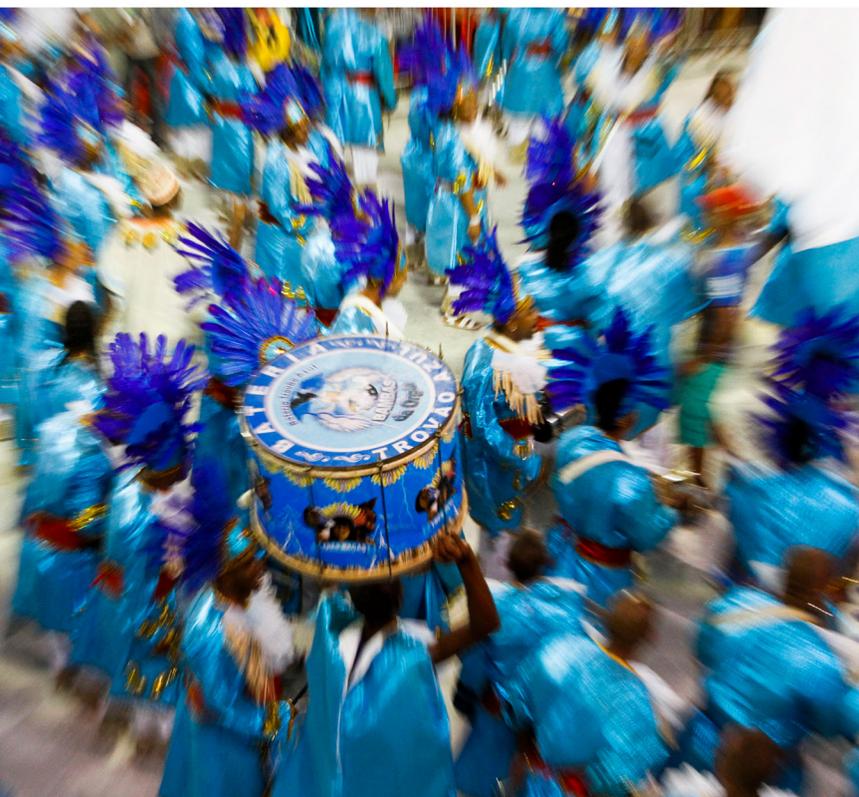


Samba-Enredo

A Poética do Carnaval de Porto Alegre

Jackson Raymundo



Atena
Editora
Ano 2021

Samba-Enredo

A Poética do Carnaval de Porto Alegre

Jackson Raymundo



Atena
Editora
Ano 2021

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Cristine Rochol/PMPA

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

O Autor

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^ª Dr^ª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Dr^ª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^ª Dr^ª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Dr^ª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^ª Dr^ª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^ª Dr^ª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfnas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof^ª Dr^ª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof^ª Dr^ª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof^ª Dr^ª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof^ª Dr^ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª Dr^ª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof^ª Dr^ª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof^ª Dr^ª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas

Prof^ª Dr^ª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^ª Dr^ª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof^ª Dr^ª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof^ª Dr^ª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof^ª Dr^ª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª Dr^ª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Prof^ª Dr^ª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Prof^ª Dr^ª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof^ª Dr^ª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^ª Dr^ª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^ª Dr^ª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Aleksandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof^ª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^ª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Prof^ª Dr^ª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^ª Dr^ª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Prof^ª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Prof^ª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Prof^ª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR

Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^ª Dr^ª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof^ª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Prof^ª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Prof^ª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof^ª Dr^ª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Prof^ª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Prof^ª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Prof^ª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof^ª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof^ª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Samba-Enredo: a poética do carnaval de Porto Alegre

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremonesi
Correção: Giovanna Sandrini de Azevedo
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: O Autor
Autor: Jackson Raymundo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R273 Raymundo, Jackson
Samba-Enredo: a poética do carnaval de Porto Alegre /
Jackson Raymundo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5706-913-4
DOI 10.22533/at.ed.134211803

1. Carnaval - Porto Alegre. 2. Escolas de samba. 3.
Samba-Enredo. 4. Literatura brasileira. 5. Samba. I.
Raymundo, Jackson. II. Título.

CDD 394.25098165

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Luís Augusto Fischer, que desde a graduação acompanha com muito interesse a minha paixão pelo tema, sendo fundamental nos caminhos trilhados, e por sempre procurar estar atento a todas as manifestações culturais, sem preconceitos.

À minha família, amigos e amigas.

À UFRGS, em especial o Instituto de Letras, minha casa em toda a vida universitária, por ter me transformado intelectualmente.

Aos professores Homero Vizeu Araújo, Guto Leite e Miguel Jost pela generosidade e as contribuições na banca de mestrado.

Ao samba, ao carnaval, à música e à literatura brasileira, enfim, às coisas boas da vida, que nos possibilitam viver com decência e transcender.

APRESENTAÇÃO

Luís Augusto Fischer

Uma genuína alegria é o que sinto ao convidar o leitor a acompanhar este livro, vibrando com as informações e os comentários que ele traz. Jackson Raymundo dá, aqui, sequência a um trabalho de pesquisa que já alcança quase uma década, tendo no foco principal sempre o mundo do carnaval porto-alegrense.

Formado em Letras, o autor traz aqui sua dissertação de mestrado – e essas duas informações acadêmicas poderão sugerir que se trata de um intelectual frio, a estudar algo estático e tratado com absoluto distanciamento emocional. É certo que aqui temos rigor de pesquisa e ótima perspectiva analítica, mas é errado esperar que essas marcas silenciem uma forte adesão existencial do autor em relação ao tema, porque o Jackson estudou aquilo que ele mesmo vive, aprecia e considera vital para a cultura brasileira.

E esse tema é nada mais, nada menos que o samba-enredo, tal como praticado pelas escolas de samba de Porto Alegre.

Estudar samba num mestrado de Letras não é tão óbvio, e é menos óbvio ainda aqui no sul do Brasil, nesta Porto Alegre que tem uma relação confusa com o mundo do samba e do carnaval, relação que não raras vezes chega à exclusão social, mesmo que disfarçada. Méritos do Jackson, que, tendo estudado a literatura tradicionalmente reconhecida como tal, os clássicos do Brasil e de outras paragens, escolheu tornar o samba-enredo porto-alegrense objeto de atenção crítica, sem deixar nunca de considerá-lo cordialmente, quer dizer, com o coração, e politicamente, isto é, em sua dimensão pública, como uma ação que transfigura em arte um conjunto complexo de expectativas de negociação simbólica e de integração social. Não é pouca coisa – e o estudo se sai otimamente bem da empreitada.

Neste livro, o leitor vai encontrar uma narrativa que organiza a história do carnaval no Brasil, particularmente na capital gaúcha. Não se trata da única história possível, nem de uma história total, mas sim de um recorte consistente – começa com a discussão sobre as origens da palavra “samba” e passa aos primeiros desfiles de escolas de samba. Depois chega a uma sólida história do carnaval de Porto Alegre, considerada à luz da condição do povo negro. E enfim chega ao centro da pesquisa: um detalhado estudo sobre o samba-enredo, essa invenção genuinamente brasileira que envolve música e dança, literatura e história, passado e presente.

O capítulo 7 é o filé do conjunto: ali, o leitor vai encontrar uma série de ensaios que desvelam marcas fortes do samba-enredo em Porto Alegre, marcas que só o historiador da cultura, como Jackson é, pode discernir, com precisão crítica, ao considerar a longa, por vezes sofrida, sempre tocante história do carnaval de Porto Alegre. Identificando e diferenciando eventos, ciclos e longas durações (conceitos claramente explicados, porque o autor tem formação acadêmica exigente mas tem igual consciência de que a pedanteria é um inimigo que deve ser vencido com a boa fluência do texto), este estudo nos conduz para o miolo da vida cultural dos protagonistas do carnaval, quase nunca reconhecidos como artistas.

Jackson Raymundo não apenas celebra o mundo que analisa: há muitas passagens de crítica forte, que identifica fantasias identitárias e visões triviais do mundo, presentes

ambas no material que examina. O adequado balanço entre atitude atenciosa e perspectiva crítica é, aliás, uma das chaves do valor deste estudo, uma notável contribuição para o conhecimento da história cultural de Porto Alegre.

Isso tudo sem falar de algo ainda mais elementar, um valor impressionante no trabalho do autor: sendo o carnaval uma arte pouco prestigiada entre os círculos letrados, ele tem muito menos registros do que merece, o que obrigou o autor a recompor, a duras penas, o objeto de seu estudo, que deveria estar disponível em arquivos, museus, casas de cultura. Não estava, e Jackson Raymundo não desistiu enquanto não conseguiu recolher o material, tornando-o agora acessível para o futuro.

Por tudo isso é que este livro merece a leitura, tanto quanto merece a guarda cuidadosa: no futuro, quem quiser saber do complexo, vibrante, contraditório mundo do carnaval e do samba-enredo em Porto Alegre encontrará aqui um marco, desses que dão orgulho a todos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	5
DO SAMBA AO SAMBA DE CARNAVAL	
CAPÍTULO 2	12
O CARNAVAL DE PORTO ALEGRE	
CAPÍTULO 3	26
SAMBA-ENREDO - A INVENÇÃO DE UMA FORMA CANCIONAL BRASILEIRA	
CAPÍTULO 4	33
DEFILE DE ESCOLAS DE SAMBA, UM GÊNERO ARTÍSTICO	
CAPÍTULO 5	43
DO TEMA-ENREDO PARA O SAMBA-ENREDO: TRANSPOSIÇÃO DE GÊNEROS	
CAPÍTULO 6	53
A PRESENÇA DO ÉPICO NO SAMBA-ENREDO	
CAPÍTULO 7	67
A POÉTICA DO SAMBA-ENREDO DE PORTO ALEGRE	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	167
SOBRE O AUTOR	171

INTRODUÇÃO

Muitos capítulos ainda estão por serem escritos na história da cultura brasileira, em particular da chamada “cultura popular”. Transformados no século XX como alguns dos ícones do Brasil e do ideal de *brasilidade*, o samba e o carnaval possuem uma quantidade de estudos desproporcional à sua relevância social e a seu efeito simbólico – dentro do país e no exterior. O mesmo se pode falar da canção popular brasileira, em seu escopo mais amplo. E quando se sai dos principais “centros” do país, então, para rumar às suas periferias, o vácuo teórico se torna ainda mais evidente. É para dar uma pequena contribuição à diminuição desse *déficit* de interesse intelectual pelas nossas manifestações populares que este trabalho foi produzido.

Com algum tempo de vivência e estudos na cultura negra, aprendi o valor da ideia de *ancestralidade*. A “ancestralidade” se justifica pelo seguinte: cresci em meio a um clube social negro, numa região de colonização portuguesa e alemã (e onde aportaram os italianos que rumaram à Serra). Em São Sebastião do Caí, no Vale do Caí, existiu por cerca de 40 anos o Clube 13 de Maio, presidido por meus avós maternos Adelar Caetano (o Cabo) e Miguelina de Brito. O clube, que era junto à casa deles, realizava bailes onde era tocada música “de negro”, por bandas “de negros”, sendo o único espaço da cidade para tal. O auge, como o nome sugere, era sempre a comemoração da Abolição, acontecendo um baile num sábado próximo ao 13 de maio e um almoço invariavelmente na data (este, agregando também toda a “sociedade” branca - autoridades políticas, religiosas e policiais, comerciantes, profissionais liberais etc.). No fim da década de 90, com a morte de Cabo, o clube deixa de existir. Quando Miguelina falece, no final de 2012, o acervo fotográfico das décadas de festas “de negro” fica sob a minha guarda, tornando a memória daqueles tempos cotidianamente presentes.

Desde pequeno (precisamente, a partir dos 4 anos), ainda, desfilava com meus pais na escola de samba Mocidade Independente da Vila Rica, de São Sebastião do Caí (e eles, antes de eu nascer, já participavam ativamente dos blocos da cidade). A agremiação não existe mais, e o próprio carnaval da cidade (oficialmente) luso-germânica entrou em declínio, vivendo uma tímida retomada nos últimos anos.

De forma subjetiva, foi provavelmente a rememoração dessa ancestralidade que me fez, ainda na graduação, a optar por estudar o samba-enredo. Sem saber direito qual(quais) sambas, de onde (Rio de Janeiro? Porto Alegre? São Paulo?) e de qual época, senti que aquele era um desafio que estava colocado.

A impressão, num primeiro momento, era de que tudo já havia sido dito sobre o tão prestigiado carnaval do Rio de Janeiro. Ledo engano. As publicações sobre as escolas de samba cariocas, até a primeira década deste século, continuavam a ser praticamente as mesmas do século passado, reeditadas. Os anos 2000, porém, trouxeram um crescente interesse pelos aspectos múltiplos da cultura brasileira. Houve uma intensificação de biografias e outros trabalhos sobre escolas de samba, cantores e compositores populares etc.

Se em relação ao “centro” Rio de Janeiro o movimento é recente, nas “periferias” do país, como Porto Alegre, é ainda mais tardio. Afora a dinâmica natural dos processos culturais, de criação, repetição e recriação, há nuances em relação à repercussão social

do fato carnavalesco nas duas cidades. Enquanto no Rio o carnaval é um símbolo cultural de “todos”, inerente à identidade carioca, em Porto Alegre segue sendo manifestação das periferias, protagonizado sobretudo por negros excluídos dos espaços artísticos tradicionais.

A pesquisa acadêmica, assim, deve trabalhar também sob essa dimensão: dar voz e visibilidade a manifestações costumeiramente escanteadas pelos cânones. E mais: defrontá-las com o cânone. O encontro da expressão artística com o julgo da estética pode ser altamente benéfico tanto para a ampliação de paradigmas estéticos quanto para a consolidação social do objeto pela via de suas qualidades formais.

A análise das formas (literárias, cancionais, artísticas) e a sua representação social podem (e devem) andarem juntas, sim. É isso que formará o amálgama capaz de dar conta do todo do objeto, e não apenas de um dos seus ângulos. Compreendo que a ideologia é intrínseca a qualquer construção humana, de qualquer campo do conhecimento; porém, é insuficiente para explicar integralmente os fenômenos criativos.

Dentre as expressões com mais potencial de atuação, e de desvelamento da relação entre forma e história, está a canção popular. No caso do Brasil, as possibilidades são, talvez, ainda mais profícuas. Ao contrário do resto do mundo (ou de sua maior parte), no país predomina a música nacional, e não a música norte-americana, como lembra Walnice Galvão (2009). Junto da telenovela, acrescento, a canção popular é a linguagem artística brasileira com maior repercussão no exterior.

Todo o estudo no campo da canção popular, então, é carregado de repercussão social e de possibilidades acadêmicas. “Repercussão social”, na medida em que, sendo gênero oral, transmitido por veículos de massa, a canção não exige escolaridade ou aprofundada proficiência de leitura, possuindo um público mais numeroso que outras manifestações literárias; “possibilidades acadêmicas”, já que ainda há muito por pesquisar na área, e seus marcos teóricos ainda estão sendo delimitados (e mais: é um campo essencialmente interdisciplinar).

Para falar da poética cancional das escolas de samba de Porto Alegre, alguns passos se fizeram necessários trilhar. Primeiro, analisar o samba-enredo pressupõe o estudo do samba. O samba-enredo é um dos muitos subgêneros do samba (há o samba-canção, o samba de partido-alto, o samba de roda, o samba-exaltação, o samba de terreiro, o samba-choro etc.; e, numa concepção mais ampla, a bossa nova e o pagode). Ir às raízes históricas do samba e das escolas de samba auxilia muito em sua compreensão na atualidade. Fundadas entre nos anos 1920 e 1930, por negros da periferia urbana do Rio de Janeiro, as escolas de samba constituíram-se em espaços privilegiados de perenidade de uma manifestação artística tão singular.

Da mesma forma, o samba-enredo é indissociável do carnaval, particularmente dos desfiles de escolas de samba. Diferentemente da maioria das manifestações cancionais, o samba-enredo existe com uma finalidade bem específica: ser a canção do desfile de escolas de samba. Ou seja, ele existe é no desfile, e sua existência completa depende da *performance* na “avenida”.

Quando estava em seu processo inicial de criação, nos anos 1930, no Rio de Janeiro, o samba-enredo teve a imposição (combinada com as escolas) de um elemento que se tornaria

inerente ao gênero: o nacionalismo. A obrigatoriedade de “temas pátrios”, que perdurou até a década de 1990, faria com que o samba-enredo desenvolvesse a característica de narrativas laudatórias a “heróis” e fatos históricos – e, junto disso, uma “epicidade”.

Assim, no **Capítulo 1, *Do samba ao samba de carnaval***, as origens históricas do samba, de ritmo de africanos escravizados a música perseguida pela polícia, até chegar ao patamar de símbolo da “brasilidade”. Com o advento da indústria fonográfica e a consagração do rádio, o samba se consolida no território nacional. As primeiras escolas de samba são criadas no Rio de Janeiro em fins dos anos 1920 e, na década de 30, surgem os desfiles dessas agremiações. O modelo de desfile de escolas de samba começaria um processo de espraiamento pelo país, intensificado décadas depois com a televisão. Com o fortalecimento dessa modalidade de carnaval, o samba também cresce como (sub)gênero (sub, em relação ao samba), ou propriamente gênero cancional¹.

O **Capítulo 2, *O Carnaval de Porto Alegre***, contextualiza o carnaval gaúcho em sua dinâmica própria. O ideal de “brasilidade” do Estado Novo, um dos traços definidores do modelo carioca de escolas de samba, também repercutiria em Porto Alegre. Com o índio como um dos motes da almejada brasilidade, surgem as tribos carnavalescas na década de 1940 (algo único no carnaval brasileiro). A ligação das agremiações carnavalescas com os territórios negros da cidade é outro aspecto importante. Os desfiles de escolas samba, que chegaram com força a Porto Alegre na década de 1960, substituindo os blocos e cordões e, gradualmente, superando as tribos, se tornariam hegemônicos. Uma breve caracterização das escolas de samba locais também está nesse capítulo.

No **Capítulo 3, *Samba-enredo: a invenção de uma forma cancional brasileira***, o foco é a fundação de uma forma cancional genuinamente brasileira. Relacionando forma e contexto social, o samba-enredo vem a fazer a fusão entre as matérias, criando algo novo. Também são lembradas as tentativas de artistas de outras linguagens, com a pintura, de formar uma estética fincada na experiência brasileira. Por fim, o capítulo aproxima as questões de “centro” e “periferia” e desenvolve a noção de “sistema” da obra de Antonio Candido.

O **Capítulo 4, *O desfile de escolas de samba: um gênero artístico***, recorre aos Estudos Interartes e de Intermedialidade para aprofundar uma ideia expressa em 1988 pelo jornalista e crítico gaúcho Pilla Vares (2000): o desfile de escolas de samba não é apenas “folia”, e sim um gênero artístico próprio, “capaz de rivalizar com as outras manifestações estéticas”. A partir disso, é desenvolvido uma análise detalhada à luz dos quesitos que compõem um desfile de escolas de samba, e é esmiuçado o que compõe um desfile, citando casos de diferentes carnavais (Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo...) e utilizando como exemplo a obra do inovador carnavalesco carioca Paulo Barros.

O **Capítulo 5, *Do tema-enredo ao samba-enredo: transposição de gêneros***, versa sobre como o enredo, um texto geralmente prosaico, se transforma no samba-enredo, um texto poético/cancional. A decorrência da transposição de componentes entre linguagens distintas, a complexidade da questão de autoria e a noção de *performance* são alguns dos tópicos aprofundados.

¹ Por uma correta sugestão dos professores Miguel Jost e Guto Leite (UFRGS) na banca de dissertação, trato o samba-enredo como um gênero cancional próprio, e não como subgênero do samba, como havia feito anteriormente (divergindo, assim, da bibliografia existente).

O **Capítulo 6, A presença do épico no samba-enredo**, busca problematizar e responder, com alguns elementos, a uma asserção frequente na bibliografia: a presença do gênero épico no samba-enredo. Tal possibilidade é rica de interpretações, já que o épico, que parecia fadado à extinção, ressurgiria no século XX, em plena periferia urbana brasileira, através de trabalhadores pobres semialfabetizados ou analfabetos.

O **Capítulo 7, A poética do samba-enredo de Porto Alegre**, desenvolve uma longa e rigorosa análise literária sobre as canções das escolas de samba da Capital gaúcha. O *corpus* é avantajado, com sambas de mais de quatro décadas de desfiles (entre 1976 e 2014). Assim, procurou se ter uma visão mais panorâmica e sistêmica possível. A fim de metodizar a profusão de dados, recorreu-se, primeiramente, à construção de “blocos semânticos” e em seguida à teorização de Franco Moretti acerca das *longas durações*, *ciclos* e *eventos* na periodização literária. São apresentadas quatro longas durações (a *formação do Brasil*, o *negro*, o *índio* e *Porto Alegre*), dois *ciclos* (a *exaltação ao carnaval*, *irreverentes e críticos*) e um *evento* (o carnaval do ano 2000 e o monotemático desfile sobre os Sete Povos das Missões).

Com a ausência de um espaço, físico ou virtual, que centralize as letras das canções, a montagem do *corpus* foi um verdadeiro trabalho de “garimpo”. Demandou muitas idas, em dois anos, ao Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (que possui as edições dos principais jornais que circularam em Porto Alegre desde o século XIX), a procura por discos de vinil e CDs em sebos, a reprodução de letras em publicações do carnaval, a busca incessante na internet em fontes diversas etc. Um dos principais legados culturais que este trabalho almejou, então, foi reunir o máximo de letras dos sambas-enredo de Porto Alegre e disponibilizar a interessados e a futuros pesquisadores. Isso, por um lado, proporcionará uma reconstrução memorialística do nosso carnaval e, por outro, ajudará a dar visibilidade a composições e compositores que pareciam ter a sua arte fadada ao esquecimento.

Este livro é uma versão revisada e atualizada de dissertação de mestrado defendida em janeiro de 2015 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a orientação do professor Luís Augusto Fischer. Em seguida, aprofundi as pesquisas sobre o tema, desenvolvendo a tese de doutorado “A construção de uma Poética da Brasilidade: a formação do samba-enredo”, também no PPG Letras da UFRGS, e novamente sob a generosa orientação do professor Fischer.

Se naquela primeira metade da década de 2010 o carnaval e a própria cultura brasileira viviam uma onda ascendente, cada vez mais valorizados e, em suas diferentes manifestações, tomando os espaços, a maré conservadora que atingiu o país fez do carnaval o seu primeiro alvo. Em Porto Alegre não foi diferente: após 2016 o poder público diminui ainda mais o apoio financeiro aos desfiles e uma lógica perversa é fomentada, contradizendo o carnaval com as políticas sociais; mais tarde, as próprias políticas culturais são defenestradas. Longe de ser uma opção de um ou outro governo diante de uma crise financeira, o que ficou evidente foi a existência de um projeto – reativo às mudanças progressistas por que o país passava e que, no fundo, procurava pôr abaixo a identidade nacional ligada à diversidade da cultura e da gente brasileiras, sempre tão representada e enaltecida por suas manifestações carnavalescas.

CAPÍTULO 1

DO SAMBA AO SAMBA DE CARNAVAL

Até chegar ao patamar de “música nacional brasileira”, e também se consolidar como ritmo de carnaval, um longo percurso foi percorrido pelo samba. Antes música dos negros escravizados, e depois daqueles marginalizados da periferia urbana, o samba se tornou símbolo de *brasilidade* na primeira metade século passado. Para compreender a sua constituição, é necessário contextualizá-lo a partir das dinâmicas sociais e das correlações políticas que formaram o Brasil (e o mundo) da segunda metade do século XIX aos anos 1930. Porém, já no século XIX há registros do samba enquanto manifestação festiva dos segmentos populares.

1 | “DE SEMBA SE FEZ SAMBA...”¹

A migração de trabalhadores do campo para a cidade do Rio de Janeiro foi intensa nas últimas décadas do século XIX, período de Abolição da escravidão negra e de mudanças políticas no país, em especial dos baianos provenientes do Vale do Paraíba e do trabalho na cafeicultura. De 1897 em diante, recebeu o acréscimo dos oriundos da Guerra de Canudos. Nas comunidades compostas por esses segmentos, junto das classes baixas que já habitavam o Rio, é que surgiriam, nas palavras de José Ramos Tinhorão (1998, p. 277), “as duas maiores criações do povo miúdo no

Brasil”: “o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas, e o ritmo do samba”.

Para Muniz Sodré (1998), na segunda metade do século XIX começaram a aparecer no Rio de Janeiro, capital do país e sede do Império, os “traços de uma música urbana brasileira - a modinha, o maxixe, o lundu, o samba”. A “fermentação” desses novos gêneros musicais ocorreria “no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (MUNIZ SODRÉ, 1998, p. 13).

Nas primeiras décadas do século XX, apesar (ou por causa) do contexto de exclusão de direitos e de pobreza material, as camadas populares urbanas viveram um momento de efervescência criativa, criando as suas “próprias formas de sobrevivência física e cultural” (TINHORÃO, 1998, p. 275). É neste cenário que surge o samba, produto da centrifugação de ritmos como o lundu, o maxixe e a chula, além da batucada dos terreiros onde eram cultuados os orixás.

Há polêmica sobre qual foi o primeiro samba, mas é praticamente um consenso de que o gênero se constituiu enquanto tal na casa de Tia Ciata. Lá, os participantes dançavam e cantavam a partir de duas formas de samba: *partido-alto* e *raiado*². Assim explica Almirante

1 Verso de “Agudás, Os Que Levaram a África No Coração, e Trouxeram Para o Coração da África, o Brasil”, samba-enredo da Unidos da Tijuca em 2003.

2 “O partido-alto, segundo Nei Lopes, é considerado como a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas. Contudo, quando surgiu, no início do século XX, pelo menos na casa da Tia Ciata, esse termo era usado inicialmente para designar música instrumental. O Samba-raiado é uma das variantes que tem influência da música sertaneja/rural, variante muito comum no início do século, ainda com forte influência do samba-rural baiano e trazido para o Rio de Janeiro pelas Tias Baianas e sendo ainda visto como uma variante do Samba-de-roda.” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR

(2013, p. 40):

Armando-se a roda, todos batiam palmas ritmadas, com o acompanhamento de violões, cavaquinhos e instrumentos de percussão, cantando melodias com versos populares. Ao serem escolhidos dois pares, defronte dos outros passistas faziam evoluções com sinais cabalísticos e cada um dava forte umbigada.

As “tias” desempenhavam um papel fundamental nas comunidades negras onde o samba surgiu. Constituíam, conforme Tinhorão (1998, p. 292), uma “sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos”. Citando a vida familiar em Angola, de onde veio boa parte dos negros escravizados, na virada dos séculos XIX para o XX, Tinhorão (1998, p. 293, nota de rodapé) diz que nas grandes cidades, enquanto cabia aos homens os afazeres profissionais, às mulheres competiria “a reconstrução da maior parte da identidade perdida, que lhes reforçava a posição perante a comunidade de tradição africana institucionalmente dilacerada”.

Convencionou-se tratar *Pelo Telefone*, registrada por Ernesto dos Santos, o Donga, em 1916, como a canção pioneira do gênero³. No entanto, diversos estudiosos refutam o título. Para Bruno Kiefer (2013, p. 108), *Pelo Telefone* “não passa de um maxixe”, lembrando ainda, pelo sincopado das linhas melódicas, o “velho lundu-canção”.

Sérgio Cabral (2011), por outro lado, reconhece em *Pelo Telefone* o primeiro samba gravado, ressaltando que antes dele “foram gravados sambas sem que o disco informasse no selo tratar-se de sambas”. O mérito da canção, contudo, estaria no fato de desencadear um processo no qual “o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil”, sem impedir que outros ritmos fossem cantados no carnaval.

A principal polêmica, no entanto, se dá em relação à autoria da canção. Diversos trabalhos questionam a autoria de Donga, entendendo que ele tenha se apossado de uma canção que era de outros autores, ou mesmo coletiva, sem autorias individuais. Um dos estudos mais detalhados a respeito é de Almirante, que dedica um capítulo de seu *No tempo de Noel Rosa - O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*, publicado originalmente em 1963 e relançado em 2013, ao assunto.⁴

A música fora criada inicialmente num partido-alto de 1916, tendo o título de “Roceiro” e a autoria de Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida, segundo Almirante (2013, p. 40). O contexto era de popularização do telefone na cidade do Rio de Janeiro, daí que os apresentadores da primeira exibição da música, em 25 de outubro daquele ano, resolveram renomeá-lo pelo segundo verso.

O autor da partitura não teria assinado seu nome. Segundo Almirante (2013), Donga BRASILEIRA)

3 A autoria de *Pelo Telefone* é creditada, além de Donga, ao compositor e teatrólogo Mauro de Almeida, em uma longa polêmica.

4 Almirante recebe destaque no estudo de Siqueira (2012). Diretor da Rádio Nacional, Almirante abriu as portas para a propagação do samba no meio radiofônico. Foi cantor, compositor e panderista, amigo de Noel Rosa e seu colega no grupo Flor do Tempo. Afirma Siqueira (2012, p. 224): “não há dúvidas de que seu trabalho foi relevante para fundamentar a ideia de nacionalidade através da divulgação da cultura popular no rádio. Ele, assim como outros agentes culturais, possivelmente via no projeto varguista as condições de estabelecer a nacionalização da cultura que porventura ambicionavam”.

não saberia compor notas de música, “executando seu instrumento de *ouvido*”. Donga teria mandado apenas imprimir a música e registrado-a na Biblioteca Nacional, sob o nº 3.295, com a data de 16 de dezembro de 1916.

A questão da autoria do “primeiro samba” rendeu muitas discussões à época - “ferviam debates nos cafés, nas esquinas e nas lojas de músicas”, conforme Almirante. Na edição do *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 1917, por exemplo, surge a crítica de que a canção não era samba, e sim tango, e são citados os supostos “legítimos criadores”, chamando Donga de “falso autor” e “caradura”. Donga jamais teria respondido às críticas e o episódio fez com que vários amigos se afastassem.

2 | A CONSOLIDAÇÃO DO SAMBA

Três fatores foram essenciais na popularização e consolidação do samba, sobretudo entre os anos 1920 e 1930: a indústria fonográfica, a ideologia nacionalista e o carnaval.

O advento da indústria fonográfica, assim como a proliferação do rádio, fez com que os sambistas do subúrbio carioca, que em geral viviam de biscates, fizessem da sua música uma oportunidade de gerar renda. Era comum nos primeiros tempos a venda de sambas para cantores conhecidos, nem sempre mantendo o nome do compositor original.

O disco e o rádio foram aliados importantes na construção das culturas nacionais. Num contexto de ascensão de nacionalismos pelo mundo - o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o stalinismo na Rússia, o franquismo na Espanha -, o Brasil também vivenciou a busca de sua cultura nacional. Nessa busca, a música exerceu um papel de relevo para a formação de uma “identidade”.⁵

O samba como mercadoria teria o seu apogeu na década de 1930. Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, o Estado Novo e o auge dos nacionalismos espalhados pelo mundo, o samba seria alçado à condição de “música nacional” e as gravações do ritmo tiveram um aumento considerável.

Assim como na economia o governo Vargas fomentou o desenvolvimento da indústria nacional, na cultura o período foi fértil para a irradiação das expressões artísticas brasileiras. Tinhorão (1998) vê correspondência da política econômica de Vargas na música erudita, “com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos”, na literatura, “com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos”, e na música popular,

com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. (TINHORÃO, 1998, p. 304-205)

O nacionalismo é um aspecto fundamental para compreender a formação do gênero samba-enredo. Já nos primeiros desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, nos anos 1930, vigorava a exigência de temas pátrios (o assunto será tratado mais adiante).

Com o incentivo à música nacional, os ritmos brasileiros, o samba e outros ritmos

⁵ Siqueira (2012) ressalta que não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos e na Europa afloram naqueles anos 1930 e 1940 as “identidades musicais e esportivas como elementos da identidade nacional”.

brasileiros iriam hegemonizar o mercado interno durante toda a Era Vargas (1930-1945), formando público e constituindo um mercado próprio. Ademais, o governo de Getúlio fez parcerias com os governos dos Estados Unidos, da Alemanha, da Argentina e do Uruguai para a exibição na música produzida no Brasil nas rádios desses países.

Tinhorão (1998, p. 316) defende que Vargas fez uso da música popular como “arma política de propaganda”. Siqueira (2012, p. 224), na mesma linha, entende que Vargas “aproveitou a forma comunicativa da música popular para trazê-la a seu favor”, ressaltando que ele, ainda como deputado em 1928, apresentou um Decreto Legislativo que, de forma pioneira, regulava as “empresas de diversão” e “defendia os interesses de quem recebia os direitos autorais”.

Nos discursos de Vargas, o nacionalismo era explicitado em declarações como: “precisamos recompor e estruturar os princípios básicos da nacionalidade”; e “o regime instituído é o único a cultivar na sua verdade. A essa necessidade correspondem os artigos da nova Constituição sobre a matéria educativa, orientando-a no sentido essencialmente nacionalista” (SIQUEIRA, 2012, p. 216).

Além disso, o governo Vargas reforçou a proeminência do poder central sobre os demais entes, o que é importante destacar pelo fato do samba nascer na sede do então Distrito Federal. Ainda que do subúrbio da Capital, o samba era um gênero urbano e metropolitano, e não rural ou “regional”. Este fator provavelmente tenha sido decisivo para a facilitar a sua difusão dentro do país e mesmo no exterior, através das rádios, das instituições políticas e educacionais, da circulação de viajantes, etc.

Nessa consolidação do samba no contexto político e no imaginário nacional, cabe acentuar o lugar do negro brasileiro no gênero. Para autores como Siqueira (2012), o negro foi utilizado pelo Estado Novo como instrumento de uma política conciliatória. O samba seria um dos pilares para a “cooptação das massas”, a partir do momento em que elas, majoritariamente negras, se sentissem representadas na nacionalidade brasileira. O gênero, argumenta Siqueira, seria uma música “representativa das necessidades espirituais da comunidade negra”. A aceitação do samba pelo *status quo*, ou o seu “embranquecimento”, se daria no momento em que seus principais intérpretes são brancos.

Tinhorão (1998) localiza o período posterior à Primeira Guerra Mundial como aquele em que a “classe média emergente” e as classes altas promovem uma “cooptação” dos artistas populares, fascinadas pelo “exotismo” da música produzida pela comunidade negra local.

A repressão policial aos músicos dos morros e subúrbios cariocas era a prática institucional mais recorrente. Ela poderia vir acompanhada, no entanto, de um “favor” às autoridades admiradoras do gênero. João da Baiana, um dos precursores do samba carioca, relata em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1966, como ocorria a perseguição policial, assim como a aceitação pelas classes de cima.

Era necessário, assim, fundar algum tipo de organização que desestigmatizasse as comunidades da periferia urbana e a livre expressão de sua cultura. Nesse contexto, os compositores criam a sua própria instituição cultural – mas também social e comunitária: a escola de samba, um espaço onde se faria samba o ano inteiro, mas tendo como foco principal o carnaval.

O carnaval do Rio de Janeiro, até a chegada das escolas de samba, era dividido entre as grandes sociedades, com seus bailes de salão e desfiles de carros alegóricos na rua, e “os cordões, os zé-pereira, as batucadas, os blocos e, finalmente, os ranchos” (GALVÃO, 2009). O primeiro carnaval era branco e de elite; o segundo, negro e pobre.

A partir da fundação da Deixa Falar e da criação das escolas de samba, o próprio samba se transforma. O maxixe entraria em declínio e o firmamento das características constitutivas do samba teria em Sinhô e nos compositores da região do Estácio de Sá as principais referências. Sinhô foi o compositor mais expressivo do *samba amaxixado*, subgênero derivado do samba rural e que teve o seu apogeu na década de 1920, dizem Mussa & Simas (2010). Mas o maxixe teria um esquema rítmico incompatível com o modo de cortejo das novas agremiações carnavalescas. É aí que entram os compositores do Estácio, que alicerçam um novo tipo de samba.

Walnice N. Galvão (2009, p. 33) afirma que “a criação da escola de samba será correlata, naturalmente, da criação do próprio samba. E o desfile de escolas de samba será igualmente correlato da criação de um tipo de samba mais condizente com o ato de desfilar”. O maxixe seria apropriada à dança de salão, em pares, não oferecendo a “síncopa carnavalesca” aos foliões (expressão de CABRAL, 2011). “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para a frente e para trás durante o desfile”, disse Ismael Silva, um dos pioneiros da geração do Estácio, em entrevista a Sérgio Cabral (2011, p. 34). Os compositores do Estácio “começaram a alongar as linhas melódicas e a cadenciar o samba amaxixado, de maneira a facilitar o canto durante as exibições” (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 13).

O novo “samba carioca”, como chama Tinhorão (1998), partiria das quadras improvisadas para ganhar forma fixa, “com primeira e segunda parte obedecendo a tema único”. Além disso, introduziu novos instrumentos musicais, como o surdo de marcação e a cuíca.

Essa nova forma do samba urbano - daí em diante conhecido como samba carioca - afastou-se definitivamente do velho modelo do partido alto dos baianos quando, pela necessidade de propiciar o andamento mais solto, pelas ruas, da massa dos foliões comprimidos dentro das cordas de segurança, que limitavam a área dos blocos e escolas, a turma do Estácio [...] introduziu na seção de pancadaria o surdo de marcação. O som desse tambor encarregado de fazer prevalecer o tempo forte do 2/4 como que empurrava de fato o samba para a frente - tal como reivindicava para o estilo o pioneiro do Estácio Ismael Silva -, mas, ao mesmo tempo, por oposição ao movimento algo em volteios do partido alto (que neste ponto se aproximava do maxixe), levava ao risco de simplificação ao nível da marcha, ao acelerar-se o ritmo. (TINHORÃO, 1998, p. 308-309)

Para Mussa & Simas (2010, p. 13-14), o estilo musical fundado pelos compositores do Estácio (citam Ismael Silva, Newton Bastos, Armando Marçal e Bide) ultrapassou os limites do carnaval, cristalizando-se como “a mais importante contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à história da música”. “De sua base rítmica e melódica, desenvolveu-se toda uma linha da música popular brasileira, de Noel Rosa e Ari Barroso a Chico Buarque de Holanda”, ressaltam os autores.

A síncopa pode ser compreendida como constituinte não só do samba de carnaval, mas como elemento intrínseco ao gênero musical em geral. A síncopa é “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”. Muniz Sodré (1998) destaca o “poder mobilizador da música negra nas Américas”, relacionando o samba ao *jazz* estadunidense, e o poder da síncopa sobre o corpo:

[...] tanto no *jazz* quanto no *samba*, atua de modo especial à síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal - palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta - no apela da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (MUNIZ SODRÉ, 1998, p. 11)

No Brasil, teria havido uma peculiaridade na síncopa, com a construção de uma forma própria. Para Muniz Sodré (1998), houve uma fusão da síncopa europeia, mais melódica, com a africana, mais rítmica. Disso resultaria a “síncopa brasileira”, rítmico-melódica. Relacionando a fundação da forma brasileira da síncopa ao contexto histórico (de escravidão negra), Sodré (1998, p. 25) afirma que, através da síncopa, “o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas”.

3 | O SURGIMENTO DOS DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA

Com a gradual substituição dos blocos e ranchos pelas escolas de samba, em 1932 é organizado o primeiro desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. A iniciativa foi do jornal *Mundo Sportivo*, mais precisamente do seu proprietário, o jornalista Mário Filho (que dá nome ao estádio do Maracanã). Já no primeiro desfile são fixadas regras, com um regulamento prevendo horários delimitados, a obrigatoriedade de letras dos sambas, a definição de quesitos com pontos para evolução, bateria, harmonia etc. Não havia a obrigatoriedade de enredo, nem um samba-enredo único: cada escola poderia cantar três sambas diferentes no decorrer do desfile.

O sucesso do primeiro desfile de escolas de samba foi tão grande que, com o *Mundo Sportivo* deixando de existir naquele 1932, *O Globo* assumiu a organização do evento no ano seguinte. Em 1934 foram realizados dois desfiles, novamente promovidos por jornais: um por *O País*, outro por *A Hora*.

Já nos primeiros desfiles participaram algumas escolas de samba que estão em atividade ainda hoje, como a Estação Primeira de Mangueira (primeira campeã, vencedora do desfile de 1932), fundada em 1928 ou 1929 (a polêmica a respeito da data de fundação da escola foi tratada anteriormente), a Portela (inicialmente como Conjunto Oswaldo Cruz, em 1923, até virar a escola de samba Vai Como Pode que, proibida pelo delegado de polícia de utilizar o nome, se tornou Portela em 1935) e a Unidos da Tijuca, criada em 1931.

Entre 1934 e 1935 ocorre um fato novo que modifica a história das escolas de samba: é criada a União das Escolas de Samba, que lhes dá identidade e perenidade, além de proximidade com o poder público, que passa a subvencionar as agremiações.

Os desfiles de escolas de samba, em seus mais de 80 anos de existência, passaram

por muitas modificações, mas sempre continuando a ser um fato social relevante no contexto brasileiro. Mais do que isso, criaram uma *forma* própria de expressão artística, assim como uma *forma* peculiar de canção, o samba-enredo, temas que serão tratados nos próximos capítulos.

O desfile de escola de samba, gênero artístico criado no Rio de Janeiro nos anos 1930, se espalharia pelo Brasil. Em outras capitais, como São Paulo, as primeiras escolas de samba seriam criadas, como tal, já nos anos 30 e 40; em Porto Alegre, somente nos anos 1960 é que o novo formato dominaria, mas suas características já eram sentidas no fim dos anos 1930 e início dos 40. O marco do desfile de desfiles de escolas de samba da capital gaúcha é a fundação da Praiana, em 1960, considerada revolucionária ao introduzir os conceitos do carnaval do Rio.

Para compreender o carnaval de Porto Alegre, é essencial contextualizá-lo na vida social da cidade, em sua divisão de classes – o que guarda semelhança com o Rio de Janeiro – e étnica.

Se no século XIX a separação se dava entre o entrudo, curtido pela maioria pobre, e as Grandes Sociedades, das elites, no século XX a folia carnavalesca se caracterizará pelos grupos carnavalescos (blocos, cordões etc), que mais tarde seriam substituídos pelas escolas de samba. Paralelo a isso, continuam os bailes dos clubes (mais elitizados), os carnavais de bairro (mais homogêneos socialmente) e elementos peculiares do carnaval porto-alegrense, como as *tribos carnavalescas* e as *muambas*. Na segunda metade do século XX ocorre um processo de afastamento das camadas médias e altas de Porto Alegre durante o Carnaval (com a cidade ficando praticamente vazia nos dias de Momo). No início do século XXI, a cidade viveria o ressurgimento dos blocos de rua, mais espontâneos e mobilizados principalmente pela

juventude, que tomam os espaços públicos sobretudo nos fins de semana anteriores e posteriores ao feriado de Carnaval.

1 | OS PRIMÓRDIOS

Assim como no país, a origem do carnaval de Porto Alegre está na prática do entrudo, brincadeira trazida pelos imigrantes portugueses (no caso da capital gaúcha, particularmente os açorianos), que consistia em jogar uns nos outros limões de cheiro, farinha, baldes d'água etc. Se nos primeiros tempos não há registro de censura institucional, em 1837 foi publicado um decreto policial proibindo a prática. A descrição da normativa dimensiona bem a realidade da pena pelo exercício carnavalesco num contexto de lugares sociais bem diferenciados:

“Fica proibido o jogo do Entrudo dentro do município; qualquer pessoa que o jogar incorrerá na pena de dois mil réis a doze, e não tendo com que satisfazer, sofrerá de dois a oito dias de prisão; sendo escravo, sofrerá oito dias de cadeia, caso o seu senhor o não mandar castigar na cadeia com cem açoites, devendo uns e outros infratores ser conduzidos pelas rondas policiais à presença dos juizes de paz, para os julgarem à vista das partes e testemunhas que presenciarem a infração. As laranjas de Entrudo que forem encontradas nas ruas e estradas serão utilizadas pelos encarregados das rondas. Aos fiscais com seus guardas também fica pertencendo a execução desta postura” (GERMANO et al., 1992, p. 16-17, citando Athos

O carnaval do entrudo, porém, continuaria a existir mesmo com a restrição policial, contando principalmente pelas camadas populares. Com a epidemia de cólera, em 1856, a brincadeira se tornou impraticável, retornando depois. Na segunda metade do século XIX, os carnavais de salões ganhariam força, com seus *bailes marquês*, isto é, “festas à fantasia realizadas sobretudo no Theatro São Pedro, no Variedades e outros clubes, reunindo sobretudo a burguesia porto-alegrense” (GERMANO et. al, 1992, p. 17).

A década de 1870 é marcada pelo surgimento de duas Grandes Sociedades do carnaval de Porto Alegre, cuja rivalidade perduraria algum tempo: Esmeralda e Venezianos, ambas fundadas em 1873. Em 1874, ocorrem os desfiles de *corsos*, os carros alegóricos das Grandes Sociedades, nas ruas do Centro da cidade. Os corsos tinham um caráter político aguçado: segundo Germano et. al. (1992, p. 17), “os carros alegóricos traziam, muitas vezes, críticas a pessoas ilustres da cidade ou a fatos políticos nacionais e estrangeiros”.

Nos anos seguintes, outras sociedades são criadas, agregando setores intermediários da população e comunidades étnicas: os Menestréis e os Musterreitz, além da Sociedade Germânia, fundada por imigrantes e descendentes de alemães, e a Floresta Aurora¹, clube social negro (estas duas últimas ainda existentes). Tem-se ainda o registro de blocos ligados a setores sociais (comerciantes, estudantes, profissionais liberais etc.).

Enquanto o carnaval do centro de Porto Alegre perde força em fins do século XIX, período em que se intensificam os conflitos da Revolução Federalista (1893-1895), ganha vez o carnaval de rua dos bairros à margem do Centro, como a Cidade Baixa e o Menino Deus.

Já as primeiras décadas do século XX são caracterizadas, por um lado, pela permanência das Grandes Sociedades, com os Venezianos e a Esmeralda dividindo espaço com as sociedades Germânia e Floresta Aurora e vários grupos menores; ao mesmo tempo, seguem as folias populares do entrudo nos bairros periféricos. Nos anos 1920, as Grandes Sociedades começam a ser substituídas pelos cordões, acentuando o processo de popularização do carnaval “organizado”.

2 | O ESTADO NOVO E OS PRIMEIROS GRUPOS CARNAVALESCOS

Ao mesmo tempo em que no Rio se dava início aos desfiles de escolas de samba, uma inovação aos festejos de Momo, em Porto Alegre o carnaval também se transformava, com características semelhantes e distintas à então capital federal.

Nas décadas de 1930 e 40, praticamente todos os estratos sociais e étnicos participavam do carnaval. A relação das classes de cima com o carnaval, porém, mudara: em vez de desfilar em público com seus corsos alegóricos, a elite se retirara, ficando as ruas compostas basicamente pelos grupos carnavalescos populares. Grupos, estes, constituídos principalmente pela população negra.

Germano (1999) afirma que as agremiações carnavalescas que permaneciam nas

1 A fundação da Sociedade Beneficente Cultural Floresta Aurora data de dezembro de 1872. A entidade foi criada por negros forros para arrecadar fundos para situações como óbitos. É o clube social negro mais antigo do Rio Grande do Sul, ainda em atividade.

ruas tinham ligação muito próxima aos territórios negros da cidade. Os territórios mais conhecidos são: o Areal da Baronesa (no bairro Praia de Belas, reconhecido como quilombo urbano em 2014), a Ilhota (situada entre a Cidade Baixa e o Menino Deus, famosa por ser o berço do compositor Lupicínio Rodrigues), a Colônia Africana (atual bairro Rio Branco) e a Cabo Rocha (no bairro Azenha).

Eram tempos de influência crescente da música e dos ritmos negros em outras camadas sociais, o que reflete também no carnaval. Nos salões das Grandes Sociedades compostas por brancos da elite, as “jazz-bands eram formadas, muitas vezes, por músicos oriundos desses territórios negros que também faziam a cultura popular e de elite circular numa fusão de identidades sociais, étnicas e culturais” (GERMANO, 1999, p. 88).

O carnaval passa a contar com a maior tolerância e mesmo o apoio do poder público a partir dos anos 1930 e 40 – apoio, esse, em forma de patrocínios eventuais e na oferta de iluminação e transporte. Os jornais, que no Rio de Janeiro organizaram os primeiros desfiles de escola de samba, em Porto Alegre também são personagens importantes, visto que divulgam com destaque os eventos momescos, inclusive no período pré-carnaval (junto deles, ressalta-se a Revista do Globo).

Elementos do modelo carioca de carnaval, como os novos instrumentos de percussão e a competitividade, já são observados nos carnavais daqueles tempos. Nas consultas aos textos da imprensa à época, Germano et. al. (1992) encontraram menções a instrumentos como a cuíca e o tamborim, assim como a ênfase à disputa dos grupos.

