLUSÃO

Com o propósito de desenvolver abordagens que tratassem do tema “Para uma poética do samba-enredo: teoria, literatura e história”, tive contato com diversas obras de referência acerca da história do samba-enredo. No entanto, percebi que o estudo da forma samba-enredo era um tema insuficientemente pensado e/ou explorado no campo da teoria e da crítica literária. Observado o problema, parti dos princípios básicos, de que o samba-enredo é um poema musicado; de que o ato de criação da obra não deve apenas considerar seus aspectos técnicos; e de que as relações entre forma e conteúdo devem ser analisadas na acepção bakhtiniana, de forma do conteúdo.

Dessa maneira, meu objetivo foi o de estudar as condições de produção, materialização e recepção desta forma literária, observadas as relações no tempo-espaço histórico para, em seguida, estabelecer as especificidades dessa arte e problematizar o lugar ocupado pelo samba-enredo no campo artístico-literário, bem como as relações sócio - históricos que definem seu posicionamento na cena cultural brasileira e nos estudos acadêmicos a partir de seu surgimento, formação, desenvolvimento e consolidação como espécie literária.

Como a problematização girava em torno dos conceitos fundamentados da forma samba-enredo e de suas especificidades, procurei inicialmente demonstrar o percurso histórico-social desta espécie musical para, em seguida, apoiada em leituras críticas de sambas-enredos de diversas épocas, até chegar às formas contemporâneas.

Dos sambas-enredos pesquisados, pude observar que a cada tempo histórico há uma correspondência do objeto literário com o fenômeno geográfico-cultural, que situa e/ou reconfigura gêneros e espécies artísticas. Nessa interação, vale salientar a defesa de Mikhail Bakhtin (1988) quanto à inserção da forma. Para Bakhtin, ela se inscreve em um modo temporal (*chronos*) e em uma localização (*topos*). Já o cronotopo é um campo que abarca a língua em diferentes perspectivas de estudo: uma, em um momento específico (sincronia) e a outra, através do tempo (diacronia), sendo todas organizadas em uma rede complexa de fenômenos ligados entre si.

Visto que essa forma artística é insuficientemente pensada no horizonte da crítica e das teorias literárias, não é fácil definir uma medida em que os valores relacionados à verdade, à justiça, à educação e ao convívio social integrem-se à discussão crítica, pois há lacunas quanto à descrição, sistematização e conceituação consistentes dessas produções artísticas com vistas a posicioná-las criticamente no campo dos estudos literários.



Na análise literária, é preciso compreender o samba-enredo quanto à sua estrutura, como uma práxis poética comprometida com a narração, o lirismo, as técnicas do verso, além do casamento com o ritmo e a melodia, uma vez que esta forma implica inter-relações entre espaço, tempo, palavra, verso poético e frase musical, com vistas ao canto, à emoção, à informação e à *performance* na dança e na evolução dos receptores/cantadores. É um itinerário alicerçado na criatividade singular, mas fruto de um esforço coletivo, de movimentos cooperativos: o samba-enredo envolve o indivíduo e o coletivo, é endereçado tanto ao sujeito particular quanto à multidão.

Tais elementos propiciaram-me reflexões em torno da questão dos gêneros literários clássicos (épico, lírico e dramático) relacionadas às convenções formais que embasaram esse campo teórico e como essas pesquisas nos auxiliam na discussão aberta sobre uma poética do samba-enredo. Essa indagação partiu da afirmação de Mussa e Simas, quando descartaram a lírica como aspecto integrante das características formais e históricas do samba-enredo. Ora, quanto a isso, os estudos de teoria literária indicam uma discussão antiga, já encaminhada em Platão, n' *A República*, e em Aristóteles, na *Poética*, e que permanece até o hoje. Neles, já se denotava a impureza dos gêneros. No capítulo III, de *A República*, Platão (1997, p. 86) sugere três gêneros de obras: o primeiro é associado à tragédia e à comédia (inteiramente imitativa); o segundo, narrado pelo próprio poeta; e o terceiro representado pela epopeia, forma híbrida em que o metro e a narração se imbricavam. Além disso, conforme mostrou Aristóteles, em sua época havia formas ainda carentes de classificação. Para Aristóteles, tanto a epopeia quanto a poesia trágica e cômica e os ditirambos classificavam-se como produtos da mimese, por conta dos meios, modos e objetos (ARISTÓTELES, 2015, p. 37-38). Mas o filósofo também aponta o emprego de outros meios (ritmo, canto, métrica), presentes principalmente nos ditirambos, nos nomos ou na tragédia e na comédia (ARISTÓTELES, 2015, p. 46-47). Todos os meios materializados de uma só vez ou em partes são produzidos pelos poetas.

