

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**O SAMBA DE ENREDO COMO GÊNERO DISCURSIVO DA ESFERA  
LITERÁRIA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA INTERTEXTUALIDADE**

**BEATRIZ PACHECO FREITAS**

**RIO DE JANEIRO  
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA**

**O SAMBA DE ENREDO COMO GÊNERO DISCURSIVO DA ESFERA  
LITERÁRIA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA INTERTEXTUALIDADE**

**BEATRIZ PACHECO FREITAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro – UNIRIO como requisito parcial para  
a obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr Diego Vargas

**RIO DE JANEIRO  
2022**

## **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo pensar o samba-enredo como gênero discursivo da esfera literária. Nesse aspecto, ainda que reconheçamos a sua inserção em um multiverso complexo como o Carnaval, optamos por ressaltar os aspectos linguísticos do discurso e da narrativa tão eminentes nas composições que o conformam. Para tal fim, apresentamos o contexto que possibilitou a sua criação, discorrendo sobre como foi se configurando enquanto quesito avaliativo e enquanto gênero característico dos desfiles das escolas de samba. Desse modo, o samba-enredo se difundiu na forma de um tipo relativamente estável de enunciado determinado socio-historicamente. Cabe destacar que restringimos nosso estudo ao carnaval do Rio de Janeiro. A partir dos aportes teóricos discursivos e literários, podemos dizer que a construção do samba-enredo se dá por meio de diálogos intertextuais das mais variadas esferas, desde a sua elaboração até a composição final, tais como históricos, narrativos, musicais, extralinguísticos e, muitas vezes, intergêneros, de maneira explícita e implícita. Por conseguinte, o samba-enredo pode ser percebido como uma força inventiva intertextual de usar a linguagem.

## **Palavras-chave**

Carnaval. Samba-enredo. Literatura. Gênero discursivo. Intertextualidade.

## **ABSTRACT**

This work aims to deem the samba-enredo as a discursive genre in the literary theory field. In this perspective, even if we recognize its insertion in a complex multiverse such as the Carnival, we've opted to emphasize the linguistic aspects of the discourse and narrative so eminent in the compositions that make it up. For this purpose, we present the context that made its creation possible, discussing how it was configured as both an evaluative criterion and a specific genre of samba school parades. Thus, the samba-enredo spread in the form of a relatively stable type of socio-historically determined utterance. It is worth noting that we narrowed our study to the Rio de Janeiro Carnival. From the theoretical discursive and literary contributions, we can say that the construction of the samba-enredo occurs through intertextual dialogues of the most varied scopes, from its elaboration to the final composition, such as historical, narrative, musical, extralinguistic, and, often intergender, both explicitly and implicitly. Therefore, the samba-enredo can be perceived as an intertextual inventive force of language usage.

## **Keywords**

Carnival. Samba-enredo. Literature. Discursive genres. Intertextuality.

*Mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora,  
feito um arrastão de alegria e emoção o pranto rola.  
Meu canto é resistência no ecoar de um tambor.*

(Di Menor BF, Kiraizinho, Diego Oliveira, Bakaninha Beija Flor, JJ Santos, Julio Assis e Diogo Rosa)

## AGRADECIMENTOS

À universidade pública por me deixar sempre “sem eira, nem beira”. Por me rasgar, me remendar, por me virar do avesso, todos os dias. Por ser esse espaço de travessias e encontros potentes, cada vez mais diversos e plurais.

À Gabi, por me fazer lembrar todos os dias que há também leveza e bondade na vida.

À minha família.

Ao Vítor, por escolher estar comigo na estrada da vida, por todo ensinamento e cuidado.

Ao meu orientador Diego, por aceitar caminhar comigo neste trabalho, pelas contribuições valiosas e enriquecedoras que nortearam a minha escrita e por ser um amante de carnaval. Grata pela parceria.

Ao professor Marcelo, por aceitar o convite para avaliar este trabalho.

Às pessoas que compõem o corpo docente e de trabalho da Escola de Letras da Unirio.

Às turmas 2016.2 e 2017.1, em especial: Hérika Sodré, Rafael França, Bruna Carolina, Wallace Ramos, Tatiana Alves, Beatriz Pôssa e Samuel Nabor.

A todas as pessoas que contribuíram de alguma maneira com este trabalho.