Mesmo se convencendo a tratar a Praiana como a primeira escola de samba “moderna” de Porto Alegre, o termo “escola de samba” já era utilizado pelo menos em 1940. Explica-se: a agremiação carnavalesca há mais tempo em atividade é a Bambas da Orgia, fundada em 6 de maio de 1940. No entanto, não era “escola de samba”, o que iria se tornar apenas nos anos 50 – em 1953, quando deixou de ser “grupo carnavalesco” para se chamar “sociedade beneficente e cultural”, nome que conserva ainda hoje. Outra escola há bastante tempo em atividade é a arquirrival Imperadores do Samba, cuja fundação foi em 19 de janeiro de 1959. Assim como a Bambas, a Imperadores não porta a alcunha “escola de samba”, e sim “sociedade recreativa beneficente”.

No carnaval de 1940, porém, a imprensa de Porto Alegre já usava o termo “escola de samba”, o que comprova a sua recorrência bem antes da fixação do novo tipo de desfile. E mais: a competição era indistinta entre escolas de samba e blocos.

“A Avenida Borges de Medeiros, apinhada de gente, desde o viaduto Guaspari viveu horas de esplendor ao som das belas melodias compostas pelos nossos mais renomados artistas do ritmo. E ao fim de tudo (...) já se podia saber quem tinha vencido: a Escola de Samba *Loucos de Alegria*, que obedecia à direção do conhecido Mestre Pena. Em segundo lugar a Escola de Samba *Gente do Morro* e em terceiro o *Bloco dos Turunas*. No samba vencera Lupicínio Rodrigues, o filósofo da cadência, com *Cada Vez que Te Vejo*. Na marcha o primeiro lugar coube a Johnson e Caco Velho com *Palhaço* e, finalmente, na crítica Carlos Ferreira com *Tem Lugar no Corredor*”. Revista do Globo, 17.02.1940 (GERMANO ET. AL, 1992, p. 25)

Durante o governo Vargas, a relação oscilou entre a parceria com o poder público (por

vezes adulatora) e a falta de liberdade. Era frequente a homenagem de grupos a políticos ou autoridades das Forças Armadas. Nos carnavais de 1938 e 39, com a instituição do Estado Novo, uma série de regras limitou os festejos momescos; a maioria no âmbito dos costumes, mas também houve a censura intelectual: “nenhuma canção poderá ser cantada na via pública, em sociedade ou clubes, nem em qualquer casa de diversões, sem que a respectiva letra tenha sido previamente censurada”, ditava o quinto ponto da normatização publicada no Correio do Povo de 19 de fevereiro de 1939 (GERMANO ET. AL., id., p. 27).

Auge da Segunda Guerra, o período entre 1943 e 1945 não contou com carnaval de rua em Porto Alegre.

No restante da década, ressaltam-se o maior apoio institucional e uma fase áurea dos carnavais de bairro. Em 1946, a Prefeitura organiza o concurso, denominado *Carnaval da Vitória*; em 1948, o governador Walter Jobim entregou aos cordões um cheque. Ao mesmo tempo, proliferaram pela cidade os carnavais de bairro, particularmente nos já mencionados territórios negros.

A década de 1950, diferentemente, é marcada pelo esvaziamento do apoio do poder público ao carnaval (em seu lugar, entra o patrocínio monopolizador da Pepsi) e pela abundância de “coretos”.

Com a urbanização dos territórios ocupados por negros e pobres a partir dos anos 1950, ocorre também um processo de gradual periferização e desterritorialização dessas populações. Os que antes habitavam bairros próximos ao Centro, paulatinamente foram sendo levados para locais distantes (um caso de destaque é a Restinga, a 22 quilômetros do centro da cidade; originada de habitantes da Ilhota, sua principal escola de samba consolidou uma identidade que se confunde com a do próprio bairro).

3 I NACIONALISMO, REGIONALISMO E ETNICIDADE

A Revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas, à época presidente do Rio Grande do Sul, e outros tantos gaúchos, significou um momento de afirmação política, econômica e social do Estado no cenário nacional. Se ao gaúcho Vargas é dado o papel de fomentador da construção de uma “identidade nacional”, qual seria o lugar do Rio Grande do Sul nessa “brasilidade”?

A relação “nacionalismo” e “regionalismo”, quando se refere ao Rio Grande do Sul, traz paradoxos interessantes. No estudo sobre o carnaval, sobressaem-se elementos como o lugar das classes populares e do negro na construção da brasilidade almejada. No caso de Porto Alegre, um aspecto adicional é o papel do índio na formação da nacionalidade, por causa da criação das tribos carnavalescas na década de 1940.

As tribos carnavalescas são um caso peculiar de gênero artístico². Nascem, como já dito, num contexto de busca de uma “nacionalidade” brasileira. Entretanto, o elemento escolhido para representar essa brasilidade não seria o negro, o seu principal sujeito criador, e sim o índio, elemento de certa forma exótico ao ambiente de periferia urbana onde elas foram gestadas. As tribos chegaram a ser maioria no carnaval de Porto Alegre (tem-se o registro de 17 delas), entrando em derrocada a partir dos anos 1960, com a

2 Sobre o assunto, ver na bibliografia RAYMUNDO (2013b) e RAYMUNDO (2014).

hegemonização do padrão escola de samba de carnaval. Hoje, restam apenas duas – *Os Comanches*³, localizada na Vila João Pessoa, e *Guaianazes*, no bairro Medianeira.

Mesmo se apresentando com as escolas de samba, no sambódromo do Porto Seco, as tribos carnavalescas têm estética e canção distintas. O cortejo é processional, tal qual os desfiles de escolas de samba, todo ano há um novo tema concebido; porém, diferentemente das escolas de samba, a canção não é o samba-enredo e sim o *hino*. Além disso, há uma interrupção no andamento do cortejo para uma intervenção cênica no meio de desfile, com a representação de um ritual. Fora isso há, é claro, a obrigatoriedade de temas indígenas, mas sem a amarração a temas relativos aos grupos indígenas que dão nome à agremiação.

4 | O NEGRO E A CULTURA NEGRA EM PORTO ALEGRE E NO RIO GRANDE DO SUL

O carnaval de escolas de samba de Porto Alegre é essencialmente negro. Basta acessar documentos históricos, verificar fotografias de época ou assistir aos desfiles contemporâneos no sambódromo do Porto Seco, presencialmente ou pela TV, para constatar que o traço étnico-racial é relevante. Mais adiante analisaremos, dentre outros tópicos, de que forma as questões da etnicidade negra são representadas na canção. Aqui, situaremos a situação do negro em Porto Alegre no Rio Grande do Sul, já que guarda diferenças em relação à maior parte do Brasil (que possui um predomínio da população negra).

A historiografia oficial sobre o Rio Grande do Sul relegou o negro a um papel coadjuvante, ou mesmo de invisibilidade. Não são poucos os casos em que, ao se falar da “cultura gaúcha”, lembra-se apenas do homem do pampa (branco, muitas vezes com ascendência indígena), do português (particularmente o açoriano, no caso de Porto Alegre e do Litoral Norte), do alemão e do italiano – que no século XIX receberam terras do governo para fins de ocupação das terras habitadas por indígenas, numa política de “embranquecimento” da faixa meridional do Brasil.

Uma das ideias mais corriqueiras é a de que a presença do negro no Rio Grande do Sul inicia-se nas charqueadas. Contudo, há registros de que já em 1680, nas disputas entre os impérios português e espanhol, se tinha a presença de negros escravizados. Mas é com o desenvolvimento das charqueadas que a população negra no Estado cresce consideravelmente. Oriundos majoritariamente de Angola, os negros chegaram a representar metade da população gaúcha em 1822⁴. População que seria reduzida de maneira drástica nas décadas seguintes, a partir de fatores como o tráfico interno, com a transferência de escravos para os estados cafeeiros, as mortes ocorridas na Guerra dos Farrapos (1835-1845), em especial dos “lanceiros negros”, e a Guerra do Paraguai (1854-1870).

3 A despeito de surgir num contexto de busca da nacionalidade, as tribos carnavalescas subverteram, de certa forma, essa (subjetiva) orientação. Os comanches, por exemplo, eram um grupo indígena dos Estados Unidos, famoso no Brasil pelos filmes *western*. A sede da agremiação, chamada de Taba de Urupá, remete à comunidade Urupás, de Rondônia.

4 Revista *RS Negro*. Porto Alegre, 2010, p. 5 (indicada na bibliografia).

A cultura do negro no Rio Grande do Sul é marcada pela forte resistência e tentativas de superação da invisibilidade. Para superar o “sufocamento” imposto pelos vencedores, os negros se organizaram em diversos tipos de associações, como os clubes sociais negros (às vezes também clubes carnavalescos), os clubes e ligas de futebol e as escolas de samba.

Nos clubes sociais negros, disseminados por todo o Estado, muito se preservou da cultura oral, das danças e música da população negra. Em algumas situações, sobreviveram espremidos em meio a uma hegemônica cultura de descendentes de europeus, como nas regiões de colonização alemã e italiana, sendo espaços de liberdade de encontros, danças, festa, sem sofrer o preconceito cotidiano.

Em Porto Alegre, os clubes sociais negros nascem se diferenciando dos “agrupamentos populares” do carnaval, buscando ser uma versão negra dos clubes da “elite” branca. Suas atividades muitas vezes eram fechadas aos associados. Houve casos, todavia, em que os clubes negros atuaram como bloco carnavalesco ou como escola de samba, como o já mencionado caso da Floresta Aurora.

A intersecção da cultura dos negros com outras culturas no Rio Grande do Sul é vista em estudos como o de Luciana Prass (2013). A etnografia, sob o prisma da Etnomusicologia, pesquisa as musicalidades de três comunidades quilombolas do interior gaúcho (muito ligadas às congadas): *Ensaio de Promessa*, da comunidade Casca, em Mostardas; o *Quicumbi*, do Rincão dos Negros, em Rio Pardo; e o *Maçambique*, de Morro Alto, em Osório. Algumas observações afastam qualquer tipo de essencialismo ou “purismo”, o que torna ainda mais peculiar as suas musicalidades. A autora fala em “polifonia de sonoridades”. Em Rincão dos Negros, por exemplo, o cume é a cerimônia do *Quicumbi*, celebrada no 13 de maio, em comemoração à Abolição, sendo antecedida pela “Festa Escrava”, que toca música gauchesca e “bandinhas alemãs”.

Prass (2013, p. 88), ao citar a invisibilidade das expressões culturais dos negros gaúchos no contexto brasileiro, parte da rede de congadas pesquisada para afirmar que as “práticas expressivas dos afrodescendentes gaúchos, ao longo do tempo, foram fundamentais para a manutenção das identidades das comunidades negras no estado”.

5 | A CONSOLIDAÇÃO DOS DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA EM PORTO ALEGRE

Entre os anos 1940 e 1950 as tribos coabitaram o carnaval de Porto Alegre com os demais grupos carnavalescos, alguns destes já incorporando as características ou mesmo o nome de “escola de samba”. Alguns grupos carnavalescos, como Bambas da Orgia, Fidalgos e Aristocratas e Embaixadores do Ritmo gradualmente foram se transformando em escola de samba. O desfile considerado um marco é o da Praiana em 1961, um ano após a escola de samba ser criada por jovens oriundos de Pelotas (Sul do Estado).

Um dos fundadores da Praiana é o músico Giba Giba (1940-2014), o primeiro presidente da escola. Em artigo, Giba Giba informa a existência pioneira de escolas de samba nas cidades de Pelotas e Rio Grande – antes mesmo da capital Porto Alegre. E mais: preservavam um instrumento que parecia condenado ao esquecimento, o tambor de sopapo.

Uma reflexão sobre o carnaval não está completa se não fizermos uma referência ao Samba, que é a síntese da musicalidade brasileira. Na região de Pelotas e Rio Grande, na década de 40, os negros das escolas de samba pioneiras no Rio Grande do Sul (primeiro, Rio Grande - E. S. General Vitorino; segundo, Pelotas - E. S. Estrela do Oriente) tocavam sopapo. (GIBA GIBA, in: FISCHER & SEDREZ, 2001, p. 62)

A transformação promovida pela Praiana consistiu na introdução de elementos próprios das escolas de samba do Rio, como um número maior de componentes, a divisão em alas (cada qual com seu figurino), o casal de mestre-sala e porta-bandeira etc. O tema do primeiro desfile da agremiação foi *A Coroação de D. Pedro I*. Em depoimento, Antonio Raimundo Macalé afirma:

“Eles não vieram com cinquenta componentes, eles vieram com quinhentos. E contando toda a História do Brasil, toda ela. O tema e as fantasias das alas correspondiam a grandes figuras políticas da época, daquele reinado. Então renovaram. Com aquilo ali, o carnaval teve um novo alento.”

Antonio Raimundo Macalé, presidente da Associação de Entidades Carnavalescas, em 1991. (GERMANO ET. AL., 1992, p. 37)

Um ano antes do desfile antológico da Praiana, em 1960, foi criada a Associação das Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul (AECPARS). O fato fez evoluir a organização do carnaval da Capital. Se, por um lado, acentuou a tendência de diminuição da espontaneidade das festas de rua, por outro consolidou padrões estéticos básicos, solidificando um “espetáculo”, tornando-o mais “artístico”. Além disso, gradativamente cresceu a visão “empresarial” na administração das escolas de samba, com a busca do cumprimento da rigidez técnica e o aprimoramento do carnaval-espetáculo.

Há distintas interpretações sobre quando se inicia o “carnaval-espetáculo” de Porto Alegre. A exibição da Praiana em 1961 é tratada como a referência inicial em estudos como o de Germano, Krawczyk e Possamai (1992), sendo considerada uma tendência para a década: “o desfile da Praiana na Borges de Medeiros, em 1961, inaugura um novo tipo de organização no Carnaval. A Praiana revoluciona a festa, introduzindo em Porto Alegre a estrutura da escola de samba” (GERMANO ET. AL., 1992, p. 37).

O carnavalesco Evaristo Mutti enxerga nos desfiles da Estado Maior da Restinga na década de 1970 a referência da chegada do “carnaval espetáculo” a Porto Alegre. O conceito expresso por ele já somaria o pragmatismo da busca de resultados.

A partir de um gerenciamento por resultados, a Tinga passou a ser modelo de escola de samba dentro do conceito do carnaval-espetáculo, obtendo vários campeonatos. Na avenida, mostramos inovações nas técnicas de confecção de alegorias e adereços e revelamos grandes destaques. Fiquei gratificado ao constatar que a evolução qualitativa da Estado Maior foi confirmada na avaliação do povo e da imprensa. (MUTTI, in: FISCHER & SEDREZ, 2000, p. 47-48)

Já o jornalista e carnavalesco Cláudio Brito aponta os anos de 1983 e 1984, simbolizando em três personalidades, para delimitar o marco do novo padrão de espetáculo

nos desfiles de escolas de samba de Porto Alegre. Mário Bartochak (tribo Guaianazes), Carlos Medina (à época na União da Vila do IAPI) e Leleco Telles (Garotos da Orgia) seriam os “pilares de uma construção”, a do carnaval-espetáculo.

[Bartochak, Leleco e Medina] são responsáveis por uma obra tão importante quanto à do sambódromo de nossos sonhos. Eles construíram o espetáculo. O palco ainda virá, mas o show existe com a estrutura de hoje porque, em 1983 e 1984, estabeleceu-se o padrão de dignidade e profissionalismo que assegura aos desfiles o excelente nível artístico atual. (BRITO, in: FISCHER & SEDREZ, 2000, p. 20)

Brito, que junto com Hermes Souza foi o coordenador dos desfiles no período referido, cita como avanços o cumprimento de horários, que até então não era seguido à risca, e a atualização do regulamento, com quesitos que de fato premiaram as entidades que fizessem as melhores exhibições. “O público precisava acreditar no Carnaval, o que passava pela certeza de que os melhores seriam os campeões e que as escolas desfilariam na hora [...]”, justifica Claudio Brito (in: FISCHER & SEDREZ, 2000, p. 20).

Outra delimitação se dá na dissertação de Ulisses Corrêa Duarte (PPGAS/UFRGS), intitulada *O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil - Uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*, de 2011. O autor, ao buscar um “modelo paradigmático de carnaval, mobilizado em uma retórica comum”, estabelece as diferenças e similaridades entre os desfiles da Capital gaúcha e da cidade fronteira à Argentina e ao Uruguai, que no início do século XXI se constitui num dos principais polos de desfiles de escolas de samba do Brasil, com o seu “carnaval fora de época” (no período quaresmal). Enquanto em Uruguaiana o carnaval denota a “brasilidade” perante os vizinhos estrangeiros, em Porto Alegre a cultura carnavalesca “se distancia dos símbolos regionais e se restringe aos carnavalescos, uma parcela delimitada da população relacionada simbolicamente ao elemento étnico promotor da festa, sua população negra” (DUARTE, 2011, p. 7).

Ambas as cidades contariam com processos de “espetacularização” do carnaval. No caso de Porto Alegre, Duarte aponta os anos 2000 como marco relevante, a partir da construção do sambódromo, com seus barracões das escolas de samba, no Complexo Cultural Porto Seco, extremo-norte da Capital. Depois de muitas décadas de desfiles nos bairros Centro e Cidade Baixa, em 2004 ocorreu o primeiro desfile no Porto Seco, periferia da cidade.

As modificações do espetáculo carnavalesco em Porto Alegre tiveram como divisor de águas a transferência para o Porto Seco. Os carnavalescos na época sabiam que a proporção da festa carnavalesca na cidade já tinha avançado, e as formas de produção do carnaval não comportavam mais barracões em subcondições de trabalho, e uma passarela do samba muito restrita para atender a demanda de público e a logística de transporte e montagem das Escolas. Com o Porto Seco, as alegorias ficaram maiores e mais suntuosas, as alas mereceram maior cuidado no canto do samba, e os destaques mais ensaios durante o ano todo. (DUARTE, 2011, p. 59)

A transferência dos desfiles das escolas de samba do Centro para o Porto Seco,

no entanto, não se deu de forma tranquila. Havia bastante tempo que os carnavalescos reivindicavam um espaço para desfilar as suas escolas. A primeira notícia de articulação do poder público nesse sentido é de 1985: uma comitiva liderada pelo então prefeito eleito, Alceu Collares, foi ao Rio de Janeiro conhecer a experiência do Sambódromo da Marquês de Sapucaí⁵, criado dois anos antes pelo então governador Leonel Brizola.

Desde o lançamento da pedra fundamental do sambódromo da Capital, em 1988, um longo caminho foi percorrido⁶. O primeiro local da pista de eventos seria na Avenida Augusto de Carvalho, na divisa dos bairros Centro e Praia de Belas, ao lado do Parque da Harmonia, que por muitos anos sedia os desfiles de forma provisória. Em 1995 a cessão da área junto ao Parque da Harmonia por votação na Câmara Municipal é atravancada por um mandato de segurança. Dois anos depois, a Prefeitura decide fazer na Avenida Beira-Rio, junto ao Parque Marinha do Brasil, mas sofre enorme resistência dos moradores do bairro Menino Deus⁷; em 1998, uma liminar impede a construção do sambódromo próximo ao Estádio Beira-Rio. Em 2000, é sugerida uma área próxima à foz do Arroio Dilúvio, ideia que também não prospera. No ano de 2002, a Prefeitura formaliza a proposição de três áreas: na Restinga, no Humaitá (nas imediações de onde hoje se localiza a Arena do Grêmio) e no Porto Seco. A ideia de construir no Humaitá, bem na entrada da cidade, é a que mais parecia prosperar, mas também sofre a enorme resistência dos moradores (é entregue ao então prefeito Tarso Genro, em 4 de fevereiro de 2002, um abaixo-assinado com 6.700 de moradores contrários ao sambódromo no Humaitá⁸).

Finalmente em 2003 é anunciada a construção do sambódromo no Porto Seco, uma área repleta de empresas de transporte e logística no extremo-norte de Porto Alegre, próxima a outros municípios da Região Metropolitana. A decisão atendia também a um desejo antigo dos carnavalescos, o de contar com barracões para a confecção de seus carros alegóricos e fantasias e a realização de ensaios, anexo à pista de desfiles, evitando assim os prejuízos advindos dos deslocamentos. O carnaval de 2004 marca o primeiro no Porto Seco. Passada mais de uma década, a estrutura de arquibancadas e camarotes ainda é provisória; como avanço, a construção dos barracões para as escolas de samba.

6 | OS (OUTROS) CARNAVAIS DE PORTO ALEGRE HOJE

O alvorecer do século XXI trouxe uma efervescência de retomada dos blocos de rua por todo o Brasil. Puxados principalmente por jovens, os blocos a cada ano ampliam o seu público, recuperando a espontaneidade dos antigos carnavais. E mais: a tradição das marchinhas e sambas conviveria com um ecletismo de ritmos - o frevo, o maracatu, o axé (com um saudosismo dos anos 90), o brega, o *rock* etc.

5 Fonte: ALBRECHT, Fernando. Coluna *Começo de conversa*. Porto Alegre: Jornal do Comércio, 22/05/2012.

6 Uma boa síntese da problemática envolvendo a construção de um sambódromo em Porto Alegre é a matéria de Gilberto Simon em *Zero Hora*, reproduzida pelo site *Porto Imagem* em 12/02/2011: <http://portoimagem.wordpress.com/2011/02/12/sambodromo-da-capital-uma-novela-sem-fim/>

7 A resistência que houve à possibilidade de o Carnaval ser realizado na Avenida Beira-Rio não ocorreu com os desfiles tradicionalistas do 20 de setembro – inclusive os temáticos, realizados à noite. Isso desperta a reflexão sobre os preconceitos que rondam essa manifestação cultural.

8 CORREIO DO POVO. *Samba entra pela madrugada*. Porto Alegre: Correio do Povo, 05/02/2002.

Porto Alegre não ficaria alheia a esse movimento nacional⁹. O bloco Maria do Bairro, que se apresentou pela primeira vez em 2007, abriu caminho para uma profusão de novos grupos, vários deles com atuação o ano todo (como o Turucutá e o Bloco da Laje). Grupos mais antigos, como a Banda DK, e festas como a Rua do Perdão (realizada na Rua da República na terça de Carnaval), ressurgiram com força. Como característica peculiar, está o fato de os blocos não se restringirem aos dias do carnaval; pelo contrário, o auge são os finais de semana pré e pós Carnaval, quando dezenas de milhares de pessoas têm saído às ruas (principalmente da Cidade Baixa; com o excessivo número de blocos no bairro, a Orla do Guaíba e outras regiões da cidade têm sido utilizadas).

71 OS DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO ALEGRE NA ATUALIDADE

Concomitante ao grande público dos blocos de rua, os tradicionais desfiles de escolas de samba também seguem grandiosos. Segundo dados da AECPARS (2013), 230 mil pessoas acompanham o carnaval no Porto Seco. Semanas antes, realiza-se a “Muamba”, que vem a ser um ensaio técnico para organizar as alas e os componentes treinarem o samba-enredo, e as “descidas da Borges”, no Centro de Porto Alegre.

A organização do carnaval da Capital gaúcha tem oscilado bastante, particularmente na última década – a começar pelo número e nomes dos grupos, bem como pela quantidade de agremiações em cada ano, que é variável. Desde os seus primórdios até 2006, a predominância foi de grupos entre 7 e 9 agremiações, já que os desfiles eram realizados em apenas uma noite. O ano de 2007 trouxe uma significativa mudança: passou-se de uma para duas noites, e o Grupo Especial, que era na Terça de Carnaval, foi deslocado para a sexta e o sábado. Além disso, as quatro categorias existentes foram reduzidas para três. Assim, o Grupo Especial naquele ano contou com 16 dezesseis, sendo posteriormente reduzido, até chegar a 10 escolas de samba, 5 em cada noite. Mais adiante haveria uma nova redução para caber tudo numa única noite, restando o número de 8 escolas no primeiro grupo.

Em 2017 o carnaval de Porto Alegre vive uma de suas piores crises: na esteira de uma onda conservadora que tomou conta do país, agravada pela crise financeira de municípios (e de uma retórica que cria uma contradição entre o carnaval e áreas do serviço público), os desfiles não são realizados nos dias de Momo, ocorrendo apenas um mês depois. Além disso, apenas as escolas do primeiro grupo conseguiram desfilar, ficando os outros grupos (agora reunidos no chamado “Grupão”) de fora.

É em 2018 que os desfiles de escolas de samba de Porto Alegre vivem um de seus momentos mais tristes. Adiado para uma semana antes da Páscoa, os desfiles são cancelados faltando pouco mais de 30 dias – a Prefeitura não fornecera qualquer auxílio real às agremiações, que tiveram dificuldades extremas de obter financiamento privado. Assim como no ano anterior, sequer um álbum com os sambas-enredo pôde ser produzido.

Em 2019 e em 2020 os desfiles retornam, sendo realizados novamente durante a

⁹ Ver a reportagem “Atrás deles só não vai quem já morreu”, da jornalista Patrícia Lima, publicada no Caderno *Donna*, de Zero Hora, em 16/02/2014.

Quaresma, com a divisão em três grupos – séries Ouro, Prata e Bronze – e adquirindo ainda mais o caráter de “carnaval da resistência”. Praticamente sem apoio do poder público, sem televisionamento e com o público reduzido nos camarotes e arquibancadas, a tradição foi mantida, na esperança de que dias melhores virão.

Ao longo de 2020, a pandemia do Covid-19 obriga as agremiações carnavalescas, assim como as entidades culturais de modo geral, a suspenderem suas atividades. Em dezembro, as escolas de samba e a Secretaria Municipal de Cultura comunicam o cancelamento dos desfiles previstos para fevereiro de 2021.

8 | AS ESCOLAS DE SAMBA DE PORTO ALEGRE

Compreender a organização dos desfiles de escolas de samba de Porto Alegre, assim como as territorialidades e as características distintivas de cada agremiação, é essencial para assimilar a retórica expressa em seus sambas-enredo. A poética do samba-enredo de Porto Alegre estrutura-se, em boa parte, a partir desses elementos inerentes a cada entidade. Então, sucintamente, apresenta-se as escolas de samba de Porto Alegre, conforme a organização por grupos prevista para o carnaval de 2021 (ou de quando a pandemia do Covid-19 passar, ou a imunização for aplicada à população).

Série Ouro

- **Bambas da Orgia** - fundada em 6 de maio de 1940 (primeiro como “grupo carnavalesco”, depois “sociedade beneficente e cultural”), é a agremiação carnavalesca mais antiga de Porto Alegre. Junto com Imperadores do Samba, é uma das mais tradicionais e de maior torcida. Suas cores são o azul e branco. Seu símbolo originalmente era o mapa do Rio Grande do Sul, mudando em 1977 para a águia, seguindo o exemplo da Portela, sua escola-madrinha. Não possuiu uma base territorial específica, estando a sua sede atualmente na rua Voluntários da Pátria e seu público espalhada pela cidade. É a escola de samba que mais títulos conquistou em Porto Alegre.
- **Imperadores do Samba** - polarizando com o Bambas da Orgia o carnaval de Porto Alegre, a vermelho-e-branco nasceu na rua Joaquim Nabuco, Cidade Baixa, estando hoje na Avenida Padre Cacique, bairro Praia de Belas. Tem seus componentes espalhados por toda cidade e fora dela. O seu lema é “Somos a resistência do samba” e orgulha-se de ser a “escola do povão”. O seu símbolo são dois leões fazendo a guarda da coroa imperial. É a segunda maior detentora de títulos e a única que sempre esteve no Grupo Especial.
- **Estado Maior da Restinga** - a identidade da escola confunde-se com a de sua comunidade. A frase “Tinga, teu povo te ama” saiu dos sambas-enredo e se tornou verdadeiro lema do bairro. A Estado Maior foi fundada em 20 de março de 1977, tendo como cores o verde, vermelho e branco e como símbolo

o cisne branco.

- **Imperatriz Dona Leopoldina** - a escola, que homenageia a carioca Imperatriz Leopoldinense, foi fundada em 5 de janeiro de 1981. Suas cores são o laranja, preto e branco e o seu símbolo uma coroa. Localiza-se no Jardim Leopoldina, bairro Rubem Berta, Zona Norte de Porto Alegre, e a relação com a sua comunidade é muito próxima. O seu primeiro título veio em 2010, numa homenagem à cantora Beth Carvalho.
- **Acadêmicos de Gravataí** - como o nome indica, a escola é do município da Região Metropolitana. É uma das mais antigas agremiações, tendo sido fundada em 26 de fevereiro de 1961. Tem como cores o vermelho, preto e branco e como símbolo a onça negra. Nunca venceu o Grupo Especial de Porto Alegre.
- **Império da Zona Norte** - a escola, fundada em 20 de março de 1975, passou por um processo de reterritorialização. Originalmente sediada no bairro Sarandi, o Império mudou a sua sede para a Avenida Sertorio, no Navegantes, mas preservando-se como referência cultural para aquela comunidade. As suas cores são o amarelo, branco e prata e seu símbolo dois leões alados coroados. Nos anos 2000, imprimiu uma noção mais profissional ao carnaval local.
- **Império do Sol** - a escola é de São Leopoldo, no Vale do Sinos (região mais conhecida pela colonização alemã). Foi fundada em 20 de fevereiro de 1988, tendo estreado em Porto Alegre no carnaval de 1994. Tem as cores do Rio Grande do Sul - verde, vermelho, amarelo e branco - e seu símbolo é uma coroa sobre o sol nascente. Participou do Grupo Especial diversas vezes.
- **Fidalgos e Aristocratas** - uma das mais antigas escolas de samba de Porto Alegre, fundada em 7 de setembro de 1950, há três décadas vem enfrentando dificuldades. Após 1982, a sua única participação no grupo principal havia sido em 2007. A escola nasceu no então reduto negro do bairro Mont'Serrat (no passado a "Colônia Africana", hoje um dos lugares mais elitizados da cidade), transferindo-se tempos depois para a Avenida Ipiranga, no bairro Santana. As suas cores são o verde, vermelho e branco e seus símbolos cartola e bengala negras. O seu único título no Grupo Especial é de 1973.

Série Prata

- **União da Vila do IAPI** - outra escola que se reterritorializou. Como o nome indica, a escola se localizava na Vila do IAPI, mas com o tempo teve outras sedes, até chegar ao Sarandi, próxima do Porto Seco. Foi fundada em 21 de março de 1980. As suas cores são o azul, vermelho e branco e o seu símbolo é a locomotiva.

- **Praiana** - escola de samba que revolucionou o carnaval de Porto Alegre nos primórdios dos anos 60. Foi fundada por jovens oriundos de Pelotas em 10 de março de 1960. Os encontros ocorriam na Rua da Praia, no Centro, daí a origem do nome da agremiação. A sua sede atual é na Avenida Padre Cacique, bairro Praia de Belas (bem ao lado da coirmã Imperadores do Samba). As suas cores são o verde-rosa e seu símbolo uma coroa real sobre a letra “P”. Venceu o Grupo Especial cinco vezes.
- **Unidos de Vila Isabel** - escola de samba da Vila Santa Isabel, do município de Viamão, foi fundada em 7 de abril de 1979. Tem as cores azul, branco e amarelo e seu símbolo é a pomba da paz. É a escola de fora de Porto Alegre que mais participou do Grupo Especial, mas nunca obteve o título.
- **Copacabana** - a escola de samba do bairro Bom Jesus, Zona Leste, foi fundada em 2 de fevereiro de 1962. Suas cores são o azul, rosa e branco e seu símbolo a sereia. Por problemas internos, deixou de desfilar por três anos na década de 2000. Nunca venceu o Grupo Especial.
- **Realeza** - outra escola de samba do bairro Partenon, Zona Leste, foi criada em 11 de abril de 1976. Suas cores são o rosa, lilás e branco e seu símbolo uma coroa com um cetro colocados sobre uma almofada. Mesmo sendo relativamente antiga, nunca participou do Grupo Especial.
- **Unidos da Vila Mapa** - a escola da vila homônima do bairro Lomba do Pinheiro, Zona Leste, nasceu em 27 de fevereiro de 1991. Suas cores são o verde, azul e amarelo e seu símbolo o escorpião. Nunca participou do Grupo Especial.
- **Academia de Samba Puro** - é a única escola de samba de morro de Porto Alegre em atividade, localizada na Maria da Conceição (bairro Partenon, Zona Leste), sendo a principal referência sociocultural da comunidade. Foi fundada em 30 de abril de 1984, tem as cores azul, amarelo e branco e como símbolo um pandeiro. Orgulha-se de fazer um “samba de raiz”, tanto que seu lema é “somos a raiz do samba”.
- **União da Tinga** - dissidência da Estado Maior da Restinga, foi fundada em 13 de maio de 1989. As suas cores são o verde, vermelho, amarelo e branco e seu símbolo, o pavão. Desfilou duas vezes no Grupo Especial (1996 e 97).

Série Bronze

- **Filhos de Maria** – demonstrando a vitalidade e a renovação da manifestação carnavalesca, a escola de samba é fundada em 2019, em meio à crise que assola o gênero. Localiza-se no bairro Lomba do Pinheiro, Zona Leste de Porto Alegre. Sagra-se campeã da Série Bronze já em seu primeiro desfile (2020).

As suas cores são o preto e o vermelho, tendo como emblema a imagem de Virgem Maria com uma criança no colo.

- **Protegidos da Princesa Isabel** - escola de samba de Novo Hamburgo, no Vale do Sinos (um dos berços da colonização alemã no Brasil, porém com uma expressiva população negra). Fundada em 15 de novembro de 1969, desfila em Porto Alegre desde 1993. As suas cores são o verde, vermelho e branco e seu símbolo é a Princesa Isabel.
- **Academia de Samba Cohab-Santa Rita** – escola de samba de Guaíba, município da Região Metropolitana situado no lado oposto do lago homônimo, estreou no carnaval da Capital em 2020, já conquistando o terceiro lugar da Série Bronze. Jovem, foi criada em 2008. As suas cores são o azul, vermelho e branco.
- **Acadêmicos da Orgia** - uma das mais tradicionais escolas de samba de Porto Alegre, berço de grandes músicos, como Bedeu, Leco e Leleco Telles, Mestre Cy e Nego Luis, entre outros, que foram decisivos para a formação do gênero suingue¹⁰. Foi fundada em 2 de fevereiro de 1960, as suas cores são o verde e branco e seu símbolo é o Zé Carioca. Localiza-se na Avenida Ipiranga, no bairro Santana, antigo reduto carnavalesco. Nos anos 70, foi protagonista de várias inovações, como desfilar com duas baterias e apresentar uma comissão de frente apenas com mulheres. Foi três vezes campeã do carnaval de Porto Alegre (todas na década de 70).
- **Unidos do Guajuviras** - a escola de samba do bairro homônimo de Canoas, Região Metropolitana, foi fundada em 8 de janeiro de 1991. Suas cores são verde, ouro e branco e seu símbolo duas mãos unidas, uma negra e outra branca, com um gavião acima. Desfila em Porto Alegre desde 2002.
- **Mocidade Independente da Lomba do Pinheiro** - como o nome indica, a escola é do populoso bairro da Zona Leste de Porto Alegre. Fundada em 1985, na maioria dos carnavais participou dos grupos intermediários. Seu símbolo é uma pomba entre dois pinheiros e as suas cores são o azul, verde e rosa.

¹⁰ As influências cancionais da Acadêmicos da Orgia, assim como das tribos carnavalescas, teriam sido decisivas à formação do suingue, samba-rock e balanço, conforme o detalhado estudo de Mateus Berger Kuschik (2013), indicado na bibliografia.

SAMBA-ENREDO - A INVENÇÃO DE UMA FORMA CANÇIONAL BRASILEIRA

A fundação do samba-enredo como gênero lítero-musical (ou cancional, preferindo o termo mais recorrente nos estudos atuais de canção popular) está diretamente ligada às circunstâncias políticas e sociais de seu tempo. Através deste caso, é possível analisar a estruturação literária de uma forma diretamente ligada ao contexto de uma época e a um segmento da população, e (re)construída, ou reformatada, ao longo de várias décadas segundo as conjunturas e ideologias dominantes (e as resistentes).

Para estudar a estruturação de uma manifestação literária ligada ao meio social, que estabelece um gênero novo, o conceito de “formação” em Antonio Candido é essencial. Ao observar que a fusão dos fatores “externos” e “internos” à literatura não só é possível, como inventa algo diferente, Candido consolida um novo paradigma na crítica brasileira. Aproxima sociologia e teoria literária, mas sem se render a nenhum tipo de “intuito imperialista” (CANDIDO, 2011, p. 28). O olhar crítico acerca da obra de Candido é relevante à medida que atualiza o conceito à luz de novos objetos e realidades, ocorrendo através de autores como Roberto Schwarz (1999) e Luís Augusto Fischer (2009).

A relação entre literatura e ideologia é base na compreensão da consolidação do samba-enredo enquanto fenômeno estético das classes populares urbanas. Para o aprofundamento da questão, assim como a visão sobre o que caracteriza a literatura, recorrerei às teorizações de Terry Eagleton (2006).

O ensaísmo acerca da arte “brasileira” tem contribuição significativa em Rodrigo Nunes

(2011). Mesmo abordando as artes plásticas, seus estudos são interessantes na crítica da literatura brasileira, sobretudo ao se estudar o conceito de “formação”, já que o autor averigua a existência de uma forma literária própria, interna à realidade local.

11 O EXTERNO E O INTERNO FORMANDO UMA NOVA ESTRUTURA LITERÁRIA

A estruturação de uma forma literária (e artística) entranhada no contexto social, que supere a dissociação entre obra e realidade, texto e contexto, tem em Antonio Candido uma das referências teóricas basilares. Candido recupera as diversas tentativas de “desalienar” o estudo do objeto literário, reconhecendo a interferência dos fatores externos. Todavia, distingue-se de outros sociólogos, de psicólogos e mesmo de historiadores da literatura, ao considerar que somente o olhar externo sobre a obra literária também não dá conta de sua complexidade.

Para Candido (2011, p. 13-14), a fusão do texto e do contexto faria com que o social desempenhasse um papel na estruturação da forma literária, sendo um passo à frente das visões que dissociavam os dois elementos.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como

causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se *interno*.

O fator social, então, em vez de apenas conceder matéria à criação literária, seria propriamente um elemento essencial na constituição da obra. Candido (2011), ao se referir à “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”, ressalta que ela, ao transformar o *externo* em *interno*, deixa de ser crítica sociológica para ser apenas crítica. A literatura, “como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”, afirma o autor.

A íntima relação da literatura com a estrutura social é matéria também dos estudos de Terry Eagleton (2006). O crítico, com certa ironia, lembra que “a literatura não existe da mesma maneira que os insetos” – não é ciência natural, exigindo, portanto, uma transversalidade de visões, como convém às ciências humanas e sociais. Eagleton ressalta o condicionamento dos juízos de valor de acordo com as ideologias de cada época, a sua variabilidade a partir de bases históricas: “eles [os juízos de valor] se se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros”.

São esses condicionamentos, balizados pelas relações de poder e por juízos de valor, que em geral delimitam o que é literatura e quais obras e gêneros são merecedores de entrar para os cânones. Quando decide-se pesquisar as diferentes manifestações da literatura oral – aí incluída a canção-, é necessário habilidade e criatividade para suprir carências metodológicas e bibliográficas. Todavia, quando se parte da visão literária “não-alienada” do social, ou não presa a conceitos inflexíveis acerca de estética e de “bom gosto”, ampliam-se as possibilidades críticas. A matéria social permite fazer conexões menos reducionistas, inclusive no estudo de sua integração com a matéria artística ou literária.

Uma das tentativas mais ousadas de busca de uma “forma brasileira” nas artes é o estudo de Rodrigo Naves acerca da obra de Jean Baptiste Debret. Naves compara o legado do pintor a outros que aqui chegaram na mesma Missão Francesa de 1816 (e que funda a academia de belas-artes). Enquanto seus colegas simplesmente aplicavam fórmulas em voga na Europa à matéria local, Debret fez da própria matéria, forma.

Segundo Naves (2011, p. 46), Debret foi pioneiro dentre os pintores na invenção de uma forma local, ao “se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido [...] à representação da realidade brasileira”. A forma concebida por Debret era diferente daquela mais comum à Europa (ou melhor, à França) da época, que atravessava um período de revoluções. Os outros artistas estrangeiros se limitariam a “retratar certas particularidades temáticas da terra, sem que para isso fosse necessário encontrar uma forma de representação razoavelmente pertinente” (idem, op. cit., p. 46).

Uma representação mais próxima do cotidiano social foi o que procurou Debret. A realidade das ruas e os personagens do povo ganhariam vez, em lugar da grandiloquência característica do modelo neoclássico. Neste modelo idealizante, que previa as noções de “virtude, heroísmo e exemplo”, o trabalho escravo, por exemplo, impediria a transposição da forma neoclássica europeia (particularmente francesa) para o Brasil. Usando o conceito

“ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, assumidamente inspiração de seu estudo, Naves (2011) defende que Debret tem o “mérito de descartar essas formas fora do lugar”.

Nem reis nem ricos, pobres, pretos ou brancos ofereciam uma base em que apoiar o formalismo moralizador do movimento neoclássico. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento? E o que pensar dos corpos maltratados circunscritos por uma linha elegante, a transformá-los em romanos idealizados? Tampouco a cidade e a cultura do Rio de Janeiro poderiam fornecer um ambiente propício à elaboração de um cenário restaurador das virtudes da cidade antiga. (NAVES, 2011, p. 54)

Roberto Schwarz, ao falar do ensaio de Antonio Candido sobre *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e a analogia produzida pelo autor com *L'Assommoir* e outros romances de Émile Zola, aborda a questão da adaptação de um modelo (naturalista, no caso) ao contexto local. Na compreensão de Schwarz, “a comparação das *formas* [grifo do autor] leva à reflexão sobre as suas relações e sobre as sociedades respectivas, pondo em foco um complexo de questões interligadas [...]” (SCHWARZ, 1999, p. 25). Especificamente, o estágio de acumulação do capitalismo brasileiro, ainda incipiente, interferiria diretamente nas relações humanas, com exploradores e explorados convivendo proximamente.

A noção de *sistema* é central na assimilação da obra candidiana e do conceito de *formação* nela embutido. Candido faz a distinção entre “manifestações literárias e “literatura”, considerando esta um

[...] sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 2007, p. 25)

A literatura, este sistema *orgânico* da sociedade, se estrutura a partir três pilares, segundo Candido (2007): o *produtor* literário (o autor), o *receptor* (o público) e um *mecanismo transmissor* (a linguagem, que pode ser expressa em obras de diferentes estilos e em distintos suportes). A combinação desses elementos, então, consolida um “tipo de comunicação inter-humana”, a “*comunicação artística*” (CANDIDO, 2011). E mais: forma-se uma *tradição*, a partir da escolha de uma perspectiva e da conseqüente articulação de um sistema, com a influência e interferência entre as obras.

É possível afirmar que no caso do gênero samba-enredo há um *sistema* próprio (distinto, inclusive, do samba ou qualquer outro gênero cancional), com uma *tradição* edificada em mais de 80 anos de existência das escolas de samba. Este sistema e esta tradição fundaram *formas* literárias e musicais capazes de suprir as necessidades do gênero artístico a qual se destinam - o desfile de escolas de samba -, e de expressar as aspirações de seu povo – comunidades periféricas, majoritariamente negras.

2 | A CONSTITUIÇÃO DA FORMA PRÓPRIA DO SAMBA-ENREDO

Diferentes fatores são essenciais para averiguar uma *forma própria* do samba-enredo. Primeiro, ressalta-se que é um gênero cuja existência se dá por um objetivo pragmático: ser a canção da escola de samba para seu desfile. Segundo, convém lembrar a sua relação plasmada com a História: desde seus primórdios, deveria portar “motivos patrióticos”, ou seja, tematizar assuntos invariavelmente ligados à história e cultura brasileira. Em terceiro lugar, tem uma complexa rede de autoria: todo samba-enredo parte de um enredo, cujo autor é(são) outro(s); o próprio samba-enredo, na maioria das vezes, tem autoria coletiva. O quarto fator é o *circuito* por onde o samba-enredo se difunde, assim como o *público* a qual se destina e o papel por ele exercido, que é *performático*.

Para compreender a poética cancional do samba-enredo, o primeiro elemento exerce um papel fundamental. As escolas de samba do Rio de Janeiro, ainda nos anos 1930, precisavam de uma música adequada ao seu desfile em cortejo – ao contrário dos blocos e cordões, mais ordeiros. Com isso, gradativamente diferentes mudanças foram provocadas, gerando uma nova estética. Na dimensão plástico-visual, as alegorias e as fantasias passaram a exercer importante função, subordinadas a um enredo. Tradições se instituíram, como as alas das baianas, em homenagem às tias cujas casas foram berço do samba. Na música e no ritmo, as baterias das escolas de samba introduziram novos instrumentos de percussão, concebidos nos morros e subúrbios cariocas. Na poética, estabeleceu-se um novo gênero cancional, o samba-enredo, cujas obras derivam de outro gênero, o enredo, escrito em forma de prosa.

O plasma entre o samba-enredo e a História, o segundo elemento mencionado, tem origem numa exigência regulamentar do carnaval do Rio de Janeiro que perdurou durante mais de meio século. Como dito anteriormente, já no primeiro estatuto da União das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, de 1934, estava descrito o objetivo das agremiações exprimirem o “cunho essencial da brasilidade”¹. No entanto, somente em 1947 (período de governo democrático, portanto) o regulamento explicitamente falava da obrigatoriedade de temas-enredo com motivos nacionais. Isso vigoraria até 1997, consolidando uma relevante *continuidade* e um aspecto atinente ao gênero cancional.²

Refletir sobre *autoria*, *circuito* e *público*, o quarto fator, é outra tarefa basilar para a compreensão da ideia de *sistema* que dá origem a uma *forma própria* no samba-enredo.

A complexidade da noção de *autoria* parte da sobreposição de gêneros que constitui o samba-enredo. O enredo, geralmente concebido pelo carnavalesco³ (ou diretor de carnaval, ou *temista*⁴), é o texto-base de toda produção visual, musical e cênica do desfile de escola de samba. No caso do samba-enredo, tem-se a transposição de um gênero

1 A escola de samba Deixa Falar, fundada em 12 de agosto de 1927, é considerada a pioneira. Antes dela, no entanto, já existia a Portela (de 13 de abril de 1923), porém como bloco carnavalesco.

2 Em outros carnavais, como o de Porto Alegre, não se tem o registro da exigência de temas patrióticos nos desfiles das escolas de samba. A “generalização”, no entanto, parece válida, à medida que o Rio, por ser o berço do gênero, exportaria as características aos demais locais.

3 *Carnavalesco* é o “responsável artístico pela produção do enredo e do desfile de uma escola de samba” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009).

4 *Temista* é uma palavra bastante comum no carnaval de Porto Alegre, se referindo ao autor do tema-enredo, expressão geralmente usada no lugar de simplesmente “enredo”. Na Capital gaúcha existe, inclusive, o Centro de Estudos do Tema-Enredo, que desenvolve estudos teóricos relativos ao desfile de escolas de samba.

prosaico para um gênero poético. Nesse deslocamento, alguns elementos se mantêm, outros se transformam, outros ficam para trás. Além dos tópicos criativos forjados pelos autores de enredo e samba-enredo todo ano, algumas recorrências constituem a obra, que são os aspectos inerentes à sua escola de samba, repetidas a partir de uma *tradição*. É esta tradição que faz com que, independente do tema, sejam citadas a comunidade (Mangueira, Madureira, Restinga, Leopoldina...), as cores (verde-e-rosa, azul-e-branco, verde-vermelho-e-branco, laranja-preto-e-branco...), algum símbolo (tambor, águia, cisne, coroa...), alguma característica ou expressão semântica (“nação”, “Tinga, teu povo te ama” ...).

Da passagem do enredo ao samba-enredo, tem-se uma interessante tensão, desvela Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Notadamente, essa tensão se dá num lugar social delimitado, envolvendo atores sociais distintos.

O enredo e o samba-enredo constituem lugares sociais de ampla circulação de ideias, onde ecoam e reinterpretem-se os mais diversos tópicos do imaginário social nacional. Sua análise revela a interação tensa entre níveis distintos de cultura e grupos sociais diferentes, pois na passagem do enredo a samba-enredo e na criação deste último confrontam-se visões de mundo diferenciadas, sintetizadas por dois personagens centrais no ciclo anual do desfile: o carnavalesco e os compositores. (CAVALCANTI, 2006, p. 96-97)

O carnavalesco, ou autor do tema-enredo, frequentemente é alguém de fora da comunidade e com maior formação acadêmica. Já o compositor do samba-enredo em geral é uma pessoa de origem popular, e muitas vezes da própria comunidade.

No passado, o compositor tinha relação tão íntima com a sua escola de samba que alguns chegavam a carregar o nome da agremiação (no Rio, Noca da Portela, Xangô da Mangueira, Paulinho Mocidade, Anescar do Salgueiro etc; em São Paulo, Thobias da Vai-Vai, entre outros). No entanto, esse perfil vem se modificando. São muitos os casos, tanto no Rio quanto em Porto Alegre e outras cidades, em que um mesmo compositor, e sobretudo grupo de compositores, disputam a condição de autores dos sambas-enredo em diferentes escolas. São promovidos festivais de samba-enredo, onde qualquer pessoa ou coletivo pode participar. Em 2014, por exemplo, no carnaval de Porto Alegre, um mesmo grupo foi responsável pela autoria dos sambas-enredo de três escolas⁵.