Aponto aqui a espécie literária samba-enredo como forma pouco pensada no âmbito dos estudos literários, entretanto, cada vez mais, busca-se organizar uma teorização capaz de dar início a uma reflexão plural para aspectos cooperativos-comunicativos e interdisciplinares que rondam esta produção, expressa pela poesia cantada (e cantada por uma multidão, em uníssono, no momento da *performance*) e conjugada a outra forma interdiscursiva: o enredo, que cria os laços com a agremiação e sua comunidade. O samba-enredo é produto de inúmeras interações e não somente do trabalho isolado dos poetas.

Fundamentar a espécie literária samba-enredo requer expandir os critérios das teorias acerca dos gêneros, já que esta arte surgida em meio a batucadas e instrumentos de cordas, nas

primeiras décadas do século XX, ainda não foi contemplada com uma teoria da forma samba-enredo. Porém, para consolidar o samba-enredo como espécie literária, é preciso enfrentar vários desafios conceituais. O primeiro, é lançar mão dos limites ideais dos gêneros e das espécies para discutir seu alcance e validade. Outro desafio é o de estabelecer os princípios regentes da construção do samba-enredo, sua gênese como produção individual, porém dependente do coletivo e dos movimentos histórico-sociais e políticos e, por fim, sua característica de obra em progresso, ora coletiva, obra aberta e atravessada por diversos discursos. Entre o momento inicial de criação, em que prevalece a figura do(s) autor(es), a escolha do tema/enredo e o certame que definirá a escolha de um vencedor (o caráter de concurso nos remete às formas antigas de se escolher e divulgar obras, bem como a característica das epopeias de serem produções coletivas). São obras intensamente marcadas pela intertextualidade, pela interdiscursividade e que problematizam sobremaneira a figura do autor e da produção artística como fruto de uma consciência individual, de um sujeito singular.

A criação do samba-enredo está diretamente vinculada a uma agremiação chamada Escola de Samba, que possui protocolos, seguidos até à decisão final sobre qual obra será levada ao desfile. Logo, para se tornar um samba-enredo, obrigatoriamente, há que se passar pelo circuito da autorização (adequar-se a um tema), da seleção (submeter-se a um concurso e julgamento), premiação (a escolha de uma obra, em detrimento das demais) e consagração (o momento em que a obra serve à *performance* da Escola e se realiza plenamente na avenida). Tudo isso poetizado a partir das junções entre lírico e narrativo (na letra/poesia em si, a obra poética originária), que visa a uma realização coletiva, dramatúrgica, de apresentação única, que se dá no desfile oficial das Escolas de Samba. É uma obra, portanto, norteada pela adequação a um enredo/tema e encenada/entoada por milhares de sujeitos, cujo canto será julgado, assim como a obra, na divisão letra e música – em seu desejável casamento.

Ancorados nos gêneros literários mais clássicos (lírico, dramático e épico) e na reflexão de seus limites, alcances e propriedades, procurei discutir até que ponto o horizonte axiológico que circunscreve o samba-enredo no cronotopo forneceu alguns elementos essenciais a esta dissertação, que não tem a pretensão de esgotar o tema, mas propõe uma compreensão que, futuramente, pode originar novas nomenclaturas, entendendo que, como estilo vivo de produção poética, essas classificações estão sujeitas aos movimentos históricos e políticos que determinam os rumos da cultura, da sociedade e das artes, em geral. Não basta pensar a forma samba-enredo, mas é preciso também estabelecer conexões entre os fenômenos que caracterizam essa espécie artística singular, nas interseções entre literatura, teoria, cultura,

história, sociedade, política que promovem um saber literário por se pensar. Essa é a contribuição que pretendo dar com essa dissertação.