Ao carnaval e às escolas de samba.

*E aprendi que se depende sempre  
De tanta, muita, diferente gente  
Toda pessoa sempre é as marcas  
Das lições diárias de outras tantas pessoas*

*E é tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá  
É tão bonito quando a gente sente  
Que nunca está sozinho por mais que pense estar*

*(Gonzaguinha)*

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1. “VIRA A CABEÇA, PIRA O CORAÇÃO, LOUCOS GÊNIOS DA CRIAÇÃO”: DA ESCOLHA DO ENREDO À MARQUÊS DE SAPUCAÍ</b> .....	<b>12</b>
1.1 “Onde ser louco é inspiração”: o carnavalesco e o processo de construção de um enredo.....	13
1.2 “Fazer do lixo uma bela fantasia”: os artistas do barracão .....	17
1.3 “Une verso à melodia”: compositores na disputa do samba campeão .....	20
1.4 “Orgulho de ser comunidade”: dos ensaios à Marquês de Sapucaí .....	22
<b>2. “BAILA NO VENTO, DEIXA O TEMPO MARCAR”: O SAMBA-ENREDO E AS SUAS TRANSFORMAÇÕES AO LONGO DOS ANOS</b> .....	<b>25</b>
2.1 “Pra eternidade um samba nascia”: o início da era dos desfiles.....	25
2.2 “Cantando os heróis nacionais”: de Princesa Isabel ao protagonismo afro-brasileiro .....	30
2.3 “Não há tristeza que possa suportar tanta alegria”: da época de ouro à atualidade .....	32
<b>3. “O QUE É, O QUE É?”: O SAMBA-ENREDO COMO GÊNERO DISCURSIVO DA ESFERA LITERÁRIA</b> .....	<b>36</b>
3.1 “Quem sou eu? Tenho a mais bela maneira de expressar”: a definição de gênero discursivo .....	36
3.2 “Brasil, meu nego, deixa eu te contar”: o caráter narrativo e a influência da épica nos sambas-enredo.....	42
3.3 “Vejam essa maravilha de cenário”: uma análise a partir da intertextualidade .....	46
<b>4. PROSPECTIVA: “MAS EU QUE SOU DO SAMBA, VOU PRO TERREIRO SAMBAR”</b> .....	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>56</b>

## INTRODUÇÃO

*“O sambista não precisa ser membro da academia. Ao ser natural em sua poesia, o povo lhe faz imortal”.*  
(Candeia)

Quando comecei a pensar em escrever um trabalho de conclusão de curso que versasse um pouco sobre o multiverso do Carnaval, surgiram-me de imediato algumas reflexões sobre as palavras que circundam tal evento, bem como o seu campo semântico. Mas, antes de discorrer sobre elas, para iniciar este trabalho, volto rapidamente ao lugar onde nasci e à minha infância.

Como toda pessoa que migra para tentar uma vida nova e melhor, foi com três anos de idade que saí com meus pais e minha irmã mais velha de Imbituba, pequena cidade de Santa Catarina rumo à Rodoviária Novo Rio no Rio de Janeiro.

Atualmente, Imbituba é conhecida por ser a capital nacional da baleia franca, mas não posso deixar de apontar aqui que as disputas étnicas e os massacres foram intensos na sua formação quando ainda era distrito de Laguna. Ao mesmo tempo, essa mesma região que proibiu Cruz e Souza de assumir um cargo público por ser negro, hoje adota práticas potentes e uma agenda cultural de promoção e valorização da cultura afro-brasileira.

Agora que já coloquei Imbituba no mapa, posso falar um pouco da minha trajetória acadêmica e como cheguei até este trabalho de conclusão de curso.

Nos embates diários com uma família conservadora, a minha entrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro para cursar Ciências Sociais em 2011 é transformadora pelas leituras e pelos professores inspiradores.

Foi a partir dela também que estabeleci pontes que me aproximaram de alguns movimentos sociais, como os da Vila Autódromo, Colônia Juliano Moreira e Cidade de Deus, e de manifestações culturais rueiras, fundamentais para a minha formação.