Toda análise acerca de *autoria* feita pela crítica literária, portanto, é problemática em manifestações como o samba-enredo, onde *coletividade* e *continuidade* são elementos essenciais de sua constituição.

O *circuito* percorrido pelo samba-enredo tem espaço bem delineado. Destina-se primeiramente, é claro, ao desfile de escolas de samba, sua finalidade basilar. Mas durante o ano será a canção da escola, sendo cantada em ensaios, festas, apresentações externas etc. Nas maiores cidades, são inseridos na programação televisiva dos meses pré-carnavalescos. Algumas rádios mantêm programas alusivos ao Carnaval, mas cada vez se resumindo mais ao período antecedente à data. Às vezes os sambas ainda são lançados em CDs e, na última década, a difusão prévia por meio do *Youtube* e das redes

5 O grupo formado por Vinicius Brito, Vinicius Maroni, Saimon, Rafael Tubino e Arilson Trindade foi autor dos sambas-enredo das escolas Embaixadores do Ritmo, Imperatriz Dona Leopoldina e Império da Zona Norte (nesta, Rafael e Arilson não fizeram parte, e Fábio Santiago participou) no ano de 2014.

sociais se consolidou.

Sobre a circularidade através da venda em discos, cabe parênteses. Os álbuns com as canções das escolas sempre ponteavam entre os campeões de vendagem. Cavalcanti (2006) afirma que em 1986, por exemplo, o disco das escolas de samba do Rio vendeu 1 milhão e 300 mil cópias, superando inclusive o “rei” Roberto Carlos. No ano em que seu trabalho foi escrito, 1992, havia uma crise econômica e a moda carnavalesca eram os grupos de axé baiano; mesmo assim, a autora informa que foram vendidas 500 mil cópias.

A *internet* consolidou um novo circuito para os sambas-enredo. Além dos canais em diferentes portais e redes sociais, há várias *webrádios* que tocam samba-enredo o ano inteiro. Algumas delas exibem canções de várias cidades, outros concentram-se no Rio de Janeiro. Uma novidade interessante é a divulgação dos sambas-enredo em disputa nos festivais das escolas, ou mesmo derrotados. Cavalcanti (2006) fala da existência de um “cemitério de sambas-enredo”, que são aquelas centenas de canções que todos os anos não são escolhidas para ser o hino oficial da escola. Como a função do samba-enredo é de certa forma utilitária, eles eram praticamente descartados. Agora, com o *Youtube*, os *sites* especializados e as *webrádios*, ganham o direito a permanência de sua “alma” no plano terrestre (virtual), mesmo que sem o direito ao “corpo” (o disco e o desfile).

Por fim, o *público*. Faça a distinção entre o público do samba-enredo e o circuito que “consome” o gênero – também ele formado por um público, obviamente. Para além de ser uma canção ouvida, passivamente apreciada, como qualquer, há um público que exerce um papel junto a ela. O samba-enredo é *performático*.

Como define Cavalcanti (2006, p. 137), “o samba-enredo é, em sentido lato, um samba para consumo ritual”. Nessa performance ritualística, o intérprete, ou *puxador*, lidera o canto dos componentes da escola de samba (que podem chegar aos milhares). A distinção entre puxador e público tende a diminuir ao longo do desfile, sobressaindo-se a *coletividade*.

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

Junto do canto, os componentes dançam ao som da bateria, ao ritmo dos versos ditados pelo samba-enredo. A memorização é eminentemente oral, exigindo uma entrega ainda maior do público. A mistura de canto e dança, sincronizada aos elementos cênicos e à plasticidade exibidos, transformam o desfile de escolas de samba num dos mais completos – e complexos - espetáculos artísticos do mundo contemporâneo.

Nos desfiles de escolas de samba, novas formas são criadas e a cada ano recriadas, sendo impossível desalienar a matéria literária do contexto estético e social do qual ela é parte.

Quando estudamos tal matéria à luz de conceitos como o de *formação* em Candido, reforçamos a pertinência para sistemas simbólicos distantes (ou aparentemente distantes)

dos objetos por ele pesquisados. A atualidade se dá, por exemplo, na definição de Candido para “arte coletiva”:

[...] é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. (CANDIDO, 2011, p. 35)

A *coletividade* expressa na concepção e performance do samba-enredo permite situá-lo no plano da “arte coletiva”. O “criador-protótipo” dá lugar a uma identidade coletiva, portanto fluida, que é a identidade da escola de samba e (muitas vezes) do tema que apresenta.

Candido (2011) identifica dois tipos de arte - “sobretudo de literatura”: *arte da agregação* e *arte da segregação*. Enquanto a primeira “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis”, procurando “incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade”, a segunda se preocupa em “renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade”.

Parece-me, pelas definições acima, que o caso do samba-enredo encaixa-se parcialmente em cada uma. É uma *arte da agregação* à medida que é uma experiência coletiva (radicalmente coletiva) e performática, cujo desempenho é fundamental no contexto em que se insere, e utiliza-se de um meio comunicativo bastante acessível, a canção. Por outro lado, quando foi fundado e em vários momentos de sua história não buscou “incorporar-se a um sistema simbólico vigente”, e sim “renovar o sistema simbólico”, criando “novos recursos expressivos”, conforme a segunda aceção de Candido, a da *arte da segregação*. Diferentemente deste tipo de arte, no entanto, não se dirige a um número reduzido de receptores, e sim massificado.

É possível dizer que o samba-enredo provoca um fato novo quando, simultaneamente, propicia uma experiência coletiva e massificada e apresenta um novo sistema simbólico, com novos recursos literários e musicais.

Nada mais é, portanto, do que a concretização de uma nova *forma* literomusical, ou cancional, absolutamente situada num contexto estético, entrelaçado por vários outros elementos artísticos, e histórico-social – em permanente mutação, refletindo na incessante (re)construção dessa *forma*.

DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA, UM GÊNERO ARTÍSTICO

São múltiplas as variantes do carnaval brasileiro: blocos de rua (dos mais diversos ritmos e temas), trios elétricos, bandas, frevos, sociedades etc. - todas elas herdeiras de uma tradição milenar, a das procissões, frequentes em várias manifestações, religiosas e profanas, sérias e festivas -. Há, todavia, ao menos uma manifestação carnavalesca que não deve ter o seu estudo limitado à ótica da “folia” distintiva dos eventos momescos. Diferentemente de outras expressões carnavalescas, cuja finalidade é tão somente a diversão, os desfiles de escolas de samba têm elementos que o tornam um gênero artístico próprio. Nesse gênero, a meta é apresentar um espetáculo ao público, num contexto de disputa entre agremiações. E mais: ocorre um processo de concomitância e mescla de linguagens artísticas e mídias.

Essa observação é fundamental para compreender a perspectiva a qual me filio. O objeto estudado, o samba-enredo, é aqui analisado não como a simples música de uma *festa* que ocorre durante quatro dias no ano, mas como elemento essencial - o componente cancional - de uma modalidade artística, com todas as implicações literárias, sociológicas, antropológicas e históricas daí decorrentes.

Um dos pioneiros na formulação teórica acerca do desfile de escolas de samba foi o intelectual gaúcho Luiz Paulo de Pilla Vares, em artigo publicado no ano de 1988 no jornal Zero Hora. Pilla Vares (2000) defende que as escolas de samba são um modelo de “arte nova”, sendo o desfile de escolas de samba um gênero artístico “capaz de rivalizar com as outras manifestações estéticas”.

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

O desfile de escolas de samba, para Pilla Vares (2000, p. 93), seria um exemplo de “arte total”, onde uma linguagem específica centrifugaria diferentes linguagens artísticas. O gênero artístico teria, então, as suas próprias estruturas.

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

Transcorridas mais de três décadas do ensaio de Pilla Vares, a teorização acerca do gênero artístico segue atual, podendo ser complementada e ter o seu escopo de linguagens artísticas ampliado. Mussa & Simas (2010, p. 9-10), por exemplo, dizem que o desfile

de escolas de samba é o “maior complexo de exibições artísticas do mundo moderno”. Fazem parte dos desfiles a música, a literatura, o teatro, a dança, o circo, a pintura, a escultura, a gravura, a moda/figurino, a maquiagem, a fotografia, o vídeo etc. Nas duas últimas décadas, outras mídias surgiram com força nos desfiles das escolas de sambas, como a internet e a robótica.

Diante de tantas possibilidades de realização estética, a análise do desfile de escolas de samba, gênero artístico, deve atentar à transversalidade de linguagens que o forma. Nessa perspectiva, são de grande valia os Estudos Interartes e Estudos de Intermidialidade, pelas razões que enumero a seguir.

1 | O DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS INTERARTES E DE INTERMIDIALIDADE

Com a exibição simultânea e cruzamentos de diferentes linguagens, o gênero artístico desfile de escolas de samba tem na intertextualidade uma característica essencial. O professor Claus Clüver (Indiana University), referência nos Estudos Interartes e de Intermidialidade, explica que a intertextualidade significa sempre também intermidialidade: “quando se trata de obras que, seja lá em que forma [...], representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário” (CLÜVER, 2006, p. 14).

Manifestação estética fundamentalmente intermediária, os desfiles de escolas de samba caracterizam-se por serem espetáculos performáticos. Como adendo, há a função pragmática de todos os elementos desse espetáculo convergirem para um objetivo: propiciar à escola um bom desempenho na competição com as outras agremiações carnavalescas.

O estudo de cada linguagem artística seria deficiente se fosse feito de maneira isolada. Incorrer aos Estudos de Intermidialidade é a solução para melhor compreender o conjunto de um gênero artístico peculiar, radicalmente intertextual. A Intermidialidade, segundo Clüver (2006, p. 18-19),

[...] diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos [...]. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente.

Nessa associação entre performance, espetáculo e desempenho surgem formas mistas de representação simbólica. Assim, uma área isoladamente é incapaz de dar conta das novas formas criadas, havendo a necessidade de compreender uma perspectiva teórica mais intertextual - ou intermediária.

São ainda poucos os estudos que analisam os desfiles de escolas de samba enquanto arte, apesar de sua *longa duração* (o conceito será mais elaborado no capítulo 7), sua exuberância visual, sua fecundidade musical, sua diversidade de estilos e capacidade de mobilização - não há registro de outra manifestação artística que reúna,

de forma sincronizada, milhares de componentes em espetáculos de pouco de mais de uma hora. Se, por um lado, na última década cresceram consideravelmente as pesquisas acerca da importância da cadeia produtiva do carnaval, por outro lado os estudos “estéticos” não tiveram atenção análoga. A partir disso, é possível refletir sobre algumas das próprias concepções de arte vigentes no pensamento intelectual contemporâneo.

O poeta e crítico Haroldo de Campos (1975, apud OLIVEIRA, 2012) ressalta o “relativo” e o “transitório” como dimensões importantes da arte contemporânea, questionadora de “seus próprios princípios”:

A arte contemporânea emancipada [...] das pressuposições do naturalismo [...] produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica, em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser [...] Este novo paradigma abre espaços [...] para o questionamento da perspectiva e da figuratividade na Pintura, o advento da música atonal, o fim da proporção verossímil na escultura, para, na literatura, o surgimento do romance polifônico, a carnavalização dos gêneros, o estilhaçamento do tema e a relativização do tempo. Enfim, a arte questiona seus próprios princípios.

Os desfiles de escolas de samba são um dos mais cabais exemplos de manifestação artística contemporânea e “em constante e vertiginosa transformação” (utilizando as palavras de Campos). Enquanto em sua origem os desfiles resumiam-se à exibição de pequenos corsos alegóricos e ao cortejo processional de foliões, hoje as alegorias agigantaram-se e acrescentaram os mais diversos elementos artísticos e midiáticos; o cortejo, ao mesmo tempo que perdeu em espontaneidade dos componentes, passou a representar de forma mais ou menos sincronizada as coreografias e os papéis que simbolizam a narrativa do enredo.

Indo além dos debates intelectuais a respeito de “arte”, é importante observar as visões dentro dos próprios barracões das escolas de samba - lugar onde é fabricado boa parte do aparato visual.

Ao acompanhar os preparativos de uma escola de samba - a Mocidade Independente de Padre Miguel, do Rio de Janeiro - durante um ano (1991, para o carnaval de 92), a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti identificou que o conceito de arte variava bastante entre os trabalhadores da escola de samba. O escultor argumentava que a escultura, a ferragem, a mercenaria e a costura eram arte, por serem áreas que faziam “coisas incomuns”; já a moldagem não seria arte, “porque não criava nada de novo” (CAVALCANTI, 2006, p. 159). O moldador, por outro lado, alegava que arte era o que a sua categoria produzia: “‘artistas eram eles [os moldadores] que faziam dez peças, enquanto o escultor fazia apenas uma’” (idem, p. 166).

Já a noção de “visual”, no barracão da escola de samba, relaciona-se intimamente a noção de espetáculo, que “faz distinção entre ator e espectador por oposição à ideia de festa, que une os participantes numa mesma ordem, e menos àquela de ‘samba’ ou ‘samba no pé’”, assinala Cavalcanti (2006, p. 68). A pesquisadora constata naqueles espaços uma “concepção idealista de arte”, com o foco no “aqui e agora”, onde o tempo “está preenchido por um fazer permanente”.

É em meio a esse processo centralizado e complexo de criação artística que surge o lugar “mais individualizado” do desfile, o do carnavalesco, a quem é creditado o poder de “mediador”. Foram eles, os carnavalescos, que trouxeram para as escolas de samba “concepção estéticas e dramáticas desenvolvidos em outros meios culturais”, ressalta Cavalcanti (idem, p. 72).

Os elementos que estruturam o desfile de escolas de samba precisam ser pensados a partir da centralidade expressa no enredo, mas considerando as particularidades que envolvem cada quesito ou área. Como diz M. Cavalcanti (2006), a “ideia de uma unidade dramática reunindo num mesmo referencial de sentido os elementos expressivos fundamentais de um desfile - samba-enredo, fantasias e alegorias - deve ser relativizada e problematizada”. Nessa relativização, o olhar atento para cada quesito é essencial para se compreender o que constitui o gênero - que não ver a ser uma unidade, mas um todo heterogêneo que necessariamente busca formar uma coerência.

Aspectos inerentes ao gênero artístico desfile de escolas de escolas, os quesitos de julgamento cumprem o papel de sustentar a competição inter-agremiações, que é a essência do certame carnavalesco. Cada jurado, ao ficar responsável por um item, avalia apenas sob um ângulo; a partir das notas atribuídas às partes, chega-se ao todo.

Os critérios de julgamento em geral pouco variam de cidade para cidade. No caso do Rio de Janeiro, os quesitos são: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre Sala e Porta Bandeira. Os desfiles de Porto Alegre tradicionalmente mantêm os mesmos itens, apenas com Enredo chamando-se Tema-Enredo e sem a presença de Comissão de Frente - esta, no entanto, é obrigatória.

Na descrição abaixo, relata-se no que consiste cada quesito, relacionando com as artes e mídias envolvidas. Considerando que o objeto principal dessa dissertação é a canção das escolas de samba, dar-se-á destaque aos elementos mais diretamente ligados a ela, como a bateria, a harmonia e o enredo. O samba-enredo será minuciosamente trabalhado em capítulo posterior, mas será observada a sua interposição e intertextualidade com os demais aspectos.

- **Evolução:**

Um dos quesitos considerados mais técnicos, “Evolução” avalia a “fluência” e a “coesão” do desfile de escola de samba. São observados fatos como as correrias e a emboação das alas, penalizando as escolas quando ocorrem.

O fundamento do quesito Evolução, de acordo com o *Manual do Julgador* (LIESA, 2014, p. 44), está na “progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da Bateria”. Desta forma, conta bastante “a espontaneidade, a criatividade, a empolgação e a vibração dos desfilantes” (idem), ou seja, aspectos largamente influenciados por um bom samba-enredo.

- **Mestre Sala e Porta Bandeira:**

O casal de mestre sala e porta bandeira tem a responsabilidade de carregar a bandeira da escola de samba durante o desfile, “protegendo-a”. A sua dança possui

coreografia própria, destoando do bailar dos demais componentes da escola. Os trajés também são diferentes, com a mulher usando um vestido “repolhudo” e o homem calça e camisa longa; ambos usam chapéu ou outro adereço de cabeça. A indumentária deve primar pela “beleza e bom gosto”, segundo o Manual do Julgador.

A dança peculiar do casal de mestre sala e porta bandeira é explicada pelo Manual do Julgador, que atribui também as suas funções dentro do desfile.

- [o jurado deve considerar] a exibição da dança do casal, considerando-se que não “sambam” e sim executam um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios, mesuras, giros, meias-voltas e torneados, sendo obrigatória a sua exibição diante dos Módulos de Julgamento; (LIESA, 2014, p. 50)

A origem do mestre sala e porta bandeira está nos ranchos carnavalescos, particularmente nas figuras do baliza e da porta-estandarte. Os movimentos de defesa e cortejo do pavilhão da escola que hoje é feito pelo casal tem na sua raiz, segundo diferentes pesquisadores, os “roubos” de bandeira que ocorriam em idos tempos. Como afirma Pavão:

A figura dos antigos balizas se tornou importante para defender as antigas porta-estandartes. Era comum o “roubo” do símbolo máximo do grupo por membros de outras associações. Alguns buscam a origem da dança dos mestres-salas no gingado dos capoeiras, escondendo em seus tradicionais leques uma afiada navalha, para auxiliar na proteção do pavilhão, que não poderia ser violado sob hipótese alguma. (PAVÃO)

Diferentemente do Rio de Janeiro, onde a figura da porta-estandarte foi extinta e substituída pela porta-bandeira, em Porto Alegre ela continua existindo - e convivendo. Todas as agremiações, de acordo com o regulamento do carnaval, são obrigadas a apresentar suas porta-estandartes. Em relação a elas, não há o julgamento de quesito, mas há o prêmio “Estandarte de Ouro”, entregue a diversos setores do desfile de escolas de samba.

- **Bateria:**

A ala que dá o ritmo à dança e ao samba-enredo pode ser considerada uma verdadeira orquestra de percussão, onde dezenas de instrumentos são utilizados, tocados por até mesmo centenas de integrantes. Há instrumentos tanto de origem militar/europeia, como a caixa, quanto africana (o agogô, por exemplo), e indígena (a maraca etc.). Outros dispositivos foram inventados pelos próprios sambistas nos primórdios das escolas de samba; um dos casos mais conhecidos é o do surdo, cuja criação é atribuída a Alcebíades Barcelos (o Bide) para a Deixa Falar no carnaval de 1928. A Deixa Falar teria introduzido, ainda, o reco-reco, a cuíca e o tamborim, conforme Walnice Galvão (2009, p 39) – a autora pondera se tratar de um “ponto discutido”.

Dependendo do tema-enredo, outros instrumentos também podem ser empregados. Por exemplo, no carnaval de Porto Alegre, em 2013, a Embaixadores do Ritmo, com o enredo homenageando a família Fagundes - ícone do nativismo gaúcho - e os 30 anos do *Canto Alegretense*, trouxe o músico Ernesto Fagundes junto à bateria tocando o bombo leguero, uma espécie de tambor feito de tronco de árvore oco e revestido com pele de

animais, originário da Argentina e comum na música nativista dos pampas. O instrumento, inclusive, era destaque no refrão do samba-enredo: “Vai bombo leguero / Couro e madeira, tambor guerreiro / Embaixador faz o tempeiro / Tão gauchesco, tão brasileiro”¹.

Um caso peculiar nas baterias dos carnavais do Rio Grande do Sul é o sopapo. Tambor de grandes dimensões, é tocado apenas com a força das mãos. Tem a sua origem nas charqueadas do interior gaúcho e uma confluência com musicalidade dos negros uruguaios. A sua presença no carnaval se daria a partir das cidades de Rio Grande e Pelotas, e chegaria a Porto Alegre com a fundação da Academia de Samba Praiana (por pelotenses), em 1960. Ao longo dos anos a própria fabricação do sopapo deixaria de ocorrer. Além disso, as escolas de samba de Porto Alegre, diante da hegemonização do carnaval do Rio de Janeiro, buscariam através dos instrumentos sintéticos imitar o modelo carioca de fazer o samba, conforme Richard Serraria (2013):

Em Rio Grande e em Pelotas, o tambor encontrou seu lugar fazendo o papel que hoje é ocupado pelo surdo de terceira, responsável pelo “molho”, o “redobre” que conferia uma característica única ao samba gaúcho em função do som grave e inconfundível do instrumento. O Sopapo chegou ao desfile de Carnaval em Porto Alegre por meio da Academia de Samba Praiana, fundada em 1960. Depois, ocorreria a “carioquização” do samba gaúcho na década de 1970, acentuando-se na década de 1980, fruto da televisão que divulga para todo o país o desfile “oficial” das escolas do Rio. Assim, o sopapo perdeu espaço nas baterias para os instrumentos sintéticos, numa tentativa de cópia do modelo carioca.

Nos últimos anos, houve um trabalho de resgate da história e da sonoridade do sopapo feito por diversos pesquisadores. Segundo informação publicada no *site* do Projeto Tambor de Sopapo², “no ano de 1999 havia apenas 3 tambores de sopapo identificados no Rio Grande do Sul. Em 2000 e 2001, foram realizadas, então, duas edições do Projeto Cabobu em Pelotas, através da ação do músico Giba Giba, chamando a atenção para a possível extinção do instrumento”.

O sopapo retornaria ao desfile de escolas de samba - todavia, de forma eventual. Em 2011, a bateria da Império da Zona Norte fez um grande círculo e uma “paradinha” em volta do músico Zé Evandro, que tocava um sopapo.

Toda bateria de escola de samba reúne dezenas ou centenas de componentes. No Rio, há a obrigatoriedade de no mínimo 200 componentes; em Porto Alegre, 120.

A relação da bateria com o samba-enredo é o primeiro item que deve ser avaliado pelos julgadores neste quesito. O critério inicial³ deixa claro a necessidade de sincronizar o som da bateria ao canto da escola: “a manutenção regular e a sustentação da cadência da Bateria em consonância com o Samba-Enredo”. Os demais são “a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos” e “a criatividade e a versatilidade da Bateria” (LIESA, 2014, p. 41).

1 *Não me pergunte onde fica o Alegrete*, autoria de Vinicius Brito, Vinicius Maroni, Fábio Canali e Saimon; Embaixadores do Ritmo, 2013.

2 Projeto Tambor de Sopapo: <http://tambordesopapo.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>

3 Todas as informações referentes aos critérios de julgamento dos desfiles de escolas de samba encontram-se no *Manual do Julgador* da LIESA - Carnaval 2014 (Rio de Janeiro). Mesmo produzido especificamente para o Grupo Especial carioca, costuma modelar os desfiles de todo o país.

• Harmonia:

O samba-enredo também é elemento essencial no quesito Harmonia. O *Manual do Julgador* (LIESA, 2014, p. 43) define que Harmonia é o “entrosamento entre o ritmo e o canto”. São estabelecidos os seguintes critérios:

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

Ao se analisar a “Harmonia” da escola de samba é interessante pensar no samba-enredo enquanto *performance*. Ampliando o sentido dado por Bauman, Cavalcanti (2006, p. 129) faz essa relação entre o samba-enredo e o termo da sociolinguística, e conceitua a *performance* como “um modo de comunicação que altera o conteúdo básico referencial da linguagem, permitindo a análise da moldura interpretativa na qual a mensagem comunicada deve ser entendida”.

O traço performático do samba-enredo é executado pelo vocalista, chamado de “puxador” ou “intérprete”⁴. Ao falar do “puxador do samba”, Cavalcanti (2006, p. 130) simboliza nele o “caráter eminentemente coletivo da *performance* [grifo da autora] do samba-enredo”. A performance do samba-enredo concretiza-se no ato coletivo de cantar e dançar.

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

É na consonância do canto dos componentes com a interpretação do puxador que está a harmonia da escola, já indica o Manual do Julgador. Para isso acontecer, é claro que precisa, em primeiro lugar, de um bom samba. Ao mesmo tempo, o desempenho do puxador ao longo do desfile - ele vem sempre acompanhando de um pequeno coro e de uma harmonia musical - e sua capacidade de mobilizar centenas ou milhares de pessoas simultaneamente são aspectos decisivos para que o samba cumpra a sua função.

A exigência do canto do samba-enredo pela “totalidade” dos integrantes de uma escola de samba, conforme ordena o regulamento, faz com que a escolha do samba-enredo seja muito bem pensada - e disputada. São comuns os festivais de escolhas de samba-enredo nas quadras, cerca de seis meses antes dos desfiles.

Na última década, contudo, várias escolas de samba têm apostado em reedições de

4 A polêmica acerca do termo “puxador” foi dada principalmente por Jamelão (1913-2008), que foi a voz principal de Mangueira de 1949 a 2006. Jamelão resistia ao termo, e disse: “Não sou puxador. Não puxo carro, não puxo droga, nem puxo saco de ninguém. Sou intérprete de samba-enredo!” (In: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=jamelao>)

canções consideradas antológicas com a intenção de se aproximar e “abusar” da memória coletiva. Mas nem sempre os resultados são positivos e as notas boas em Harmonia e mesmo em Samba-Enredo. Devido a performances executadas pelos novos puxadores e seus grupos musicais (insatisfatórias - geralmente aceleradas demais), ou à falta de empolgação dos componentes, reciclar o que já deu certo no passado não é certeza de êxito. A harmonia de uma escola de samba materializa-se é no presente, no instantâneo, ao longo do desfile.

- **Comissão de Frente**

Primeira ala da escola de samba, a Comissão de Frente tem a missão de saudar o público, mas de forma impactante. Segundo o regulamento, deve ter um papel dentro da proposta do enredo. Mesmo não sendo obrigatório, geralmente a comissão de frente apresenta uma coreografia diferenciada em relação ao conjunto da escola. Já nos primeiros desfiles, quando se limitavam à saudação, se destacavam pela riqueza e criatividade das fantasias.

- **Enredo:**

O Enredo - em Porto Alegre chamado Tema-Enredo - é o texto em forma de prosa que embasa o argumento de todo o desfile da escola de samba (será mais detalhado no próximo capítulo). O samba-enredo, as alegorias e adereços, as fantasias, a ordem das alas, a comissão de frente, e até mesmo o ritmo e a dança, enfim, praticamente todos os elementos se originam a partir do enredo e estão previstos em seu documento preliminar – geralmente em forma de narrativa prosaica-, a *sinopse do enredo*.

Conforme o *Manual do Julgador* do carnaval carioca (LIESA, 2014, p. 45), a síntese do quesito Enredo consiste na “criação e a apresentação artística de um tema ou conceito”. É dividido em dois sub-quesitos, Concepção e Realização, que são assim delimitados:

CONCEPÇÃO: (valor do sub-quesito: de 4,5 à 5,0 pontos)

- o argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela Escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto.

REALIZAÇÃO: (valor do sub-quesito: de 4,5 à 5,0 pontos)

- a sua adaptação, ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o Tema ou Argumento proposto e o seu desenvolvimento apresentado na Avenida através das Fantasias, Alegorias e outros elementos plástico-visuais.

- a apresentação sequencial das diversas partes (alas, alegorias, fantasias, etc.) que irá possibilitar o entendimento do tema ou argumento proposto, de acordo com o roteiro previamente fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas);

- a criatividade (não confundir com ineditismo);

Neste capítulo, não iremos adentrar na transformação do enredo em samba-enredo, que será motivo de estudo de caso no próximo capítulo, mas a transmissão do enredo para outras linguagens artísticas e mídias ao longo do desfile.

• Alegorias e Adereços

Junto com o samba-enredo, é o quesito que talvez dispute a condição de aspecto mais observado ao olhar mais leigo no desfile de escolas de samba. Avalia todo e qualquer elemento cenográfico, com rodas, como os carros alegóricos e os tripés, ou sem rodas. É subdividido em “Concepção” e “Realização”: o primeiro critério exigindo a existência de significado das alegorias e adereços dentro do enredo; o segundo, “a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento”, “os acabamentos e cuidados na confecção e na decoração” e o julgamento dos destaques como “partes integrantes e complementares das Alegorias” (LIESA, 2014, p. 47).

Na pesquisa empreendida por Cavalcanti (2006, p. 73), a autora conclui que prevalece uma “primazia do visual”. A concepção dominante - mas não exclusiva, ressalva - de desfile de escola de samba “não simplesmente privilegia o potencial comunicativo das alegorias no conjunto do desfile de uma escola, mas o faz segundo uma visualidade barroca”.

A prevalência do barroco foi posta em xeque nas últimas décadas, com o surgimento de carnavalescos que revolucionaram a estética plástico-visual dos desfiles, como Paulo Barros. A pesquisa de Cavalcanti, lembrando, foi produzida no início dos anos 90, década em que teve destaque o trabalho do carnavalesco Renato Lage, que já anteciparia grandes inovações nos desfiles de escolas de samba, com a inclusão da estética dos *games*, por exemplo.

• Fantasias

O quesito, assim como Alegorias e Adereços, também é subdividido em “Concepção” e “Realização”, com as mesmas exigências - acrescidas da determinação de uniformidade dos detalhes dentro das alas. São avaliadas as fantasias de todas as alas, com exceção daquelas dos destaques das alegorias, dos casais de Mestre Sala e Porta Bandeira e da Comissão de Frente.

2 | COMENTÁRIOS FINAIS

Os desfiles de escolas de samba seguem sendo motivo farto para pesquisas, acadêmicas ou não. A riqueza de linguagens artísticas e midiáticas expressas de forma simultânea, assim como a sua *longa duração* (afinal, já são mais de oitenta anos de existência), precisam de mais olhares dando conta de seu “todo” e de suas particularidades (seus quesitos, por exemplo).

Ao escolher os Estudos Interartes e de Intermidialidade para averiguar as intersecções e fusões que ocorrem na estética dos desfiles de escola de samba, procurei um caminho capaz de romper o isolamento analítico, considerando tratar-se de um objeto que ainda carece de balizas teóricas mais claras.

A capacidade e o alcance da consumação de relações intersemióticas, porém, é absolutamente dependente do poderio econômico que determinada agremiação, ou certo município, possui. Seria ingenuidade pensar que em qualquer contexto poderá se recorrer a efeitos de *games*, ou cinematográficos, ou mesmo de profusão de alas coreografadas, como citado aqui referentes aos carnavais de Porto Alegre e, sobretudo, do Rio de Janeiro. À possibilidade de inovação não se menospreza, logicamente, a necessidade de talento artístico, todavia sem esquecer das limitações financeiras que, por (muitas) vezes, inviabilizam ideias geniais.

Por fim, compreender a efetivação do samba-enredo como *performance* de um espetáculo cantado por centenas ou milhares de pessoas, com algumas vozes “puxando”, num contexto de disputa, é fundamental quando se pensar nas bases que constroem a poética do samba-enredo. Bases, estas, que partem de um tema-enredo, como veremos no capítulo a seguir.

DO TEMA-ENREDO PARA O SAMBA-ENREDO: TRANSPOSIÇÃO DE GÊNEROS

O samba-enredo atravessa, a partir da construção do enredo, um processo de *transposição intersemiótica*¹. De um texto verbal na maioria das vezes produzido em prosa, que é a *sinopse do enredo* ou o *tema-enredo*, estrutura-se o desfile de uma escola de samba em todos seus segmentos, inclusive na canção.

Compulsoriamente o samba-enredo surgirá de outro universo semântico, que é aquele concebido pelo carnavalesco da escola de samba para o “todo” do desfile. Da mesma forma, expressa tradições e importa elementos que necessariamente devem estar representados na letra da canção. Assim, a noção de autoria é bastante plural e complexificada (além da criação a partir da base formulada pelo carnavalesco, na maioria das vezes o samba-enredo é composto por mais de um autor).

A transposição de gêneros se dá, primeiramente, pelo fato da letra do samba-enredo ser uma criação derivada de uma sinopse criada por outro personagem, o carnavalesco. Maria Laura V. Cavalcanti (2006, p. 111) lembra que a “letra de um samba-enredo é elaborada a partir de um universo semântico e sintático preestabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos”. A autora destaca que a relação entre carnavalesco e compositor é “radicalmente distinta”, visto que “o enredo a ser cantado em samba é de autoria do carnavalesco e, muito frequentemente, o carnavalesco provém de setores sociais distintos daqueles dos sambistas, de um meio cultural diverso”.

¹ Nomenclatura utilizada por teóricos dos Estudos de Intermidialidade, como Claus Clüver (2006), estudado no capítulo anterior. *Transposição intersemiótica*, lembrando, é o cruzamento entre duas ou mais linguagens artísticas que produz um novo elemento signico.

A pesquisa da antropóloga foi desenvolvida entre os anos de 1991 e 1992 na Mocidade Independente de Padre Miguel, do Rio de Janeiro; transcorridas mais de duas décadas, dá para dizer que hoje haveria mudanças, com uma maior presença de compositores mais jovens e escolarizados.

Sobre a passagem do tema-enredo para o samba-enredo, Cavalcanti (2006) ressalta que essa transposição, da “forma escrita e narrativa à forma musical e poética”, produz “desníveis de significados” (lembra que a origem dos autores são “meios culturais distintos”). A sinopse do enredo, assim, tratava de estabelecer uma “referência comum de sentido, um vocabulário e uma determinada conexão de ideias-chave”.

Numa declaração extraída de Tiãozinho da Mocidade, uma das principais referências da agremiação carioca, o compositor é tratado como o “intelectual” da escola, “quem pode denunciar, resistir, dar voz a tudo que se fala”. “Compositor de samba-enredo é voz do povo, da comunidade”, afirma Tiãozinho (CAVALCANTI, 2006, p. 112). Em outro depoimento, Edu, também compositor da Mocidade, explica a relação de “hierarquia criativa” que há entre carnavalesco e compositor:

“Ele [o compositor] fica tentando atingir a cabeça do carnavalesco que já pensou o que ele quer. Por mais que ele tente passar para a gente, sabe que há sempre um ruído qualquer. Você entende de uma maneira, outro de outra. Então o compositor fica

sempre tentando acertar a cabeça do carnavalesco: é isso que ele queria no Carnaval dele. Ele quer que a gente acerte o que ele pensou.” (CAVALCANTI, 2006, p. 119)

O samba-enredo, então, deve ser pensado enquanto um samba “encomendado”, portando “características prescritas às quais os compositores devem por princípio atender” (idem, p. 117).

Julio Cesar Farias (2002, p. 28) ressalta que o enredo é “a espinha dorsal de um desfile de escola de samba” (citando Samira Mesquita, 1994). Farias demarca o Enredo das escolas de samba principalmente sob a ângulo da tematização histórica.

Para Alberto Mussa & Luiz Antonio Simas (2010, p. 24), o Enredo deve ser compreendido dentro do gênero desfile de escolas de samba, não havendo “relação de precedência entre o enredo plástico e o samba de enredo: ambos decorrem e devem expressar, da melhor maneira possível, o enredo teórico da escola”. Nessa perspectiva, os autores definem o samba-enredo como o samba “cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude o tema da escola - tema esse que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços”.

1 | DO TEMA-ENREDO AO SAMBA-ENREDO: ESTUDO DE CASO

No capítulo anterior já vimos as especificidades “técnicas” do Enredo, quesito de julgamento dos desfiles de escolas de samba (dividido em “Concepção”, que é o argumento e seu desenvolvimento teórico, e “Realização”, que é a sua capacidade de compreensão ao longo do desfile, a correta apresentação sequencial e a criatividade). As referências teóricas acerca do Enredo ressaltam o seu papel dentro do desfile de escolas de samba e a sua essencialidade para a canção das agremiações.

Agora, veremos como o enredo se transforma em samba-enredo, desenvolvendo um estudo de caso a partir da Imperadores do Samba, de Porto Alegre, em 2014, que se apresentou com o tema *A Imperadores do Samba faz a justa homenagem aos personagens do cotidiano de Luís Fernando Veríssimo*.

Segue a íntegra do tema-enredo desenvolvido pelo pesquisador do carnaval Sérgio Peixoto (1951-2016) – sem edições textuais, preservando a autoria –, premiado no 1º Prêmio Edison Carneiro.

A IMPERADORES DO SAMBA FAZ A JUSTA HOMENAGEM AOS PERSONAGENS DO COTIDIANO DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO!

Foi numa noite em Cruz Alta - RS, terra dos Veríssimos, que MAFALDA sonhara. Via anjos, eram muitos, traziam notícias, entre elas, mudança para a capital, havia também neste sonho uma criança e ao mesmo tempo muitos livros. Após tentativas frustradas do comerciante ÉRICO, a família embarca no trem que mudaria sua vida. Tempo que passa, calendário que voa, num setembro primavera, 26, o anjo do dia, SEALIAH, de bom gosto, que cuida de jardins e miniaturas, traz em suas asas, o libriano LUÍS FERNANDO, filho da boníssima MAFALDA e de ÉRICO, escritor gaúcho. Seu berço porto-alegrense e sua história infanto-juvenil com seus passos estudantis americanos. A Família

Veríssimo por força dos compromissos do pai/professor Érico, viajaria para viver nos Estados e os filhos, teriam seus estudos e suas descobertas pelas terras do Tio Sam. O cenário americano do JAZZ o encanta, o som do sax - o apaixona. Tudo muito rápido acontece para LUIS FERNANDO VERÍSSIMO. Este libriano avesso a homenagens aceitaria ver sua vida cantada ao som dos tambores da Sinfônica? Um caso com vários "causos", só poderia chegar à um analista. Não seria melhor levar o caso para um analista e seu conhecido divã? Afinal a teoria do joelho poderia funcionar. Agendaram com a Secretária Lindaura e foram buscar apoio num expert do assunto, o Analista de Bagé, com sua espiritualidade e seu traquejo na arte do entendimento. Não querendo se meter em assuntos tais, sugeriu o trabalho de um investigador profissional. Chamam Ed Mort, detetive malandro das rodas cariocas, um aguçado expert apesar da dureza R\$ constante, com suas companhias inseparáveis, o rato Voltaire e 17 baratas. Escuta ali, identifica aqui, Ed vai ao encontro de uma famosa velhinha que fez sucesso em anos turbulentos, sim a inigualável Velhinha de Taubaté, amante da política, seu amor incondicional ao presidente Figueiredo, que não desgrudava por nada de sua TV. Nem ela. Lembraram que poderiam recorrer às cartas, sim, cartas com escritos em tons lilás em papel azul, da socialite socialista Dorinha, apelido de Dora Avante, exótica. Um dos seus ex poderia saber algo? Chegaram à conclusão que deveriam reunir toda a família, chama a Família Brasil, típica brasileira, pai, mãe, filho adolescente, neto pequeno, neta de colo, o folgado genro Boca. Misterioso? Novelesco? Assunto para boas tirinhas? Viria ou não?

As COBRAS filosofavam ironizando o Criador e já programando um joguinho de futebol, reuniram: o economês Zé do Cinto, o sábio Bubi, o alarmista Dudu, as filhotas, a adesista Durex, o chef francês Rienamangê, o lacônico Romão Noir, a apetitosa Tia Jibóia, o corrupto Queromeu, mais o avestruz Alves Cruz, as lesmas Shirlei e Flecha, o sapo Felipe, a pulga Sulamita, a ave pessimista Sombrio, o rato Igor e o rinoceronte ditatorial Mac. Os personagens filosofavam e nenhum deles chegava a conclusão nenhuma. Lembravam, sim, que o menino Luis Fernando vivia debruçado sobre os livros, as leituras, devorando o que vinha pela frente. Livros, revistas, livretos, contos, escritos, escritas. Se assim deveria ser feito, assim seria! Seu gosto pela leitura o faria chegar longe, ser conhecido e reconhecido. Criou jornais, jornalecos. Com a irmã Clarissa, criou "o Patentino", notícias familiares fixadas na porta da "patente" de casa .

Com os amigos da imprensa, lançaram um semanário com textos de humor, crônicas O PATO MACHO. Chegando aos pés do Cristo Carioca Redentor, encontraria a sua redentora, Lucia, com quem teria os filhos: Fernanda, Mariana, Pedro. Morou em Roma, morou em New York. Morou em Paris. Viajou pelo mundo. Cobriu Copas do Mundo, futebol uma grande paixão. Futebol... Paixão Colorada com o seu Internacional. Paixão pela música desde o sempre, o jazz, o saxofone, foi fonte de saber quando dos tempos de vida americana e que se estendeu nos grupos que tocou Renato e seu Sexteto, Tancredo Muda Brasil Jazz Band e Jazz

Seu tempo no depto. de arte da Editora Globo muito o ajudou. Seus textos estavam em todos os jornais, Jornal Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, Folha da Manhã, Zero Hora, O Globo, nas revistas, Veja, Playboy, BUNDAS. E no

irreverente Pasquim! Participou de exposições, teve seus textos estampados por onde se poderia imaginar, suas fotos em capas de revistas. Seus livros, seus contos, suas crônicas, atestam ser um dos mais populares escritores brasileiros de todos os tempos. Mas e a homenagem? O apelo vermelho poderia servir? Aceitara ser homenageado num bar temático na capital paulista, onde várias paixões ocupavam o mesmo espaço, gastronomia, jazz, literatura, se unem no Verissimo Bar, onde livros e caricaturas fazem a decoração e o Logo, uma criação do homenageado. Um escritor de ideias efervescentes, luminosas, o texto requintado e humor singular. LUIS FERNANDO VERISSIMO/IMPERADORES DO SAMBA, o erudito e o popular.

O jazz e o samba. O escritor sendo escrito no enredo de escola de samba. Encontro de culturas e gerações. Na Biblioteca da Toca dos Leões temos todos teus livros, toda tua bibliografia. Mesmo sendo membro da Academia Nacional de Letras, tamanho o sucesso de tuas obras e teus textos, passarás a ser Membro Honorário da Ala dos Apaixonados por nossa IMPERADORES DO SAMBA. Se ao longo de tua vida recebestes todas as homenagens e honrarias possíveis, Medalha da Resistência Chico Mendes - ONG Tortura Nunca Mais -, Medalha Pedro Ernesto- Câmara de Vereadores RJ-, Prêmio OAB dos Direitos Humanos e os literários Juca Pato, Jabuti de Literatura, e quem sabe uma das maiores honrarias que já tivestes, estarás de corpo e alma na avenida, o maior palco por onde já estivestes, o palco que treme quando os LEÕES RUGEM na avenida.

SIM. SIM. LUIS FERNANDO VERISSIMO TUA HISTÓRIA É A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA, o desafio sempre foi nossa marca e ter tua história em nosso desfile é o nosso desafio maior. A responsabilidade não nos assusta, muito antes pelo contrário.

Sim... LfV – LUIS FERNANDO VERISSIMO, contar tua história, mostrar teus personagens que perpetuastes ao longo dos tempos, nos enche de alegria e satisfação. Na homenagem a este gênio dos tempos contemporâneos, o enredo por si só se justifica!

O tema-enredo desenvolvido por Sérgio Peixoto, como se vê, mistura os aspectos biográficos de Luis Fernando Verissimo ao universo de seus personagens. O próprio Verissimo se torna um personagem de seu universo literário, gerando uma nova narrativa, com toda a liberdade criativa sendo exercida pelo temista do carnaval.

A infância, os tempos de vivência no exterior, os livros publicados, as participações em veículos da imprensa, as homenagens, a paixão pela música (particularmente o *jazz*), praticamente tudo de essencial na biografia pessoal e artística de Verissimo aparece no escopo narrativo concebido por Peixoto.

A partir dessa criação literária em forma de prosa, surge o texto em forma poética/cancional. O tema-enredo sempre é a primeira etapa, sendo procedido pela escolha do samba-enredo, que muitas vezes se dá em festivais ocorridos nas quadras das escolas de samba durante semanas (é o caso deste samba, que foi o vencedor de uma competição que envolveu várias outras canções).

Para cumprir a tarefa de ser o hino da escola de samba no cortejo do desfile, tendo o

seu canto entusiasticamente entoado por centenas ou milhares de componentes, o samba-enredo pinça elementos do tema-enredo, mas vai além. Acrescenta funções discursivas importantes para a performance coletiva, como frases imperativas, e características literárias intrínsecas ao gênero, como a enumeração de itens relativos à escola (o nome, um lema, as cores...).

Abaixo, a íntegra da letra do samba-enredo da Imperadores do Samba em 2014, de autoria de Andy Lee, Victor Hugo Silva do Nascimento e Carlos Roberto Costa do Nascimento.

A Imperadores do Samba faz a justa homenagem aos personagens de Luís Fernando Veríssimo

(REFRÃO)

1 Vem meu povo cantar, sou imperador

2 O clamor do mar vermelho inflama

3 Pra ver os personagens deste cronista sem igual

4 Veríssimo é o nosso carnaval

5 Sonhando viu traçado o seu destino

6 Querubins anunciaram uma viagem

7 Em nova morada o tempo passou

8 Sobre as asas de um anjo o menino libriano chegou

9 Seu berço foi a capital

10 Dos sonhos da infância para o mundo despertar

11 Na terra do Tio Sam com a família foi morar

12 Aluno nos "Estates" se formou

13 Cenário americano que fascina

14 Deslumbrante show, jazz encantador

15 Ao som do sax, lindas melodias

16 Luís Fernando se apaixonou

(BIS)

17 Aplauda ele aí

- 18 Homenagem aceita, aí sim! Olha ele ali
- 19 No compasso dos tamborins
- 20 Criador e criaturas num desfile multicolor
- 21 Na cadência da sinfônica mostrando seu valor

- 22 Lindaura foi buscar o Analista de Bagé
- 23 Pra resolver o caso da Velhinha de Taubaté
- 24 Ed Mort viu nas cartas de Dorinha
- 25 Que as Cobras, quem diria, fazem parte da Família

- 26 De um simples “patentino”, condecorado se faz
- 27 Textos publicados em revistas e jornais
- 28 Seus traços inspirando decoração
- 29 Vermelho e branco também é sua paixão

- 30 Sou Fiel Resistência de corpo e alma na passarela
- 31 Sambando pra contar a sua história
- 32 Rugindo no encontro de culturas
- 33 Exaltando um gênio da nossa literatura

A letra da canção privilegia os aspectos biográficos da trajetória de Luis Fernando Verissimo. Apenas uma estrofe (quadra 22-25) é dedicada a seu universo literário, em que os compositores se valem de toda a “licença poética” para intercambiar personagens e histórias do escritor, formando um mundo à parte.

O refrão já demarca as características inerentes à identidade da escola Imperadores do Samba (o nome, a cor principal) - “sou imperador” (verso 1), “O clamor do mar vermelho inflama” (2) - e expõe o tema: “Pra ver os personagens deste cronista sem igual / Verissimo é o nosso carnaval” (3-4).

Utilizando uma linguagem onírica e mística, a quadra 5-8 versa sobre o nascimento e a infância do “menino libriano”. Ressalta-se que essa linguagem, tal qual informações como o signo do homenageado, são aspectos presentes já no tema-enredo, devidamente transpostos para a canção.

A terceira estrofe (9-12) segue a falar da infância de Verissimo, com a mudança para Porto Alegre, e avança para a sua juventude, com a morada e formatura nos Estados Unidos (assim como no tema-enredo, o país é chamado de “Estates”).

Na quadra seguinte (13-16), o universo biográfico de Verissimo segue nos Estados Unidos, agregando a dimensão musical, uma de suas paixões: “Deslumbrante show, jazz encantador / Ao som do sax, lindas melodias” (14-15).

Destoando das demais estrofes, todas em formato de quartetos, a quintilha bisada (17-21) que procede inicia com uma frase imperativa cuja função interessa muito à caracterização do gênero. “Aplauda ele aí” tem um papel importante para a efetivação da *performance* do samba-enredo (a questão será tratada adiante); quando o puxador do samba entoa isso, o gesto é seguido pelo conjunto dos componentes, “chacoalhando” a harmonia da escola e sincronizando letra, música e dança.

A quadra posterior é aquela já citada sobre o universo literário de Verissimo. Em seguida, mais traços biográficos do escritor: as homenagens, a participação na imprensa, a inspiração de seus desenhos para decoração de ambientes (o tema-enredo informa que é para o “Verissimo Bar”, espaço localizado na cidade de São Paulo que reverencia o autor e sua obra) e, indiretamente, o time de futebol, o Inter - “Vermelho e branco também é sua paixão” (verso 29).

Por fim, a estrofe final retoma alguns elementos inerentes à escola, tais como o lema “resistência” do samba, o “rugir” que distingue seu símbolo (dois leões) e, no fechamento, a menção ao homenageado - “Exaltando um gênio da nossa literatura” (33). O verso final da canção encerra com a mesma ideia (inclusive a palavra “gênio”) que finaliza o tema-enredo da escola.

Numa síntese geral, então, é possível constatar uma tentativa de reunir o maior número de possível de elementos presentes no tema-enredo nos 33 versos que constituem a letra da canção. Nessa *transposição intersemiótica*, alguns aspectos ficaram de fora praticamente de maneira integral, como os lugares onde Verissimo trabalhou e as homenagens que recebeu. Por outro lado, o “espírito” do enredo parece preservado: há um diálogo entre os diferentes personagens e histórias, tal qual no texto prosaico, constituindo-se, assim, uma nova narrativa.

Além disso, os compositores tiveram de incluir elementos comuns à poética do samba-enredo, como as características distintivas da escola: “mar vermelho”, “Fiel Resistência”, “Rugindo no encontro de culturas” (o verbo fazendo alusão aos leões, símbolos da agremiação).