## REFERÊNCIAS

- AQUINO, Rubim Santos L. de; DIAS, Luiz Sérgio. *O samba-enredo visita a história do Brasil: o samba-de-enredo e os movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.
- ARAÚJO, Hiram. *A cartilha das Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- \_\_\_\_\_. O problema da forma. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. em equipe. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1988, p. 57-70.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CEIA, Carlos. Gêneros literários. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios/>, 24 dez. 2009. Acesso em: 1 jul. 2019.
- CONDURU, Roberto. *Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX*. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, jul./dez. 2010, p. 178-203. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/97PHMJfspYyxwRhBdRPqvJx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr. 2022.
- CULLER, Jonathan. Narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Teoria Literária*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 84-94.
- EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- \_\_\_\_\_. Escolas de samba, identidade nacional e direito à cidade. *Scripta Nova*, Revista Eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales, Barcelona, v. XVI, n. 418 (47), 01 nov. 2012, p. 1-7.

- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 34. ed. Rio de Janeiro, RECORD, 1998.
- LAUDENI CASEMIRO, Beto Sem-braço, *Bumbum paticumbum Prugurundum*, Rio de Janeiro (1982).
- LEMOS, Renato. *Inventores do carnaval*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2015.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MEMÓRIA DO CARNAVAL. Rio de Janeiro: Editora Oficina do Livro; RIOTUR, 1991.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Apontamentos para uma poética do samba-enredo: forma, sentido, história. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3 (2020), p. 186-207. Curitiba, Paraná, Brasil Data de edição: 7 dez. 2020.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- PEREIRA, Rodrigo Acosta; RODRIGUES Rosângela Hammes. *O conceito de valoração nos estudos do círculo de Bakhtin: a inter-relação entre ideologia e linguagem*. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 14, n. 1, p. 177-194, jan./abr., 2014.
- PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvesieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.
- PUGA, Rogério. Gênero. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/genero/>, 24 dez. 2009. Acesso em: 1 jul. 2019.
- RIO, João do. *As religiões do Rio* (Domínio Público). Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117043>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: fatores da literatura brasileira* (Domínio Público). Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2128](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2128). Acesso em: 29 dez. 2023.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. 2.ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. Gêneros literários. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 9-67.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Os gêneros literários. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 306-323.

**Sites consultados:**

<https://www.academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/1935.htm>.

<http://www.arteducacao.pro.br/Cultura/>

<https://www.geledes.org.br/>

<https://www.gresportela.com.br/>

<https://www.portelamor.com.br/>

<http://liesa.globo.com/>

## ANEXO 1 - Da poesia de Drummond ao samba-enredo da Vila Isabel (1980)

### Sonho de um sonho

(Carlos Drummond de Andrade)

Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia  
um outro sonho esculpido.  
Os três sonhos superpostos  
dir-se-iam apenas elos  
de uma infundável cadeia  
de mitos organizados  
em derredor de um pobre eu.  
Eu que, mal de mim, sonhava.

Sonhava que no meu sonho  
retinha uma zona lúcida  
para concretar o fluido  
como abstrair o maciço.  
sonhava que estava alerta,  
e mais do que alerta, lúdico,  
e receptivo, e magnético,  
e em torno de mim se dispunham  
possibilidades claras,  
e, plástico, o ouro do tempo  
vinha cingir-me e dourar-me  
para todo o sempre, para  
um sempre que ambicionava  
mas de todo ser temia...  
Ai de mim, que mal sonhava.

Sonhei que os entes cativos  
dessa livre disciplina  
plenamente floresciam  
permutando o universo  
uma diletta substância  
e um desejo apaziguado  
de ser um com ser milhares,  
pois o centro era eu de tudo,  
como era cada um dos raios  
desfechados para longe,  
alcançando além da terra  
ignota região lunar,  
na perturbadora rota  
que antigos não palmilharam  
mas ficou traçada em branco  
nos mais velhos portulanos  
e no pó dos marinheiros afogados em alto mar.

Sonhei que meu sonho vinha  
como a realidade mesma.  
Sonhei que o sonho se forma  
não do que desejaríamos

ou de quanto silenciemos  
 em meio a ervas crescidas,  
 mas do que vigia e fulge  
 em cada ardente palavra  
 proferida sem malícia,  
 aberta como uma flor  
 se entreabre: radiosamente.

Sonhei que o sonho existia  
 não dentro, fora de nós,  
 e era tocá-lo e colhe-lo,  
 e sem demora sorve-lo,  
 gastá-lo sem vão receio  
 de que um dia se gastara.

Sonhei certo espelho límpido  
 com a propriedade mágica  
 de refletir o melhor,  
 sem azedume ou frieza  
 por tudo que fosse obscuro,  
 mas antes o iluminando,  
 mansamente o convertendo  
 em fonte mesma de luz.  
 Obscuridade! Cansaço!  
 Oclusão de formas meigas!  
 Ó terra sobre diamantes!  
 Já vos libertais, sementes,  
 germinando à superfície  
 deste solo resgatado!

Sonhava, ai de mim, sonhando  
 que não sonhara... Mas via  
 na treva em frente a meu sonho,  
 nas paredes degradadas,  
 na fumaça, na impostura,  
 no riso mau, na inclemência,  
 na fúria contra os tranqüilos,  
 na estreita clausura física,  
 no desamor à verdade,  
 na ausência de todo amor,  
 eu via, ai de mim, sentia  
 que o sonho era sonho, e falso.

*(Claro enigma, 1951)*



ANEXO 2 - O olhar de Tarsila do Amaral sobre o carnaval no subúrbio carioca



*Carnaval em Madureira, Tarsila do Amaral. 1924.*

### ANEXO 3 - O carnaval: dos primórdios à estética contemporânea (Imagens)



Desenho de Angelo Agostini (1843-1910) mostrando o carnaval no Rio de Janeiro, publicado na *Revista Ilustrada*, em 1884.



O carnaval na imprensa carioca (1932-1935).



Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro.



“Samba”, de Di Cavalcanti, perdida em um incêndio (1925).





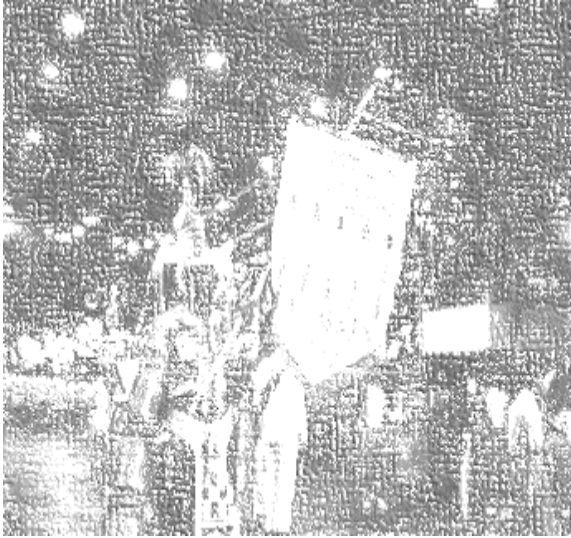


Foto do desfile “Quilombo dos Palmares”,  
Salgueiro 1960.



Desfile da Portela, 1970.



O marcante Carnaval de 1980 (três escolas campeãs). Como dizia o grande samba, “Reluzente como a luz do dia / Bela e formosa como as ondas do mar / Encantadora e feliz, chega a Imperatriz / Fazendo o povo vibrar”.



Os integrantes do desfile de 1990 defenderam o enredo “E o samba sambou”.

**Foto:** Jorge William/27/02/1990.





Imperatriz: desfile de 2000, com o enredo “Quem descobriu o Brasil, foi Seu Cabral”, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval”.



Unidos da Tijuca: desfile de 2010, com o enredo “É segredo!”.



Viradouro é a grande campeã do Carnaval 202 do Rio de Janeiro.  
Enredo: “Viradouro de alma lavada”.