2 | CARACTERÍSTICAS CACIONAIS DO SAMBA-ENREDO

O samba-enredo porta em sua poética aspectos cancionais tanto *extrínsecos*, alheios à sua dimensão rítmica, quanto *intrínsecos*, constituintes da forma de sua letra e música. O primeiro se dá justamente no encontro entre o enredo e o samba, assim como na presença da matéria social que se torna inerente à forma. O segundo fica evidente na melodia acidentada do contínuo rítmico, além de elementos lítero-verbais perenes. Tudo isso, é claro, entremeado pela função do samba-enredo no desfile (além das qualidades estéticas, a facilitação do canto, do ritmo e da dança).

Mussa & Simas (2010) apresentam “conceitos extrínsecos” e “conceitos intrínsecos” que são decisivos na formação do samba-enredo. Partem deles para analisar qual canção

pode ser considerada a pioneira do gênero. Ideias semelhantes aparecem em Farias (2002) e Tatit (2007).

A essencialidade do enredo para a composição do samba-enredo é apontada de maneira unânime em toda a bibliografia. Mussa & Simas (2010, p. 24), ao sintetizarem o critério extrínseco de definição do que é o samba-enredo, afirmam que é a “expressão poética do enredo apresentado no desfile”; “se não há enredo, não há samba de enredo”, ressaltam. A definição de samba-enredo, assim, estaria imbricada à criação teórica do enredo,

Sendo uma forma lítero-musical, uma conjunção de letra e música, os sambas sempre foram julgados levando em conta esses dois polos. E, desde cedo, as letras de sambas cantados em desfiles começam a se adequar ao “enredo” da escola: não ao enredo em sua segunda acepção [realização e desempenho de alas, fantasias, alegorias etc.], mas ao enredo teórico, ao tema geral, proposto em forma abstrata. (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 24)

No carnaval do Rio de Janeiro, até 1952 não era exigido que as escolas apresentassem um enredo, e era comum que exibissem mais de um samba. Nesse período, diante dos (parcos) registros que se tem é possível verificar, há um descolamento entre o tema proposto e a canção executada, apontam Mussa & Simas (2010). O principal motivo que travava a formação do gênero samba-enredo, no entanto, não estava na relação com o enredo, e sim na necessidade de “qualidades estéticas intrínsecas”.

Neste contexto, entra aquilo que Mussa & Simas (2010) chamam de “conceito intrínseco” de samba-enredo, relacionado à letra e à música. Gênero oral que é, “a noção de verso decorre do ritmo da enunciação, que pode ser reforçado por diversos tipos de marcadores, como rimas, por exemplo”. Na música, o verso é definido por “algum acidente no contínuo rítmico-melódico, também reforçáveis por marcadores lítero-verbais”.

Analisando as canções das duas primeiras décadas de existência das escolas de samba, Mussa & Simas (2010, p. 50) elaboram uma síntese das conquistas formais, tanto extrínsecas quanto intrínsecas, obtidas até 1950, que são constitutivas de uma poética cancional do samba-enredo. Com propriedade, frisam que faz um gênero poética ser reconhecido como tal é “a presença conjunta ao menos da maioria desses traços formais em cada uma de suas manifestações”.

1. abandono da disposição estrófica preferencial dos sambas de terreiro do Estácio, que têm uma primeira bisada, geralmente com 8 a 10 versos, e uma segunda em oitava;
2. redução do emprego da redondilha, muito característica da versificação portuguesa, e opção clara pelo verso livre, de métrica oscilante, em geral com alternância entre curtos e longos;
3. adoção de estrofes longas, com mais de 12 versos, permitindo que a composição como um todo atingisse mais de 22 versos;
4. abandono de rimas com localização predefinida e ação do princípio da imprevisibilidade, que inclui rimas em posição interna aos versos;

5. emprego de versos vazios, como recurso metódico e rítmico;
6. não correspondência eventual entre verso e sintaxe, como recurso melódico, rítmico e poético;
7. introdução do refrão de versos curtos, no fim do samba ou na transição da primeira para a segunda; e
8. abandono da abordagem meramente alusiva, com progressivo desenvolvimento descritivo e impessoal do enredo.

Luiz Tatit (2007), que analisa os dois gêneros cancionais mais conhecidos identifica do carnaval, a marchinha e o samba-enredo, identifica a primeira como “música-centro” e o segundo como “música-itinerário”. Enquanto a marchinha descreve uma situação e, mesmo carregando um comentário, retorna sempre ao centro, o samba-enredo assegura sua coesão através de letras invariavelmente narrativas - “histórias de personagens brasileiros, de povos, de artistas ou do próprio Carnaval, repletas de exaltações que podem ir da fidedignidade histórica até o samba do crioulo doido”.

Para Tatit (2007), o samba-enredo é um “gênero-fluxo”, já que possuiria uma melodia à procura da letra mais adequada à intensidade de sua força rítmica. Assim, suplantaria “toda a sorte de entraves silábico” e garantiria a “evolução de uma história preestabelecida”. A “sina” do samba-enredo seria “garantir as palavras como fazem as entoações de nossa fala cotidiana. A melodia do samba-enredo também chega a um refrão, mas é como se o encontrasse por acaso ao final da longa jornada.”.

A performance cadenciada da bateria faz com que o canto siga por rotas melódicas “pouco previsíveis”, que “escapam ao controle perceptivo do ouvinte” (Tatit, 2007). “Só a repetição exaustiva do samba-enredo durante o desfile pode contornar essa sua natureza produzindo outra instância de desaceleração” (idem).

Diante de um quadro de “imperfeição” e de uma aparência defeituosa, surge a habilidade do compositor, com a melodia ganhando força sustentada pela percussão, destaca Tatit. A letra do samba-enredo se integraliza no enredo, no desempenho coletivo e no contexto do desfile.

O samba-enredo nos põe em contato direto com a imperfeição. A melodia parece defeituosa porque seus acentos nem sempre coincidem com os acentos naturais das frases linguísticas. Mas é aí que se manifesta a habilidade do compositor. A melodia, sustentada por intensa percussão, rompe a quadratura musical para se adequar às sílabas tônicas da letra; e essa letra está a serviço do enredo, que, por sua vez, se complementa com as imagens das danças, das fantasias e das alegorias que, por fim, integram o desfile na passarela. (TATIT, 2007, p. 201)

Haveria, assim, uma “cadeia de dependências”, onde cada elemento é uma “criação imperfeita que só ganha consistência ao cooperar com outro que já se encontra atrelado a outro e assim por diante” (Tatit, 2007, p. 201).

A relação do samba-enredo com o enredo e com o contexto dos desfiles também é ressaltada por Walnice Galvão (2009). A linguagem “rebuscada” e “altissonante” do samba-

enredo, assim, seria análoga ao “luxo” dos desfiles.

Além de necessariamente longos - de um lado, submetidos ao imperativo de contarem uma história completa, a saber, um enredo, e, de outro, devendo durar exatamente o tempo do percurso porque as repetições são proibidas -, esses sambas se caracterizam pela linguagem rebuscada e altissonante, em consonância com o extraordinário luxo que o desfile ostenta. (GALVÃO, 2009, p. 122)

Por fim, é importante assinalar a preponderância de dois tipos de sambas-enredo, identificada por autores como Farias (2002) e Cavalcanti (2006): o *descritivo* e o *interpretativo*. O primeiro seria aquele de narrativa mais tradicional, mais preocupado em desenvolver na forma poética os elementos do enredo; seria, ainda, de maior extensão. Já o segundo tipo não desprezaria o enredo, porém a partir de uma abordagem mais lírica e de um tom mais subjetivo, oferecendo, ainda, maior peso à adjetivação; além disso, tem o formato mais curto.

Toda a síntese apresentada neste capítulo é válida também para o estudo da poética do samba-enredo de Porto Alegre. O gênero artístico desfile de escolas de samba, assim como sua manifestação cancional, aportam com força somente nos anos 1960 - quando, portanto, a matriz carioca já estava com as suas principais características formais sacramentadas.

O samba-enredo de Porto Alegre parte do saldo de décadas de invenções, imposições e (re)criações das escolas de samba do Rio de Janeiro. Porém, inserida em outro contexto social e protagonizada por outros sujeitos, absorveu boa parte do modelo original, mas deixando alguns aspectos de lado (como é natural a qualquer processo cultural). Repetiu as formas básicas, mas também desenvolveu características peculiares, inerentes ao tempo e espaço distintos de onde falava. Este é o tema do próximo e último capítulo.

A PRESENÇA DO ÉPICO NO SAMBA-ENREDO

No “instinto de nacionalidade”, de que fala Machado de Assis (1873), de uma “literatura empenhada”, referência de Antonio Cândido (2007), a poesia épica exerceu sempre um papel singular na literatura brasileira. Desde o primeiro século de colonização europeia no Brasil, a epopeia foi uma constante para descrever guerras e conflitos e mitificar fatos e heróis. Nessa idealização, o índio seria geralmente associado como o elemento caracterizador da brasilidade.

Já em 1563, o padre José de Anchieta, publica em Coimbra (Portugal), de forma anônima, *Des Gentis Mendi de Saa* (“Os Feitos de Mem de Sá”), o primeiro poema épico das Américas - impresso antes mesmo d’*Os Lusíadas*, de Camões, de 1572. Narra o conflito da França Antártica - a batalha dos colonizadores portugueses contra a tentativa de invasão dos franceses - com o apoio dos índios tamoios -, no Rio de Janeiro. Para Afrânio Coutinho, a obra é a que inicia a literatura brasileira; para Cândido, Anchieta é quem criou um sentimento nativista, que marcaria a Corte. Contudo, nem todos os críticos e historiadores da literatura consideram-na “literatura”, e sim “manifestação literária”.

Nos séculos seguintes, outras obras poéticas ajudariam a consolidar a épica na tradição da poesia brasileira. Eis algumas das mais conhecidas: *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa; *Caramuru* (1781), de Frei Santa Rita Durão; *I-Juca Pirama* (1851), de Gonçalves Dias; *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães; *O Caçador de*

Esmeraldas (1902), de Olavo Bilac; e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp.

Os poemas citados têm aspectos comuns em relação à tematização e à forma literária num sentido amplo. Em relação à métrica, porém, os poemas citados seguem diferentes estruturas. Enquanto *O Uruguai* e *Caramuru* adotam o esquema métrico da poesia camoniana, com versos decassílabos (tanto sáfico quanto heróico), *Cobra Norato* e *A Confederação dos Tamoios* utilizam versos livres. Já *I-Juca Pirama* conta com métricas variadas a cada canto ou estrofe.

Não sendo a métrica um fator determinante para a inclusão dessas obras no rol da poesia épica brasileira, outros aspectos devem ser investigados. Para isso, deve-se recorrer às características temáticas que constituem o gênero épico.

A “essência” do épico é assim definida por Vassallo (1992, p. 85-86):

O relato das façanhas (sobre)humanas e lendárias de alguém dotado de uma qualidade ou defeito exacerbado e único, inserido num campo semântico coerente porém restrito, identificado como paladino de uma verdade ou sistema de valores monolítico e aceito sem discussão, levando esta aceitação às últimas consequências.

Pela caracterização acima, é possível pensar-se numa ampliação do escopo do que vem a ser o épico. Vassallo (1992, p. 86) ressalta que “cada época atualiza o épico conforme seus padrões e critérios”. Na contemporaneidade,

sob este ângulo mais amplo, o épico está presente em linguagens artísticas tão distintas como o cinema, a revista em quadrinho, a literatura de cordel, na canção.

Identificam-se características semelhantes nas epopeias antigas, nas canções de gesta, nos filmes de faroeste, na luta entre bandido e mocinho ou americano e comunista do cinema ou da história em quadrinhos, no cordel sobre as astúcias de Lampião. (VASSALLO, 1992, p. 85)

Nesta perspectiva entra também o samba-enredo. O gênero cancional mitifica heróis e façanhas, construindo e transmitindo “verdades” a partir de uma comunidade específica e de um determinado lugar espacial. A “guerra” existe e se encontra numa dimensão particular: o desfile de escolas de samba e a disputa por uma boa colocação.

As escolas de samba, fundadas num contexto de afirmação da nacionalidade e de criação de “símbolos pátrios”, tiveram na sua canção a principal forma de externalização - e eternização - desses aspectos. Num país que constantemente procura se encontrar e (re)construir sua identidade, as escolas de samba, naquele Brasil pós-Revolução de 1930, tomaram parte na tradição formativa da literatura brasileira. E mais: mesmo que inconscientemente, inventaram um gênero cancional a partir de elementos do épico, um gênero literário considerado mais complexo, raro na canção popular urbana e que parecia fadado à extinção.

1 | LEVANTAMENTO HISTORIOGRÁFICO SOBRE A PRESENÇA DO ÉPICO NO SAMBA-ENREDO

Diversos estudos apontaram, de forma categórica, a presença do gênero épico na canção das escolas de samba. A origem do elemento épico no samba-enredo estaria na sua compulsória relação com a História, surgida da obrigatoriedade de exibição de temas nacionais, vigente desde os primeiros desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, nos anos 1930 (até os anos 1990).

Na pesquisa empreendida, o primeiro registro a levantar a peculiaridade da existência do épico na canção das escolas de samba está em José Ramos Tinhorão (1974, p. 174):

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

O analfabetismo, como já mencionado no capítulo 1, atingia mais da metade da população do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX - apesar do Rio, à época capital federal, ser a cidade com maior escolarização. Nesse contexto, a única possibilidade de expressão literária estava na oralidade e suas manifestações, como a canção.

A tradição é elemento-chave no samba-enredo. Como afirma Farias (2002, p. 147),

não se pode exigir do samba-enredo “esquemas rígidos de arte erudita, devido a sua característica predominantemente oral. Sua linguagem guarda, assim, registros próprios do padrão coloquial e da tradição oral, como o cordel”.

A íntima relação da tradição oral com o épico é um aspecto importante por Walter Benjamin (1983). Para o autor, a tradição oral era o patrimônio da épica, e ela é que garantiria a conservação de arte de narrar - que, para ele, com a expansão do romance e dos meios de informação entrara em crise.

A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a natureza do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue sobretudo da ação de narrar. (BENJAMIN, 1983, p. 60).

A épica, diferentemente de outros gêneros narrativos, tende a não se perder com o tempo. A memória a mantém.

A memória é a capacidade épica por excelência. Só graças a uma memória abrangente pode a épica, por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, fazer as pazes com o desaparecimento delas.

Mnemosina, A que se Recorda, era entre os gregos a musa do gênero épico. [...] A lembrança instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. Ela é a musa da épica, em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico, inspiradas por ela. [...] Ela funde a rede que todas as histórias interligadas formam no final. Uma história emenda na outra [...]. Esta memória é épica – o elemento de musa que impele a narrativa. (idem, p. 66-67)

O ponto diferencial da forma épica, sugere Benjamin, é a sua relação com a História. Indagando se a historiografia não vem a ser o “ponto de indiferença criadora entre todas as formas épicas”, Benjamin (1983, p. 65) afirma que, “nesse caso, a História se comportaria em relação às formas épicas como a luz branca em relação às cores do espectro”.

A relação da História com a poesia já era tratada por Aristóteles no século IV a. C., em sua *Arte Poética*. O que distinguia o poeta do historiador era a capacidade de narrar “o que poderia ter acontecido”, a partir de verossimilhanças.

[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...]. Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, 2007, p. 43)

Sobre essa relação entre a História (no caso, do povo trabalhador, sem acesso à instrução), a tradição oral e ainda a canção, que desemboca no samba e no nosso objeto de estudo, o samba-enredo, cabe destacar que a oralidade foi a única forma que uma imensa população negra encontrou para transmitir a sua cultura às gerações seguintes, devido à

brutal escravidão que a condenou ao analfabetismo, ao não-acesso à cultura letrada. Essa oralidade passou para a canção, em especial ao samba (e aos seus subgêneros, entre eles o samba-enredo) e a seus cantos religiosos. Daí a importância que têm a canção para a conservação das histórias do povo negro – não fosse pela via da canção, provavelmente teriam o mesmo fim que outras ricas narrativas de seus antepassados.

Voltando ao épico no samba-enredo: Farias (2002) lembra que a epopeia tinha como destino a oralidade - característica também presente no gênero cancional.

[...] a epopeia era, em suas origens, um texto destinado à oralidade (como o samba-enredo), no qual o autor colocava-se diante do objeto para apresentá-lo. Não obstante, a exibição da matéria épica dava-se através da grandiloquência, da exaltação de heróis em luta contra o destino. (FARIAS, 2002, p. 36)

Englobando dois planos distintos e interferentes, o histórico e o maravilhoso, o discurso épico exprime a heroicidade e a mitificação de personalidades e conquistas dos povos. Tais elementos, para o autor, são frequentes também no samba-enredo:

[...] No discurso épico temos a presença de dois planos distintos que se fundem para transformar o ser em herói: o plano real ou histórico e o plano mítico ou maravilhoso. Tal fusão faz com que o retratado consiga pisar nos dois planos: ao mesmo tempo em que integra a História, seus feitos são mitificados, o que lhe confere heroicidade. [...] Esse modelo discursivo é muito comum nos sambas-enredo, pois consegue dar aderência de herói a personalidades comuns da História. (FARIAS, 2002, p. 36-37)

A configuração épica do samba-enredo é ressaltada por Mussa & Simas. Sabiamente, destacam que o samba-enredo é “certamente a mais impressionante” variante do samba, porque contraria a direção da canção popular contemporânea e por ser o “único gênero épico genuinamente brasileiro”:

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. [...]

Mais do que isso, por que o samba-enredo é um gênero épico. O único gênero 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)

Os aspectos elencados por Farias (2002) e Mussa & Simas (2010) a respeito do samba-enredo na forma épica, portanto, giram em torno dos elementos temático-discursivos que o situam dentro do gênero. Tinhorão (1974) cita o processo de encadeamento de versos à moda da estrutura dos poemas homéricos e camonianos, mas sem desenvolver muito a ideia.

Para situar os elementos do gênero épico presentes no gênero cancional samba-enredo, procederemos a um breve estudo panorâmico e a outro de caso dentro de um

esquema estruturado a partir do cruzamento de visões de diferentes obras críticas e poéticas.

2 | A ESTRUTURA ÉPICA NO SAMBA-ENREDO

Em relação ao gênero épico, não há consenso e uniformidade em relação à descrição de sua estrutura. Diversos autores, desde Aristóteles com sua *Arte Poética*, têm apresentado características formadoras do gênero que por vezes possuem similaridades, outras vezes não. O filósofo grego já falava da simultaneidade e variedade de episódios presentes na epopeia, que davam grandiosidade à construção da obra.

[...] na epopeia, que se apresenta em forma de narrativa, é possível mostrar conjuntamente vários acontecimentos simultâneos, os quais, se estiverem bem conexos com o assunto, o tornam mais grandioso. Daí resultam várias vantagens, como engrandecer a obra, permitir aos ouvintes transportarem-se a diversos lugares, introduzir variedade por meio de episódios diversos; pois a uniformidade não tarde em gerar a saciedade, causa do fracasso das tragédias. (ARISTÓTELES, 2007, p. 85)

O metro que melhor convinha à epopeia era o heroico, por ser, dentro todos, o “dotado de maior gravidade e amplidão, pelo que é o mais apto a acolher glosas e metáforas, e também neste caso a imitação pela narrativa superior às demais” (ARISTÓTELES, 2007, p. 85).

Utiliza-se neste trabalho, a fim de esquematização, uma condensação das ideias de diferentes obras, poéticas e da crítica literária¹. Os tópicos estruturais do épico são acompanhados por uma breve síntese e por exemplos, inclusive com versos das canções das escolas de samba. Ao final, com o objetivo de analisar no todo a letra do samba-enredo, mas também de evoluir na pesquisa acerca da formação e estetização do samba-enredo de Porto Alegre, será realizado um estudo de caso a partir de uma das letras mais significativas do nosso carnaval: *Festa de Batuque*, canção dos Bambas da Orgia em 1995.

Segue o modelo desenvolvido.

Proêmio (ou “Prólogo”): o prelúdio de um canto, o preâmbulo de uma obra.

- **Proposição:** é a exposição do tema que será tratado. Geralmente um samba-enredo inicia com um refrão, que adianta, nos seus poucos versos, sucintas informações a respeito do tema-enredo, além de alguma(s) característica(s) da escola (nome, cores, bairro, qualidade...).

É nessa orgia em verde e branco

Vem que eu vou te balançar

Cantando o Rio de Janeiro

1 O esquema surgiu a partir da síntese desenvolvida pela colega Olívia Barros, então doutoranda no PPG Letras/UFRGS, no decorrer da disciplina Trajetórias da Poesia Brasileira, do referido curso, no semestre 2013/2. Fiz o acréscimo do item “enumeração”, por considerá-lo bastante relevante no estudo do samba-enredo, e retirei a “imitação (de homens nobres)” por entender que sua ocorrência é pouco significativa nesse objeto.

- **Invocação:** item bastante corriqueiro no samba-enredo. Durante muito tempo, poucas eram as escolas de samba que não invocavam alguma força superior - orixás, santos, elemento da natureza, figuras mitológicas de outras culturas -, alguém homenageado, ou a própria comunidade da escola de samba. No *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*³, a invocação é assim descrita:

É na invocação que o poeta se dirige a uma musa ou divindade com o intuito de lhe solicitar a inspiração e o auxílio necessários à elaboração do poema, por se tratar de um empreendimento cuja grandiosidade supera as suas próprias capacidades. De modo geral, as invocações situam-se no início do poema épico, embora possam repetir-se ao longo do mesmo.

- **Dedicação:** nos poemas épicos é comum a *dedicação* a alguém, geralmente uma pessoa importante, frequentemente alguém que tenha auxiliado na própria execução ou publicação da obra. Por exemplo, em *A Confederação dos Tamoios*, o autor Gonçalves de Magalhães inicia com uma dedicatória ao imperador Dom Pedro II, então governante do Brasil; em *Prosopopeia*, como já mencionado anteriormente, Bento Teixeira dedica a obra a Jorge D'Albuquerque Coelho, governador de Pernambuco.

Nos poemas épicos clássicos, a *dedicação*, muitas vezes, não vinha expressa no transcurso da narrativa, e sim no prólogo. O mesmo ocorre no samba-enredo, onde é comum que no canto, gravado ou no desfile, o puxador dedique-o a alguém - a comunidade, uma personalidade, o presidente da agremiação etc. (podendo haver várias dedicatórias no decorrer da interpretação). A atenção aos detalhes da gravação musical, assim como à execução da performance, é essencial ao se estudar um signo artístico que só se concretiza num contexto específico. À luz dos Estudos de Intermidialidade, Solange Ribeiro de Oliveira (2006, p. 326) fala da necessidade de se considerar, indissolavelmente ligados, o elemento musical e o verbal, já que “sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos” (OLIVEIRA, 2006, p. 326);

A *dedicação* à comunidade comumente aparece nas letras do samba, num discurso de autoafirmação: “Tinga, teu povo te ama! Bate palma” (RESTINGA, 2002)⁴; “Imperiano eu sou, me orgulho e sou feliz / Bato no peito, Sarandi minha raiz” (IMPÉRIO DA ZONA NORTE, 2011)⁵.

Diegese épica: o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo

2 Refrão inicial de “Rio, berço do samba e dos carnavais brasileiros”, samba-enredo da Acadêmicos da Orgia em 1995 (autoria de Índio do Umu e os Cinco do Canto).

3 Todas as citações extraídas do *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia* podem ser encontradas no site <https://edtl.fcsh.unl.pt/>.

4 ESTADO MAIOR DA RESTINGA, 2002. “Faço do meu passo um passo para o compasso - A Restinga vem contar a história do sapato” (Mestre Guto, Javier e Paulão da Tinga)..

5 IMPÉRIO DA ZONA NORTE, 2011. “Portugal, terra mãe gentil deste gigante chamado Brasil” (Rogério Acioli, Cesinha Oliveira, Sérgio Mani e Fabão)

certos princípios cronológicos.

- **Prolepse:** consiste na “alteração da ordem sequencial dos acontecimentos, antecipando alguns que ainda não tenham ocorrido ou fazendo simplesmente um sumário de uma situação que virá a ocorrer” (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS). Recurso bastante utilizado nas letras de sambas-enredo, geralmente em poucos versos.

Por exemplo, a Restinga⁶, nos primeiros versos de *África*, raízes negras na terra do samba, seu samba de 1991, apresenta uma espécie de “índice” da narrativa: “Veio da África trazendo seus rituais / Suas danças, seus costumes / Esperança e fé nos orixás”.

- **Episódio:** o que se observa no samba-enredo, sobretudo quando o tema é francamente historiográfico ou biográfico, é uma linearidade cronológica na ordem dos episódios narrados. Episódio é o “incidente que é parte integrante de uma história, possui uma unidade própria e pode ser isolado ou incluído numa série lógica de ações” (idem), e isso percebe-se nitidamente nas letras analisadas.

Um caso típico é a homenagem que a União da Vila do IAPI prestou à sua filha mais ilustre, Elis Regina⁷, no carnaval de 1986⁸. No trecho citado, a menção a momentos da vida da cantora, rememorando lugares da Porto Alegre dos anos 50.

Vim ao Cine Castelo te ver

Vou gargalhar com a nossa Pimentinha

Travessa Menina Rainha

Que empolgava o Clube do Guri

- **Analepse:** a retomada de fatos do passado para o presente da narrativa, que é produzida por analepses (também chamada de *flashback*), ocorre costumeiramente no samba-enredo, seja por opção criativa ou para atender necessidades estruturais da canção. Uma característica importante do gênero épico pode ser incluída neste ponto: o recurso *in media res*.

[...] todos os textos que fazem uso da regra clássica de começo de uma história *in medias res* (como em *Os Lusíadas*) podem aproximar-se do conceito de analepse. A sua utilidade para a economia da narrativa deve-se ao facto de existirem momentos em que é necessário explicar as vicissitudes do presente por confronto com factos passados, cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história narrada. (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS)

Um caso exemplar é o samba-enredo do Bambas da Orgia em 2000, *São Luiz, histórias e estórias de um povo missioneiro*⁹. Em uma estrofe, a canção interrompe a narrativa (mais ou menos linear da missão jesuítica de São Luiz Gonzaga e introduz

6 RESTINGA, 1991. “*África, raízes negras na terra do samba*” (Sidnei da Conceição e Flávio Pinto Soares).

7 A cantora Elis Regina (1945-1982), natural de Porto Alegre, viveu a sua infância na Vila do IAPI, bairro Passo d’Areia.

8 UNIÃO DA VILA DO IAPI, 1986. “Uma mulher, uma voz, uma estrela” (Caco Rabello, Jorge Ramos e Amilton Santos).

9 BAMBAS DA ORGIA, 2000. “São Luiz, histórias de um povo missioneiro” (Dario Renato, Marcus Vinicius e Arizinho)

elementos do passado no presente. Em outras palavras: havia um tema norteador naquele carnaval, chamado “Aqui são outros 500”, o que é destacado pela escola, e junto é feita uma recuperação de Prestes e sua Coluna, que saíram da região missioneira e tiveram em São Luiz Gonzaga o seu epicentro por algum tempo: “Aqui são outros quinhentos / Prestes lidera o movimento / E parte pra revolução”.

- **Símile:** segundo a definição do *E-Dicionário de Termos Literários*, o objetivo do símle é “embelezar, ampliar ou clarificar uma imagem através da comparação de, pelo menos, duas realidades diferentes que apresentam alguma semelhança”. É um recurso bastante recorrente, em que a “licença poética” - expressa primeiramente no tema-enredo - parece infundável na sua capacidade de relacionar e criar novos signos e sínteses.

Como exemplos bem explícitos, os sambas-enredo da Imperadores do Samba em 2009 e da Protegidos da Princesa Isabel em 2010. O primeiro marca a comemoração do centenário do Internacional, clube do futebol, e o cinquentenário da Imperadores do Samba. Além de samba e futebol serem aspectos culturais fortes do Brasil, há outras semelhanças entre as duas agremiações: ambas são vermelho e branco, ambas se consideram “do povo” (“clube do povo”, “escola do povo”) e são vizinhas na Avenida Padre Cacique. No entanto, diferentemente do carnaval de São Paulo, por exemplo, onde são comuns as escolas de samba ligadas a clubes de futebol (mais precisamente às torcidas organizadas), a Imperadores não foi criada nem tem vínculo direto com o Internacional.

A letra da Imperadores do Samba, intitulada “150 anos de glórias. Vermelho e branco, uma só paixão”¹⁰, tem no seu refrão:

Bate mais forte o meu coração

Vermelho e branco hoje invade a cidade

Sou colorado, sou imperador

Nesse mar eu vou, que felicidade!

Outro exemplo é a Protegidos da Princesa de Isabel e seu samba “Protegidos e Novo Hamburgo - Duas paixões”¹¹, em homenagem aos 40 anos da escola e a seu município de origem, Novo Hamburgo. Percorre a narrativa a mescla de aspectos relativos à escola e ao carnaval com episódios ligados à história da cidade. O refrão intermediário fala em “No embalo do trem...eu vou / Cair no samba com a minha tricolor”. Já o refrão final diz em seu primeiro verso “Protegidos é minha vida”, e o último “Declaro a Novo Hamburgo meu amor, minha paixão”.

- **Enumeração:** tópico fundamental na construção do samba-enredo. Expressa questões identitárias das escolas de samba, como o nome, as cores (verde-e-rosa, azul-e-branco, azul-vermelho-branco etc.), a comunidade (Mangueira, Madureira, Restinga, Maria da Conceição...), o símbolo (a águia, os leões, a

10 IMPERADORES DO SAMBA, 2009. “150 anos de glórias. Vermelho e branco, uma só paixão” (Alessandro Antunes).

11 PROTEGIDOS DA PRINCESA ISABEL, 2010. “Protegidos e Novo Hamburgo - Duas paixões” (Jailson Barbosa, Vinicius de Souza e Fábio Castilhos).

estrela, a coroa...), entre outros itens.

No samba-enredo contemporâneo, dificilmente um ou mais desses elementos identitários deixam de aparecer na letra de uma canção.

- **Epíteto:** segundo definição do portal *Figuras Literárias*, é um dispositivo literário com função descritiva, utilizado para “agregar um nome comum a uma pessoa ou lugar ou atribuir-lhe uma qualidade especial” (tradução do autor a partir do original em espanhol). A Imperadores do Samba, por exemplo, demarca diversas vezes, de distintas formas, o seu autoatribuído epíteto “somos a resistência do samba”, em letras como as de 2003, 2009 e 2014. Em 2003¹², versos do refrão dizem “Ontem, hoje, sempre / Sou resistência, sou imperador”; no ano de 2009, na celebração ao centenário do Internacional e ao cinquentenário da escola, os versos “A escola de bambas, resistência do samba / Orgulho da cultura popular” explícita; já em 2014¹³, na homenagem ao universo literário do escritor Luis Fernando Verissimo, o refrão final aponta:

Sou Fiel Resistência de corpo e alma na passarela

Sambando pra contar a sua história

Rugindo no encontro de culturas

Exaltando um gênio da nossa literatura

- **Maravilhoso:** pode ser dividido em dois modos, o mítico e o fantástico.

No *modo mítico*, o herói, sendo divino, é superior aos homens e às leis da natureza. No *modo fantástico ou lendário*, o herói é um ser humano mas superior aos outros homens e às leis da natureza sendo as suas ações consideradas maravilhosas [...] (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS)

Na poética do samba-enredo, o *maravilhoso* é recurso corriqueiro. Pela própria função da canção da escola de samba, que é de encantar e mobilizar os componentes, o público e o júri, o *maravilhoso* serve para dar grandiosidade à narrativa e acentuar a mitificação de histórias e heróis.

A proeminência de uma primeira pessoa (no caso, um sujeito coletivo) inserida no plano fantástico aparece em letras como a do samba da Restinga em 2007¹⁴. Para falar de energia, o eu-lírico viaja à criação do universo, apresentando um “testemunho”.

Viajei no tempo

por onde tudo começou

havia trevas, escuridão

12 IMPERADORES DO SAMBA, 2003. “Ontem, hoje, sempre Imperadores” (Alessandro Antunes e Leandro Antunes).

13 IMPERADORES DO SAMBA, 2014. “A Imperadores do Samba faz a justa homenagem aos personagens de Luis Fernando Verissimo” (Andy Lee, Victor Hugo Silva do Nascimento, Carlos Roberto Costa do Nascimento).

14 RESTINGA, 2007. “Restinga, uma viagem contagiando no mundo da alegria” (Victor Nascimento, Leandro Chiapetta e Roberto Nascimento)..

a vida e o nada se confundiam
divina explosão
faz surgir o tempo liberando energia
num lindo espetáculo de luzes
que deu início a toda criação

Epílogo: o arremate final da narrativa. Na poética do samba-enredo, o mais comum, sem ser a regra, é o encerramento com um refrão, ou versos bisados. Em geral, o epílogo tem a finalidade de encerrar com “chave de ouro” a narrativa do samba-enredo, explicitando o tema-enredo e transmitindo uma mensagem a ele relacionada, além de fazer uma menção à escola ou a algum de seus elementos.

De versos, poemas fiz uma canção
Onira Pereira és inspiração
Hoje a Império eterniza a tua arte
“Baila, minha porta-estandarte”
(IMPÉRIO DO SOL, 2011)¹⁵

3 | ESTUDO DE CASO: FESTA DE BATUQUE

O estudo será feito a partir de “Festa de Batuque” (Bambas da Orgia, 1995) considerado um dos mais antológicos sambas-enredo de Porto Alegre. A canção fala sobre o Batuque, religião de matriz africana praticada no Rio Grande do Sul - e que a partir daqui se espalhou pelo Uruguai e a Argentina.

Invocando seus orixás e mitificando suas lendas, a letra do samba prima pela sincronia com seu enredo: tal como nas terreiras onde são praticados os rituais, o espectador tem a sensação de estar numa legítima “festa de batuque”, com o ritmo marcado fortemente pela bateria e o chamamento a suas divindades realizado de maneira respeitosa e correta.

Abaixo, a letra da canção, com a inclusão, em itálico e entre parênteses, daquilo que avaliei como as respectivas características épicas de cada verso ou trecho.

Festa de Batuque

Autoria: Paulo Dias e Delmar Barbosa

Gegê, Nagô, Gexá, Oiô, Cabinda (*Invocação*)
O candomblé é cultuado na Bahia (*Proposição / Símile*)

15 IMPÉRIO DO SOL, 2011. “Onira Pereira - A trajetória de uma estrela” (Daniel Barbosa, Rodrigo Cordeiro, Diego Nicolau, Rafael Mikaiá, Rico Bernardes e Guilherme Dourado).

Somos descendentes de africanos, (*Prolepse*)
Da Nigéria e do Congo,
Moçambique, da Angola e da Guiné,
Príncipe Custódio, velho sábio macumbeiro, (*Episódio, com epíteto*)
Espalhou pelo Rio Grande fundamentos em yorubá.

Alupô! Alupô! (*Invocação*)
Alupô! Bará!
Abre os caminhos para os Bambas desfilar,
Nesta festa de batuque em homenagem aos orixás. (*Proposição*)

Deus do ferro, Deus do Fogo, (*Epíteto*)
Violento Deus guerreiro,
Ogum se revoltava, (*Analepse*)
Vendo o negro em cativo.

Epaieô, Epieió, (*Invocação*)
Minha mãe, caô
Iansã virou-se em pedra por ciúme de Xangô. (*Episódio*)

Ibeji é, criança é, (*Enumeração*)
Lá na mata tem Ossanha, tem Obá, Otim e Odé. (*Maravilhoso*)

Xapanã, Sapatá, de aê, aê, (*Invocação*)
Não deixe nunca quem é da nação sofrer.

Oxum-pandá, Oxum-docô são vaidosas, (*Enumeração*)
Deusas do ouro, do perfume e da riqueza. (*Epíteto*)

Iemanjá Sessu, Olobomi, Babá, Oxalá, (*Enumeração*)
Hoje o Bamba faz a festa em homenagem aos orixás. (*Epílogo*)

Como vimos, não há uma regularidade na ordem da estrutura épica dessa canção. A Invocação está presente em quase todas as estrofes, por razões justificadas e particulares: no cerne da letra está a homenagem aos orixás. No segundo verso, “O candomblé é cultuado na Bahia”, há uma Proposição, mas curiosamente também um caso de símile. Por quê? O verso, ao mesmo tempo que propõe o assunto a ser narrado, simultaneamente faz uma analogia e diferencia com o candomblé. O Batuque e o Candomblé, ambos, são religiões de matriz africana e contam com os mesmos fundamentos. O que diferencia é a territorialidade - o candomblé iniciou na Bahia e pelo país se espalhou, enquanto o Batuque (também chamado de Nação) é praticamente restrito ao Rio Grande do Sul -, e os rituais. Já a Dedicção pode se dizer que está entranhada ao longo da narrativa: a canção é dedicada ao Batuque e a seus orixás.

A “diegese épica” ocorre a partir da segunda estrofe. Nela, inicia-se com uma Prolepse: a voz narrativa épica, um sujeito coletivo, fala sob a perspectiva do descendente, ou seja, do “fato consumado”, tal como um “sumário” do vem a seguir - “Somos descendentes de africanos, / Da Nigéria e do Congo / Moçambique, da Angola e da Guiné”. Na sequência, um Episódio ilustra a narrativa: Príncipe Custódio, velho sábio macumbeiro, / Espalhou pelo Rio Grande fundamentos em yorubá”. No aposto “velho sábio macumbeiro”, realiza-se um Epíteto, já que se atribui uma “qualidade especial” ao protagonista do Episódio, o Príncipe Custódio¹⁶.

Na terceira estrofe, novamente uma Invocação: desta vez a Bará, orixá que existe somente no Batuque. Ele é a divindade mais próxima dos humanos e deve sempre ser o primeiro a ser saudado e servido nos rituais. É o Bará quem “abre caminhos”, o que fica claro no verso “Abre caminhos para os Bambas desfilar”. Bará é, ainda, o dono das chaves dos portais e encruzilhadas e costuma ser identificado como o diabo. “Alupô” é a saudação feita a esse orixá¹⁷. No final dessa estrofe, há novamente uma Proposição, com a explicitação do enredo representado: “Nesta festa de batuque em homenagem aos orixás”.

A quarta estrofe começa com dois Epítetos: “Deus do ferro, Deus do Fogo / Violento Deus guerreiro”. Na sequência, ocorre uma Analepse, onde o nome do protagonista da quadra, Ogum, é apresentado, para retomar um fato passado em meio ao desenrolar da narrativa: “Ogum se revoltava / Vendo o negro em cativoiro”. Ressalta-se, neste último verso, o tom de crítica social à escravidão, através da revolta de uma força superior.

Uma múltipla invocação é feita na quinta estrofe. “Epaieiô” é a saudação para chamar Oyá, a orixá dos ventos e tempestades, esposa de Xangô. “Caô” é para saudar Xangô, o deus do fogo e do trovão e senhor da justiça, que aparece em Episódio do verso seguinte: “Iansã virou-se em pedra por ciúme de Xangô”.

A seguir, na sexta estrofe, dois versos em que a Enumeração de orixás é a tônica: “Ibeji é, criança é, / Lá na mata tem Ossanha, tem Obá, Otim e Odé”. Os ibejis são orixás crianças e gêmeos. Ossanha, também chamado de Ossaim, é o dono das ervas, das folhas e da vegetação e, portanto, vive na mata, da mesma forma que Obá, a orixá das lutas,

¹⁶ Há diversas publicações, vídeos etc. sobre Custódio. Joaquim de Almeida, o Príncipe de Ajudá. De forma recorrente, é dito que nasceu em num povoado do Golfo da Guiné, vivendo em Porto Alegre de 1901 a 1935, quando morre aos 104 anos. Levava vida “aristocrática” no bairro Cidade Baixa, por causa de subvenção paga pelo governo britânico em troca da ocupação de seu território, e exercia bastante influência sobre autoridades e a comunidade.

¹⁷ As informações a respeito do Bará e outras orixás foram coletadas em duas fontes: *site* de Pai de Neco de Oxalá (<http://www.paineco.com.br>) e verbete na *Wikipedia* (http://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%A1_no_Batuque).

Otim, o senhor da caça, e Odé, o senhor dos caçadores. No último verso, pode-se perceber também a presença do Maravilhoso, já que ocorre uma mistura dos planos divino e terreno.

Na sétima estrofe, a Invocação é a Xapanã, o orixá que controla as doenças - é bastante temido, já que pode causá-las ou curá-las. “Sapatá” é uma qualidade inerente a Xapanã (“Xapanã sapatá, no sincretismo religioso, corresponde a Jesus Cristo crucificado). O clamor ao orixá é direto: “Xapanã, Sapatá, de aê, aê / Não deixe nunca quem é da Nação sofrer”. No último verso, aparece a palavra “Nação”, em vez de “Batuque”, para designar a religião.

Na oitava e penúltima estrofe, a Enumeração das variantes de Oxum - “Oxum-pandá, Oxum-docô são vaidosas” - e um Epíteto explicando-as: “Deusas do ouro, do perfume e da riqueza”. Ambas são vaidosas, mas a diferença entre elas é que Oxum-pandá é moça e Oxum-docô, idosa.

O último parágrafo novamente promove uma Enumeração de diferentes orixás: “Iemanjá Sessu, Olobomi, Babá, Oxalá”. Por fim, o último verso, o Epílogo, destaca o nome da escola de samba e relembra o seu objetivo principal: “Hoje o Bamba faz a festa em homenagem aos orixás”.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui se buscou abordar os elementos épicos presentes no samba-enredo, gênero cancional. A presença de caracteres épicos no samba-enredo é instigante por ser essa expressão literária e musical uma criação de poetas analfabetos ou semialfabetizados da periferia urbana do Brasil, muitos séculos depois de seu auge na Europa. Não houve uma inspiração proposital, parece evidente, e sim uma curiosa coincidência.

De outro modo, o épico está inserido numa tradição da literatura brasileira. Os poemas épicos brasileiros (inclusive aqueles com dificuldade de circulação nos cânones) contribuíram para a mitificação de heróis, acontecimentos históricos e lendas populares. A proximidade do épico com a História é direta, como o é a formação do samba-enredo, fundado num contexto de nacionalismo, de construção de uma “brasilidade” e de busca de aceitação social das camadas negras e periféricas.

O épico depende muito da tradição oral, já que é a memória que os sustenta. Ao se analisar uma manifestação cancional, sobretudo pela particularidade do caso, que é o protagonismo exercido por segmentos iletrados, a oralidade é fator decisivo para uma adequada compreensão.

Todavia, é importante frisar que todos os elementos que compunham a estrutura anteriormente apresentada, e majoritariamente presentes na letra do caso estudado, muitas vezes não são tão recorrentes, ou o são de forma secundária.

Por exemplo, um dos estilos profícuos de samba-enredo são os de temática satírica e irreverente. Nestes, há uma dificuldade de análise sob os paradigmas do modelo épico. Os sambas satíricos serão estudados mais adiante; para exemplificar, citamos *Diet Figueira* (Chico Santos), da Figueira em 1992.

Hoje a Figueira vem com jeito
Com garra, sem preconceito
Mostrando ao mundo o que o gordo tem pra dar
I love fat, I love Figueira
Bye bye regime, derrubei essa barreira

A irreverência, enquanto traço único ou predominante, é praticamente incompatível com a reverência e a seriedade comuns ao épico, necessárias quando se veneram “heróis” e se constituem imaginários.

De modo geral, porém, as características do épico continuam sendo uma constante na construção da canção das escolas de samba, mesmo que em graus bastante distintos - e de forma inconsciente, sem o conhecimento das estruturas formais do gênero e não subordinado a arcações teóricas.

A POÉTICA DO SAMBA-ENREDO DE PORTO ALEGRE

A constituição de uma poética cancional do samba-enredo é perpassada pelos fatores sócio-históricos nos quais o carnaval e seu gênero artístico desfile de escolas de samba estão inseridos. Mais do que a consideração dos elementos históricos e sociológicos presentes em qualquer manifestação literária, o estudo da canção das escolas de samba tem como uma de suas premissas a relação dessas com o poder público e com as outras fontes que viabilizam seu espetáculo.

Quando se estuda a formação de um gênero em lugar distante ao seu espaço de origem, o olhar deve atentar tanto para os elementos imitativos perante o modelo seguido, quanto para aquilo que há de “original”, ou inovador, na manifestação por ele inspirada. Neste capítulo, o foco é o levantamento de características definidoras do samba-enredo, colocando em relevo aquelas distintivas que formam a canção das escolas de samba de Porto Alegre.

O carnaval de escolas de samba surge no Rio de Janeiro num contexto de busca de símbolos nacionais, de construção de uma “brasilidade” fincada num ideal de “harmonia das três raças”. Num contexto em que nacionalismos afloravam pelo mundo, as escolas de samba da então capital federal decidem, em 1935, estipular a obrigatoriedade de temas pátrios, que vigorou até 1997. A estratégia, ao contrário do que afirmam alguns discursos, foi não apenas amearhar a aceitação social do “asfalto” (sentir-se incluído na “sociedade”), mas também

conquistar a simpatia - e a subvenção financeira - do poder público. Ou seja, mais do que uma passiva adesão à linha ideológica do governo Vargas, as escolas de samba promoveram um *pacto* com o poder público que garantiu a sua consolidação e popularização.

O elemento nacionalista não teve no carnaval de Porto Alegre a mesma influência, já que nunca houve a mesma compulsoriedade de temas pátrios. Para ilustrar, vale recorrer aos temas-enredo dos anos 1950 (deles não temos as letras das canções, apenas os títulos dos desfiles informados no site *Porto na Folia*¹: em 1951, o enredo da Embaixadores do Ritmo é *Capitão Audaz*, personagem dos quadrinhos holandês concebido por Peter Kuhn. Em 1952, a mesma escola tematizou os reis indianos com o enredo *Rajá*. Quatro anos depois, o Bambas da Orgia apresentou *Festa na China*, enquanto a Trevo de Ouro foi à França e teve no título de seu desfile *Queda da Bastilha*. Em 1957, o Bambas tematizou *Festa nas Arábias*. Os quadrinhos seriam novamente assunto dos desfiles em 1958, com *O mundo de Mandrake*, o personagem mágico criado por Lee Falk e desenhado por Phil Davis.

Na década de 1960, e nas seguintes, os temas estrangeiros prosseguiram. Em 1961, o Bambas desfilou com o enredo “bíblico” *Os Dez Mandamentos*, ao passo que a Imperadores do Samba invocou a mitologia grega para falar da deusa Calipso. *Festa em Bagdá* foi o enredo da vermelho-e-branco em 1962. E assim outros enredos contando histórias de fora do Brasil vieram, como *Toureiro espanhol* (Trevo de Ouro,

1 Porto na Folia. *Carnaval dos Anos 50*. Disponível em: <https://sites.google.com/site/portonafolia/1950>. Acesso em: dezembro 2020.

1963), *A gata borralheira* (Bambas, 1963), *My Fair Lady* (Praiana, 1964), *Festa nas Antilhas* (Imperadores, 1965), *Uma noite no Hawái* (Fidalgos e Aristocratas, 1965), *Festa no México* (Fidalgos, 1966), *Os mongóis* (Fidalgos, 1967), *Uma festa no México* (Imperadores, 1968), *Os Três Mosqueteiros* (Fidalgos, 1968).

É possível, a partir disso, pensar em um maior “cosmopolitismo” do carnaval de Porto Alegre, diante do nacionalismo carioca? Em parte sim. As manifestações culturais e sociais do Rio de Janeiro tinham o olhar muito mais atento do poder público, já que a cidade foi a capital federal até o início de 1960. Mesmo após a transferência do Distrito Federal para Brasília, o Rio continuou a ser pretensamente a “cara” do Brasil, além de concentrar boa parte da produção cultural do país.

A obrigação de ser “nacional” nunca teve Porto Alegre, capital do estado mais meridional do Brasil, periférica em relação ao poder central. Talvez seja exagerado pensar em um saudável “cosmopolitismo” ao se ver tantos enredos narrando histórias estrangeiras. Aparentemente indiferentes à construção e afirmação de identidades, as escolas de samba de Porto Alegre acabavam por escolher assuntos atinentes ao que era propagado nos veículos de massa (cinema, quadrinhos, rádio e TV). Não era um conhecimento mais amplo do mundo que pautava a seleção de temas de diversos países, portanto, e sim uma maior aderência ao que era transmitido pela indústria cultural internacional.

Então, tem-se aí um primeiro elemento distintivo da poética do samba-enredo de Porto Alegre na comparação com a matriz Rio de Janeiro: o nacional foi matéria intrínseca na formação do gênero carioca, não estando presente na canção das escolas de samba gaúchas. Outros elementos, intrínsecos e extrínsecos, são abordados na bibliografia existente sobre o samba-enredo, estudada no capítulo anterior.

A organização de um *corpus* extenso e praticamente infindável, à procura de semelhanças, diferenças e excepcionalidades, é tarefa desafiadora. O desfile de escolas de samba em Porto Alegre, rememorando, teve sua hegemonia consolidada na década de 1960, porém as agremiações já existiam nos anos 40. Os registros encontrados nos 60 já indicam a existência de dois grupos de desfiles. Era preciso, antes de tudo, determinar limites temporais. Como responder à questão proposta, de elaboração de uma poética cancional das escolas de samba de Porto Alegre, sendo abrangente e ao mesmo tempo não se perdendo na vastidão material? O recorte definido, assim, dá conta de quase quatro décadas de carnaval: de 1976 a 2014.

Não há um local, físico ou virtual, que aglutine as letras de todas os sambas, de todas as épocas (até mesmo a obtenção em alguns anos das últimas décadas foi difícil, se fazendo possível a partir de buscas dispersas). Assim, foi preciso literalmente “garimpar” as letras, principalmente no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, que reúne praticamente todos os jornais editados em Porto Alegre desde o século XIX, fotografando as letras e outras informações relevantes a respeito dos desfiles.

As idas ao Museu da Comunicação não resolveram tudo, já que em muitos anos nenhum jornal publicou as letras. Quando não era possível conseguir o material desejado na instituição, foi necessário ir atrás em outros lugares, como encartes de discos e CDs, vídeos de transmissões televisivas, pessoas mais velhas etc., além da transcrição dos áudios (em relação aos últimos 15 anos do *corpus*, foi possível obter diversas letras na

internet, mas sempre de maneira dispersa).

O estudo da canção, quando feito apenas sobre a letra, é incompleto; a música e a letra são elementos indissociáveis nessa área. Por isso, tentei conseguir o máximo de áudios possíveis. Os principais meios de realizar a tarefa foram compras de CD e discos de vinil em sebos do Centro de Porto Alegre e em buscas na internet, sobretudo no *Youtube* (a página “Carnaval Alegre RS”, com dezenas de sambas-enredo de Porto Alegre, foi de grande valia: <https://www.youtube.com/user/jul89able>).

A escuta dos áudios foi importante para conhecer os elementos musicais que fundiam-se às letras, dando forma ao samba-enredo, mas também por outra razão: muitas vezes, a letra divulgada nos jornais, nos encartes de discos etc. não coincidia com o aquilo que se ouvia nas gravações - e que, provavelmente, ia para o desfile. Nas vezes em que isso ocorreu, priorizei sempre a forma expressa no áudio.

Garimpado o extenso material (o que demandou muito tempo, ainda mais pelo máximo de quatro pedidos por visita no Museu da Comunicação, e mesmo assim ficando algumas lacunas), o desafio era organizá-lo e delimitar filtros. Na maior parte do tempo, o primeiro grupo das escolas de samba de Porto Alegre ocorreu numa única noite, tendo entre 7 e 9 agremiações. Em 2007, saiu da Terça de Carnaval e passou a ser realizado em dois dias - a sexta e o sábado. Assim, naquele ano os dois primeiros grupos foram unificados, chegando a 16 escolas. Em 2020, foram 8 escolas no primeiro grupo, agora chamado de Série Ouro.

Se fôssemos fazer um cálculo hipotético, simulando uma média de 10 escolas de samba por ano e 39 carnavais, teríamos 390 canções (para arredondar, tentei conseguir as letras de 1975, mas foi impossível encontrá-las). Como achar sínteses no meio disso tudo?

Na tentativa de aplicar um “filtro” capaz de sistematizar as informações, recorri à montagem de “blocos semânticos” (teoria da Linguística desenvolvida pelos franceses Oswald Ducrot e Marion Carel), esmiuçando os versos de cada canção para formar unidades de sentido. Para cada composição, foram atribuídas as palavras-chave, que, aglutinadas em blocos de sentido, formavam unidades de semântica.

No desenvolvimento do método, foi possível chegar a sete grandes unidades de sentidos na poética do samba-enredo de Porto Alegre: a) *Carnaval*; b) *Formação/Miscigenação*; c) *Índio*; d) *Negro*; e) *Irreverentes*; f) *Cidade de Porto Alegre*; g) *Estado do Rio Grande do Sul*.

Alguns desses encadeamentos semânticos, dada a sua longevidade temporal, podem ser tratados como *longas durações* – existentes de maneira mais forte em um ou outro momento, mas recorrentemente presentes. Os outros, dada a sua estruturação num tempo mais curto e delimitado, exprimem *ciclos* de manifestação poética e cancional. O estudo abriu espaço também para a terceira dimensão temporal, a das excepcionalidades - os *eventos*. Tais conceitos estão presentes na obra de teoria literária de Franco Moretti (2008), a partir dos escritos do historiador francês Fernand Braudel (1992).

Sendo um gênero (literário, cancional) com um material praticamente infundável e anualmente renovado, cuja origem remonta há mais de oito décadas, e que, a cada ano, vive uma ampliação espacial (novas cidades e países criam seus desfiles de escolas de samba), a possibilidade de trabalhar o samba-enredo sob a perspectiva das *longas*

durações, dos *ciclos* e dos *eventos* é profícua (na mesma intensidade, porém, das diversas limitações que envolvem o seu estudo).

Assim como na teoria de Antonio Candido, trabalhada no capítulo 3, na obra de Franco Moretti (2008) também está presente a ideia de *sistema*. Procurando construir um modelo de estudo da literatura “mais racional”, “visto de longe, pelo prisma de modelos abstratos”, o crítico italiano afirma que um campo tão vasto, como o literário, não deve ser entendido “apenas colocando lado a lado o que sabemos deste ou daquele caso isolado. Porque *não* é a soma de tantos casos isolados: é um sistema coletivo, um todo, que deve ser visto e estudado como tal”.

Foi buscando constituir uma noção mais “sistêmica” diante de um material extenso que tivemos de recorrer a métodos não predominantemente utilizados na teoria literária. A fim de organizar o *corpus* para, a partir disso, construir blocos semânticos e identificar os *ciclos*, as *longas durações* e os *eventos*, a quantificação da análise literária se fez necessária. Como diz Moretti (2008),

A quantificação da análise literária pode assumir formas diversas, que vão da história do livro à estilística computacional, dos bancos de dados temáticos à análise multivariada do léxico, entre outras.

[...] dados são (pelo menos em teoria) independentes da interpretação do pesquisador individual e podem, portanto, ser recolhidos por outros pesquisadores e usados em contextos diferentes.” (MORETTI, 2008, p. 15-16)

Assim, de maneira cuidadosa, “decompomos” o essencial das características literárias de cada canção. Ao mesmo tempo, foi adotada uma flexibilidade na organização dos dados, tendo de priorizar alguns aspectos e fazer escolhas diante de dúvidas motivadas por polissemias e diversidades temáticas. O substrato disso tudo é a análise literária que vem logo a seguir.

O agrupamento de material com convergências mínimas acaba por deixar de fora outro tanto de matéria. As exceções, no entanto, não são capazes de mudar o sistema: “enquanto uma forma hegemônica não *perdeu o seu valor artístico*, as formas rivais não têm muitas cartas para jogar [...] a exceção não mudará o sistema”, afirma Moretti (2008, p. 32).

11 LONGAS DURAÇÕES, CICLOS E EVENTOS DO SAMBA-ENREDO DE PORTO ALEGRE

Franco Moretti (2008) dissecou a formação do romance na Europa a partir dos três termos da historiografia tradicional, secundariamente adotados na história da literatura: *longa duração*, *ciclo* e *eventos*. Inspirado em Fernand Braudel (1992), Moretti estabelece os diferentes tempos de formação dos gêneros literários, delimitando os processos pelos quais se alicerçam.

Ao afirmar que as três dimensões temporais tiveram tratamentos diferenciados pela história literária, Moretti preocupa-se particularmente com os *ciclos*. As perspectivas das *longas durações* e dos *eventos* teriam tido o olhar mais atento dos estudos literários, ao

passo que o tempo dos *ciclos* permaneceu “em boa parte inexplorado”.

A “leitura textual”, os *eventos*, que haveria maior facilidade de lidar com o “texto que não se repete, raro”. A *longa duração*, por outro lado, seria o campo de “numerosos ensaios de teoria literária”.

Para Moretti, “os ciclos constituem *estruturas temporárias internas ao fluxo contínuo da história* [grifo do autor]”. Apoiado na lógica tripartite de Braudel, Moretti argumenta que o “período breve é todo fluxo e nenhuma estrutura”, enquanto a *longa duração* é “toda estrutura e nenhum fluxo”. Já o *ciclo*, por sua vez, seria “inevitavelmente ancípite – a região de meio entre as outras duas”.

É nos *ciclos* que Moretti vê se manifestar o gênero literário. O gênero é o protagonista do “tempo do meio”, o mesmo dos ciclos: “[...] com uma face voltada para a história e outra para a forma, o gênero é o verdadeiro protagonista desse tempo do meio da história literária, desse nível mais *racional* em que o fluxo encontra-se com a forma.” (MORETTI, 2008, p. 31).

Sendo temporalmente demarcado, o gênero literário “perde o seu valor artístico - e dispara, então, a hora do gênero rival - quando a sua forma interna não está mais em condição de representar os aspectos mais significativos da realidade contemporânea.” (Viktor SKLOVSKIJ, *apud* MORETTI, 2008, p. 33).

Na análise da poética cancional das escolas de samba, é possível perceber nitidamente uma predominância de alguns elementos literários, e também cancionais, em períodos delimitados, em que a forma se une à história. Neles, os fatores contextuais ajudam não só a compreender o discurso, mas o próprio contexto histórico (re)inventa a forma.

Deste modo, é possível identificar pelo menos dois ciclos no carnaval de Porto Alegre: o *ciclo da exaltação do carnaval*, entre 1979 e 1983, última etapa da ditadura militar; e o *ciclo dos sambas-enredo irreverentes e críticos*, na segunda metade da década de 1980, tempos de Brasil redemocratizado, pós-ditadura.

As *longas durações*, isto é, os períodos longos com estruturas mais fixas e menos fluxo, podem ser sintetizados em pelo menos quatro casos: 1) *a formação e a miscigenação do Brasil*; 2) *o negro* (e a religiosidade afro-brasileira); 3) *o índio*; 4) *Porto Alegre*. Quantitativamente, o tamanho de cada unidade oscila bastante; para os estudos literários, no entanto, todos são aspectos fundamentais, independente das variações de representatividade.

Já o *evento*, ou seja, o período breve, “todo fluxo e nenhuma estrutura” (Moretti, 2008), pode ser exemplificado a partir de um fato único, peculiar: o carnaval de Porto Alegre em 2000. Naquele ano, cada uma das 7 escolas do Grupo Especial representou uma das 7 missões jesuíticas, ressaltando valores como a resistência e a coragem no enfrentamento ao poder dominante.

Ressalva-se que, embora procedida a sistematização em *ciclos*, *longas durações* e *eventos*, há sempre situações que fogem ao esquema. Alguns temas são mais fortes num período (*ciclo*) e se repetem menos em outros - sem deixar de existir, no entanto. Ou, ainda, *longas durações* mais fortes em um tempo do que em outros. Por fim, há matérias que têm a sua presença majorada em um ou outro carnaval, num momento específico, sem chegar

a formar um *evento* “integral”, tampouco um *ciclo*.

Afora as ressalvas mencionadas, cabe lembrar a praticamente óbvia ponderação de que nem as *longas durações*, nem os *ciclos*, são totalizantes. Muitos temas não estão “engavetados” em nossos sintéticos esquemas. Como este estudo não pretende esgotar todas as possibilidades e necessidades de investigação, fizemos recortes dentro da perspectiva de conjunção entre *forma* e *social*.

Dadas as explicações, a seguir apresentamos análises literárias e cancionais detalhadas das *longas durações*, *ciclos* e *evento* da poética das escolas de samba de Porto Alegre.

2 | AS LONGAS DURAÇÕES NO CARNAVAL DE PORTO ALEGRE

2.1 *Longa duração*: Formação e miscigenação do Brasil

As representações do Brasil e da “brasilidade” são recorrentes na canção das escolas de samba de Porto Alegre. Por vezes reproduzindo o discurso hegemônico acerca das visões de Brasil, em outras ressaltando o lugar do Rio Grande do Sul nessa brasilidade, e, ainda, adotando ou criticando a perspectiva da “união das três raças”, os compositores de Porto Alegre não se omitiram de carnavalizar o seu país, com a certeza de nele estarem inseridos.

Refletir sobre o sentimento de “pertencimento” do gaúcho ao Brasil pode parecer estranho aos olhos de fora, mas não para quem vivencia ou conhece a realidade sul-riograndense. O principal símbolo de diferenciação do gaúcho são os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), que preservam a “tradição”² e o folclore locais. A crítica direta que pode ser feita a essas instituições é à maneira muitas vezes dogmática com que definem suas regras, impedindo alguns trajes, proibindo tocar músicas que não sejam estritamente “gaudérias”. A crítica indireta, num plano mais geral, se dá à mitificação de valores, que abre espaço para a expressão de um “orgulho” que, frequentemente, se transforma em sentimento e discurso de superioridade moral. As escolas de samba, tendo percorrido trajeto cultural distinto ao dos CTGs, e contando, de modo geral, com outra conformação étnica e social (predominância de pessoas negras e da periferia urbana), parecem mais afeitas a perspectivas tidas como “nacionais”.

Para comparar, vale dizer que no Rio de Janeiro essas representações “nacionais” homenageiam os heróis lembrados na História oficial do país, assim como repercutem a visão modernista hegemônica. A pretensão de dissertar sobre o país em poucos versos está presente em diversos sambas-enredo do carnaval carioca. Dentre os clássicos do gênero, o samba mais conhecido é “Aquarela Brasileira”, de Silas de Oliveira, do Império Serrano (Rio de Janeiro) em 1964. Tida como uma homenagem a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, a canção de Silas passeia pelo Amazonas, visita o Pará, o Ceará, festeja

2 A noção de “tradição” merece reflexão. Anthony Giddens (2003, p. 50), ao mesmo tempo em que tenta se livrar dos “preconceitos do Iluminismo”, pelo fato de seus pensadores tentarem “justificar seu interesse exclusivo pelo novo identificando a tradição como dogma e ignorância”, defende a ideia de que todas as tradições são inventadas: “nenhuma sociedade tradicional era inteiramente tradicional, e tradições e costumes foram inventados por uma diversidade de razões. [...] Reis, imperadores, sacerdotes e outros vêm há muito inventando tradições que lhes convenham e que legitimem seu mando”.

a chegada à Bahia, assiste o frevo e o maracatu em Pernambuco, destaca a arquitetura da recém criada capital Brasília, diz que São Paulo “engrandece a nossa terra”, cita rapidamente a extinta região Leste e o Centro-Oeste, para acabar em samba e carnaval no Rio. O Sul, portanto, fica de fora da aquarela brasileira de Silas de Oliveira.^{3 4}

Tal problema não aparece nas narrativas das escolas de samba de Porto Alegre. O Sul (particularmente o Rio Grande do Sul) sempre é representado nas visões panorâmicas do Brasil, através de distintas e interessantes simbolizações.

Apresentamos a seguir, em ordem cronológica, a análise literária das canções da unidade *formação e miscigenação do Brasil*. Um dos tópicos, no entanto, será abordado ao final: as visões a respeito dos bandeirantes.

2.1.1 *Império da Zona Norte, 1978: Brasil, flor amorosa das três raças (Waldir Alves)*

O mito das três raças tem nesta canção um arquétipo explícito. Dela não dispomos de áudio, logo não será possível fazer um estudo mais apurado de sua música, ou ter a certeza sobre as pausas que organizam a sua versificação. Porém, alguns fatos são possíveis perceber.

O trecho inicial possibilita uma dupla interpretação, referindo tanto ao sistema político inicialmente abordado quanto à escola de samba. Os versos “Trazendo personagens varonis...” demarca visões de mundo bem precisas: 1) os monarcas brasileiros seriam os responsáveis pela “igualdade das três raças”; 2) coloca Princesa Isabel dentre os personagens “varonis”, termo geralmente empregado para falar de homens viris; numa crítica de perspectiva feminista, poderíamos dizer que a mulher, quando associada ao poder, era vista como masculina.

Que linda
esta noite de luar
que lindo
é ver o Império desfilas
Trazendo personagens varonis
D. João, D. Pedro e Princesa Isabel
foram eles que tornaram realidade
a igualdade das três raças no Brasil

Sem maiores conflitos, o homem branco “se cruza” com os índios tupis e guaranis e nascem “filhos de Caramuru”⁵. Posteriormente veio “o povo de Zumbi”, trecho que

3 Há opiniões que “defendem” Silas de omitir na letra o que hoje é o Sul, justificando que São Paulo pertencia à região em 1964, ano do samba.

4 Quarenta anos depois, o mesmo Império Serrano buscou se “redimir” do “esquecimento” de seu compositor Silas de Oliveira. Em seu desfile de 2004, reeditando *Aquarela Brasileira*, os carnavalescos exibiram todo um setor em homenagem à Região Sul (em sua configuração atual).

5 Caramuru, referência a Diogo Álvares Correia, náufrago português que teria chegado ao litoral baiano por volta de

competentemente é seguido pelos versos negros “Ô ô ô ô - Ô ô ô ô...”.

Na chegada
do homem branco por aqui
se cruzaram com Tupis e Guaranis
daí nasceram filhos de Caramuru
e mais tarde veio o povo de Zumbi
Ô ô ô ô - Ô ô ô ô
Ô ô ô ô - Ô ô ô ô

A estrofe seguinte aborda a chegada dos imigrantes, mencionando também o Amazonas - simbolizado na vitória-régia, uma das flores mais típicas da região -. Contrariando uma esperada linearidade, o compositor repete palavras de maneira sequencial, dando força ao todo poético, para fechar dizendo que tudo acaba em festa no asfalto (ou seja, em carnaval).

Brasil berço dos imigrantes
e da Vitória-régia tão singela
a mais linda flor do Amazonas
que hoje desperta em passarela
terra de grande relicário
onde o amor vive a brilhar
e o povo vive a brilhar
e o povo com seu sorriso
vem pro asfalto festejar

Nos versos finais, o amor prevalece.

A-B-C
Foi assim que eles
começaram a se amar

2.1.2 Acadêmicos da Orgia, 1979: Canta Brasil (Bedeu, Leleco e Alexandre)

Este samba-enredo (no qual trabalhamos também com o áudio) busca apresentar uma versão panorâmica do Brasil, através de seu canto e sua dança. Sem expressar o nome, fala de carnaval (“Brasil, canta e dança em fevereiro”), enumera manifestações

1510, convivendo com os tupinambás e tendo filhos com a índia Paraguaçu. A história ficou eternizada através do poema épico “Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia” (1781), de Frei Santa Rita Durão.

típicas do Norte e do Nordeste (maracatu, maculelê, bumba-meu-boi) e restringe-se, em seguida, a falar da Bahia, do Rio de Janeiro e, de forma sucinta, do Rio Grande do Sul.

Brasil, canta e dança em fevereiro

É hora de cantar

De apresentar maracatu, maculelê

E bumba-meu-boi

(Como é que foi?)

Os negros que desceram na Bahia

De São Salvador

(BIS)

Trouxeram mil encantos e magias

Coisas do Senhor

Através de verbos no imperativo, dirigidos ao “preto velho” e à “preta velha”, a estrofe seguinte tem o mérito de, em sua música, exprimir o andamento rítmico do batuque. Sincroniza, assim, de forma plena a letra e a música.

(BIS)

Preto velho, batuca no pé

Que eu quero ver

Preta velha, requebra as cadeiras

Quero aprender

Continuando a falar do Rio de Janeiro e citando alguns dos símbolos nacionais, como a mulata o café, além de danças do Norte e do Nordeste e da religiosidade do candomblé, a estrofe encerra com dois versos bisados sobre o Rio Grande do Sul (mencionado apenas como “Sul”). Chama a atenção que o verso diz “Eu vou dançar uma chula *lá* no Sul”. Ou seja, o lugar de onde se fala é o Sul, mas ele, curiosamente, é simbolizado com o advérbio enfatizador de distância.

(Brasil)

Brasil Rio de Janeiro da mulata café

Brasil do carimbó, frevo rasgado e do candomblé

Brasil, o teu folclore até me faz viajar

(BIS)

Pelos verdes campos sob o céu todo azul

Eu vou dançar uma chula lá no Sul

Por fim, a letra da canção reforça o tema-enredo e apela ao canto e à dança de seus componentes, apelando para verbos no imperativo.

2.1.3 *Imperadores do Samba, 1982: Bahia, berço histórico do Brasil (Carlinhos e Guaraci Feijó)*

O samba-enredo da Imperadores, diferentemente dos anteriores, não é panorâmico sobre o Brasil, centrando-se na Bahia. No entanto, por buscar fazer do Estado a representação de uma síntese do país, merece ser considerado nesta unidade de sentido.

A chegada de Cabral é tratada nas duas primeiras estrofes, com a asserção de que não foi na Índia, “nem na China multicolor / Ou nas terras africanas / Que Cabral chegou”, versos complementados pelos versos negros “ô ô ô...”. O lugar de onde fala o sujeito poético é a Bahia - que se permite, inclusive, a usar o vocativo tipicamente baiano “meu rei”: “Meu rei, pensei em lhe contar / Sonhei até ficar / Aqui na Bahia”.

O contato das três raças fundantes do Brasil é evidenciado no trecho “Dançam índios, negros, invasores / Neste solo verde e anil”. O branco, aqui, não é objeto de contemplação acrítica, e sim tratado como “invasor”.

A letra da canção, numa mesma estrofe, parte de Pero Vaz de Caminha e chega aos contemporâneos Terreiro do Alaketu, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil.

Diz Caminha ao rei de Portugal

A terra é boa, tudo dá

Achei a Bahia

De Alaketu, Caetano, Gal e Gil

A participação da Bahia para a formação histórica do Brasil fica nítida no refrão final, que diz: “É Bahia / A tua história / Fez esta nação”.

A Bahia seria ainda homenageada outras vezes, como pela Praiana em 1988, no enredo *Coisas da Bahia, sim senhor* (Zé Grande). Todavia, desta vez a deferência se limita a aspectos culturais peculiares do Estado, como as suas “igrejas majestosas”, as “mães baianas”, a capoeira, o berimbau, símbolos como o Elevador Lacerda, ícones da música popular como Dorival Caymmi, Caetano e Gil, etc. Não há, portanto, uma tentativa de, a partir da Bahia, se ter uma visão sintetizante do Brasil.

2.1.4 *Bambas da Orgia, 1984: Pra falar de Brasil (Nis Pinto Nissen)*

Outro samba-enredo panorâmico sobre o Brasil é o do Bambas da Orgia em 1984. Nele, sobressaem-se elementos das culturas nordestina e negra.

As danças folclóricas nordestinas ganham destaque na primeira estrofe. O Brasil é delimitado em seus dois extremos verticais, “Do Oiapoque ao Chuí”.

Vou dançar frevo
Brincar no reisado
Unir bem forte
Do Oiapoque ao Chuí

Após um prólogo em que é apresentado o tema da escola, surgem os elementos que remontam ao Rio Grande do Sul: a ex-Miss Universo Ieda Maria Vargas e a lenda do Negrinho do Pastoreio, descrito como “a vítima do mal”.

Pra falar de Brasil
Hoje os Bambas saem na frente
Pra cantar
Os ritmos febris
Cor e sotaques
De um cenário sem igual
Lembrar Ieda Vargas, a linda majestade universal
Negrinho do Pastoreio, virgem santa (BIS)
A vítima do mal.

A escuta do refrão, em que é invocada a batida do negro, coerentemente apresenta o som de terreiro. Além disso, o trecho demonstra uma visão ufanista dos bandeirantes.

(BIS)
Bate batéia, negro
Olha, Minas brilha em ouro
No esplendor da esmeralda
Vibra e sonha o bandeirante

O restante do samba segue a enumeração de aspectos culturais brasileiros, sobretudo do Nordeste, finalizando com a evocação à Portela, escola-madrinha da agremiação, e um pedido de aplausos e bis: “Portela é nossa madrinha e diz / Que o melhor é / aplaudir e pedir bis”.

2.1.5 Vila Isabel, 1990: Machado de Assis (Kandanda e Anezio)

Apesar do título levar à dedução óbvia de tratar-se de uma homenagem ao maior escritor brasileiro, a canção é mais uma narrativa histórica da formação do Brasil, também baseada no ideário das três raças. Machado de Assis surge apenas nos versos finais, no trecho sobre os negros, dentre aqueles “que mais se destacaram no país”.

A canção apresenta algumas ideias ingênuas, socialmente e historicamente. Mostra

“com alegria” a “aculturação” do índio. Quando chega Cabral, ele encontra um “povo feliz”, e “se fez a colonização / para o progresso da nação”.

A narrativa acerca do negro afirma que veio da África “escravizado para trabalhar nosso chão”. Com o passar dos anos, o negro foi “evoluindo”, até chegar a espaços de destaque nas diversas artes - inclusive na literatura, surgindo no samba o negro Machado de Assis.

O negro veio da África
Escravidado pra trabalhar nosso chão
Os anos foram se passando
E o negro evoluindo
Através de seu modo sagaz e lutador
Ele foi sempre subindo
Na escultura, poesia, pintura, culinária
Na música, na arte literária.
E hoje entre os negros
Que mais se destacaram no país
A Vila Isabel vem homenagear
Ao imortal Machado de Assis

2.1.6 Acadêmicos da Orgia, 1992: Acadêmicos da viagem pitoresca de Debret (Carlos Alexandre)

O Brasil pintado pelo francês Jean-Baptiste Debret, na primeira metade do século XIX, é o tema-enredo da Acadêmicos da Orgia em 1992.

O refrão inicial já faz a junção de elementos intrínsecos à forma do samba-enredo, como as cores da escola de samba, com a menção ao tema apresentado - transportado para a “passarela”, ou seja, para o universo do desfile carnavalesco.

De verde e branco vou pintar, eu vou
A passarela com um quadro de Debret
Nesta viagem pitoresca eu vou
Eu vou levar você

Uma narrativa biográfica mais ou menos linear de Debret é produzida, num jogo de repetição de verbos, num verso (“Chegou, chegou, chegou”), e de sequencialidade temporal noutro (“Olhou, gostou, ficou”).

Chegou, chegou, chegou
No ano de mil oitocentos e dezesseis

Olhou, gostou, ficou
Virou brasileiro, esse grande francês
Veio impulsionar, iluminar
Toda a cultura do Brasil
E com seu pintar, com seu regar
A flor da arte se abriu

A ancestralidade indígena e o camponês, a corte “engalanada” e o “sinhô dos canaviais” também são lembrados. Fatos históricos da época são relatados, com uma expressão “lindo” abrindo cada verso. No penúltimo verso, um enunciado que provoca reflexão sobre a arte: “Lindo é ver a história ser contada sem o verbo e a voz”.

A última estrofe faz a pregação da valorização da arte, apelando aos céus por um “novo” Debret. O derradeiro verso - “Pois o Brasil de hoje desbotou” - torna possível a analogia com o contexto social no qual o samba está inserido, de crise no governo Collor (que, no mesmo ano, acabaria por ser cassado).

É hora de abrir mão de seus anéis
É hora e vez de telas e pincéis
Senhor, mande um novo Debret por favor
Nos cobrir com sua cor
Pois o Brasil de hoje desbotou.

2.1.7 Império da Zona Norte, 1994: Brasil, império da miscigenação (Sérgio Cunha, Adair Antunes, Caubi Jr., Marcelo Xavier)

A formação do Brasil a partir das três raças é também o tema deste enredo. Há praticamente uma estrofe para cada etnia: o negro, o branco (português) e o índio. Assim como fizera no distante 1978, com *Brasil, flor amorosa das três raças*, o Império da Zona Norte parte da lenda de Caramuru para tratar dos primórdios da mistura de raças no país, na compreensão de que é dela que surge “o primeiro brasileiro”.

Brasil, meu Brasil
Império da miscigenação
Brasil, meu Brasil
Multicores é o teu coração

Diogo Alvares, o Caramuru
Foi flechado pelo amor de Paraguassú

Daí nasceu o primeiro brasileiro

Moreno, mestiço e trigueiro

Seguindo a estrofe acima, o negro entra na história. Diferentemente de boa parte das narrativas sambistas acerca do negro, onde o orgulho é manifestado pela “Mãe África”, aqui há um genérico “E o negro veio das lonjuras” - com o vocábulo pouco usual -. Da fusão de negro e branco, surge a mulata. Em refrão bisado, a invocação à liberdade e a símbolos da cultura negra.

E o negro veio das lonjuras

Com sua cultura, crenças e tradições

E com o branco criou a mulata

que arrebatou nossos corações

(BIS)

Liberdade... Quilombos e zumbis

Maracatu... Reis e rainhas hoje estão aqui

O branco que constitui a raça é o português (os novos imigrantes não são lembrados). Dele, são citadas danças e festas que se tornaram traços relevantes da cultura brasileira.

(De Portugal)

De Portugal vieram as pastorinhas

e a folia de reis

Festa junina e o vira-vira, coisas de português

E o Boi-Bumbá, são maravilhas

que o Império vem mostrar

O índio é tratado a partir do relevo a personagens conhecidos do folclore brasileiro. Neste trecho, que é musicalmente o mais inspirado, as sílabas finais são replicadas, produzindo um “eco”.

(E o índio)

O índio e as lendas da floresta

Mistérios, festa e causos de arrepiar

Curupira pira, Caipora pora,

Saci Pererê rerê

No fim, tudo acaba em samba - rememorando, ainda, a identidade da agremiação: “(BIS) Eu vou cair no samba, eu vou / Eu sou imperiano, eu sou”.

2.1.8 *União da Tinga, 1996: Entre pretos e brancos, se não for índio, o que é? (Adailton Guedes e Neidivon Silveira Leal)*

Dedicando uma estrofe para o índio, outra para o negro e um pequeno refrão bisado ao branco, a União da Tinga também fala da formação do Brasil baseada nas três raças.

O refrão inicial tem uma levada que praticamente não se executa mais (cada verso vem com o complemento “[...] ia ia ô”), e que no todo da canção parece destoar da narrativa - mais tradicional.

Vou ver a União ia ia ô
Balançando, balançando ia ia ô
Se esta festa está tão quente iá ia ô
Vou misturando a minha gente ia ia ô

Descrito a partir de seu *habitat*, o índio é tratado como “vítima da civilização”. Os dois versos finais, sobre nudez, coragem e o amor pela terra, são carregados de força simbólica.

O brado de um guerreiro ecoou, ô ô
Ressoou, ecoou no meio da mata virgem
O canto de paz e amor
Filhos da mãe natureza
Que foram vítimas da civilização
A nudez e a coragem refletem a imagem
Do seu amor pelo chão ô!

A demarcação de identidade indígena é ressaltada nos versos bisados “Tupinambá eu sou, Tupiniquim eu sou / Eu sou Tapuia, sou da terra, sou amor”. Em seguida, entra o negro. Não se omitindo de tocar na realidade a que o negro foi submetido, o samba da União enfatiza Zumbi dos Palmares e a luta pela liberdade.

O negro aqui chegou e trabalhou
Deixando seus costumes e magias
Suportando os maus tratos
Em seu corpo o retrato da rebeldia
Com Zumbi dos Palmares a liberdade que brilhou
Tornou-se o líder dos escravos na luta, na guerra
E assim se eternizou

Ao branco, cabe apenas dois versos (bisados), onde o seu papel é sintetizado pela força coercitiva por ele praticada: “O branco chegou, colonizou / Impôs sua raça, sua

língua, sua cor”. Ou seja, o branco tem enfatizada a sua condição de colonizador, com toda sua imposição cultural.

Na estrofe derradeira, a mistura de raças e culturas acontece de forma plena. Porém, o tom não é de ufanismo diante dessa integração. Há espaço para a crítica aos preconceitos sociais, ao mesmo tempo em que se manifesta o orgulho pela condição miscigenada.

2.1.9 Império da Zona Norte, 1997: Viagem em busca das belezas e riquezas deste país (Chico Santos e Nenê do Cavaco)

O Brasil segue sendo motivo de “aquarela” no repertório cancional das escolas de samba de Porto Alegre. Tal qual a *Aquarela Brasileira* de Silas de Oliveira, a letra do Império da Zona Norte destaca alguns dos principais símbolos, materiais e imateriais, dos Estados brasileiros.

O início da canção já deixa claro que o objetivo é passear pelos Estados. Ao contrário da maioria dos sambas panorâmicos, que, para falar de natureza, recorrem à Amazônia, aqui discorre-se sobre o Pantanal.

Viajando nos Estados desse meu país

Vou conhecer a natureza brasileira

De norte a sul tá tudo azul

A emoção entra em cena

A beleza natural do Pantanal

A fauna e a flora têm riqueza sem igual

Com seus rios e cascatas cristalinas

Meu país é tropical

O Rio de Janeiro, em refrão, é associado aos clichês que se tornaram símbolos de “brasilidade” - samba, futebol e mulata: “No meu Rio de Janeiro / Tem praia, samba e futebol / A mulata brasileira é internacional”.

À Minas Gerais, liga-se, naturalmente, a questão dos minérios. O Nordeste, interessantemente, é adjetivado como “escondido”. São Paulo, além da garoa, é lembrada por seu poderio econômico.

Minas Gerais, teu minério é verdadeiro

Tuas pedras preciosas

Encantam o mundo inteiro

O Nordeste escondido

Tem sua seca e o calor do seu lugar

São Paulo, grande polo industrial

Essa terra da garoa

Nos leva ao comércio mundial

O Sul resume-se ao Rio Grande do Sul. É evidenciado a partir de alguns dos seus aspectos mais conhecidos: o pampa, o churrasco e o chimarrão.

No Sul, o povo alegre dos pampas

A pecuária nos encanta

Muito churrasco e chimarrão

Toda beleza natural

O Império vem mostrar no Carnaval

2.1.10 Imperadores do Samba, 1998: Brasil, mostra a tua cara (Renatinho, Fofo e Lelé)

Menos atrelado às informações de cada Estado brasileiro, e sim na narrativa histórica e na contribuição de cada raça para a formação da nacionalidade, esta samba-enredo prima pela forte crítica política e desloca-se para a contemporaneidade.

Já na primeira estrofe, na alusão à chegada dos portugueses, aparece a desilusão em relação à exploração do país: “[...] de lá pra cá pouco modificou”. Não há ufanismo, tampouco irreverência.

A estrofe destinada ao índio é permeada de crítica ao fato dos nativos terem sido “dizimados e oprimidos pela ambição”. Conta, também, com a periodização histórica (fala-se dos ciclos do pau-brasil e do açúcar).

E o índio?

Filhos da terra, donos desse chão

Foram dizimados e oprimidos pela ambição

Por “bugigangas” deram todo o Pau-Brasil

Com o ciclo do açúcar chegam os tumbeiros

Um povo varonil

Os sofrimentos a que o negro foi submetido é lembrado, assim como a resistência da raça. “Lá vem o negro, vem, sofrendo “negro” / Pra trabalhar e escravo se tornar / Nem a força da chibata calou o grito dessa raça”.

Diversos fatos históricos são enumerados em sequência. A miscigenação é abordada, junto do realce à chegada dos novos imigrantes.

(E na crise)

Na crise da “coroa” o ouro foi a solução (e a salvação)

A “ferro e fogo”, expedições, inconfidências

D. Pedro dá “tal Independência”

Da integração, há miscigenação

Diversos povos imigraram neste chão

Mais próximo dos “sambas-aquarela”, os versos seguintes ressaltam, de forma sumária, alguns traços culturais da Bahia, do Norte brasileiro, de Pernambuco, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Tem axé dos baianos, olha o boi, meu boi-bumbá

Frevo e maracatu pro brasileiro se encantar

E na “Terra da garoa”, centro industrial (Que legal)

Rio, é samba e Carnaval

O discurso desloca-se para a contemporaneidade na estrofe posterior. É feita uma crítica política contundente (panfletária, de certa forma). Junto dessa crítica, a expressão de esperança em um “país novo para a vida melhorar”.

Mas que “Cara bonita terá meu Brasil” (Ô, ô, ô, ô)

Quando a “Politicagem” vier se acabar

Só com a esperança desse povo

Em querer um país novo para a vida melhorar

(E pra melhorar)

Só peço mais educação

Trabalho pra toda nação

Saúde, paz, plantar, colher

Ó “Pátria-Amada” dê o direito de viver

Por fim, uma declaração de amor ao Brasil, ao “ser gaúcho” (utilizando o grito de guerra famoso à época, “Ah, eu tô maluco”, que no Rio Grande do Sul fora transformado em “Ah, eu sou gaúcho”), e à escola de samba: “O meu Brasil eu canto com amor / ‘Ah eu sou gaúcho, sou imperador”’.

2.1.11 Mocidade Independente da Lomba do Pinheiro, 1998: A criação da raça brasileira (Balau)

A canção da Mocidade da Lomba do Pinheiro se distingue por encenar um casamento entre um índio e uma princesa. A liberdade criativa é plena: Zumbi é quem anuncia o matrimônio, num quilombo, ao som do rufar dos tambores, com personagens mitológicos da cultura negra participando, e a nação tupi, reis africanos e caciques assistindo tudo, emocionados. O casamento nada mais é do que a simbolização da união das raças, responsável por fazer surgir a “raça brasileira”.

Vamos ilustrar em nossa história
Um lindo momento
Quando Zumbi anunciou
Que no Quilombo haveria um casamento
Grande festa na mata desafiaria o perigo
Felicidade imensa em saber que ali
Surgiria um povo forte e unido
Liberdade, a terra, o céu e o mar
Receberiam como herança
Os filhos que estavam pra chegar

A narrativa é recheada de cultura negra com a entrada em cena de Ana de Ferro, a lendária prostituta francesa que deixa a cidade do Recife para se juntar aos negros do Quilombo dos Palmares, se tornando conselheira de Zumbi, e a guerreira Dandara, mulher de Zumbi. Além disso, a menção ao rufar dos tambores é acompanhada, na batida da música, por um análogo som de terreiro.

Rufaram tambores no terreiro
Sob a paz dos Orixás
E Ana de Ferro cuida do banquete! Pra não faltar
Dandara mandou fazer vinho de palma! Pra celebrar
Crianças enfeitavam o altar

A descrição do casamento entre o índio e a princesa prossegue com a aparição de mais elementos, como o acompanhamento da “nação tupy”, de “reis africanos, caciques e brancos” (“brancos”, assim mesmo, de maneira pouco precisa). A cerimônia marca o “início da miscigenação”.

Nação Tupy preparou-se muito bem pra união
O pretendente proclamado guerreiro
O sustento da família viria de suas mãos
A assistir reis africanos, caciques e brancos
Que emoção
A cerimônia do índio e a princesa
Início da miscigenação

Encerrada a narrativa matrimonial, que deu início à miscigenação, os versos transmitem desejo de igualdade e exprimem o orgulho do pertencimento à “raça brasileira”.

2.1.12 Acadêmicos de Gravataí, 2007: O Brasil que emociona e encanta é aquele que é construído com a força de seu povo! (Arlson Trindade, Claudinho e Juliano Centeno)

Alguns elementos utilizados anteriormente para caracterizar as regiões também aqui estão presentes: para falar do Sul, Negrinho do Pastoreio e o pampa; Sudeste, centro econômico e o carnaval; Centro-Oeste, Pantanal; Nordeste, axé e cangaceiro; Norte, boi-bumbá e Amazônia.

O refrão inicial, além de citar as marcas da escola, como o nome e o símbolo (onça negra), exhibe o tema que será desenvolvido - “as lendas e belezas da nação”. Após a menção à comunidade de onde procede (a cidade de Gravataí), a Acadêmicos abre falando do Rio Grande do Sul, exprimindo um “orgulho”: “O nosso orgulho é gritar: eu sou gaúcho”. É invocada a lenda do Negrinho do Pastoreio, e não se esquece, também, de aludir-se ao “pampa dos estancieiros”.

É ruim de segurar!
Amor, Gravataí vai brilhar!
De sul a norte, que maravilha! Vou viajar...
O nosso orgulho é gritar...eu sou gaúcho!
Meu pedacinho de Europa hospitaleiro
Da lenda e da fé no Negrinho do Pastoreio
Pampa dos estancieiros
O Sudeste é o centro financeiro-cultural
Palco do carnaval

A abordagem acerca do Centro-Oeste traz a Festa do Divino, o Pantanal e o boiadeiro. O último verso faz um chiste: “Tem Pantanal e boiadeiro, é só chegar... / Cuidado que o jacaré pode pegar!”. Já o Nordeste é lembrado pelas “paixões”, simbolizadas no amor de Lampião e Maria Bonita. A festa de boi-bumbá e a Amazônia, para denotar o Norte, precedem versos ufanistas sobre o Brasil e seu povo.

Nordeste querido, é terra das paixões
onde Maria Bonita amou Lampião
do cangaceiro e das religiões
axé pra você, meu irmão!
Boi-bumbá! E na Amazônia, rica fauna a encantar
Vai chover...
No Norte contam que a serpente faz magia
Isto é Brasil! Terra de quem acredita e quem faz

que emociona e encanta a quem pisa aqui neste chão
E a minha escola enaltece esse País
e o seu povo forte e tão feliz

Os bandeirantes

A questão dos bandeirantes rende um tópico especial. É sabido o seu lugar controverso na historiografia. Enquanto uma corrente trata-os como verdadeiros heróis, que “abriram os sertões” e integraram as regiões do país, outra corrente (que valorizo) recorda o extermínio dos povos indígenas e o aniquilamento dos quilombos negros protagonizada pelos bandeirantes.

Pode-se dizer que, a despeito da primeira versão historiográfica ainda ser forte em outros lugares do Brasil, sobretudo em São Paulo, no Rio Grande do Sul não encontrou tanta repercussão; para exemplificar, basta ver os nomes de ruas, rodovias e escolas, que dificilmente homenageiam os bandeirantes. Então, refletir sobre o lugar do bandeirante na formação do Brasil à luz do extenso corpus cancional das escolas de samba de Porto Alegre me parece válido.

Aqui, serão brevemente pontuados quatro sambas-enredo em que os bandeirantes aparecem com mais ou menos destaque. A eles, acrescenta-se um caso já mencionado anteriormente: o Bambas da Orgia, em 1984, no refrão do samba *Pra falar de Brasil*, ufanisticamente saúda os bandeirantes, com os versos “No esplendor da esmeralda / Vibra e sonha o bandeirante”.

2.1.13 Beija-Flor do Sul, 1983: Mineração, orgulho do passado, riqueza do presente (Cao Guimarães)

A letra da extinta escola (da qual não dispomos de áudio) tem boas soluções poéticas, como no primeiro refrão. Sobre a visão dos bandeirantes presente na canção: não tem ufanismo como no exemplo supracitado dos Bambas, mas tampouco há a crítica mais direta aos efeitos negativos das bandeiras. Concentra-se em falar dos bens minerais - o ouro, a prata, a esmeralda, o cristal, o petróleo.

A letra, porém, não é “alienada”. Fica claro, por exemplo, que a riqueza extraída do Brasil não ficou no país, e sim remetida ao exterior.

No seio deste chão Brasil
Um grande coração se abriu
Ouro e prata, pedra e pau
Levaram tudo ao rei de Portugal

A narrativa acerca dos bandeirantes fica mais explícita na próxima estrofe. Esta é encerrada com fortes versos: “Mas a mão que cava o ouro / Não lança mão do seu tesouro”.

Os bandeirantes foram buscar
As esmeraldas verde-mar

E lá das Minas Gerais
Diamantes cristais
Preciosos metais
Mas a mão que cava o ouro
Não lança mão do seu tesouro

Ao final, a expressão da esperança, que “é negra”, e uma analogia com a confiança na riqueza do petróleo: “A cor que vai vingar / Pois se o petróleo é nosso / Eu quero é ver jorrar”.

2.1.14 Praiana, 1984: Sonhos e esmeraldas na grande ilusão do Carnaval (Jajá e Zé Grande)

Em narrativa primeiramente em primeira pessoa, e após em terceira, o sujeito poético inicial da canção da Praiana é ele próprio um bandeirante. A posição de onde fala é sofrida, de quem passou “frio”, passou “fome”, e invoca forças ao “Senhor”.

Rasgando estradas
E desbravando sertões
Passei frio, passei fome
À procura de riquezas

BIS

Será que eu posso, meu senhor
E me dê forças pra viver
Mesmo sonhando
Lindos tesouros quero ter

A ambição do sujeito poético é nítida: “Quero ouro, quero prata / E as esmeraldas escondidas nesta mata”.

Muda o sujeito, que passa para a terceira pessoa. Agora em narrativa mais histórica, aparece também a liderança de Fernão Paes Leme.

Mergulhado num desejo fascinante
Homem valente saiu ao mundo
E novas terras conheceu

BIS

Fernão Paes Leme com bravura
Sua bandeira levantou
E as regiões do centro-norte conquistou

Indiferente aos conflitos dos bandeirantes com os índios e os negros escravizados, a letra dá a entender uma “comunhão” entre eles e os invasores: “Mucamas, índios e mercadores / Também tiveram nas bandeiras seus louvores”

2.1.15 Imperadores do Samba, 1997: Imperadores - século XXI (Nilton Pereira)

O samba da Imperadores apresenta os bandeirantes de forma colateral, dentro do contexto do enredo desenvolvido. O tema da escola são as perspectivas e os desejos para a humanidade, diante do novo século que se avizinhava.

Os bandeirantes são enxergados dentro da mesma concepção que consagrada pela historiografia oficial: são precursores, pioneiros. A eles relacionam-se as novas tecnologias e a própria energia “que emana da folia”.

Hoje exploradores bandeirantes
Juntam novas tecnologias
A enorme máquina do tempo
E a energia que emana da folia

2.2 Longa duração: o negro (e a religiosidade afro-brasileira)

Uma das longas durações mais notáveis na poética da canção das escolas de samba de Porto Alegre são os sambas-enredo de temática afro. Desde os primeiros registros, na década de 1970, até os tempos atuais, o negro sempre foi um elemento visível no samba-enredo - diferentemente da maior parte das manifestações literárias, e mesmo cancionais.

Há uma explicação imediata sobre essa maior presença do negro no samba-enredo. Assim como no Rio de Janeiro, as escolas de samba em Porto Alegre são umbilicalmente ligadas às comunidades periféricas - negras, sobretudo. Tolhidos da educação formal e secundarizados dos ambientes culturais consagrados, os negros tiveram nas escolas de samba a possibilidade de expressar as suas identidades, contar as suas histórias, e, inclusive, transpor para fora dos terreiros o culto a seus orixás.

Na unidade de sentido anterior, sobre a formação da brasilidade, já foi possível verificar vários sambas-enredo em que o negro aparece com destaque. No entanto, ali estava junto dos outros dois pilares da “união das três raças” (o índio e o branco); nas canções agora analisadas, o negro e sua cultura são protagonistas absolutos.

Devido ao fato de a maioria das letras misturarem os elementos da cultura negra - a religiosidade afro-brasileira, a ancestralidade africana, a luta pela liberdade etc. -, não faremos sub-recortes temáticos. Assim, para maior clareza, o elenco dos sambas seguirá apenas a ordem cronológica (focando nos aspectos mais importantes de cada canção, sem

necessariamente esmiuçar todas as estrofes).

2.2.1 *Acadêmicos da Orgia, 1978: Festa no Gantois (Wilson Ney)*

Tendo como foco específico o terreiro de Mãe Menininha do Gantois, em Salvador, o samba-enredo da Acadêmicos da Orgia vale a citação nesta unidade de sentido por dois motivos especiais: 1) a liberdade com que tematiza a religiosidade afro-brasileira, num período ainda de ditadura e censura; 2) a utilização de “versos negros”, reproduzindo cânticos entoados nos terreiros.

Após uma estrofe contando a história de como Mãe Menininha se tornou a “dona do terreiro”, surgem o ritual do afoxé e os Filhos de Gandhi, o mais conhecido dos blocos de afoxé. Toda a festa no terreiro de Gantois está a serviço da saudação a Oxalá, como explícita a letra.

O afoxé sagrado
que tem o seu eterno ritual
Filho de Gandhi se aprontando
para o mais famoso carnaval
e no terreiro lá do Gantoá
se preparando para receber
o rei da paz
com bandeiras, comidas, balões e flores
para saudar Oxalá

Expressões de terreiro, utilizadas nos terreiros para invocar os orixás, aparecem no reiterado refrão - entre as estrofes, repetem-se os mesmos versos: “Epaio ieieu omio / O Baba na Festa do Gantoá [sic, conforme a escrita no disco]”.

2.2.2 *Bambas da Orgia, 1979: Das lutas e glórias neste sonho de Zumbi (Meneca)*

O samba-enredo do Bambas em homenagem ao ícone negro destaca-se pelo alto grau de politização. Somado a uma estética cuidadosa e sincronizada com seu objeto, é uma preciosidade dentre as canções de temática afro-brasileira.

A valorização da linguagem oral irrompe já no refrão inicial, com uma “óia” invocando o seu herói Zumbi dos Palmares: “Óia Zumbi / Óia Zumbi, Muxicongo”⁶. A apresentação do tema-enredo ocorre de forma plena na estrofe seguinte: “É os bambas que apresentam / Este sonho de Zumbi”.

O orgulho negro é evidenciado nos versos subsequentes. Junto disso, a narrativa

6 Muxicongo é uma das nações do candomblé, mas também se refere aos naturais da região de Muxicongo, em Angola, e sua língua banta (fonte da segunda aceção: Aulete Digital). Há ocorrência afirmando ser relativo aos “membros dos diversos kanda no Congo” (Príberam Dicionário).

exibe personagens que comumente ficam de fora da historiografia oficial, mas que aqui têm protagonismo. A oralidade continua adotada.

Oi re re re re re

Oi re re re

Era negro, sim senhor

O céu de Palmares

Onde a princesa Aqualtune

reinou ô ô ô

A narrativa acerca da princesa Aqualtune, que a tradição tem como sendo a filha de um rei do Congo, mãe de Ganga Zumba e avó de Zumbi, prossegue. Ao mesmo tempo, o destaque é dado à expressão do desejo e da luta pela liberdade aos negros.

(Ecoou...)

Ecoou no céu de Palmares

Um grito de liberdade

Liberdade, meu irmão

Na era do Brasil Colonial

Quando a princesa aqui chegou

Em meio a uma leva de escravos

Traída pelo irmão

Filha de Dada Guezo, "O Leopardo"

Tentou no Brasil libertação

Entre lutas e glórias nesta terra

Os deuses chegaram no distante Daomé

(BIS)

Na descendência escrava da princesa

Negros lutavam

Pela liberdade no Brasil

Por fim, cabe ressaltar que toda a musicalidade é composta de sons afro-brasileiros - fundindo-se, portanto, letra e ritmo.

2.2.3 Imperadores do Samba, 1979: Oxumaré, oferenda de amor a Obatalá (Wilson Ney)

Este samba da Imperadores prima pela exclusividade dada à religiosidade afro-brasileira e à mitologia africana. Os orixás não são apenas motivo de invocação, e sim os protagonistas da narrativa.

Conta a mitologia africana
Que o criador do universo
Foi Obatalá
Rei supremo e todo poderoso
No templo na ilha de Ifé

Parte da criação do homem
Com o senhor Olodumaré

Demonstrando a consciência do processo de extermínio cultural a que os negros traficados da África foram submetidos, o compositor simboliza em Dan Oxumaré, o orixá do arco-íris, “[...] os antepassados / Cujos nomes foram olvidados”.

Assim como nas canções anteriores, há uma sincronia entre letra e música, produzindo uma forma própria. Termos invocativos aos orixás, entoados nos terreiros, são utilizados, ao som de musicalidades africanas.

Epa Baba, Obaluaeee
Epa Baba, Obaluaeee
Obaluaeee Epa Baba
Obaluaeee Epa Baba

2.2.4 Praiana, 1982: Raízes e crenças de uma nação (Zé Gomes da Janaína)

Pedindo licença para a escola adentrar o desfile, através de versos com a palavra iorubá “agô” (utilizada também nos cultos de matriz africana), a Praiana exhibe um samba-enredo todo em homenagem ao negro. Da origem em diversos lugares do continente africano, a religiosidade, a miscigenação, a contribuição para o progresso do país, diversos são os aspectos elencados.

Agô, agô, agô
Agô pra minha escola desfilar
Em tempo de Angola, de Ketu e Nagô
Com a proteção do Rei Obatalá

Negro chegou
Na Bahia de São Salvador
Difundi seu credo, veio a miscigenação
Esteio da nossa querida e bendita Nação ô, ô, ô

A história contada não é de um “outro”. Na segunda estrofe, é o próprio negro quem vocaliza o sujeito da narrativa.

Ouçó
Os tambores do Congo
Rufando nos ares da Terra Africana
Vejo
Trabalhando os teares
Tecendo uma tela sem jaca
Marcando o valor de uma raça
As suas raízes
Fizeram do progresso pioneiro a força-mor
Disseminando pelo mundo inteiro
A fertilidade com seu bendito suor

BIS
E a história registrou pelos anais
A vitória dos seus ancestrais Ô, Ô, Ô

Não é feita qualquer alusão à escravidão, diferenciando-se de outros sambas de temática afro. Toda a letra enaltece elementos considerados positivos na vida do negro brasileiro. Ao final, ele é representado como “riqueza que Oxalá mandou”: “Ô, Ô, Ô, Ô / É povo, é gente, é riqueza que Oxalá mandou”.

2.2.5 Imperadores do Samba, 1987: Das águas, das matas, dos céus, os imperadores do Universo (Ismar Silveira)

Assim como o anterior samba da Praiana, a Imperadores também “pede licença” aos orixás, já que irá tematizá-los. A saudação, o a expressão “Loraiê”, é para Exu, o “Senhor da rua”, que “abre os caminhos”.

Abrem-se as cortinas da Avenida
Laroiê, oh Senhor da rua

Minha escola pede licença para apresentar

Nesta festa

Nossa homenagem aos deuses e orixás

A representação do legado da ancestralidade negra se dá sobretudo em sua dimensão artística e cultural: “Com sua garra e alegria / Canto, dança e poesia / Que são legados dos nossos ancestrais (BIS)”.

Mais adiante, a mitologia acerca dos deuses e orixás africanos aparece em detalhes. Entre termos invocativos (“Agô agogô...”; “Baba Okê” etc.) e as atribuições de cada divindade (“Rei do mundo”, “deusa do ouro”, “deusa dos ventos” etc.), é montado um universo próprio.

Ogum que é o Senhor das matas

Vem com sua lança nos proteger... Ogunhê

Ago agogo ie iê

Dança o Rei do mundo, Obaluaiê

Rainha deusa deste reino encantado

Iemanjá odoiá

Mamãe Oxum, deusa do ouro

O seu axé nesta festa é um tesouro... (e dos céus)

Nosso papai aponta

Olha a pedra do raio de Xangô... Baba Okê

Linda deusa dos ventos, Odelê

Onde anda o arco-íris de Oxumaré

Como é lindo ver as baianas

Saudando o Pai Oxalá

Sambando de branco até o fim

2.2.6 Restinga, 1991: África, raízes negras na terra do samba (Sidnei da Conceição e Flávio Pinto Soares)

Apresentando um samba-enredo panorâmico sobre o negro brasileiro, a canção da Restinga destaca as origens africanas, as contribuições para a cultura nacional etc. As diferentes religiosidades afro-brasileiras são citadas nominalmente: o candomblé, a umbanda, a quimbanda. São lembrados o preto-velho, a música, a dança...

O negro enriqueceu a cultura nacional

Colocando a magia dentro da filosofia espiritual

No candomblé, na umbanda e na quimbanda
Sentado num banquinho
Preto velho ensinando
O bem vencer o mal

A escravidão e a luta pela liberdade são evocadas, manifestando uma mensagem para os dias atuais, em versos politicamente fortes.

Liberdade, liberdade
Não é derrubar os troncos
A chibata e a corrente
Liberdade, liberdade
É viver decentemente
Respeitado como gente

2.2.7 Imperatriz Dona Leopoldina, 1994: No amanhecer dos sonhos, o negro é lindo, o negro é Rei (Zé Ivo, Sampaio, Caco, Chico Santos)

O samba da Imperatriz expressa a alegria e o orgulho negro. A poética da canção relaciona o fato de ser negro a um sonho. Neste sonho, negro é “rei”, é “lindo”, é “feliz”. Com sua “sabedoria”, o negro mistura “brilho” e “cenário” e cria o colorido no “amanhecer de Carnaval”.

Eu sou um rei
Negro lindo, sou feliz
Ao Criador, eu canto
Com você, Imperatriz

(Vem de lá, vem de lá...)
Vem de lá do continente africano
Esta maravilha sensacional
E o negro, com sua sabedoria misturou
O brilho e um cenário
Colorido ele criou
Nesse amanhecer de Carnaval

Diversos aspectos culturais são lembrados, como a *kizomba* (a festa das raças), o batuque, o candomblé. O que se sobressai repetidas vezes, porém, são signos positivos

como “feliz”, “felicidade” e “alegria”.

2.2.8 Bambas da Orgia, 1994: Pompas para Ianassô Akalá (Caco Rabello, Hamilton Santos e Edson Vieira)

A mitologia africana é o tema-enredo também deste samba do Bambas da Orgia. A narrativa em torno de Ianassô Akalá, que seria uma das fundadoras do primeiro terreiro de candomblé, é rica em detalhes. Assim como tantas realezas dos povos da África, Ianassô teria sido uma das princesas raptadas para serem escravizadas no Brasil.

Ianassô, Ianassô, uoo Akalá

Divindade soberana, Ijexá

A razão iorubá

Assim quis o Criador

Veio a dor do cativo

Caçadores de escravos

A trouxeram pro Brasil

Ao invés de ser escrava

Outro reino construiu

O samba, diferente dos anteriores, não apresenta invocações a orixás. Fora isso, ressalta-se que na música há a inclusão de um “caco” identificar do nome da escola, no verso “Que beleza, que harmonia”, ficando “Que bambeleza...”.

2.2.9 Restinga, 1994: Trezentos anos de liberdade - Zumbi, guerreiro da liberdade (Luiz Henrique)

Um dos mais biográficos sambas-enredo sobre Zumbi dos Palmares, cada verso denota alguma qualidade pessoal do homenageado. A geolocalização é apontada (“Liderando no cerrado alagoano”), mas fatos históricos, assim como os elementos genealógicos de Zumbi, praticamente não são referidos, diferenciando-se de sambas anteriores.

Resgatando os costumes africanos

Zumbi guerreiro provou ter educação

Liderando no cerrado alagoano

A maior das resistências

Na luta contra a escravidão

(BIS) O palmarino recebia com humildade

Todo homem que subia a serra
Em busca da liberdade

BIS
Adorava os animais
E amava a natureza
Plantou, caçou
Sem afetar sua beleza

O refrão, estimulando os movimentos da dança, produz um neologismo com o verbo “restingar”: “(...) Restingando para valer / Exaltando o quilombeiro”.

2.2.10 Restinga, 1996: A riqueza desta negra me fascina (Balau)

A história do continente africano é narrada nos versos da Restinga. Como em geral acontece, a África é tratada como unidade, mas sendo citados alguns de seus reinos.

A representação sobre a África ressalta a “Mãe negra, misteriosa e fascinante”. Ela é a “fonte da vida”, tem um mar “guardião de suas belezas” e vê suas riquezas usurpadas por estrangeiros. É aí que entra Portugal, que, junto dos demais invasores que disputaram as terras africanas, levam a “semente do mal”, plantando a “discórdia”.

Vieram os lusitanos na intenção de também explorar
Camelos e caravelas disputavam
O controle e o comércio naquele lugar.
O mundo veio ao seu encontro
Trazendo a semente do mal
Plantando em solo sagrado
Discórdia, revolta de forma brutal

A última estrofe demonstra uma melancolia diante da “desarmonização” provocada durante séculos. Ao mesmo tempo, manifesta a “fé” e o “orgulho” na ancestralidade.

Natureza, crenças e reinados
Foram desarmonizados
Resta ao povo africano
Alma, fé e o orgulho
Herança de antepassados

2.2.11 Filhos da Candinha, 1998: Kawó Kabiyéssilé (Buda da Candinha/ Nego Ilton da Candinha/Taroba/Michael da Candinha/Flavinho Balaca)

Tendo como título a saudação ritual a Xangô, expressa também nos versos iniciais, o samba-enredo da Filhos da Candinha narra, de maneira detalhada, as lendas envolvendo o orixá.

Conta a lenda que Olorum
Conhecido como Olodumaré, ôi criou
O universo de Órum
Habitado pelos orixás
Divino e justiceiro tornou
Xangô uma divindade Yorubá

A percussão promove “paradinhas” e acentua instrumentos mais graves nos refrãos inicial e intermediário, como que encenando o clima de terreiro.

Os tambores botá
Anunciando a tocar
Terceiro filho de Torosi e Oranian
Oi teve o amor de Obá
Oi teve o amor de Oxum, lansã

A narrativa é envolvente, finalizando com um inesperado mistério. Nos versos derradeiros, o caso da poção solicitada por Xangô a um babalaô, que continha um segredo. Impulsivo, o orixá da justiça abriu-a antes do tempo. O que sucede, após dar vazão à sua curiosidade, não é informado na canção, restando o suspense⁷.

Para aumentar suas conquistas
Ao sacerdote uma poção então pediu
Que lhe entregou numa caixa um segredo
Curioso antes do tempo ele abriu...

2.2.12 Imperatriz Dona Leopoldina, 2003: Festa para um rei negro na corte da negra Imperatriz (Sandrinho GC, Arilson, Claudinho)

A letra da canção passeia por épocas e lugares distintos para falar dos reis e rainhas negros. São referidos de Ana de Sousa, a Rainha Ginga (que do seu título em quimbundo, Ngola, deu origem ao nome do país), ao icônico Zumbi e o africano radicado no Rio Grande

7 Segundo a lenda de Xangô, o desfecho para o episódio da poção aberta antes do tempo é o seguinte: “começou a relampejar e trovejar; os raios destruíram o palácio e a cidade, matando toda a população. Não suportando tanta tristeza, xangô afundou terra adentro, retornando ao Orun [mundo espiritual]”. (Fonte: <https://sites.google.com/site/magiadosorixas/lendas-afro-brasileira/lendas-de-xango>)

do Sul Príncipe Custódio, o Príncipe de Ajudá, além dos reis das manifestações folclóricas, como o maracatu.

Do oriente Baltazar e rainha de Sabá
Rei Zumbi, vem com Dandara e Ganga-Zumba
Tem Custódio, H'agostine e Dom Obá
A festa do negro que vai começar

Recorre também à mitologia dos orixás, aludindo a Xangô, Obá, Iansã e Oxum. No último verso, a representação do negro diz ser o “povo que tem brilho em sua cor”.

(BIS) Sempre com muita pompa, olha quem chegou
Vem rodeado de amor, é rei Xangô

Obá! Obá, brava guerreira
Linda Iansã, dona dos ventos e raios
Oxum que é a mãe do ouro e do amor
Ilumina este povo que tem brilho em sua cor.

2.2.13 Samba Puro, 2005: Tem rei... Tem rainha... Na senzala brasileira (Edson Vieira)

Tema semelhante à da Imperatriz Dona Leopoldina foi apresentado pela Academia de Samba Puro dois anos depois. No entanto, a narrativa é construída de forma bem diversa. Com exceção da rainha Ginga, não se tem menções diretas a personagens. Logo no início, há a invocação à “Mãe África”.

Da mãe África
Trago a história fascinante
Vem do paraíso negro
O meu enredo exuberante
Criação de Olorum
A terra virgem dos Bochimanes

Os episódios históricos são relatados com destaque. O discurso expressa “indignação” com a escravidão. Assim como no samba-enredo da Imperatriz, ainda, são lembradas (outras) manifestações do folclore brasileiro - as congadas e o maçambique.

E neste troca-troca
Propagou-se a escravidão
O belo paraíso que virou assombração

Nzinga, grande rainha guerreira.
“Ginga” é contestação
Na voz da Puro a indignação
Depois da grande batalha
Ficou a sua inspiração
Ritual africano e cristão
A dignidade ressurgiu
Congada, Maçambique no Brasil

2.2.14 Império da Zona Norte, 2008: Da África à Zona Norte, sim senhor. Esta é a história do samba (Leandro Chiapetta, Victor Nascimento e Carlos Roberto Nascimento)

O enredo em homenagem ao samba ressalta o legado negro e africano do ritmo musical. Em meio ao sofrimento dos navios negreiros, aflorava a herança alegre dos povos trazidos da África.

África... Terra dos antigos orixás
África... Guerreira, o berço do samba.
Nas histórias que contavam os griôs
Havia o samba, liturgia tribal.
Dança de roda daqueles escravos
Que sofriam nos navios negreiros
Carregando em seus olhos o medo
E como herança a alegria de um povo
Festeiro e cheio de magia.

A narrativa historiográfica sobre o samba prossegue com o surgimento do maracatu em Pernambuco, a opressão vivida pelos sambistas cariocas nos primórdios etc. Curiosamente, aquele que é considerado o primeiro samba, Pelo Telefone, é chamado de maxixe pelos compositores: “Maxixe ao som de Donga e Pixinguinha acaba em carnaval”.

Apesar da lembrança dos principais subgêneros do samba, é o samba-enredo que “leva a nossa bandeira”.

A ordem do rei é extravasar, cair nessa folia.
Tem choro, samba de roda ou gafieira.
Pagode e partido alto
Mas é o samba-enredo que leva a nossa bandeira

2.2.15 Vila Isabel, 2009: Os diamantes de Madagascar (Kuka, Sharon, Arilson Trindade, Claudinho, Juliano Centeno, Rafael Tubino, Lincoln Salazar e Sandrinho Gessé)

As histórias da África e seus reinados segue uma constante na poética cancional das escolas de samba de Porto Alegre (onde desfilam também agremiações de municípios vizinhos, como a Vila Isabel, de Viamão). Desta vez, o tema-enredo é sobre a Ilha da Madagáscar, na costa sudeste do continente.

Apesar de ser um dos principais destinos turísticos africanos, devido à sua exuberância natural, a narrativa gira em torno da lenda de formação da ilha e da denúncia à opressão e à escravidão, recriando, ainda, o cenário da senzala, e partindo disso para apelar à liberdade.

Na Mãe África
Reinava o senhor da riqueza
Possuía o poder do diamante negro
Energizado com as forças do mal
Adorado por belas mucamas
E aconselhado pela sacerdotisa
Com opressão e tirania, dor e humilhação
E aos Malgaxes impondo o medo
Vítima da escravidão

Canta, negro, canta, faz burburum
Dança, reza, implora a Unkulun (Refrão)
Abre a senzala, faz ecoar a voz.
Liberdade a todos nós

2.2.16 Império do Sol, 2010: Deus Abençoe África - Um Cântico de Louvação à Otamtê Ojarô (Diego Nicolau, Rafael Mikaiá, Ricardo Bernardes, Guilherme Dourado, Daniel Barbosa)

O universo da África, dos orixás, da força dos negros e seu legado são os aspectos principais deste samba da Império do Sol, de São Leopoldo. Na música, o verso do refrão “Olorum, abra os caminhos pra Império desfilar...” é entoado melancolicamente, tal qual uma dolorosa oração em pleno desfile:

Olorum... abra os caminhos pra Império desfilar
No toque do tambor ressoa, a louvação iorubá

Um canto negro de adoração e fé

Para Otampê, rainha do candomblé

Toda a canção é composta de versos de referência a históricas e qualidades dos orixás. O verso supracitado é exemplo de prece devotada, ao pedir para que um orixá “abra os caminhos”.

Do ventre da terra, na Bahia teve sua louvação

Renasce a luz da esperança, de Oxumaré a proteção

Com danças de afoxé, xirê, ritos de fé, rituais cheios de Axé

Mais uma vez o mar atravessou e o grande Olokun abençoou...

E vai cumprir sua missão

E assim, como o Império, voltou ao seu lugar

Alaketu, terreiro de fé difundiu

Ideais de candomblé pelo Brasil

2.2.17 Acadêmicos de Niterói, 2010: África, seus costumes e mistérios (Jorge Tarol, Nei Ortiz, Rafael Ferrari, Serginho SP e Paulo Neves)

No mesmo ano do Império do Sol, a Acadêmicos de Niterói, de Canoas, apresentou um samba-enredo panorâmico sobre a África, com referências históricas e culturais mais genéricas. Há, ainda, a menção ao Egito, geralmente excluído dos enredos sobre o “continente negro”.

História de uma terra de riquezas mil

Fauna, flora,

Cenário de beleza que não tem fim

Ouro, pedras preciosas e o marfim

África, berço da humanidade

Criação com igualdade

Por seu deus e ser maior

Criou o céu, terra e mar

Faltou alguma coisa no lugar

A mitologia acerca dos orixás está presente, a partir da dimensão da criação do mundo - e do negro.

Olorum mandou Oxalá criar o homem

Pra completar sua criação

Nasceu o negro, rei guerreiro
O verdadeiro dono desse chão

O refrão principal demarca o orgulho pela raça, mas também ecoa como forte protesto.

Negro é raça
Preto é cor
Mesmo discriminado
Negro tem seu o valor
Quem disse que o sofrimento acabou
Mentiu, se enganou

2.2.18 Restinga, 2011: A Restinga Multirracial Celebra a África de Mandela na Festa do Carnaval (André Diniz e Wander Pires)

Um ano após a Copa do Mundo na África do Sul, a Estado Maior da Restinga apresentou um samba-enredo sobre o país. A estrofe inicial indiretamente cita o futebol (“Com a África do Sul que ao mundo conquistou / O mundo é uma boa e rola a emoção”), mas o protagonista absoluto, por óbvio, é Mandela, e a partir dele a luta contra a opressão.

Desfaz as algemas da dor
As amarras da opressão
Refaz o orgulho de um povo
Laços de união

Vem ver meu Estado Maior
Sambar e cantar Madiba
Na pele da cor do Brasil
A Restinga se faz tão linda

2.2.19 Embaixadores do Ritmo, 2011: A Música, a Mística, a Fé - Salve Jorge (Vinicius Maroni, Vinicius Brito e Canalli)

Apostando no sincretismo religioso, a Embaixadores do Ritmo expôs um samba-enredo misturando elementos do catolicismo e da religiosidade de matriz africana. São Jorge e Ogum, espelhados em uma mesma fé, protegem a vida e amparam o negro. Na temática afro, há versos de muita intensidade poética, como estes:

A dor que vara a noite
Em cada açoite pelo mar
Embala a fé do negro
A ver no santo um orixá [...]

A escuta da música no desfile permite constatar no refrão a sonoridade de uma oração ritualística. A forma da canção de carnaval, influenciada pelo cântico religioso, se transforma numa nova forma.

Ogum... Odudua criou
De Orum a Aiê, vem meu orixá
Ogum Yê, deixa girar
Saravá!

2.2.20 União da Vila do IAPI, 2013: Minha Cabo Verde; bioma laboratorial do mundo; arquipélago no meio do Atlântico (Victor Nascimento, Rafael Tubino, Gustavinho Oliveira e Tinga)

Pela primeira vez, Cabo Verde virou tema-enredo de uma escola de samba de Porto Alegre. Como todo enredo “turístico”, são elencados diversos elementos significativos do local. Contudo, a canção faz mais do que isso. Apossa-se da condição de estar falando da África e apresenta um típico “refrão negro”, por exemplo, e, em nome da humanidade, pede “perdão” à África, a “mãe negra”, pelos abusos a ela cometidos: “Cantando a nossa oração / Oh... Mãe negra, raiz herdeira / A humanidade te pede perdão”.

O refrão desenvolve poesia e musicalidade de terreiro, gerando um efeito que serve de referência não só para falar de Cabo Verde, mas do próprio continente africano e do legado deixado ao Brasil.

Ôyeyô... Um canto negro do céu ecoou
“Batukô”
Herança quilombola
Ao som do tambor!

2.3 Longa duração: o índio

A produção de sambas-enredos de temática (estritamente) indígena não é muito profícua na canção das escolas de samba de Porto Alegre. O motivo mais provável é a existência de uma modalidade específica onde o índio é protagonista - as tribos carnavalescas.

Como referido no capítulo 2, as tribos, nascidas nos anos 1940, são anteriores às próprias escolas de samba no carnaval da capital gaúcha, e já foram maioria. Com a crescente hegemonização do modelo carioca de agremiação carnavalesca, as tribos entraram em decadência, restando na década de 2010 apenas duas, Os Comanches e Guaianazes

– esta, sem desfilar desde 2017. A matéria indígena, portanto, compulsoriamente estará presente todos os anos no carnaval de Porto Alegre através das tribos carnavalescas e seus *hinos* (elas não possuem samba-enredo, e sim *hino*, que tem características semelhantes, já que narra um enredo, mas com levada rítmica distinta).

Afora os já analisados sambas-enredo de “formação” do Brasil, em que o ideal da “união das três raças” era elemento onipresente e, logicamente, o índio era um dos pilares, poucos são aqueles que versam exclusivamente sobre os nativos e suas histórias. Da pesquisa empreendida em quase quatro décadas de gênero em Porto Alegre, localizamos sete.

Diferentemente dos sambas-enredo “negros”, em que a música funde-se à letra e compõe uma forma própria, não é perceptível nas canções de temática indígena inovações formais relevantes.

2.3.1 Imperadores do Samba, 1985: Porto dos escravos (Beto e Lucena)

A história é inspirada na história da Confederação dos Tamoios (eternizada no poema épico de Gonçalves de Magalhães). A canção da Imperadores ressalta os poderes visionários do deus Tupã, menciona lenda ameríndia da boiuna (a cobra gigante capaz de virar embarcações) e relaciona as visões de Aimbirê à tristeza pela falsa liberdade prometida (alusão que pode se referir também aos negros escravizados).

Na visão de Aimbirê
Flutuaram navios ligeiros
Deuses, reis, guerreiros,
Lágrimas de verdade
Ilusão de liberdade

A crítica política aparece misturada ao desejo de liberdade, acompanhada da afirmação de posse da terra para os indígenas.

Ô, ô, ô, ô...Ô, ô, ô...liberdade
A prole que ficou
Traz as marcas do passado
E não é desejo do povo
Viver mais usurpação.

Vai embora monstro feio
Eu não tenho mais temor
Esta terra já tem dono
Já tem dono sim senhor.

2.3.2 *União da Vila do IAPI, 1987: Xingu paraíso, é mole ou quer mais?* (Alexandre)

Nesta canção, da qual não dispomos o áudio, a narrativa é ampla sobre os povos indígenas. Entre versos de protesto e outros de representação do viver daqueles povos, constitui-se uma história panorâmica, mas coesa.

Há versos que são verdadeiros achados. O trecho a seguir, por exemplo, faz uma das mais sofisticadas analogias dentre os analisados.

Papai do céu, meu deus Tupã
Descortina um amanhã,
faz meu povo acordar
Não deixe que esta nossa mata brasileira
Em verde só na bandeira
venha um dia se tornar!

Mostrando desenvoltura com o uso da forma cancional, o refrão final dialoga com o interlocutor, instruindo-o a aprender os nomes das comunidades indígenas.

Ouve, ouve, ouve!
E aprende os nomes que eu vou cantar
Txucarramães, calábis, jurunas, aulás,
Alalapitis, camaiurás
Nesta passarela o amor se faz
Xingu paraíso, é mole ou quer mais? (BIS)

2.3.3 *Imperadores do Samba, 1990: Moitará (Chico Santos)*

O samba da Imperadores já em seu refrão inicial deixa claro o objetivo político de defesa dos direitos indígenas. O título da canção tem como pretexto o Moitará, ocasião em que povos indígenas distintos acampam no mesmo local, o Parque do Xingu (Mato Grosso) para trocarem artefatos ligados à produção, mas serve para simbolizar a união e integração dos índios.

A verdade dói e me corrói
Bem no fundo do peito
Vem a Imperadores do Samba
Reivindicar ao índio o que é de direito

Toda a letra é recheada de versos de protesto e inconformidade com a situação dos índios brasileiros, como na estrofe a seguir.

Txucarramães, ianomâmis e guaranis
São filhos verdadeiros desta terra
Como é que pode a sociedade
Admitir essa grande covardia
Que fazem com o índio por aqui.

2.3.4 Bambas da Orgia, 1999: A noite que se fez luz (Tabajara Ortiz, Jonessi, Edilson da Silva, Vilson da Silva e Nenê do Cavaco)

Mais limitado à representação de uma história específica, e não à tomada de posição política, o samba do Bambas conta a lenda de criação dos índios carajás. A letra é repleta de nomes da cultura desse povo, e a música, na maior parte, adota um tom melancólico semelhante à canção das tribos carnavalescas.

A lenda dá conta de como a noite se transformou em luz, através da intervenção de Kanaciuê, o deus supremo da mitologia karajá.

Um dia se fez homem o criador
Pra ver como viviam os Inãs
Que com sete toques fez o mundo
Ao chegar não via os raios da manhã
E ainda por amor aos seus poderes
Se perderem nos braços da Cunhã
Numa Tainá
E Arapiá foram escondidos do seu povo

2.3.5 Imperadores do Samba, 2007: Arariboia, valente brasileiro, lendário guerreiro (Tabajara Ortiz, Zeca Swinguinho e Wilson da Silva)

O samba conta a história de Arariboia, o chefe dos temiminós que, no auxílio aos portugueses, enfrentou os tamoios e os franceses na conquista da Baía de Guanabara, em 1557, recebendo de recompensa a área onde se localiza a cidade de Niterói, no Rio de Janeiro.

Bravo Araribóia! De tantas glórias
expulsou os invasores
batalhas venceu, aldeias criou
Espírito Santo à Ilha do Governador

Demonstrando preocupação com a questão indígena, há clara tomada de posição,

através de versos de interrogação e protesto.

Os índios, heróis brasileiros
são os donos desse chão
de onde vieram? Pra onde vão?
Injustiçados, dizimados da nação

Por fim, cabe assinalar o uso de expressão estrangeira pouco usual: “A expedição chegou pra ficar / O rei de França ‘a ordonné au revoir!’”. Considerando que do samba-enredo é parte essencial a performance coletiva no desfile, chama a atenção a inclusão de algo difícil de ser replicado por centenas, ou milhares, de pessoas.

2.3.6 Império do Sol, 2007: O ouro líquido de Urre-ui (Roberto Costa)

Diversas lendas em torno dos Sateré-Maué, povo do Amazonas, são abordadas neste samba da Império do Sol. O líquido da uaranã, a planta que vem a ser a mesma planta do guaraná, é destacado. O tema da escola, assim como os personagens, são comuns no Boi-Bumbá do Norte brasileiro.

Aos maués é creditada a invenção do guaraná (o interessante é que a narrativa se desenvolve longamente, com muitos elementos, sem mencionar o nome da bebida): “O Império é luz que me conduz ao uaranã quero saudar / É o líquido que me dá força pra cantar!”

Com uma levada semelhante à das tribos, é narrada uma história de amor envolvendo a bela índia Cunhanporanga, com seus desfechos.

A jovem Cunhanporanga
tão disputada por guerreiros
apaixonou-se por um índio
que usava o perfume da flor, desta união
nasceu Cerra-iwató
poderoso e sábio, um líder forte e vencedor
Mas o pior aconteceu
Curupira se transformou em uma boiúna
que mortalmente picou Iwató
o desespero tomou conta da aldeia
gerando comoção [...]

2.3.7 Acadêmicos de Gravataí, 2014: Caprichando e Garantindo: Gravataí te leva a festejar na ilha de Tupinambarana! (Victor Alves, Conrado Laurindo, Fred Inspiração, Ricardo Abraham e Willian Tadeu)

O Boi-Bumba de Parintins, e suas lendas amazônicas, é o tema-enredo da Acadêmicos de Gravataí. A ilha de Tupinambarana (que, na verdade, é um conjunto de ilhas no leste do Amazonas) é “abençoada” por Tupã e “eterna morada” dos povos guerreiros.

A narrativa em torno do Festival Folclórico de Parintins apresenta elementos como o ritmo, o boi, a tradição, a mestiçagem etc. A invocação, aqui, não é para nenhum orixá ou entidade indígena, e sim para a “Padroeira”.

Heranças que o tempo guardou
Essa energia que paira no ar
O ritmo, o canto, o boi
A vibração que vem nos encantar
Bate o tambor, a tradição
Nasce mestiça nesse chão
A lenda renasce em versos e se faz real
(É Parintins no carnaval!)
Do olhar, caiu de novo a emoção
Ao ver meu povo campeão
Guiá, ó Padroeira, qual luz de uma estrela
Que mora no meu coração

2.4 Longa duração: Porto Alegre

Porto Alegre, com seus lugares, suas personalidades, sua cultura, seu futebol e seu carnaval, é matéria recorrente na poética de suas escolas de samba. De 1976 em diante, em mais de 50 sambas-enredo de 1976 a cidade é personagem – protagonista, coadjuvante ou “figurante”.

A *longa duração* das representações sobre a cidade e seus personagens é bastante sólida sob o ângulo quantitativo. Está em todas as décadas e em praticamente todos os carnavais. Variam, no entanto, o foco de interesse e o olhar da narrativa. Por exemplo, enquanto que o saudosismo e a menção aos bairros/ruas e suas histórias são elementos mais fortes nas primeiras décadas, outros elementos, como as homenagens a personalidades e aos clubes de futebol e seus ícones (invariavelmente relacionadas a Internacional e Grêmio), se tornam mais comum da virada do século em diante.

Por ser um material bastante extenso, faremos cinco sub-recortes temáticos. Dentro de cada tema, será seguida a ordem cronológica.

VISÕES SOBRE A CIDADE

2.4.1 *Fidalgos e Aristocratas, 1978: Pôr-do-sol no Harmonia (Hamilton Chaves e Betinho da Bateria)*

O lugar de onde se fala é a Praça da Harmonia (oficialmente Praça Brigadeiro Sampaio), na delimitação das ruas dos Andradas, Siqueira Campos, General Portinho e Avenida João Goulart, no Centro, próxima ao Guaíba. A letra da canção, no entanto, vai muito além em suas dimensões espacial e temporal e exprime uma visão (saudosista) de Porto Alegre. Passeia pelo “casario colonial da esquina” (hoje, a maior parte convertida em edifícios), recorda com nostalgia do comércio dos “Joaquins e Manuéis”, dos bondes “a cem réis”, da “saudosa Porto Alegre provinciana”, seus costumes.

No refrão inicial, o pôr-do-sol do Guaíba tem destaque, assim como a apresentação da Praça da Harmonia.

(BIS)

O sol - lá no céu é um show
que encanta e me fascina
O poente é luz e cor
por sobre o casario colonial da esquina - ô ô
Quanta magia tem o Pôr-do-sol
Ao cair da tarde - longa e vadia
O céu em fogo arde - tela de luz e graça
minha querida praça
velha Praça da Harmonia... ô ô ô

Rememorar o passado de Porto Alegre, com sua arquitetura, seu cotidiano e suas figuras humanas, dá saudades ao poeta. Poeta, este, que estende os últimos versos de 3 das 4 estrofes, conseguindo soluções criativas, como na parte a seguir, em que reforça o quão barato era o transporte público no passado (o que não devia ser no presente): “e o bonde a cem réis - só cem réis - ô ô ô ô”.

Lembro no tempo
A praça em flor...
Comércio variado
Joaquins e Manuéis
sacada de ferro
água de pipa
azulejos do porto

e o bonde a cem réis - só cem réis - ô ô ô ô

Lembro no tempo

A praça em flor

Saudosa Porto Alegre provinciana

do janota faceiro

que aguentava o dia inteiro

um sapato com polaina

trago à lembrança dos corações em paz

A velha figura do acendedor de lampião de gás

Ao final, o compositor manifesta seu lirismo chamando o interlocutor a recordar consigo das noites do “poeta e o seresteiro” lembrando suas “amadas”, e mostra um paradoxo nos dois últimos versos.

Lembre e recorde comigo

tempo tão belo e antigo

quando o poeta e o seresteiro

nas noites de verão

lembravam amadas

em alegre modinha

em triste canção...

2.4.2 Praiana: 1978: O que vovó me mostrou (Zé Gomes)

Uma narrativa é tramada dentro da narrativa: a vovó que, remexendo em álbuns de família, sente saudades do marido e da Porto Alegre que não volta mais. As lembranças são várias: o Parque Farroupilha (Redenção) e seus recantos, as “festinhas na Igrejinha do Bom Fim”, a exposição alusiva ao centenário da Revolução Farroupilha, realizada em 1935 na Redenção, etc.⁸

Vovó me mostrou...

No tempo dela era assim

lindas festinhas na Igrejinha do Bom Fim

o centenário em trinta e cinco

⁸ Chama a atenção que todos as citações se referem ao Bom Fim, hoje um bairro de classe média na região central da cidade, mas que no passado foi reduto dos negros.

a saudosa exposição
negros retintos de alma branca
cultuando a religião
o parque palco da história
em peças reais
encheu de glória
nossos queridos ancestrais
como era lindo
é pena que o tempo não volta mais.

Na estrofe acima há dois versos que merecem destaque: “negros retintos de alma branca / cultuando a religião”. Tal conteúdo seria improvável hoje em dia, por partir de uma perspectiva racista, mas simboliza bem uma visão comum à época, cuja manifestação era naturalizada e passava ileso.

2.4.3 Restinga, 1990: Guaíba - Os encantos de um rio sob um pôr-do-sol fascinante (Arnaldo Alves e Renato)

O sol iluminando as águas do Guaíba, a chegada dos casais açorianos (que mais tarde daria o nome à cidade de “Porto dos Casais”), as “ilhas tropicais”, a ponte etc.: alguns dos elementos que compõem a visão de Porto Alegre expressa neste samba-enredo da Restinga.

Nesse vai e vem das ondas
O sol iluminou as águas
Estas águas cristalinas
Que a todos nos fascina
Vem além-mar sessenta casais
Atravessando o pântano profundo
Coração dos nossos rios
Sua beleza encanta todo mundo
(BIS)
Marinheiro velejando
Em suas ilhas tropicais
Vem trazendo mil encantos
E suas magias naturais

A estrofe final invoca a proteção de Iemanjá, numa representação simbólica do ritual que ocorre nas águas do Guaíba no dia da orixá - ela, que no sincretismo é Nossa Senhora dos Navegantes, a padroeira da cidade.

2.4.4 Embaixadores do Ritmo, 2007: Porto Alegre é demais (Tabajara Ortiz e Wilson Santos)

Este é o mais panorâmico samba-enredo já produzido sobre Porto Alegre. O título alude à canção homônima de José Fogaça, então prefeito, um “hino extra-oficial” da cidade.

A letra é recheada de menções aos pontos mais conhecidos do município. Um sujeito poético falando sempre em primeira pessoa passeia pela cidade, manifestando a sua felicidade em viver na Capital.

Quanta maravilha
num cartão postal
do marco zero do meu Porto
vou passeando pela Capital
o Mercado Público, Gasômetro
beira do Cais
o pôr-do-sol tão feliz me faz
Porto Alegre é demais!

Simbolizando (ou defendendo) a mistura de culturas, a estrofe seguinte rompe o “apartheid” entre o universo do samba e o do CTGs.

De bombacha e chimarrão
saí do samba, fui pro CTG (haja coração)
dancei a noite inteira
e na saideira o churrasco é tradição

A cultura da cidade, a noite, o Brique e o Laçador, a rivalidade do Gre-Nal e a festa de Navegantes também são lembrados. Ao final, dois versos que simbolizam bem o lugar em que Porto Alegre se vê: simultaneamente, capital do Mercosul e “polo da cultura nacional”.

Poetas, cantores
escritores de real valor
as noitadas do Bom Fim
o brique da Redenção
monumento ao Laçador, a emoção do Grenal

tem a rivalidade do nosso carnaval (mas levo)
levo a santa em procissão
na festa dos Navegantes

Para o Mercosul és a capital
polo de cultura nacional

LUGARES: BAIROS, COMUNIDADES, SOCIEDADES, PONTOS COMERCIAIS, MONUMENTOS, UNIVERSIDADE...

2.4.5 Bambas da Orgia, 1976: Consagração à Festa dos Navegantes (Antonio Carlos)

A canção possui versos mais curtos do que a média do gênero nas décadas posteriores. Outro diferencial é a concentração temática: não se fazem grandes analogias com outros fatos da história, da mitologia etc. A narrativa se retém a falar sobre o acontecimento específico, a Festa dos Navegantes, ressaltando os seus aspectos mais singelos.

Lá vem o samba
Lá vem a alegria
Na avenida desfilar
Ô abre-alas
Para os Bambas da Orgia
A Festa dos Navegantes contar
Quem navega pra pescar
Quem navega pra viver
Quem navega pela vida
Precisa de ajuda
Pra não se perder
Dia dois de fevereiro
Pertinho do carnaval
Tem festa na praça
Tem banda na rua
Todo o povo vem cantar

Em homenagem à padroeira
Tem alegria ô
Tem brincadeira
Nossa Santa
Vem no barco da esperança
Toda coberta de flor
Atrás dela os navegantes
Com barcos enfeitados
De bandeiras coloridas.

2.4.6 Fidalgos e Aristocratas, 1980: Saudade, eu te faço canção (Hamilton Chaves e Betinho da Bateria)

O Chalé da Praça XV, tradicional e bar e restaurante bem no “coração” de Porto Alegre, no largo do Mercado Público, foi tematizado pela Fidalgos. Num samba com características assemelhadas à marcha carnavalesca, apenas a primeira estrofe não é bisada. O sujeito poético, em primeira pessoa, transmite saudosismo e nostalgia dos velhos tempos.

Chalé, verdadeira memória
Saudade, eu te faço canção
[...]
Meu querido chalé
Dos velhos poetas, boêmios
Que Érico Veríssimo
Lembra com ternura
Na saudade mais pura
Em tudo que escreveu
E para sempre ficou...

2.4.7 Beija-Flor do Sul, 1984: Duzentos anos depois (Cao Guimarães)

A canção da extinta escola retrocede duzentos anos para falar das origens do negro em Porto Alegre⁹. De forma sumária, menciona os lanceiros, o quilombo do Areal da Baronesa, a quitanda do Bom Fim etc. Na representação do negro, está a mestiçagem e o

⁹ A opção de deixar este samba nesta unidade de sentido, e não em “O negro”, deve-se ao fato de, diferentemente das demais canções analisadas, ter como foco primordial a vida em Porto Alegre.

seu pertencimento à brasilidade.

Duzentos anos depois
do saladeiro
do Lanceiro
e do quilombo do Areal
o sangue mestiço
é mais brasileiro
mandingueiro
do Feitiço Carnaval

Quitute, quibebe, quindim
quimano, com gergelim
batuque, sopapo e samba
na quitanda do Bom Fim

2.4.8 Restinga, 1985: Das flores, das frutas, a fantasia da realidade do nosso mercado de variedades (Delmar Barbosa e Ismar Silveira da Silva)

O Mercado Público, com toda a sua diversidade comercial e cultural, é tematizado pela Restinga de forma leve, por vezes irreverente. Tal qual um giro em suas lojas, há o diálogo do sujeito poético com um interlocutor (“Podem comprar que é barato, meus senhores”).

A nostalgia do passado de Porto Alegre também faz parte desta canção. Como mostra esta estrofe, há a lembrança dos antigos restaurantes - e de “Chico Viola, que só saudades deixou”.

(E vem a noite)
E vem a noite, vamos externar nossa alegria
Nossos sonhos, fantasias e ilusões
Nesse momento tão emocional
Lembrar entre tantos
Gambrinos, Guaraxaim e o Municipal
Foi no Treviso que uma cadeira ali ficou
Era do Chico Viola, que só saudades deixou

2.4.9 Filhos da Candinha, 1996: Partenon, história de uma divagação romântica (Sandro Sampa)

A escolha Filhos da Candinha, de raras participações no Grupo Especial, homenageia nesta canção o próprio bairro onde se localiza: o Partenon, na zona leste de Porto Alegre. É chamado de “bairro literário”, em alusão à origem de seu nome remontar à Sociedade Párthenon Litterario, uma das mais influentes instituições culturais do século XIX e da história do Rio Grande do Sul. A inspiração arquitetônica dos fundadores da associação literária foi o Partenon grego, construindo a sua sede na Colina (hoje Rua Luiz de Camões), na região que no futuro levaria o nome da agremiação. Diversos símbolos culturais do bairro são citados, como a Igreja São Jorge, o (extinto) bonde Prado Boa Vista, a tribo carnavalesca Os Comanches (que é relacionada ao folclore), entre outros.

A sede lá na colina
Um templo grego era sua inspiração
Nas grimpas de um novo dia... oi
Do Éden a urbanização
Onde andaré o bonde Prado Boa Vista?
O jocosos na folia
A muamba é tradição
Glória, a procissão fé irradia
Promessa, dívida cumprida
Pré anuncia nosso ideal
Salve, São Jorge bravo guerreiro
Abençoa este celeiro
Bem do folclore, Comanches é carnaval

2.4.10 Estação Primeira da Figueira, 1998: Bom Fim, final feliz (Chico Santos)

O Bom Fim novamente é tema da canção das escolas de samba de Porto Alegre. “Licenciada” do carnaval desde 2001 (sem desfilar, porém não extinta oficialmente), a Figueira desenvolve uma competente metanarrativa. Nela, um casal de namorados pretendia chegar ao Morro Santana, bairro da escola, mas desce em frente à Reitoria da UFRGS e ficam fascinados pelo Bom Fim.

A inspiração me levou
Contar a história desse bairro popular
Onde um casal de namorados

Pretendia no Morro Santana chegar
Houve uma desavença
E tal casal resolveu se separar

Desceram na frente da Reitoria
Mas quem diria o Bom Fim já era lá

Depois disso, são referidos elementos como a (outrora) importante noite do bairro, as suas “tribos” alternativas, o auditório Araújo Vianna e a Redenção, a igreja Espírito Santo.

2.4.11 Estação Primeira da Figueira, 1999: Avenida Farrapos, do Trabalho ao Devaneio, do Fazer ao Prazer e a sua Transmutação (Chico Santos)

No ano seguinte a mesma Estação Primeira da Figueira volta a tematizar os lugares de Porto Alegre. Desta vez, a Avenida Farrapos, uma das principais vias de acesso à cidade, de concentração de serviços durante o dia, e de boates e prostituição à noite. A dicotomia noite/dia, essencial para compreender a avenida tão distintamente “24 horas”, percorre a canção (“Porque o dia faz a noite / A noite faz o dia”).

O rei do aço, de prego em prego
Como outros tantos se agigantou
Trouxe o trabalho e o progresso
Tem o carinho do trabalhador
É no cair da noite
Que surge a transmutação
Avenida resplandece sobre bares e boates
Toda colorida em luz neon

Tem malandros, tem boêmios
Meretriz e Drag Queens
O comércio na Farrapos
Noite e dia é assim...

PERSONALIDADES DA CIDADE

Diversos sambas-enredo têm o traço biográfico, homenageando personalidades

nascidas ou radicadas na cidade de Porto Alegre. São escritores, cantores, jornalistas e comunicadores, políticos, lideranças comunitárias, entre outros. Consoante ao objetivo desta unidade de apontar as representações de Porto Alegre na poética do samba-enredo, estes sambas, com oscilações, pouco contribuem para atingir o intento. Apesar disso, essas canções serão citadas, já que seus personagens ajudaram a construir o imaginário de Porto Alegre no Estado, no país e no exterior. Fica a questão: como eles são representados por suas escolas de samba?

Chama a atenção que a “corrente” biográfica no samba-enredo não é tão profícua assim. Com exceção de Elis Regina, homenageada em três carnavais, e de Luis Fernando Veríssimo, duas (sendo uma juntamente de seu pai, Erico), personalidades de relevo nacional, como Lupicínio Rodrigues¹⁰, Getúlio Vargas e Leonel Brizola, tiveram apenas um samba-enredo cada em quase 40 anos de gênero. Ressalva-se, porém, que personalidades são frequentemente mencionadas em narrativas mais abrangentes.

• **Elis Regina**

A escola de samba do IAPI condecorou a filha mais ilustre do bairro quatro anos após a sua morte. Em 1986, a União da Vila do IAPI apresentou **“Uma mulher, uma voz, uma estrela” (Caco Rabello, Jorge Ramos e Amilton Santos)**. O samba-enredo descreve alguns dos lugares de Porto Alegre onde iniciou a trajetória de Elis: o Cine Castelo, (extinto) cinema da Avenida Azenha que sediava os programas de auditório da Rádio Farrroupilha, o Clube do Guri, o programa da referida rádio que lançou a cantora, ainda menina, ao estrelato. Respondendo não se sabe a quem, a letra diz: “Falsidade não é verdade / Mas com talento e vaidade / No mundo inteiro brilhou”.

As estrofes seguintes promovem uma mistura de trechos de diferentes canções interpretadas pela cantora, formando uma nova narrativa.

Upa! Nequinho vem cá
O gênio vai te mostrar
Que é hora da cobra fumar
Alô! Meu irmão de Marte
Na travessia da Liberdade
“Só-si-for” agora
Cantar Elis... Que ideia feliz!
Ó grande estrela, ilumina
E a Luz da Esperança faz brilhar.

Quatro anos depois, a Estação Primeira da Figueira apresentou um enredo sobre a pimenta em suas diferentes representações. Em **“Vô botá pimenta nisso” (Paulão da Tinga e Chico Santos)**, a “Pimentinha”, apelido pelo qual Elis era conhecida, tem destaque, com uma saudação à cantora e excerto de canção por ela interpretada.

¹⁰ Lupicínio Rodrigues é sempre lembrado nos sambas-enredo em homenagem ao Grêmio, como o do Bambas da Orgia em 2003 e o da Vila Isabel em 2013, por ser o autor do hino do clube.

Saudamos Elis Regina, a Pimentinha

Nossa imortal rainha

Da canção popular

Quá, quá, quá, que rebuliço

A Figueira exaltando

Vô botá pimenta nisso!

Por fim, em 2014 a Estado Maior da Restinga desfilou com o samba **“*És fascinação! Elis Regina, rainha nos palcos, seu cantar é pura emoção*” (André Diniz)**. O Clube do Guri é lembrado, o apelido “Pimentinha” é utilizado, diversos trechos de suas canções se fundem. O samba é integralmente apologético, com versos como “A voz de um país, és a fascinação”, “Cantora igual nunca ouvi”, “O orgulho de ser mulher / De lutar contra a opressão”.

A junção de partes de suas canções, assim como dos (poucos) fatos biográficos, não segue ordem cronológica. O que importa é conseguir a melhor solução para construir uma nova narrativa.

Caipira, pira, pora

Salve a Pimentinha, a diva dos festivais

Então chega de saudade, vem ver a Tinga

Cantando nas águas de março, como nossos pais.

• **Lupicínio Rodrigues**

O samba **“*Lupi, podes entrar, a casa é tua*” (Maguila, Renato e Sandro)**, da Imperadores do Samba em 1993, é essencialmente biográfico, já que dá muito mais ênfase à trajetória pessoal de Lupicínio - algumas de suas canções, como *Cadeira Vazia*, *Nervos de Aço* e *Esses Moços*, são rapidamente mencionadas apenas na estrofe final. A origem na Ilhota, o talento para o futebol, a torcida pelo Grêmio, a boemia etc. A boemia, aliás, um aspecto essencial na trajetória do compositor, faz com que a canção se situe temporalmente na noite: “Amor, a noite hoje é boemia / Vem brilhando a estrela-guia...”.

Que nasceu lá na Ilhota

Um moleque bom de bola

Corpo e alma tricolor

E na sua mocidade

No bonde da história ele embarcou

(BIS)

Lupiciniando com seus versos

fascinantes

Na magia das paixões

Foi sedutor, amor, amante

• Líderes políticos históricos: Vargas, Brizola e Prestes

Três dos principais líderes políticos do país têm relações importantes com Porto Alegre: Luís Carlos Prestes nasceu na cidade - e foi do Rio Grande do Sul que partiu a Coluna Prestes -, Getúlio Vargas foi governador do Rio Grande do Sul¹¹ e Leonel Brizola prefeito e governador. No entanto, embora reconhecidos em todo o país, tiveram pouca reverência das escolas de samba locais.

A Praiana, em 1996, fez um legítimo “samba-enredo trabalhista”, com **“A história de uma história, Um ato de amor” (Almir Araújo)**. A letra é pessimista sobre as condições contemporâneas dos trabalhadores, com versos como “Meu bolso, tô duro / Te juro, é real”. Surge a nostalgia da figura de Getúlio Vargas (1882-1954) - que não tem o nome pronunciado -, tanto em seus aspectos políticos quanto físicos. Em tempos de privatizações do governo Fernando Henrique Cardoso, é feita uma defesa enérgica do legado de Vargas.

Velhos tempos

Sorria o povão brasileiro

E conquistava o guerreiro

Seu caminhar

Um líder

Valente, baixinho, gorducho

Do nosso sangue gaúcho

Que foi pra não voltar

No lenço, um adeus de saudade

Saudade, eu quero te amar

(BIS)

Bota o retrato do velho

É hora de recordar

O que ele deu

Me dá que é meu

11 À época em que Getúlio Vargas governou o Rio Grande do Sul (1928-1930), o cargo era chamado de “presidente”, e não governador.

Não vão levar

Leonel Brizola (1922-2004), de longa militância no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro (onde também foi governador) e no exílio no exterior, recebe a homenagem da Imperatriz Dona Leopoldina, em 2007, através de um panorâmico samba-enredo sobre sua trajetória: **“Da Legalidade ao carnaval, Leonel de Moura Brizola, herói nacional” (Vinicius Maroni, Fabio Cainalli e Saimon)**. Praticamente nada fica de fora: a herança política de Vargas, o começo ainda bastante jovem, a Legalidade, o golpe militar e o exílio compulsório imposto pela ditadura, os seus ideais de soberania nacional e liberdade política.

Nesta estrofe, que possui elegantes versos, fazendo analogias ao Hino Nacional e ao poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, tem destaque o festejado retorno de Brizola ao Brasil e outros fatos históricos, como o fim da censura e as “Diretas Já”. Adequado ao ambiente carnavalesco, os versos finais ressaltam a criação do sambódromo do Rio de Janeiro, realizado por Brizola quando era governador daquele Estado.

E o golpe, a tirania afasta os filhos da mãe gentil
sufocando o grito pelo Brasil
nesta terra não há palmeiras como lá
ah que saudade, do canto do sabiá
o herói está de volta
Redentor...abriu os braços para entregar
o estado e o povo...o seu lar
censura nunca mais
“diretas já” vem em acordes musicais
o samba tem nova morada
Brizola vive no pulsar da batucada

Já Luís Carlos Prestes é o tema-enredo da Imperatriz Dona Leopoldina em 2014. Antes disso, cabe lembrar que seu nome aparece com destaque nos desfiles de 2000, quando houve a obrigatoriedade de temas sobre os Sete Povos das Missões (o que é estudado logo adiante, como *Evento*).

A letra de **“A marcha da Imperatriz prestes a encontrar Luís” (Saimon Nunes, Vinicius Maroni, Vinicius Brito, Rafael Tubino e Arilson Trindade)** é um bem acabado caso de correlação entre forma literária e contexto social. Atentos aos fatos ocorridos meses antes - as manifestações de junho de 2013 -, os compositores aplicam sobre o tema-enredo histórico e biográfico frases de efeito comuns durante os protestos: “o gigante acordou”, “vem pra rua”. Expressões típicas da esquerda também surgem, como “companheiro” e “a luta não acabou” (equivalente a “a luta continua”).

Cada soldado na estrada

Escreve a história da revolução
Valentes guerreiros de lenços vermelhos
Usando a palavra, melhor munição
O verbo resiste ao tempo
Lançado no vento
O legado ficou... a luta não acabou
Vim deste povo lutador (Eu Sou)
Cara pintada sim senhor
É raça, paixão, é sina
Leopoldina!
Meu amor por toda a vida
Leopoldina!

• Luis Fernando Veríssimo e Érico Veríssimo

O escritor Luis Fernando Veríssimo é tematizado duas vezes pelas escolas de samba de Porto Alegre: a primeira em 1999, pela Vila Isabel (junto de seu pai), e a segunda em 2014, pela Imperadores do Samba, como esmiuçado em capítulo anterior.

Já o samba da Vila Isabel, “**De Veríssimo a Veríssimo e suas obras**” (Arizinho), como o nome indica, dá relevo às obras dos dois escritores, e menos às trajetórias pessoais (diferentemente da Imperadores em 2014). A letra mistura títulos de publicações nos versos, e não cita nominalmente Erico e Luis Fernando, cabendo ao espectador fazer a distinção.

De Veríssimo a Veríssimo eu vou
“O Tempo e o Vento” já pode me levar
Hoje a Vila é cultura, música e literatura
É um livro aberto nesta festa popular
No bê-a-bá dos gênios
As suas obras são imortais

Veríssimo! Bravíssimo! (BIS)
“Tchê” esquecer jamais

“Clarissa” me disse... “Olhai

Os Lírios do Campo"... é bom demais! (BIS)

"Um Lugar ao Sol" eu quero ter

Criança já é tempo de aprender

- **Poetas: Mário Quintana e Luiz Coronel**

Mário Quintana, mesmo sendo o mais prestigiado poeta do Rio Grande do Sul, foi homenageado apenas uma vez pelas escolas de samba de Porto Alegre, pela Praiana em 1985. Como consideramos **Nos 25 anos da Praiana, a Academia elege Quintana (Jajá)** um dos referenciais do *ciclo irreverente* que marcou os anos 1980, a sua análise será feita junto dos demais da fase.

O poeta Luiz Coronel foi tematizado pela União da Vila do IAPI em 2004, com "**A Poesia Vem do Céu. A Vila Conta em Verso e Prosa a Vida e Obra de Luiz Coronel**" (Arlison Trindade, Claudinho e Sandrinho Gessé). A narrativa é construída entre fatos biográficos e excertos de sua obra - principalmente os universos infantil e gauchesco. Porto Alegre é enfatizada: Coronel é chamado de "poeta da cidade", após versos de "suspiros" pela Capital.

Pra buscar um sonho lindo
eu vou - eu vou em frente não espero
Ah! Porto Alegre
que bem me faz o bem que te quero.
Poeta da cidade
seus contos são pura emoção [...]

- **Políticos: Sergio Zambiasi e Paulo Paim**

Duas personalidades da política, ambos senadores quando das homenagens recebidas, foram temas das escolas de samba de Porto Alegre: Sérgio Zambiasi, pela União da Vila do IAPI em 2005, e Paulo Paim, pela Imperadores do Samba em 2012.

O tributo a Zambiasi pelo IAPI não tem como foco principal a sua participação na política, e sim como comunicador da Rádio Farroupilha. A política, contudo, era elemento indissociável de quem exercia o mandato de senador à época (e por bastante tempo deputado estadual), e aparece no verso "Buscando o bem social - na tribuna é lutador".

Em "**Do mundo das comunicações, o comando maior é Sérgio Zambiasi**" (Arlison Trindade, Claudinho e Sandrinho Gessé), o ambiente do famoso programa de Zambiasi é recriado: as falas para as donas de casa, o horóscopo, a previsão do tempo, os comentários do futebol, as charadas, a expressão "gente amiga"...

Tem notícia no ar
Presságios vou comunicar
Previsão do tempo

Letrinhas, tente adivinhar
Conselhos e charadas
A flauta do Gre-Nal
A rádio, há quem diga
É coisa de gente amiga
Na Farroupilha, qualquer frase é emoção
É Zambiasi, o rei da comunicação
Buscando o bem social - na tribuna é lutador

O senador Paulo Paim é tematizado no também bastante apologético samba-enredo da Imperadores do Samba: **“Imperadores apresenta Paulo Paim: um leão na luta, que faz o bem sem olhar a quem” (Hugo Fiscal)**. Num enredo mais linearmente biográfico, remonta ao nascimento em Caxias do Sul, ao trabalho no aço e no metal e a liderança no movimento sindical.

O refrão, nas entrelinhas, evidencia o partido político (a estrela e a palavra “companheira” servem para simbolizar o PT) e a questão do negro, uma de suas principais bandeiras.

Sua estrela brilhou
Companheira é a sua verdade
O povo quer paz, mais amor e dignidade
O negro sonhou, vibrou e gritou igualdade
Liberdade

Mais recentemente, em 2019 e 2020, dois homens que foram tanto prefeitos de Porto Alegre quanto governadores do Rio Grande do Sul foram homenageados: respectivamente, Alceu Collares (PDT), pela União da Vila do IAPI em 19, e Olívio Dutra (PT), pelo Império da Zona Norte em 20.

CULTURA (INSTITUIÇÕES CULTURAIS, ESPETÁCULOS...)

2.4.12 Embaixadores do Ritmo, 1986: Épocas de glórias do Teatro São Pedro (Afonso Soares)

O Theatro São Pedro, inaugurado em 1858, foi tema duas vezes das escolas de samba de Porto Alegre (e mencionado em pelo menos uma outra oportunidade). Na primeira, em 1986, a narrativa enfoca as diversas possibilidades do espaço cultural: as peças, a contação de histórias infantis, as óperas e operetas. Tudo isso entremeado a algumas expressões típicas do samba-enredo, como “ziriguindum” e a sílaba estendida “lá, lá, lá, lá...”.

Faziam apenas dois anos que o Theatro São Pedro retornara às suas atividades

(tivera seus trabalhos interrompidos em 1973). No seu refrão, a canção homenageia Eva Sopher, figura icônica da cultura do Rio Grande do Sul, responsável pela revitalização e ressurgimento do Theatro.

Ô Dona Eva
Quanta alegria
O teatro está de volta fascinante
Trazendo o musical ao meio-dia
Tem choro de flauta
Cavaquinho e violão (violão)
O choro é livre
Pra alegrar o seu coração

2.4.13 Imperatriz Dona Leopoldina, 1999: A visita de Dona Leopoldina ao reino de Sbórnia (Nego Izolino e Nego Paródia)

O mais conhecido espetáculo do Theatro São Pedro, e possivelmente o mais assistido do teatro gaúcho, *Tangos & Tragédias* foi o tema-enredo da Imperatriz Dona Leopoldina em 1999. O universo da Sbórnia, o país fictício, é retratado utilizando-se personagens, palavras e fatos da peça.

Celebrando a amizade entre as pátrias
Fazendo a corte balançar de emoção
Pletskaia já dançava o copérnico
Nos lares da Sbórnia emocionava
essa canção

Uma forte crítica ao “lixo cultural” da televisão, simbolizando nas novelas mexicanas, é produzida na estrofe seguinte:

O povo vivia na mais santa paz
Com as novelas mexicanas na TV
Vivendo dia-a-dia o lixo cultural (BIS)
E tudo é festa neste nosso Carnaval

O propósito do tema-enredo foi também comemorar os 15 anos do espetáculo protagonizado pelos músicos Nico Nicolaiewsky e Hique Gomez¹².

¹² Logo após o início da temporada de 30 anos de *Tantos & Tragédias*, no verão de 2014, Nico Nicolaiewsky veio a falecer, sendo velado no mesmo Theatro São Pedro que por quase três décadas consagrou o espetáculo.

Bravoriginalíssimo!
São 15 anos de sucesso... eu sou feliz (BIS)
Só alegria no São Pedro
Com tangos e tragédias
Na passarela vou sambar com a Imperatriz

2.4.14 Imperatriz Dona Leopoldina, 2001: A Imperatriz ilumina a ribalta e o erudito se faz popular (Nego Izolino e Nego Paródia)

A história da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) é o tema deste samba da Imperatriz. Após uma evocação à cultura grega, “louvando deuses, bravas lutas e os bacanais”, o ambiente de uma orquestra sinfônica é recriado misturado ao carnavalesco.

Cordas, madeiras, metais e percussão
Os quatro naipes deste jogo de ilusão
Vamos dançar, nos soltar na avenida
Cantando vivas, liberando a emoção

Em seguida, o destaque é para chegada do maestro húngaro Pablo Komlós a Porto Alegre, que fundou a Ospa em 1950. Ao final da estrofe seguinte, o verso “E o carnaval em ópera se transformar” faz menção ao argumento de Luiz Paulo de Pilla Vares (bastante difundido na imprensa gaúcha nos anos 1970 e 80), do carnaval como uma grande ópera popular

(E assim)
E assim nossa cidade se cobriu de alegria
Quando Pablo Komlós aqui chegou
Numa temporada de lirismo e magia
Pelo Orpheão sua obra se imortalizou
Nosso chão tremeu, o apogeu
Num grande espaço de cultura para inaugurar
Unir instrumentos, marcos da história
Doces melodias a nos alegrar
Do santo profano a OSPA vai mostrar
Em cada canto um encanto, democratizar
E o carnaval em ópera se transformar

Ressalta-se, por fim, a coerência entre tema apresentado e musicalidade através da presença de instrumentos da orquestra sinfônica, como o violino.

2.4.15 União da Vila do IAPI, 2002: Um sonho, uma realidade - Sogipa, 135 anos de história (Alessandro Antunes)

Este samba-enredo tem o mérito de promover a interação entre a cultura alemã e a cultura negra/periférica através da homenagem à Sociedade de Ginástica Porto Alegre (Sogipa), uma das instituições mais antigas do Estado, fundada em 1867 por imigrantes alemães (originalmente como *Deutscher Turnverein*, ou Sociedade Alemã de Ginástica, tendo o seu nome alterado nos anos 1930 pelo governo nacionalista de Vargas, no contexto de Segunda Guerra).

Várias festas históricas do clube são mencionadas, assim como a sua participação no esporte, entre outros elementos. Os imigrantes são tratados como “amigos alemães”.

No fim dos tempos do grande império
Da monarquia do imperador
Amigos alemães resolvem aqui fundar
Nasce a Sogipa para o mundo conquistar
Chiq-chiq, parte a linda locomotiva
Rumo à casa de banhos
Lá nas margens do Guaíba
Pelo telefone pode avisar (alô, alô)
Que o trem da vila acaba de chegar
Foi assim, foi assim
que a “Turnerbund” despontou

2.4.16 Bambas da Orgia, 2008: Faculdade da vida, trajetória de bamba - Instituto de Artes 100 anos: a universidade é do samba (Arlson Trindade, Ciganerey, Claudinho e Juliano Centeno)

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul - mais precisamente, o centenário de seu Instituto de Artes - é pela primeira vez homenageada em 2008 pelas escolas de samba de Porto Alegre.

As estrofes iniciais situam as artes num contexto mais amplo, filosófico e histórico (desde a chegada de Dom João VI, em 1808, com as missões de artistas). Na reflexão mais “filosófica”, o samba é colocado lado a lado à arte e à cultura e ao ideal de liberdade.

Arte e cultura, os ideais
Liberdade, o caminho pra viver
E se a vida inspira a arte
O samba é a luz do meu saber

A UFRGS, apesar de levar no nome o estado do Rio Grande do Sul, é mencionada como “a universidade da cidade”. A parabenização ao centenário do Instituto de Artes é repleta de versos genéricos representativos de fatos de sua história.

Nasceu... A universidade da cidade
Também ergueu nova morada
E feito os versos de um poema
Abriram-se as cortinas
Pro teatro entrar em cena
Grandes mestres por ti passaram
Lutou para resistir e com amor
Pintou a cara da emoção
Defendendo nosso chão
E hoje és plena realidade
Parabéns, Instituto de Artes!

*2.4.17 Praiana, 2010: O velho Theatro São Pedro novo ilumina a ribalta...
No palco, a Praiana engalanada é show do nosso carnaval (Rafael Tubino, Arílson Trindade, Vinícius Maroni, Vinícius Brito, Fábio Canalli e Saimon)*

O Theatro São Pedro novamente é tema-enredo das escolas de samba. Em versos plenos de lirismo, há uma transcendência do lugar do teatro: ele é “estrela de uma ópera de rua” e nele “flutuam arautos, do céu querubins”; o palco seorna um “mar de poesias “aonde bruxos vão sonhando”.

A atmosfera do teatro à noite, com seus espetáculos, é recriada na estrofe final. Tal qual o samba-enredo da Embaixadores do Ritmo em 1986, a canção encerra com uma homenagem (sem citar o nome) a “Dona” Eva Sopher, a dedicada responsável pela retomada e permanência do Theatro São Pedro, falecida em fevereiro de 2018.

A noite vem chegando
Candelabros se acendendo
O orvalho, o sereno e o embalo do sarau
A praça iluminada
A cidade requintada
Abrem-se as cortinas
Astros vêm contracenar
Aplausos à guerreira que hoje traz
O seu sonho em cartaz

FUTEBOL

Na poética cancional do samba-enredo, dentro da *longa duração* “Porto Alegre” o futebol é elemento recorrente. No entanto, a duração não é tão “longa” assim, ganhando relevo apenas no século XXI. Com exceção do samba *Das glórias, dos gramados à apoteose da alegria - Um rei entre Imperadores*, da Imperadores do Samba em 1988, todas as demais canções com o futebol como protagonista datam de 2003 em diante.

Nos sambas “futebolísticos”, é importante destacar os dois mais simbólicos: os sambas do Bambas da Orgia em 2003 e da Imperadores do Samba em 2009 são alusivos aos centenários de Grêmio e Internacional, respectivamente. As escolas de samba azul-e-branco e vermelho-e-branco assumem as identidades dos clubes de futebol de cores coincidentes - e se tornam campeãs nos desfiles.

No carnaval de Porto Alegre, diferentemente de São Paulo, por exemplo, nunca teve muita centralidade a proximidade entre as torcidas dos clubes de futebol e as escolas de samba. Essa aproximação ocorreu principalmente na última década, porém sem ainda atingir o “âmago” identitário das agremiações carnavalescas (sempre teve muitos gremistas na Imperadores, e colorados no Bambas, o que é inimaginável em São Paulo com escolas oriundas de torcidas organizadas, como a Gaviões da Fiel, ligada ao Corinthians, a Mancha Verde, ao Palmeiras, e a Dragões da Real, ao São Paulo).

Segue a análise literária dos sete sambas-enredo cujo tema principal é o futebol de Porto Alegre, com seus clubes e personagens.

2.4.18 Imperadores do Samba, 1988: Das glórias dos gramados à apoteose da alegria - Um rei entre imperadores (Celanira da Silva Nascimento)

A narrativa é sobre Paulo Roberto Falcão, que se consagrara como jogador do Internacional e, tempos depois, se tornara o “Rei de Roma”. É lembrado como “deus”: “Seu busto é adorado como um deus / Deus dos deuses / No Olimpo do futebol”.

2.4.19 Bambas da Orgia, 2003: No caminho, uma bola. Dentro da bola, o sonho azul de um Grêmio vencedor (Sandrinho, GC, Arilson Trindade e Claudinho)

Num samba-enredo épico sobre o Grêmio, em pleno centenário, o clube teria nascido de “cavaleiros luminares”. O sujeito poético evoca a herança farroupilha e comemora, duas vezes, que a América “se curvou” (a repetição da palavra “América”, no mesmo verso, possivelmente represente os dois títulos continentais conquistados pelo clube).

A canção mistura versos do hino composto por Lupicínio Rodrigues a fatos e conquistas envolvendo o Grêmio. O clube é simbolizado como “a estrela negra orgulho do Brasil”.

Eu vou até a pé, o amor me leva

Com o Bambas onde o Grêmio estiver

Que magia! Minha águia veste o manto tricolor

Festeja um centenário de vitórias

Esta paixão virou razão de uma nação
Foi consagrada do Rio Grande até o Japão
Nasceu de cavaleiros luminares
E traz sua garra pra vencer mais uma vez
Sou farroupilha, sou campeão
América, América se curvou (BIS)
E o mundo inteiro aplaudiu
A estrela negra... orgulho do Brasil.

O Gre-Nal e a Liga da Canela Preta, campeonato criado pelos negros em contraponto à segregação racial da Liga Metropolitana, são lembrados no mesmo refrão.

Canta imortal tricolor
Da bola surge o sonho azul
De um Grêmio vencedor
Convida até o rival para um Gre-Nal¹³
Vem canela preta jogar no monumental

2.4.20 Restinga, 2003: Vida e Arte de Um Pequeno Ser Que Cresceu nas Glórias de Um Gramado Para o Mundo: Ronaldinho Gaúcho (Dadá)

No ano em que o Grêmio comemorava seu centenário, a Restinga também homenageou um ídolo (ou ex-ídolo¹⁴) do clube: Ronaldinho Gaúcho. Num samba-enredo estritamente biográfico sobre jogador, é lembrado o seu lugar de nascença (o bairro Vila Nova, zona sul de Porto Alegre), a convocação para a Seleção brasileira, a ida para o Paris Saint Germain, os gostos pessoais (o pagode, o churrasco, o *videogame*...).

A menção ao Grêmio é indireta e dúbia: “O coração tricolor... vai explodir / De emoção”. Por que dúbia? Porque tricolor se refere também à escola de samba, que tem as cores verde, vermelho e branco. Curiosamente, enquanto o Bambas foi campeão, a Restinga ficou em último lugar - sendo rebaixada, portanto.

2.4.21 Imperadores do Samba, 2009: 150 anos de glórias. Vermelho e branco, uma só paixão (Alessandro Antunes)

Duas comemorações em uma: o centenário do Internacional e o cinquentenário da Imperadores do Samba. Ambas vermelho-e-branco, com orgulho se autoqualificam

13 Há uma divergência entre a versão da canção gravada no CD e aquela apresentada no desfile (e disponível nos jornais à época): enquanto o verso inicialmente dizia “Convida até o Internacional”, na variante final a solução, mais longa, é: “Convida até o rival para um Gre-Nal”.

14 Ronaldinho Gaúcho teve saída tumultuada do Grêmio. Contrariando a decisão do clube de permanecer com o seu passe, seu empresário e irmão vendeu-o ao Paris Saint Germain, deixando o Grêmio sem qualquer contrapartida. Uma longa briga judicial se seguiu.

como “do povo”, e vizinhas na mesma rua, são algumas das semelhanças entre as duas agremiações.

Vários fatos históricos da trajetória do Internacional são lembrados: a criação a partir de uma família (no caso, os irmãos Poppe, vindos de Niterói), o Estádio dos Eucaliptos (antecessor do Beira-Rio), o “Rolo Compressor” (super-time que venceu oito dos nove campeonatos estaduais disputados entre 1940 e 1948) e Vicente Rao, o icônico Rei Momo e líder da torcida colorada, que popularizou o termo.

Oh, terra mãe
Do futebol, do carnaval, da fantasia
Na terra mãe
Um grande clube, internacional nascia
De uma família surge um sonho a desbravar
De uma multidão concretizou
Batalhas e batalhas nos gramados
Brilhou, brilhou, brilhou...
Nos Eucaliptos, o palco da magia. Rao hilariante
Fazia o Rolo Compressor vibrar
Com a maior torcida do Rio Grande

O refrão intermediário insere gritos de guerra ao trecho feito sob medida para “explodir” no desfile.

Papai é o maior, papai que é o tal
Canta forte a galera, pula saci!
É dia de festa, delírio total
Vamo, vamo Inter! Faz o Gigante explodir

Por fim, apesar do tema-enredo pretender comemorar também a escola de samba, a Imperadores quase não é mencionada; o Inter é o protagonista absoluto. A escola, aliás, se coloca na posição de quem quer homenagear, como neste trecho em que, misturado a versos do hino do clube, “discretamente” a letra informa que são “150 anos de alegria”.

Feitos relevantes, senda de glórias, o vencedor
Colorado, celeiro de craques
O mundo conheceu o teu valor
E hoje o centenário se anuncia
Imperadores, vem te homenagear
A escola de bambas, resistência do samba

Orgulho da cultura popular
Vem “povo meu” comemorar
Que ainda resta um lugar na nossa escola
Desça da arquibancada e caia na folia
150 anos de alegria.

2.4.22 Praiana, 2009: A Praiana é a bola da vez. No apito final é campeão, é campeão (Arilson Trindade, Claudinho, Julinho Centeno, Rafael Tubino)

A canção é uma narrativa sobre o futebol. Por vezes, é recriado o clima de uma partida. Há uma menção indireta ao Grêmio (“Na alma castelhana / A fé e a garra que tanto se admira”) e uma parabenização ao Inter no ano de seu centenário (“E nesta trajetória de vitórias / Parabéns, colorado, um centenário de glórias / Que maravilha, a torcida canta e dá um show”).

Enquanto o enredo futebolístico da Imperadores foi bem-sucedido, o da Praiana não foi tanto. A escola ficou no último lugar.

2.4.23 Império da Zona Norte, 2013: Um País, Um Povo, Um Clube, Dois Homens e Muitos Sonhos (Victor Nascimento, Roberto Nascimento e Rafael Tubino)

O samba-enredo da Império da Zona Norte condecora Fernando Carvalho e Victorio Piffero, ex-presidentes do Inter. A eles, é creditada “a união que construiu / O gigante da beira do rio (orgulho do Brasil)”. São tratados como “visionários sonhadores / Que levaram a plagas distantes / Feitos relevantes pra ‘tudo’ conquistar”.

2.4.24 Vila Isabel, 2013: O sentimento não termina (Vinicius Maroni, Vinicius Brito, Fábio Santiago e Saimon)

Os 110 anos do Grêmio são homenageados neste samba-enredo da Vila Isabel. A canção passeia pelos primórdios da história do clube, desde o Estádio da Baixada, no bairro Moinhos de Vento, passando por personagens como Lupicínio Rodrigues. O ponto de chegada é a Arena do Grêmio, inaugurado alguns meses antes. A estrofe final brinda a chegada do novo estádio, promovendo um trocadilho com o hino do clube.

Avalanche enlouquecida na Arena iluminada
Para o que der e vier
Aplaudiremos o Grêmio
Aonde o Grêmio estiver

3 | OS CICLOS

3.1 O ciclo dos *sambas-enredo de exaltação ao carnaval*

O período compreendido entre o final da década de 1970 e o início dos 80 foi pródigo em temas-enredo cujo centro era o carnaval. Numa época em que o Brasil ainda vivia sob a ditadura civil-militar (em sua derradeira fase, da “abertura lenta, gradual e segura”¹⁵), o carnaval falar de si mesmo parecia o caminho mais recomendável para se manter vivo e expressivo na cidade.

Entre pierrôs, arlequins, colombinas, o elogio ao samba e auto-homenagens, a fase apresenta uma característica nitidamente comum, que é falar de carnaval (sob a mesma perspectiva, majoritariamente). Alinhadas ao fluxo histórico e com proximidades temáticas e discursivas, estas canções se encaixam com facilidade na noção de *ciclo* literário.

O ciclo se inicia efetivamente em 1979. O ponto de chegada é o ano de 1983; o que não impede, porém, que nos anos seguintes continuassem a aparecer sambas com a temática do carnaval, em geral auto-homenagens das escolas.

A análise literária será feita sobre 11 canções do período.

3.1.1 *Império da Zona Norte, 1979: Homenagem a Vicente Rao (Waldir Alves)*

Uma das personalidades populares mais conhecidas de Porto Alegre no século XX, Vicente Rao foi Rei Momo do carnaval, Papai Noel da cidade e líder da torcida do Inter.

Em lugares diferentes da canção, irrompem os versos “Ô ô ô ô ô / Ele foi o rei momo / Que o povo amou”, uma mostra do que ele simbolizava para a cidade. Os antigos carnavais da Baronesa do Gravataí e a ativa participação de Rao nos seus blocos e tribos carnavalescas também são lembrados. O seu nome é afirmado repetidas vezes (a rima ocorrendo com o próprio nome, portanto).

Viveu para o carnaval
Sempre sambando na avenida
Seu nome, o povo não esqueceu
Vicente Rao
No seu reinado da folia
As suas lindas fantasias
Faziam o povo delirar
Vicente Rao

15 “Abertura lenta, gradual e segura” foi um mote do governo Ernesto Geisel (1974-1979), aprofundada no governo João Figueiredo (1979-1985). Esta abertura, contudo, não cessou a censura nem as violações aos direitos humanos que continuaram a ocorrer.

3.1.2 *Fidalgos e Aristocratas, 1979: Carnaval Tropical (Roque Volkweiss e Gilberto Chiarelli)*

No samba, o sujeito poético informa que decidiu desfilar o carnaval com “as cores do cenário nacional”, para mostrar que “é aqui / Que se faz o melhor dos carnavais”.

Esse ano eu vou desfilar
De um modo todo especial
Na minha fantasia vou mostrar
As cores do cenário nacional
Então vou vibrar, vou gritar
Aos quatro ventos dessa terra tropical

O refrão clama pela chegada do mês de fevereiro: “Que venha o povo inteiro, é mês de fevereiro / Ver as cores do meu carnaval”.

3.1.3 *Bambas da Orgia, 1980: Quatro décadas de glórias (Jajá e Kaqui)*

O Bambas da Orgia, a mais antiga agremiação carnavalesca em atividade em Porto Alegre (primeiro bloco, transformada em escola de samba nos anos 1950), fez um enredo homenageando os seus 40 anos, citando seus antigos carnavais e demonstrando o orgulho pela escola e o amor pelo samba.

Quem é que não se lembra
Do esplendor Broadway
Da festa dos Navegantes
O Guarani foi uma página marcante
E a passagem tão bela...
Dos bambas em tempo de Portela
Oi parabéns... parabéns pra você!

Repetindo algo comum aos sambas-enredo de antigamente, a última estrofe fecha com uma extensão silábica - no caso, um longo “lá, lá, lá...”: “É os bambas [sic] completando / Quarenta anos de samba na avenida / lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...”.

Quarenta anos depois, o Bambas da Orgia faria outro enredo de aniversário, comemorando sua chegada aos 80, sendo campeão do carnaval de 2020.

3.1.4 *Praiana, 1980: As alegrias da vida (Zé Grande)*

Neste samba da Praiana, o objetivo é falar do que dá alegrias à vida. “O amor, a natureza, as artes, que beleza / O jogo, o nosso carnaval”, diz a letra. Contudo, é o carnaval quem merece mais atenção do compositor, que representa alguns de seus personagens

mais clássicos.

Palhaços

Arlequins e colombinas

E Pierrôs a desfilar

(BIS)

É tema

Que a Praiana hoje traz

Com personagens triunfais

Dos nossos lindos carnavais, ô ô ô

Fazendo jus à homenagem ao carnaval, o refrão une os dois versos mais corriqueiros nas letras de sambas-enredo (e de muitos sambas, em geral): “Ô, ô, ô, ô / Laia, laiá, laiá, laiá”.

3.1.5 *Império da Zona Norte, 1980: O Pensamento (Waldir Alves)*

Numa samba-enredo absolutamente metanarrativo sobre o carnaval, o compositor, primeiramente, convida o espectador a assistir o seu desfile. É o sonho que transforma em cenário aquilo que se vê.

Vejam

Nosso sonho em cenário

Com personagens

Ilustrando o Carnaval

Vejam

Avenida iluminada

Apresentando

Império sensacional

O carnaval é comparado a um ritual. Imodesto, o sujeito poético se afirma como “um dos artistas geniais”. Ele explica que quem conduz o enredo é o pensamento, que “transporta a arte e a inspiração”.

O tempo de carnaval

O povo canta e dança

Seu ritual

Na passarela do samba

Sou um dos artistas geniais
O pensamento é o enredo
Que transporta a arte e a inspiração

O refrão versa sobre o fazer poético do sambista, relacionando-o à sedução: “A poesia é sedução / O sambista exalta / Sua imaginação”.

3.1.6 *Acadêmicos da Orgia, 1981: Hoje o Astro sou eu (Wilson Ney)*

Em outro samba-enredo metanarrativo sobre o carnaval, novamente há a analogia com o sonho. O evento momesco é representado no plano do folclore, como “a maior festa do folclore brasileiro”. Nele, o povo é considerado o personagem principal.

É mais uma vez
O povo sai às ruas pra saldar
O que se esperou o ano inteiro
A maior festa do folclore brasileiro
E é o personagem principal
o povo juntamente nesse sonho meu
Pois eu sou o astro, hoje o astro sou eu

O carnaval é simbolizado como fantasia, que permite “ser um rei” e “ver bruxas, rainhas, príncipes e fadas”. Um trecho demarca a opção pelos desfiles de escolas de samba tradicionais: “Palhaços, pierrôs, arlequins e colombinas / Num desfile ao estilo tradicional”.

3.1.7 *Império da Zona Norte, 1982: Contatos imediatos do terceiro grau (Waldir Alves)*

Fugindo do lugar-comum, o samba do Império exibe uma perspectiva futurista: uma nave prateada desce na Terra, mais precisamente durante o desfile de carnaval. São deuses, “magos, cientistas do espaço”. Encantaram-se pelo Rio Guaíba e “amaram o Rio Grande do Sul”.

Lá vou eu
Neste samba que me leva
Abram alas lá vou eu
Dia 23 de fevereiro,
Deuses na terra chegaram
Magos, cientistas do espaço
Artistas de outra dimensão

Conhecerão o carnaval
Disseram nunca ver festa igual
O Rio Guaíba do céu todo azul
Amaram o Rio Grande do Sul
Le, le, le, le...

Dando um cenário “nacional” para o carnaval, as “tradições” do Rio Grande do Sul e da Bahia são postas lado a lado.

Nesta festa que ao mundo fascina
A cultura e a tradição predomina (sic)
Tem baianas lá na Bahia
Aqui no sul tem prendas minhas.

3.1.8 *Unidos do Umbu, 1982: Histórico Triângulo Amoroso: Pierrô, Arlequim e Colombina (Meneca)*

A extinta escola de samba do município de Alvorada, na Grande Porto Alegre, narrou, como o título do enredo aponta, o triângulo amoroso dos personagens quinhentistas (caso de Pierrô) e seiscentistas da *Commedia Dell'Arte*, elementos onipresentes no carnaval brasileiro.

Assim como nas escolas de samba do Rio em seus primeiros tempos, há um encantamento pela vida aristocrática.

E no Palácio
Lá pelo século XVI
Toda a corte engalanada
Despontando
A Colombina e o Arlequim
Em meio ao baile de máscaras
Oh! Meu Deus, quanta nobreza
É uma alegria sem igual

No refrão, o sujeito poético dialoga com Pierrô, aconselhando-o a não chorar diante das dificuldades para concretizar o amor de Colombina.

Não chores, Pierrô
Não chores
Que a Colombina
Não esqueceu o seu amor

3.1.9 Praiana, 1983: O primeiro baile de máscaras no Brasil. Carnaval de verdade (Sandra e Garoto do Trombone)

A máscara, um dos elementos mais presentes do carnaval (não só brasileiro), é o tema deste enredo, que faz um passeio por diferentes tempos e lugares. No início da letra, ocorre uma análise do lugar da máscara na história, com certa melancolia.

A máscara talvez seja
Um dos últimos traços culturais
O que sobrou da folia
E dos antigos carnavais

O samba é dialógico em seu refrão: “Quem é o folião? / Quem é você? / Diga logo que eu quero saber”. Por fim, é feita uma encenação daquele que seria o primeiro baile de máscaras do país, ainda no Brasil Império. Nele, a “pujante mocidade” lutaria pela coroação de Dom Pedro II, que estava impedido pela (pouca) idade.

A Praiana apresenta
O primeiro baile de máscaras no Brasil
Que teve colombinas, pierrôs e arlequins
Também teve dominós
No Carnaval de verdade
Deslumbrando a pujante mocidade
Que lutou pela coroação
Dom Pedro Segundo como imperador
Estes versos eles gritavam com amor (BIS)
Queremos Pedro Segundo
Embora não tenha idade
A nação dispensa a lei
E viva a maioridade, olé

3.1.10 Restinga, 1983: Carnaval, alegria do povo (Wilson Ney)

Em um samba de extensão surpreendentemente curta, comparado aos demais do período, a Restinga começa pedindo licença, lembrando ser “a caçula das sete filhas” (a mais nova dentre as sete escolas do primeiro grupo).

Peço licença
É, novamente aqui estou, aqui estou

Sou a caçula
Das sete filhas
Que o fanfarrão criou

Em seguida, os orixás são invocados, e é expresso um melancólico realismo: o carnaval é ilusão que acaba na Quarta de Cinzas.

E derramando a fortuna em forma de euforia
Eis que surge
A deusa dourada da folia
Salubaê, Oguniê, Ecao
Odoiá, Epa, Babá
É ilusão
Que só acaba quando chega a quarta-feira

A noite se apoderou dos foliões, mas no outro dia o retorno à rotina é inevitável: A noite cheia de magia / Se apoderou da minha gente / Amanheceu, e a rotina está de volta novamente”.

No fechamento, dois versos fazem uma sutil crítica social, antevendo um ciclo da poética do samba-enredo de Porto Alegre que mais adiante seria predominante: “Cai o sonho de um povo já cansado / Que mais um ano em Pierrô é transformado”.

3.1.11 Bambas da Orgia, 1983: Pouco importa quanto importa. O importante é sambar (Jorge Ramos)

Outro samba metanarrativo, em que povoam colombinas, arlequins e pierrôs, mas dividindo espaço com a reflexão social e o contexto do carnaval de Porto Alegre. O carnaval, visto de maneira eufórica e alegre, é descrito também como fantasia e ilusão.

Este ano
Eu vou sair de arlequim
E você vai ser minha colombina
Pouco importa se choras, pierrô
E a fantasia que irei usar
De um rei, pirata ou feiticeiro
Na maravilha que Feijó criou
Que extravasar de alegria
O mestre-sala da minha ilusão.

Fincado na realidade cotidiana do povo, o “faz-de-conta” que caracteriza o universo

do carnaval é transposto para a vida real, representado na falta de dinheiro para o essencial feijão, de moradia e oportunidades de lazer. Como bom brasileiro, o sujeito poético da canção dá um “jeitinho”.

Com o pé no mundo do meu faz-de-conta
o pretinho na mesa do pobre
Não pode faltar
Se pra morar sai caro
E o meu lazer é raro
O jeito é botar água no feijão.

O carnaval da cidade é lembrado em suas várias modalidades, através da dúvida sobre em qual agremiação desfilar: na tribo, na banda ou na escola.

Não sei se eu saio na tribo
Ou se brinco na banda
Se um dia
Vou ser o passista da escola de samba

3.2 O ciclo dos *sambas-enredo irreverentes e críticos*

Os sambas-enredo irreverentes não chegam a constituir uma tradição de *longa duração* no carnaval de Porto Alegre (pelo menos no primeiro grupo). Enquanto no Rio há escolas de samba, como a São Clemente, a União da Ilha e a Caprichosos de Pilares, que se tornaram famosas por seus sambas atrevidos, fugindo do matiz solene e apologético, na Capital gaúcha isso não se tornou muito comum.

A pesquisa de *corpus*, em quase quatro décadas, localizou a maioria de sambas concentrados na década de 1980 e, em menor grau, nos anos 1990. Nos anos 2000, é perceptível uma maior “seriedade” dos sambas-enredo de Porto Alegre (o fato ocorre no Rio também, porém com mais exceções; uma hipótese provável é a necessidade de patrocínio que cada vez mais as escolas de samba possuem, o que se torna difícil quando o tema é satírico, não submetido a homenagear alguém ou algo).

É na segunda metade da década de 1980 que os sambas-enredo irreverentes ou satíricos se manifestam de forma plena. O contexto histórico ajuda a explicar: após duas décadas, o Brasil saía de uma ditadura civil-militar. Com o fim do governo ditatorial, terminava a censura a temas e palavras e tornava-se permitido fazer livremente a crítica política.

Com isso, foi uma explosão de liberdade criativa nas artes, e não seria diferente nos desfiles de escolas de samba. No Rio de Janeiro, raros foram os sambas-enredo entre 1985 e 86 que não praticaram a irreverência extrema e a sátira política¹⁶.

Em Porto Alegre, apesar de já haver as características irreverentes e/ou críticas

¹⁶ Tenho um artigo sobre tema, intitulado “Da censura e do ufanismo à liberdade criativa: o samba-enredo nos anos Anos de Chumbo e no antológico 1985”, cujas referências estão na bibliografia (RAYMUNDO, 2014b).

desde meados da década de 80, o auge ocorreria mais tarde do que no carnaval carioca. É o ano de 1989 que pode ser considerado a principal referência no *ciclo dos sambas-enredo irreverentes e críticos*.

Sobre 1989, cabe contextualizar: o Brasil vivia uma efervescência política, já que contava com a sua primeira Constituição democrática depois de muitas décadas e naquele ano teria a primeira eleição presidencial desde 1960, quando fora eleito Jânio Quadros (que renunciaria, dando lugar a João Goulart). Ao mesmo tempo, já sofria um processo de desilusão com a incipiente democracia, já que os problemas sociais e econômicos se avolumavam (inflação de até 366%, recessão etc.)

No caso de Porto Alegre, há outro fator adicional. A cidade surpreendera meses antes, elegendo pela primeira o PT para a prefeitura, com o sindicalista Olívio Dutra. Na eleição presidencial de 1989, daria votações históricas a Brizola no primeiro turno e, depois, a Lula no segundo. No próprio carnaval daquele ano, um dos destaques foi o “Bloco do PT”, segundo registro da imprensa à época¹⁷.

Das 9 escolas que desfilaram no primeiro grupo em 1989, sete apresentaram enredos com grau considerável de irreverência ou sátira. As exceções ficaram por conta de *A propaganda é a alma do negócio*, da (extinta) Garotos da Orgia, e *Verde que te quero rosa! A Praiana te canta, Mangureira*, da Praiana.

A presença tardia dos sambas-enredo irreverentes e críticos (em quantidade expressiva) nas escolas de samba de Porto Alegre leva a crer que há a influência daquilo que é apresentado no Rio - porém, como geralmente ocorre com influências, a reprodução se dá com algum atraso.

O ciclo, lembrando Moretti (2007), é o período literário cuja forma é a mais ligada ao fluxo contínuo da história, já que está no meio do caminho entre a *longa duração* e o *evento*, o período breve. A análise literária, assim, se concentrará nos sambas-enredo da segunda metade da década de 1980, cujas semelhanças de opções temáticas e de construção poética apresentam certa unidade formal.

3.2.1 *Praiana, 1985: Nos 25 anos da Praiana, a Academia elege Quintana (Jajá)*

Um “marco” nesse ciclo é a Praiana em 1985 (ela, a mesma escola que revolucionou os desfiles de Porto Alegre no início dos anos 60). No enredo *Nos 25 anos da Praiana, a Academia elege Quintana*, a escola homenageia o poeta Mário Quintana, mas também distintos fatos históricos daquele ano, como os 25 anos da escola, o sesquicentenário da Guerra dos Farrapos e o centenário do Chalé da Praça XV (quiosque tradicional do centro da cidade).

O título da canção brinca com o fato de a Academia Brasileira de Letras – injustamente – nunca ter eleito Quintana, oferecendo simbolicamente a vaga ao poeta. A letra inova ao inserir a palavra “bumbum”: “O anjo Malaquias provocando zum-zum / Trazendo asas no bumbum”. Apresenta, ainda, um discurso de desesperança sobre o país.

17 ZERO HORA, 4 de fevereiro de 1989, Caderno Carnaval.

(ô Brasil)
Quero que saiba, irmão
Não somos nada
Somos poeira, folhas lavadas
Devagarinho no vento da madrugada

3.2.2 Acadêmicos da Orgia, 1986: UFA. Tem fuá nesta folia (Edson Vieira e Claudio Amaro)

O samba é uma metanarrativa bem-humorada sobre a própria escola. Ou melhor, sobre a sua gradual decadência, depois de ter sido uma das grandes do carnaval de Porto Alegre na década de 1970. Através de um diálogo com o personagem-símbolo da escola, o Zé Carioca, o interlocutor manifesta um pessimista discurso. Sobra até para a Mãe Menininha do Gantois.

Ô Zé! Você tá diferente
O povo nem te liga,
Que te viu e quem te vê
Há muito tempo
Esqueceram as tuas glórias
Apagaram as vitórias,
E você vem pondo culpa no azar.
Diz que a bênção
Que te deu Mãe Menininha
Transformou tudo que tinha
Fez perdeu o teu lugar.

3.2.3 Imperadores do Samba, 1986: Tô me guardando pra quando o Carnaval chegar (Bastos, Beto, Moura, Ismar e Sandra Maia)

O Carnaval é o ponto de chegada do eufórico sujeito poético da canção. O cenário político está presente, com a comemoração pela mudança e a democracia, assim como a cerveja, a mulher (como elemento inerente ao clima de festa), a purpurina que caracteriza a folia momesca e a loucura (por diversas vezes repetida).

Distinguindo-se da maioria dos sambas-enredo de sua época, a letra apresenta versos mais curtos e uma narrativa mais simples, sem correlações com outros fatores externos ao objeto estritamente abordado.

Meu povo é a razão
Do enredo deste samba
Sente o clima, meu irmão
Cerveja, mulher e purpurina
Com a mudança eu também acreditei
O ano todo me guardei
Trabalhei e me assanhei
E deu samba outra vez
Tô que tô
Nessa barca eu vou
É a democracia

3.2.4 *Praiana, 1986: Liberou tá liberado, tá? (Jajá)*

Um dos mais competentes sambas “de protesto” do carnaval de Porto Alegre, a canção da Praiana fala, sem papas na língua, sobre a censura imposta pela ditadura, que recém terminara. É um manifesto pela liberdade, construído sob uma base formal coesa.

As várias linguagens vítimas da censura são mencionadas: o teatro, a canção, o balé, a telenovela, o jornalismo. O refrão protesta contra a perseguição a Chico Buarque e ao Balé Bolshoi.

Provocava um rebuliço
Quem falasse um palavrão
Condenaram o rei da vela
Deram um tapa na canção
Quando penso no assunto
O passado ainda me dói
Perseguiram o pobre Chico
Barraram o balé Bolshoi

(BIS)

Ai como dói... Ai como dói...
Perseguiram o pobre Chico
Barraram o Balé Bolshoi.

O desejo da canção é de liberdade plena, tanto para a esquerda quanto para a direita, como mostra a estrofe derradeira, que faz o apelo:

Quero liberdade pra direita, meu irmão...

Quero liberdade pra esquerda, meu irmão...

Agora grave bem o meu aviso

Liberdade em qualquer direção!

3.2.5 *Acadêmicos da Orgia, 1987: Sem lei, nem rei (Edson Vieira e Claudio Amaro)*

Numa contundente e desaforada condenação aos ataques contra os bens naturais, a Acadêmicos da Orgia utiliza linguagem popular para dar o seu recado. Propositadamente, a letra tornada pública utiliza a forma mais próxima da linguagem oral: “acreditá”, “pegá”, “lascá” etc. Além disso, há a crítica a um dos mais arraigados traços culturais brasileiros: o “jeitinho”.

Intruso! Sai daí, cai fora

Se tu não acreditá

O Minhocão vai ti pegá

(a mão grande)

A mão grande taí

Bem na cara do povão

O contrabando rola solto

Sal de fruta, erva boa

E ninguém enxerga, não

(ah, enxerga não)

Mas existe esperança

Que o jeitinho

Não derrube a nove lei

Pois esse time é de lascá

E pra pará é só

Dentro do xilindró

3.2.6 *Praiana, 1987: Meia-noite, tem coruja dourada no telhado (Jorge Carioca)*

As superstições populares, ligadas aos diferentes credos religiosos ou não, são o tema deste samba. Junto delas, várias lendas da mitologia popular brasileira. “Se trovejar, depressa cubra o espelho”, “Curupira, Caipora, Boitatá / Não passe debaixo da escada / Isto dá muito azar”, são algumas das máximas.

O conteúdo político também está presente, acompanhado do ideal da mistura de raças de “um só povo”. Isso, contudo, mantendo sempre a exibição das crenças e mitologia populares.

Brasil da luta eterna pelo emprego

seja branco ou seja negro

Tudo isso um só povão

Mula-sem-cabeça, saci pererê

Três vezes na madeira vou bater.

3.2.7 *Restinga, 1988: Na aurora da criação, o esplendor de um mundo (Paulão da Tinga, Paulinho da Tinga, Rogério Repique)*

A narrativa em torno da criação do mundo é produzida com ampla liberdade poética, aproveitando as diferentes possibilidades interpretativas. Neste *ciclo irreverente*, interessa particularmente o refrão inicial, uma atrevida brincadeira de duplo sentido (num tema que envolve convicções religiosas).

A serpente maldosa

Tão sacana

Fez Eva comer a maçã

Adão descascar a banana.

3.2.8 *Império da Zona Norte, 1988: Carlos Nobre - Um nome, uma figura, uma gargalhada (Izolino do Nascimento)*

Produzindo uma forma literária e cancional a partir da matéria em questão - a homenagem ao jornalista e humorista Carlos Nobre (1929-1985) -, o Império fez um sambanredo “biográfico” bem diferente do usual. Nele, há as citações a momentos da vida do biografado, a lugares de Porto Alegre, seus amigos, porém de uma forma irreverente e não-linear.

A menção à coluna que Carlos Nobre mantinha na penúltima página do jornal *Zero Hora* é enriquecida por um audacioso tom de sacanagem.

Aprendi o quê?

Aprendi a ler jornal de trás pra diante (por quê?)

Atrás é que era interessante

Louras e mulatas é que era algo

Contrariando o discurso exageradamente adulator comum às homenagens, o samba apresenta os versos: “É quá-quá-quá, é ti-ti-ti / É uma lorota / Foi desse jeito que o Nobre fez fofoca”.

3.2.9 Acadêmicos da Orgia, 1989: Orgia em verde e amarelo, deu nisso (Gilson Alves de Andrade, Marivone da Portela, Luiz Carlos do Salgueiro e Murilão da Mangueira)

Sem epicidade alguma, a história do Brasil é contada com absoluta irreverência neste samba da Acadêmicos da Orgia. Empregando o nome da escola, o Brasil é tratado como uma “orgia verde e amarela”.

Sem lenço

Sem documento

Por falta de vento

Cabral surgiu

Com um barco todo quebrado

Um tucano do lado no meu Brasil

Encheu a cara de cachaça

Arrumou uma arruaça infernal

Novamente é estabelecido um diálogo com o personagem Zé Carioca, símbolo da escola. Ele simboliza o povo brasileiro, que é defrontado com um profundo pessimismo.

Olha, Zé

Tira o cavalo da chuva

Não se iluda

Que ninguém vai te ajudar

Os últimos versos, como que para atenuar o discurso pungente, mostram esperança: “Brasil / Tu és tão rico e forte / Vou te adorar até a morte”.

3.2.10 Bambas da Orgia, 1989: Sai de baixo, neste saco tem gato (Chico Santos)

O samba do Bambas, assim como o da Acadêmicos da Orgia, exhibe versão dilacerante sobre fatos da história do Brasil - a começar pela chegada de Cabral (que é “vítima” de confusão ideológica, ao ser caracterizado simultaneamente como monarquista e anarquista).

Nos tempos do Brasil tupiniquim
A história conta assim
E já havia insatisfação, por parte do povão
Cabral
Cabral, marinheiro monarquista
Bagulheiro, anarquista
Que também meteu a mão
No ouro da nação

Nem mesmo a tão afamada democracia grega e Zeus escapam do tom belicoso do samba.

E hoje o Bambas vem irreverente
Desfilando, alegremente
Em nome da democracia
Lembrando a Grécia Antiga
Que Zeus a comandou
E o poder nunca largou
Larga esse trono, Zeus
Larga esse trono, oh Zeus
Não adianta você se perpetuar

Por fim, surge a “ilusão de melhorar”, mas a desesperança leva à compreensão de que o povo aplaudiu “a grande palhaçada do Brasil”.

3.2.11 Imperadores do Samba, 1989: Liberdade: paraíso, mito ou ilusão? (Jean e Renato)

A esperança de dias melhores, com realismo e sem rompantes ufanistas, foi a tônica deste samba da Imperadores. Um basta à demagogia é enfatizado: “chega de demagogia / O pobre faz magia / Pra sobreviver”. O enfrentamento a dois problemas nacionais é ressaltado em uma estrofe curta: “Vamos detonar essa inflação / Botar correntes na corrupção ô ô”.

Ao final, o otimismo pela crença de que “vai nascer um novo dia” e uma mensagem de positividade.

[...] E acreditar...
Que vai nascer um novo dia
Um sorriso aberto

Paz no coração
Vou levando a mensagem
Para toda esta nação

3.2.12 Imperatriz Dona Leopoldina, 1989: Pinga na pinha (Cavaco)

Menos crítico e irreverente que os demais sambas ora analisados, esta canção tematiza a cachaça. A bebida é simbolizada como bebida do rico e do pobre, em que “bebe branco e bebe preto”, “genuinamente nacional”.

Para além da narrativa de fatos históricos acerca do assunto, interessa aqui a cena retratada na última estrofe, em que é suposta uma embriaguez no ambiente de um bar.

Pinga na pinha
É o tema da Imperatriz
Bota outra, meu compadre
Com limão ou com aniz
E sai da linha
Sinhazinha ou quebra gelo
Saideira, meu consolo
Ou cura dor-de-cotovelo
Bota outra, meu compadre.

3.2.13 Império da Zona Norte, 1989: Exaltação à mulata brasileira na ilha da fantasia (Paulão da Tinga e Edson Chulepé)

Letra desprovida de crítica social, mas irreverente, tem como objeto a celebração do gingado e da beleza das “mulatas brasileiras”. Numa perspectiva fundamentalmente masculina (machista?), a mulata é a alegria dos marinheiros, do havaiano etc.; todos contemplam seu rebolado.

Nesta onda eu vou
Eu quero ver gingar
Seu rebolado
Faz a gente arrepiar

A mulata, levada para o Havaí, faz o samba se misturar às danças do local. Ela é quem “simboliza o carnaval”, e leva todo mundo a sambar.

As havaianas faceiras
Gingavam num balanço natural

Misturando o hula-hula no rebolado
Mas que belo visual...
Ginga, ginga, bole, bole
A mulata simboliza o carnaval
Frutos proibidos enfeitavam a passarela
Ilustrando o visual.

3.2.14 *Restinga, 1989: Viagem ao mundo da sorte nos cenários da esperança (Paulão da Tinga)*

A esperança de dias melhores faz com que o sujeito da canção tente a sorte e se aventure nos jogos - lícitos e ilícitos. No entanto, o azar prevalece: o indivíduo joga sete, que no jogo do bicho é representado pelo carneiro, e dá veado, cujo número é 24 (os versos possibilitam a detecção de preconceito por orientação sexual).

Joguei, joguei
Fui contemplado
Eu joguei sete
E na cabeça deu veado

Após narrar os sonhos, as rezas para melhorar de vida, os presságios da cigana, as apostas nos jogos, a esperança do sujeito é virar um “marajá”, ou seja, um bem acomodado funcionário público - que, no sentido pejorativo da palavra, ganha bem e trabalha pouco¹⁸. O propósito final, então, era ser um “leitão” para “mamar deitado”.

No meu sonho eu vou ser
Eu vou ver um marajá
Vou arrumar a situação
Vou acabar com o monstro da inflação
Quando tiver tudo arrumado
Vou ser leitão, quero mamar deitado

3.2.15 *União da Vila do IAPI, 1989: República das ilusões no país do blá, blá, blá (Zé Ivo e Arizinho)*

A completa desilusão com a República é expressa neste samba de contundência política. O sujeito da canção afirma que “não aguenta mais a nossa República”, e manifesta

18 Naquele mesmo 1989, Fernando Collor se egeria presidente da República tendo como uma de suas principais bandeiras a “caça aos marajás” - que, na verdade, era fazer dos servidores públicos o “bode expiatório” dos problemas do país. Os versos do samba da Restinga, portanto, demonstram um sentimento popular altamente representativo, que teria consequências eleitorais logo adiante.

a indignação com a situação de negros, índios e colonos.

Alô Brasil!

Alô, alô Brasil...

Não aguento mais a nossa República

Esse povo já sofreu demais

Negros, índios e colonos são manchetes de jornais

Ora! Tenha a santa paciência

Vê se toma consciência

Dos problemas sociais

A descrença com a Constituinte, ocorrida no ano anterior, é explícita, e faz o sujeito “gargalhar”.

No país do blá, blá, blá

Tem piada pra contar

Da Constituinte que você vai

gargalhar

Antecipando um sentimento que se tornaria comum na década de 1990, os versos repudiam o Fundo Monetário Internacional (FMI) e demonstram um discurso anti-imperialismo americano. Enquanto o Brasil mantém a sua dependência econômica, “o povo chora” e pergunta como “poder sobreviver”.

Em berço de ouro

Tio Sam deita e rola

O povo chora

Sem saber o que fazer

O FMI leva em dólar

O que eu faço para sobreviver.

4 | EVENTO: O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA EM 2000 E OS SETE POVOS DAS MISSÕES

Na teoria de Franco Moretti (2008) sobre os gêneros literários há um tempo literário que é “todo fluxo e nenhuma estrutura”. Este tempo é o *evento*, aquilo que não se repete e não deixa, assim, maiores legados formais. Na poética do samba-enredo de Porto Alegre, é o caso dos desfiles das escolas de samba do ano 2000.

Para além de toda a ansiedade da virada de século e de milênio, o carnaval de 2000 se deu em meio às comemorações pelos 500 anos de chegada dos portugueses ao

Brasil. Enquanto no país vicejava o discurso ufanista pelo “Descobrimento”, o Rio Grande do Sul, se portando como um bastião da resistência, se contrapôs, fazendo uma campanha alternativa chamada “Aqui são outros 500”. O projeto era apoiado, inclusive, pelo poder público, através da Prefeitura de Porto Alegre e do Governo do Estado (ambos na época liderados pelo PT, ao passo que o governo federal era do PSDB).

Foi nessa relação institucional que as escolas de samba da Capital decidiram se engajar e unificaram os seus temas-enredo dentro da concepção mais geral. Para simbolizar os “outros 500”, os Sete Povos das Missões, as reduções do Noroeste gaúcho que, entre os séculos XVII e XVIII, foram importantes territórios de resistência ao poder central representado pelos bandeirantes e a Coroa portuguesa.

Assim, cada uma das 7 escolas do Grupo Especial representou um povo missioneiro, assim como o município onde está localizado. A Acadêmicos de Gravataí foi São Miguel Arcanjo (a cidade é São Miguel das Missões); o Bambas da Orgia, São Luiz Gonzaga (cidade homônima); a Imperadores do Samba, São Francisco de Borja (São Borja); a Imperatriz Dona Leopoldina, Santo Ângelo Custódio (Santo Ângelo); a Restinga, São João Baptista (as ruínas da redução estão em Entre-Ijuís); a Vila Isabel, São Lourenço Mártir (o sítio arqueológico se localiza em São Luiz Gonzaga); e a União da Vila do IAPI foi São Nicolau (cidade homônima).

A seguir, procederemos à análise de cada uma das canções.

4.1 Acadêmicos de Gravataí: *Acadêmicos de mala e cuia viaja a São Miguel, berço do Rio Grande, patrimônio histórico da humanidade (Chocolate e Zeca Swinguinho)*

A glorificação ao “rico passado” daquele povo missioneiro e a coragem de quem “derrotou os bandeirantes” são aspectos ressaltados no samba da escola. Após a invasão de portugueses e espanhóis, chegam os jesuítas que, na comunhão com o nativo guarani, fazem nascer “a nossa tradição”.

Viajei de mala e cuia ao berço do
Rio Grande
Encontrei rico passado dessa terra
fascinante
Portugueses, espanhóis invadiram
essa terra
Fazendo a expansão
Tordesilhas o Tratado
A coroa espanhola explora este chão
Chegando aqui
Os jesuítas encontraram o nativo Guarani

A mãe natureza fonte de existência,
alimento, proteção
Com a união surge a lida campeira
Nasce a nossa tradição

Com a derrota dos bandeirantes, a missão se reconstruía e viveria o seu “apogeu”. O último verso desta estrofe dá de uma informação mais contemporânea, que é a transformação em patrimônio cultural oficial:

Povo missionário derrotou os bandeirantes
Voltou mais forte, num retorno triunfal
Reconstrução, apogeu da cultura
Arte, leitura mostra nesse carnaval
A bela igreja, a construção
Muita alegria e oração
Reconhecido o Patrimônio Nacional

O presente de São Miguel é simbolizado enquanto lugar que “fez história e hoje é arte popular”.

O heroísmo de Sepé Tiarajú é enfatizado, através dos versos: “Sepé Tiarajú / Bravo guerreiro, já tem dono este chão”.

4.2 Bambas da Orgia: São Luiz, história e estórias de um povo missionário (Dario Renato, Marcus Vinicius e Arizinho)

O samba do Bambas parte das histórias relativas à Missão guarani, mas não se limita as elas. Migra para a São Luiz Gonzaga no século XX, citando nativos ilustres, como Jaime Caetano Braun e fatos notáveis, como a Coluna Prestes.

A relação do índio com os jesuítas é representada sem maiores tensionamentos. Ao dizer que o precursor Padre Miguel “implantou o catequismo” e “fez dos guaranis povo cristão”, a letra não pontua conflitos nem críticas à conversão forçada.

Padre Miguel!
Com muito índios fundou a redução
Fincou no chão a luz do cristianismo
Implantou o catequismo
Fez dos Guaranis povo Cristão
Seu apogeu foi de muitas glórias e riquezas [...]

A crítica, por outro lado, está presente quando se fala da luta contra as “tropas da opressão”.

Hó Nheçú grande guerreiro
Nas missões fez o seu chão
Derramando o próprio sangue
Contra as tropas de opressão
A decadência veio como traição

A transposição temporal para o século XX, absolutamente em sintonia com o propósito maior daquele carnaval - “Aqui são outros 500” -, se manifesta na estrofe seguinte. Luís Carlos Prestes, que de São Luiz Gonzaga fez nascer e ganhar força o seu movimento, simboliza a desejada liderança para a “revolução”. O questionamento à história oficial fica nítido também, por meio do verso “estórias que a história não contou”.

Aqui são outros quinhentos
Prestes lidera o movimento
E parte pra revolução
E hoje esse povo missioneiro traz
Heranças dos seu ancestrais
Estórias que a história não contou

4.3 Imperadores do Samba: *São Borja, o primeiro dos sete povos (Chocolate e Zeca Swinginho)*

Alguns elementos distintos surgem neste samba da Imperadores: o negro agora é personagem e há uma (moderada) crítica à catequização compulsória dos indígenas pelos jesuítas (que foi “ingenuidade”, mas “valeu pra evolução”). Antes de falar da chegada dos forasteiros, o estilo de vida dos nativos indígenas é foco do trecho inicial. A representação dos bandeirantes, junto dos paraguaios, é como “derrotados pela ambição”.

Ingenuidade foi na catequização
Mas tudo certo, valeu pra evolução
Com as reduções nascia a missioneira
Tricentenária, capital da produção
Revoluções as próximas barreiras
Paraguaios, bandeirantes, derrotados pela ambição

Em versos bisados, em estrofe no meio da narrativa, a contribuição do negro para São Borja é ressaltada: “Veio da África o escravo negro a labutar / Produziu charque fez São Borja prosperar”.

O desenrolar da história da Missão de São Francisco de Borja vem acompanhada de enfoques da São Borja contemporânea: é a “terra de presidentes” - Getúlio Vargas e João

Goulart são naturais do município -, e de comércio internacional, já que fica na fronteira do Brasil com a Argentina.

4.4 Imperatriz Dona Leopoldina: *Santo Ângelo Custódio: gênese e glória da redução final* (Tiago, Dinho e Cachorrão)

No mais místico dos sambas-enredo ora analisados, tanto a mitologia indígena quanto a doutrinação católica são elementos essenciais.

As crenças indígenas a respeito da criação do mundo e da humanidade são destacadas na primeira estrofe. Nela, tal qual a cultura dos nativos, é plena a fusão entre a fé e os elementos da natureza.

Da criação um Deus se fez
Ñamandú, o criador
Gerou o povo Guarani
Um verde tape com a força do destino
A alma era o princípio, acreditavam
Que espíritos podiam dominar
O sol que aquece a terra
A fumaça que ao alto se eleva
O vento que refresca

O clamor dos guaranis pela liberdade é expresso no refrão. O objetivo daquele povo era conquistar a “terra sem males” - termo que é representado, inclusive, na forma original em língua guarani: *YvY Marã Ey*.

Mistérios e mitos, verdades
Guerreiros e pajés diziam que
Na busca da terra sem males
YvY Marã Ey é liberdade

A liberdade sonhada pelos guaranis não era contraditória à conversão forçada dos índios pelos jesuítas, segundo a letra. Nela, a “fé católica” abençoa um “mundo novo”, “libertando almas da escuridão”.

Ah! A fé católica resplandeceu
Abençoando o mundo novo
Libertando almas da escuridão
Cantos traduziam a doutrina
Uma forma de alcançar a sabedoria

De fé em fé se criou a redução
Santo Ângelo Custódio, é teu
o nosso coração
Que terra tão rica nasceu!

Num sincretismo religioso e cultural, o trecho derradeiro faz uma reza ao “Santo Anjo”, numa interpretação da tradicional oração católica, ao mesmo tempo em que afirma que “Tupã ilumina”.

Abra suas asas, Santo Anjo do Senhor
Me acompanhe sempre,
Nos caminhos onde eu for
A Imperatriz hoje me fascina
Tupã quem ilumina, canta Leopoldina

4.5 Restinga: *Das Trevas à Luz: A Epopeia da Missão de São João Baptista. Uma visão do Paraíso* (Tabajara Ortiz, Soraia, Eloi e Guto Bateria)

A narrativa se concentra em torno da história da Missão de São João Batista, abrindo espaço apenas, ao final, para reforçar o heroísmo de Sepé Tiarajú.

A divisão da missão de São Miguel, dada à sua superpopulação, serviu para criar a missão de São João, fundada pelo padre tirolês Antonio Sepp. Ela é simbolizada como o “Jardim do Éden”, a “Terra Prometida”, a “extensão do paraíso”.

A população então crescia
Era preciso uma nova redução
São Miguel com a sua luz divina
O jardim do Éden encontrou

Padre Antônio Sepp foi o escultor
Da “Terra Prometida” pelo nosso
criador
(BIS)
Na extensão do paraíso vou cantar
com emoção
Restinga embala o meu coração

A assinatura do Tratado de Madri teve a resistência do povo guarani, “que não se rendeu”, ressalta a canção. Essa resistência e a demarcação de que a terra já tinha donos

é simbolizada na figura mítica de Sepé Tiaraju.

Os monarcas assinaram o tratado de Madri
Invadiram o solo Guarani
Mas a força de um povo não se rendeu
Porque esse chão sempre foi seu

4.6 União da Vila do IAPI: *Sobre as asas de um anjo barroco, ecoa um lamento guarani* (Alessandro Antunes, Leandro Antunes e Paulo Neves)

Menos afeito à descrição dos fatos históricos e mais subjetivo, a letra tem um narrador (índio) em primeira pessoa (que parece faltar aos dois refrãos). o samba da União da Vila do IAPI se diferencia pelo maior grau de carnavalização, com trechos que beiram a irreverência (algo que não ocorre nos demais).

O refrão principal, que apresenta o tema-enredo da escola e é repleto de repetições sonoras, com melodia facilitadora da dança, e mostra o tom carnavalizado.

“Sobre as asas de um anjo”
a “Vila” vem aí
vai, que vai, que vai, “vai sacudi”...
de arco e flecha vai brilhar no carnaval,
conta a saga Guarani “no velho São Nicolau”.

Já o outro refrão é um convite à festa:

Hoje é domingueira
O tambor despertou
Toca índio, toca...
Jesuíta te mandou.

Nem tudo, logicamente, é bom humor no samba da Vila do IAPI. O sujeito-índio parece demonstrar insatisfação com a maneira forçosa como virou cristão.

Dormi guerreiro
Acordei a safanão.
Pela mão do jesuíta
De “pagão” virei cristão.

Em um trecho pungente, o índio lamenta o massacre a que foi submetido e avisa que voltará, mas não para se vingar da barbárie sofrida, e sim para espalhar “todo o amor” que não tiveram com o seu povo.

Demarcaram fronteiras com meu sangue,
Na ganância tiraram meu chão.

Fui massacrado, cruelmente, sem perdão.
Como “figueira” voltarei generoso,
Espalhando, aos ventos, todo o amor
Que não tiveram com meu povo.

4.7 Vila Isabel: *São Lourenço, o despertar da arte guarani (Arizinho e Zé Ivo)*

Num samba de levada próxima à canção das tribos carnavalescas, com a melancolia que lhe é característica (unindo as formas poética e sonora, portanto), o índio é tratado como “grande herói” e a condescendência é menor com os jesuítas espanhóis “E o índio o grande herói / Catequizado por espanhóis / Manipulado pra trabalhar”.

O refrão faz a referência às duas lavouras onde os índios trabalhavam, colocando lado a lado as palavras no idioma guarani e no português: Tupambaé (lavoura criada pelos jesuítas) e Abambaé (fundada pelos indígenas). A partir disso, levanta a bandeira contra a fome: “No Tupambaé... Terra de Deus / No Abambaé... Terra do Homem / Alimento pra quem tem fome”.

As peculiaridades e costumes da missão São Lourenço são minuciados em longa estrofe. Nela, permanece a consciência da condição de explorado, em versos como: “E os bandeirantes portugueses / Desbravando as matas / De olho na mata, nesse tesouro que é meu”.

Ao final, a afirmação da disposição permanente para a luta do “missioneiro em pé de guerra”:

Serei então...
Missioneiro em pé de guerra
Em defesa dessa terra
Meu patrimônio nacional

5 | O RIO GRANDE DO SUL

Na poética cancional das escolas de samba de Porto Alegre, o Rio Grande do Sul tem uma situação que merece uma consideração à parte. Embora chegue a configurar um bloco semântico próprio, não estabelece as bases que lhe garantam as condições de uma *longa duração* ou *ciclo* - tampouco *evento*.

Nas quase quatro décadas de estudo do gênero, constatou-se que o Rio Grande do Sul foi motivo de samba-enredo “de formação” apenas uma vez em Porto Alegre: em 2005, através da Imperadores do Samba, com *Miscigenação, o surgimento de um povo*¹⁹.

¹⁹ Para comparar, no mesmo período analisado, as escolas de samba do Rio de Janeiro fizeram enredos “de formação” sobre o Rio Grande do Sul e Porto Alegre pelo menos duas vezes: a Vila Isabel em 1996, com *A heroica cavalgada de um povo*, sobre o Estado (o mais completo deles), e a Caprichosos de Pilares, com *Tô em alto astral! Tô em Porto Alegre, trilegal!*. Além disso, é importante mencionar um samba anterior, *Glórias Gaúchas*, da Vila Isabel em 1970, e *O vento corta as terras dos pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani, Sete Povos na fé e na dor... Sete Missões de Amor*, da Beija-Flor em 2007 (este, mais específico sobre os Sete Povos das Missões).

Os demais sambas-enredo que podem ser incluídos no bloco “Rio Grande do Sul” invariavelmente se referem a municípios ou regiões. Afora isso, é importante citar a presença do Estado dentro dos sambas-enredo panorâmicos (ou “aquarela”) sobre o Brasil, estudados na *longa duração* Formação.

Os sambas referentes aos municípios e regiões gaúchos tiveram expressivo aumento dos anos 2000. A hipótese mais óbvia é um maior interesse das escolas de samba pela cultura e a história de seu Estado, mesmo que de forma fragmentada. Mas há outro fator que talvez tenha influenciado: com a ampliação do número de escolas de samba, em 2007 (quando avançou de 7 para 16), cresceu também o rol de temas abordados. Agregado a isso, pesa o fator financeiro: cada vez mais os desfiles se tornam caros e as agremiações precisam ser criativas para multiplicar seus recursos. Assim, homenagear um município, em geral, traz junto o patrocínio de prefeituras e empresas locais, além da mobilização de suas comunidades, que colaboram comprando fantasias e desfilando (avolumando as alas, portanto).

Cada escola representa o município (ou região) como um universo próprio, explorando as suas características peculiares, sem contextualizá-lo num cenário mais amplo (isso de modo geral, respeitando as exceções).

Se há certa contiguidade de fluxo temporal nos sambas sobre os municípios do Rio Grande do Sul, não há de estrutura formal e unidade temática. Por isso, as canções do bloco citado não são, nesta análise, consideradas como *ciclo*.

Para o aprofundamento em pesquisas futuras, enumeramos enredos que versam sobre municípios e regiões do Rio Grande do Sul.

1) Municípios

1.1 Sete Povos das Missões

- **Bambas da Orgia, 1983: *O universo do sete***
- **O ano 2000: todas as escolas tematizaram os Sete Povos das Missões** (análise detalhada nos *Eventos*)

1.2 Pelotas

- **Praiana, 1991: *Arte, cultura e beleza no carnaval de uma princesa***
- **Império do Sol, 2004: *Pelotas, a capital francesa do Rio Grande do Sul do século XIX***

1.3 Santa Maria

- **Vila Isabel, 2003: *A Vila Isabel canta e samba Maria da Boca do Monte***
- **Imperadores do Samba, 2011: *Na História Contada por Imembui e Morotin,***

a Imperadores é Santa Maria da Boca do Monte

1.4 Outros municípios

- **Samba Puro, 2003: *O show vai começar. É Expointer, a cara do Rio Grande*** (sobre a exposição realizada em Esteio, mencionando o município)
- **Império da Zona Norte, 2007: *De Schangrilá a Xangrilá...o Império faz uma fantástica viagem para o paraíso oriental, e do sonho descobre a verdadeira Xangrilá***
- **Praiana, 2007: *Vida nova nas terras das cachoeiras do sul***
- **Restinga, 2008: *Rio Grande, cidade histórica, noiva do mar - Aqui nasceu o Rio Grande***
- **Acadêmicos da Orgia, 2009: *Histórica. Fronteiriça. Tem a Cidade de Lona, Tem o Brilho do Carnaval. Acadêmicos é Uruguaiana na Avenida***
- **Protegidos da Princesa Isavel, 2010: *Protegidos e Novo Hamburgo - Duas paixões***
- **Bambas da Orgia, 2012: *Dos cerros do solo gaúcho nasce a Rainha da Fronteira – Bagé, um salto para o futuro***
- **Acadêmicos de Gravataí, 2013: *De Aldeia dos Anjos a Gravataí: um poema de amor no coração da Onça Negra!***
- **Embaixadores do Ritmo, 2013: *Não me perguntes onde fica o Alegrete***
- **Império da Zona Norte, 2014: *Tibiquary, o teu povo te fez Taquari***

2) Serra Gaúcha

- **Império da Zona Norte, 1983: *Festa da Uva***
- **Vila Isabel, 2001: *Gramado: Cultura e turismo - Suíça brasileira***
- **Embaixadores do Ritmo, 2009: *A felicidade na taça*** (sobre o vinho produzido na Serra)
- **Restinga, 2012: *Da mitologia à realidade, a Tinga de taça na mão - Vinhos do Brasil, sinônimo de qualidade, saúde, prazer e prosperidade*** (novamente sobre o vinho da Serra, agregando o Caminhos de Pedra, roteiro do interior de Bento Gonçalves, e o trem Maria Fumaça)

- **União da Vila do IAPI, 2014: *Nos Trilhos da História! Canela, a Suíça Brasileira!***
- **Embaixadores do Ritmo, 2014: *O passeio da Maria da Fumaça pela Serra Gaúcha. “No Apito da Maria e no Cheiro da Fumaça!”*** (através do trem Maria Fumaça, o passeio por Carlos Barbosa, Garibaldi e Bento Gonçalves)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de uma nação não se forma apenas por obras excepcionais. É na constância e na pluralidade de expressões estéticas, assim como na capacidade de gerar um circuito de produção, transmissão e recepção (Candido, 2007), que reside a possibilidade de consolidar sínteses e constituir um sistema.

A força dessa perspectiva *formativa* permanece atual e contemporânea. Não só na literatura, mas também em outros ramos da cultura, são muitas as linguagens e expressões artísticas à espera de estudos capazes de identificar suas características e sistematizar suas recorrências e excepcionalidades. E quando se fala da “cultura popular”, as necessidades e possibilidades ampliam-se consideravelmente.

A historiografia, inclusive na cultura, ainda privilegia os vencedores. Os vencidos seguem sendo representados com compaixão, ou simplesmente invisibilizados. Escrever a história cultural do povo é preciso, à luz dos preceitos que balizam a cultura das “elites”, porém considerando as diferenças em suas condições de produção, transmissão e recepção.

É preciso, também, superar a visão eurocêntrica de cultura - estendida às diversas linguagens artísticas. Os pressupostos de pesquisa podem ser insuficientes para dar conta de realidade tão distinta como a do Brasil, um país de dimensão continental e de história tão cheia de contradições (é considerado a “maior democracia racial do planeta”, mas foi o último país das Américas a abolir a escravidão e continua a possuir grandes diferenças salariais entre brancos e negros, por exemplo). As condições sociais, portanto, são muito distintas, e há vários legados que devem ser considerados.

Na música das escolas de samba há a demonstração de uma substancial diferença em relação aos padrões europeus de performance musical coletiva. Provavelmente não há agrupamento de percussão similar a uma bateria de escola de samba - na quantidade de componentes, na variedade de instrumentos (que remonta a uma diversidade de procedências étnicas e geográficas) e na característica performática de tocar caminhando em cortejo (com certas ousadias formais, às vezes, como dançar em algum trecho do samba, ou mesmo subir e descer carro alegórico durante o desfile, como fez a Viradouro, do Rio, em 2007). Da mesma forma, a euforia coletiva provocada na sociedade em dias de carnaval, em praticamente todo o território nacional, não tem comparação com nenhum outro país do mundo.

Por outro lado, os fenômenos do samba e do carnaval estão ligados a conjunturas mundiais mais amplas. O trajeto para o samba deixar de ser ritmo marginalizado e perseguido pelas autoridades policiais para ser “o” ritmo nacional tem diretamente a ver com a ascensão dos nacionalismos na Europa, e posteriormente no restante do globo, no decorrer dos anos 1920 e 30. A obtenção de uma “brasilidade” tornara-se imperiosa, e assim a música das comunidades negras e pobres da periferia do Rio de Janeiro, então capital federal, seria potencializada.

As marcas deixadas pela década de 1930 na cultura brasileira, marcada pela ascensão de nacionalismos pelo mundo, e que no país teve a sua versão no Estado Novo liderado por Vargas, são indelévels. O samba se consolidou e se manteve como símbolo de “música nacional” (mesmo a bossa nova, que fez enorme sucesso pelo mundo nos anos

1950 e 60, sempre reivindicou o seu *status* de “samba”). É importante, assinalar, porém, que isso só se fizera possível após a aceitação e sucesso da nova música junto às classes populares.

A ponderação supracitada é essencial para não gerar uma percepção de que o samba fora uma “imposição” do governo. Não fosse a sua capacidade de absorção pelas camadas do povo, jamais teria o investimento da indústria fonográfica, a veiculação no rádio e o apoio do governo. O mesmo ocorreu em relação à criação das escolas de samba: um “pacto” entre os setores marginalizados e o poder público, perspectiva trabalhada por autores como Guilherme Guaral (2012).

A liderança e a determinação de vários indivíduos estavam alicerçadas na crença de ser o samba organizado em agremiações Carnavalescas, uma rota firme para se atingir o respeito social, gerando, conseqüentemente, o direito à cidadania, que lhes era anteriormente negado.

Trabalhando, portanto, na perspectiva um “pacto” entre esse setor marginalizado da sociedade e os órgãos governamentais durante o período da ditadura estadonovista, nova análise se faz possível. (GUARAL, 2012, p. 13-14)

Ao mesmo tempo em que a década de 30 acentuou a condição da música da periferia urbana do Rio de Janeiro como sinônimo de brasilidade, os ritmos dos outros lugares do país passaram a ser rotulados como “regionais”. Assim, enquanto o samba se torna “nacional”, a música sertaneja, o forró, o vanerão etc. permanecem sob a pecha do regionalismo.

Tal observação é importante para não sustentar visões totalizantes. O samba pode ser, sim, um dos aspectos que identificam os brasileiros de qualquer lugar do país ou que estejam fora dele. Não é, porém, uma manifestação que dê conta de toda a diversidade de culturas que possui o país de cerca de 210 milhões de habitantes.

Assim como em seus primórdios, a ligação do samba com o povo negro continua sendo umbilical. Nas cidades que possuem escolas de samba, então, é visível que é dos bairros periféricos que concentram a população negra que surge a mobilização para os desfiles (o que não impede, é claro, o envolvimento ativo de outros segmentos da sociedade).

Em Porto Alegre, a associação do carnaval de escolas de samba com as classes populares (e, ressaltado, negra) é tanta que é possível vê-la como “eticamente demarcada” (DUARTE, 2011). Além disso, confere uma identidade que promove uma diferença em relação à cultura consagrada como “regional” (dos CTGs,). Isso é possível verificar, com naturalidade, na canção das escolas de samba. Enquanto o estigma do gaúcho de bombacha e da prenda do vestido repolhudo é onipresente nas representações externas sobre o Rio Grande do Sul (não só no carnaval, mas na publicidade, espetáculos panorâmicos sobre o Brasil, programas televisivos etc.), nos desfiles e no samba das agremiações de Porto Alegre é menos frequente o uso de tais imagens.

O olhar desalienado da obra literária em relação ao contexto social permite identificar características peculiares à forma, como no caso mencionado acima. Reiterando o que

afirma Antonio Candido (1976, p. 9), é um fator importante o exame de como “a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce”.

Um arquétipo exemplar da invenção de uma nova forma estética - no caso, genuinamente brasileira - é o desfile de escolas de sambas. Aqui considerado um gênero artístico próprio, reúne os elementos que tornaram possível o seu estudo sob a perspectiva dos Estudos Interartes e de Intermidialidade - a intersecção ou fusão de distintas linguagens (artísticas e midiáticas).

Sendo um gênero artístico com mais de oito décadas de existência, é natural que muitas transformações tenha sofrido ao longo desse tempo. No entanto, nem sempre tais mudanças são bem vistas por sambistas e demais interessados. É comum o discurso invocador das “raízes” e do respeito às “tradições” do samba. Luiz Paulo de Pilla Vares, em artigo publicado em 1988, critica os “tradicionalistas” que veem o processo de hegemonização das escolas de samba como uma “negação das raízes do samba”. Com razão, afirma que “nada há que fique igual a si mesmo”. E vai além: “seria ingenuidade ou má fé pensar-se numa arte popular confinada a si própria, sem se nutrir das mudanças - em alguns casos revolucionárias - que ocorrem na sociedade da qual é a expressão mais legítima, ou nas outras artes de que não pode se isolar” (PILLA VARES, 2000, p. 91).

Para Pilla Vares (2000), que utilizara anteriormente o termo “ópera negra” para se referir às escolas de samba, o termo é “estreito” demais para dar conta de sua complexidade e da “autonomia estética” que já teriam conquistado.

Estas [as escolas de samba] já adquiriram plena autonomia estética e não precisam se socorrer de nenhum termo de outras artes para designarem-se a si mesmas. Souberam usar o canto, a música, o balé, o teatro, a literatura, as artes plásticas e a própria ópera, mas seus elementos foram transformados e sintetizados em uma outra unidade, diferente de qualquer outra forma de expressão artística. (PILLA VARES, 2000, p. 96)

Neste gênero artístico em que há uma canção própria, com seus diversos elementos característicos, que é o samba-enredo, ocorre uma *transposição intersemiótica*: a obra cancional surge de outro plano discursivo, o tema-enredo, um texto geralmente em prosa, escrito por outro autor, o carnavalesco.

Nessa imbricação de tantos sujeitos, o desfile de escolas de samba consolida uma “cadeia de dependências”: o carnavalesco escreve o enredo, que serve para tematizar as fantasias, as alegorias, a performance da comissão de frente, o samba etc. O samba-enredo, que transformou o enredo em versos, deverá ser entoado pelo conjunto da escola, a sua música balizará o ritmo da bateria e influenciará a dança dos componentes (agregado a tudo isso, está o fato de ser o hino da escola de samba durante um ano e cantado também posteriormente). Se algum elemento dessa “cadeia” falhar, o desfile estará comprometido, podendo ocasionar perda de pontos para o objetivo final, que é um bom desempenho na disputa entre as agremiações.

Sobre o samba-enredo, uma questão mereceu uma atenção à parte no trabalho: a epicidade presente nele. Se é verdade que alguns aspectos do gênero épico são

perceptíveis muitas vezes (sobretudo nos sambas antigos), em outras canções se torna praticamente impossível detectá-los.

Em um dos *ciclos* estudados, o dos “sambas irreverentes e críticos”, a fórmula adotada para apreender a presença do épico se torna visivelmente insuficiente. Neles, não há a instituição de heróis, tampouco a mitificação de fatos históricos. Pelo contrário, prevalecem a insubordinação aos poderosos, a ironia e o chiste.

De toda forma, o fato de trabalhadores semialfabetizados ou analfabetos da periferia urbana brasileira terem composto poemas em formato semelhante ao épico, um gênero clássico da literatura que parecia fadado ao desaparecimento, é fantástico. A presença do épico no samba-enredo, sobretudo em seus aspectos discursivos, é uma matéria que ainda pode ser mais bem debruçada pelos estudos literários.

Para encerrar, a análise sobre os sambas-enredo de Porto Alegre não poderia ter sido mais compensadora – e de tantos caminhos e conclusões surpreendentes. Compensadora pela sensação de ter feito um “bem” à memória cultural, ao resgatar durante quase dois anos as letras de centenas de composições que seguem, em boa parte, indisponíveis para acesso público. Compensadora, também, por possibilitar descobrir “joias raras” neste trabalho de “garimpo” que foi feito.

Correndo o risco de esquecer vários sambas relevantes, há canções que podem ser consideradas “obras-primas” do gênero (e, algumas, mesmo da música brasileira), como: “Festa no Gantois” (Acadêmicos da Orgia, 1978), “Das lutas e glórias desse sonho de Zumbi” (Bambas da Orgia, 1979), “Saudade, eu te faço canção” (Fidalgos e Aristocratas, 1980), “Contatos imediatos de terceiro grau” (Império da Zona Norte, 1982), “Pra falar de Brasil” (Bambas da Orgia, 1984), “Sonhos e esmeraldas na grande ilusão do Carnaval” (Praiana, 1984), “Na aurora da criação, o esplendor do mundo” (Restinga, 1988), “Lupi, podes entrar a casa é tua” (Imperadores do Samba, 1993), “Festa de Batuque” (Bambas da Orgia, 1995), “Perfume, um banho de cheio” (Imperadores do Samba, 1996), “Nem melhor, nem pior, candinhando; é o que tem, gelo em mim, dona” (Filhos da Candinha, 1997), “Kawó Kabiyéssilé” (Filhos da Candinha, 1998), “Sobre as asas de um anjo barroco, ecoa um lamento Guarani” (União da Vila do IAPI, 2000), “Miscigenação, o surgimento de um povo” (Imperadores do Samba, 2005), “A Imperadores é de todas tribos, mano” (Imperadores do Samba, 2010) e “A Música, a Mística, a Fé - Salve Jorge” (Embaixadores do Ritmo, 2011).¹

Dentre as conclusões que corresponderam às expectativas, está a forte presença da temática negra na canção das escolas de samba. Como dito anteriormente, a comunidade negra é quem conduz as escolas de samba de Porto Alegre, e isso se expressa na canção.

Surpreenderam, por outro lado, fatores como a fecundidade de sambas-enredo sobre Porto Alegre, seus personagens e lugares. Ao mesmo tempo, havia uma escassez de canções sobre o Rio Grande do Sul – parcialmente diminuída neste século por causa das muitas canções em homenagem aos municípios do interior gaúcho. O que se constatou, contudo, é de que, com os anos, decrescem os sambas acerca de Porto Alegre, e crescem aqueles versando sobre os municípios interioranos. Visões (pretensamente) totalizantes

¹ Mesmo a pesquisa tendo se concentrado nos sambas das escolas do primeiro grupo, é importante citar “Escrava Teodora, a que sabia mais que os sábios sabiam” (Copacabana, que em 2001 desfilou no segundo grupo). A escola apresentou um refrão dos mais impressionantes do gênero.

sobre o Rio Grande do Sul são raras.

Dentre as *longas durações* analisadas, a do índio demonstra o fôlego da temática no carnaval de Porto Alegre. A cidade segue sendo a única do país a contar com as tribos carnavalescas, que se organizam num formato semelhante ao das escolas de samba, com várias particularidades. Portanto, todos os anos essas agremiações obrigatoriamente trazem temas de motivos indígenas para os desfiles. Não bastasse isso, as escolas de samba frequentemente também visitam a matéria (se enredos sobre o índio e o negro são comuns, por outro lado os imigrantes europeus recebem homenagens menos constantes).

Outro fator que chama a atenção, quando comparado ao carnaval do Rio de Janeiro, é a diferença em relação aos “heróis”. Por exemplo, os bandeirantes não são bem vistos nos sambas-enredo (sobretudo nos últimos 20 anos) e figuras tradicionais da história oficial do Brasil, como marechais, duques, ex-presidentes etc. são difíceis de encontrar. Rebeldia? Resistência? Talvez, mas certamente significa um olhar sob outras perspectivas, mostrando o quão diverso é o Brasil.

Para encerrar, fica a convicção de que o fato de sistematizar a história de uma manifestação cancional de tão *longa duração*, como é o samba-enredo, tendo de montar um *corpus* inédito (com muitas dificuldades), foi uma contribuição à literatura, em seu sentido mais generoso. Mas foi, sobretudo, uma contribuição à memória de quem dedicou a sua vida a construir, através da palavra, narrativas que possibilitassem àqueles que tão privados de seus direitos o direito de sonhar. Sonhos, estes, que não devem se acabar na quarta-feira.

REFERÊNCIAS

AECPARS [Revista]. Porto Alegre: Associação das Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, 2013.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa – O nascimento do samba e a era de ouro da música popular brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. 353 p.

APPEL, Myrna Bier et al. *As formas do épico: da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

_____. SCHÜLLER, Donaldo. Definições do épico. p. 9-14

_____. VASSALO, Ligia. A canção de gesta e o épico medieval. P. 83-99

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AZEVEDO, Isabel C. A.; MARTINS, Simone; SAMAGAIO, Mauro (Org.). *Avenida - Unidos da Tijuca: Carnaval 2011, Esta noite levarei sua alma*. Rio de Janeiro: G.R.E.S. Unidos da Tijuca (Escola de Samba), 2012. 160 p.

BENJAMIN, Walter et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais: a longa duração*. In: *Escritos sobre a História*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 41-78.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011. 496 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos, 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARNEIRO, Gilberto Ferreira; DA SILVA, Gilberto Ferreira; DOS SANTOS, José Antônio. *RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. 2ª ed. rev. e amp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. 380p.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3ª ed. e rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 6)

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FALE/UFMG, 2006, p. 107-166.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Universidade de São Paulo, 2, 1997, p. 37-55.

_____. Intermedialidade. In: *Pós-Revista* do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. 1. Nov. 2008, p. 5-23.

_____. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Literaturas, artes e saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

DE JESUS, Nara R. D. *Clubes sociais negros em Porto Alegre – RS: a análise de recrutamento para a direção das associações Satélite Prontidão e Floresta Aurora, trajetórias e a questão da identidade racial*. 2005. 101 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13814/000651619.pdf?sequence=1>

DUARTE, Ulisses C. *O carnaval espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/37828>

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra [revisão da tradução: João Azenha Jr.]. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal)

FABATO, Fabio et al. *As titias da folia*. Rio de Janeiro: Novaterra Editora e Distribuidora, 2014. 212 p.

FARIAS, Júlio César. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2002. 238p.

FERRARO, Alceu Ravello. Gênero, raça e escolarização na Bahia e no Rio de Janeiro. *Cadernos de pesquisa*, São Paulo, vol. 39, n. 138, p. 813-835, set./dez. 2009.

FERRARO, Alceu R.; KREIDLLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 29(2), p. 179-200, jul./dez. 2004.

FISCHER, Luís Augusto Fischer. *Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor*. *Literatura e sociedade* – Revista do Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP. Número 11. São Paulo, 2009. 1.

FISCHER, Luís Augusto; SEDREZ, Mariângela (org.). *Conversas entre confetes*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

GALERIA DO SAMBA. Carnavais. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/>.

GALVÃO, Walnice N. *Ao som do samba: Uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. 192 p.

GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. 1999. 275 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/28110>. Acesso em: janeiro de 2014.

GERMANO, Iris; KRAWCZYC, Flávio; POSSAMAI, Zita. Carnavais de Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. 66 p.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolado*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GUARAL, Guilherme. *O Estado Novo da Portela*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. 208 p.

KIEFER, Bruno. *Raízes da música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba*. 2ª ed. revista e ampliada. Porto Alegre: Movimento, 2013. 120p.

- KUSCHIK, Mateus Berger. *Suingue, samba-rock e balanço*: músicos, desafios e cenários. Porto Alegre: Medianiz, 2013. 216p.
- LIESA. Manual do Julgador. LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - Site Oficial. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2014/por/03-carnaval14/manual/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202014-miolo.pdf> Acesso em: Mar. 2014.
- LIESPA. Regulamento Geral do Carnaval (Grupo Especial) de Porto Alegre 2014/2015. Liga Independente das Escolas de Samba de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/827197-Regulamento-do-Carnaval-2014/>. Acesso em: 4 mar. 2014.
- LIMA, Patrícia. Atrás deles só não vai quem já morreu!. *Zero Hora*, Porto Alegre, Caderno Donna - P. 12-16, 16 fev. 2014.
- MAIA, Sandra. *Carnaval 2000*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000. 156 p.
- MELLO SOARES, Maria T. *São Ismael do Estácio*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1985. 122 p.
- MORETTI, Franço. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008. 184p.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 238 p.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, edição revista e ampliada.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.
- PAVÃO, Fábio. Mestre Sala e Porta Bandeira - Breve histórico. Portelaweb. Disponível em: http://www.portelaweb.com.br/escola.php?codigo=5&cod_cat=1. Acesso em março 2014
- _____. *Portela 1939: Teste ao Samba*. Disponível em: http://www.portelaweb.com.br/outro.php?codigo=44&cod_cat=1. Acesso em: dezembro 2014.
- PORTO NA FOLIA. Porto na folia, a memória do carnaval de Porto Alegre. Disponível em: <https://sites.google.com/site/portonafolia/>. Acesso em: outubro 2014.
- PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013. 303p.
- PROJETO TAMBOR DE SOPAPO. Projeto. Disponível em: <http://tambordesopapo.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>. Acesso em: março 2014.
- RAYMUNDO, Jackson. Escola de samba: uma escola do povo negro, o negro enredo do samba. *ArReDia* [on-line], Dourados, v. 02, n. 03, 2013 (2013a). Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/arredia/article/view/2749/1727>

_____ Peculiares e resistentes: relatos orais e canção das tribos carnavalescas de Porto Alegre. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas* [on-line], Porto Alegre, v. 09, n. 02, jul./dez. 2013 (2013b). Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43359/27867>

_____ Tribos peculiares. *Zero Hora*, Porto Alegre, Caderno Cultura, p. 4-5, 1 mar. 2014.

SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*”, “Sobre a *Formação da literatura brasileira*”, “Adequação nacional e originalidade crítica” e “Os sete fôlegos de um livro”; “Discutindo com Alfredo Bosi”; em *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SERRARIA, Richard. Por uma pedagogia do sopapo. Catarse - Coletivo de Comunicação. Postado em 08 fev. 2013. Disponível em: <<http://coletivocatarse.com.br/home/por-uma-pedagogia-do-sopapo/>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

SIQUEIRA, Magno B. *Samba e Identidade Nacional – das origens à Era Vargas*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012. 290 p.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112p.

TATIT, Luiz. *Todos entoam – Ensaio, Conversas e Lembranças*. São Paulo: Publifolha, 2007. 448p.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 384p.

_____ *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

YOUTUBE. *Carnaval Alegre RS*. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/jul89able/videos>

- Jornais *Zero Hora*, *Correio do Povo* e *Diário Gaúcho*.

- Discos e CDs de sambas-enredo.

SOBRE O AUTOR

JACKSON RAYMUNDO é mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e especialista em Administração Pública Contemporânea pela instituição. Atualmente trabalha na Universidade de Brasília (UnB), sendo coordenador de Cursos Lato Sensu do Decanato de Pós-Graduação. Suas pesquisas versam sobre a canção popular, o carnaval, a literatura brasileira e as políticas culturais. Em 2020, a sua tese de doutorado “A construção de uma poética da brasilidade: a formação do samba-enredo” foi indicada pelo PPG Letras da UFRGS ao Prêmio Capes de Tese.

Samba-Enredo

A Poética do Carnaval de Porto Alegre

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Samba-Enredo

A Poética do Carnaval de Porto Alegre

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 @atenaeditora

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

 Atena
Editora

Ano 2021