Ao terminar o curso de Ciências Sociais, decido migrar mais uma vez, agora para o curso de Licenciatura em Letras da UNIRIO, reconhecido pela sua larga e potente relação com as mais diversas artes, para realizar o desejo antigo de me tornar professora de português, que nunca me fora incentivado. Essa decisão só foi possível graças ao ambiente universitário que, na multiplicidade da diferença, me proporcionou um reencontro comigo mesma.



Esses encontros de saberes e experiências semeiam até hoje o desejo de, cada vez mais, propor trabalhos que reúnam e estreitem as relações entre a universidade e a cultura popular. Essa perspectiva possibilita potencializar esses dois campos de aprendizagem já que eles geram experiências singulares de cunho comunitário, de alegria, transformação, invenção, de cunho pedagógico e político. Além disso, essa é uma tentativa de vivenciar cada vez mais o que sempre me antecedeu, o amor pelo samba e pelos estudos, mesmo sem algum ou pouco histórico familiar nesta vida.

Posso dizer que o meu primeiro contato com o samba se deu ainda criança na casa do meu avô Lacy, em Imbituba, um grande entusiasta e admirador da bateria da Mangueira. Ele assistia às transmissões dos desfiles pela televisão apenas para ver a Verde e Rosa, tradição que foi passada para o meu pai.

Com uma família de origem catarinense, o destino me trouxe para morar na cidade do samba com 4 anos de idade e o hábito de acompanhar as transmissões dos desfiles se manteve. Mais do que o hábito, no entanto, posso dizer que cada vez que escutava um samba, me conectava com algo maior e anterior a mim, de maneira pulsante e intensa.

Aos poucos, muitas cores e escolas foram entrando no meu coração.

Todo ano é torcer pela Verde e Rosa, e vibrar com o tambor da Estação Primeira que me batizou.

O vermelho e o dourado já me fazem bradar há algum tempo que “sou Viradouro, e vou cantar, com muito orgulho, com muito amor”.

O “Cordel Branco e Encarnado” do Salgueiro me fez amar “uma escola nem melhor, nem pior, mas apenas diferente” e valorizar a história de uma agremiação que se dedica a contar enredos afro-brasileiros. Foi com a Vermelho e Branco também que conheci Mestre Marcão, o maior gênio das baterias.

Recentemente, a voz mágica de Wander Pires, bem como os enredos e os sambas escolhidos, me fizeram olhar para a Mocidade com outros olhos e reverenciar a escola mais “quente” da Zona Oeste do Rio de Janeiro, região que sempre morei desde que aqui cheguei.

Posso afirmar ainda que ir ao sambódromo pela primeira vez em 2018, assistir ao grito de liberdade promovido pela Paraíso do Tuiuti me fez ter certeza de que sempre vou estabelecer relações de respeito e simpatia por quem se manifesta politicamente em prol de um mundo menos desigual, antirracista e livre de qualquer forma de dominação e opressão.

Por fim, é de se reconhecer que não há sambas com melhor andamento, tais quais os feitos pelos compositores da Beija-Flor de Nilópolis, a maior campeã do sambódromo.

Portanto, é inevitável que, como aluna de um curso de Licenciatura em Letras, nessas circunstâncias supracitadas, o primeiro objetivo que me atravessa é propor diálogos de maneira produtiva entre duas academias fecundas de saber: a do samba e a universitária. Sob essa ótica,

Se a literatura é uma forma de linguagem que interage com o homem contemporâneo, por que não sondarmos o que a nossa gente pensa ao entrar em contato com os sambas-enredo? Se a literatura, ao mesmo tempo, é algo que não fica indiferente perante a evolução da sociedade, não é sensato pegarmos como matéria-prima (...) algo que esteja bem mais próximo do povo do que, por exemplo, um livro com o português arcaico de Camões e suas já tão distantes aventuras? Não que não seja importante o trabalho com a literatura consagrada, mas não se pode abster-se da manifestação cultural que produz releituras, transforma literatura e gera nova obra literária, como o gênero que queremos evidenciar (NEIVA, 2011, p. 2820).

Além disso, toda produção literária pode ser vista como um espelho de determinada forma de pensar e agir no mundo, ou seja, manifesta a identidade de um grupo em determinado contexto. No caso das escolas de samba, as composições assinalam lugares de fala da própria escola e dos personagens envolvidos na narrativa ou temática a ser contada, de modo que simbologias singulares são mobilizadas.

Dessarte, intento, especificamente, considerar o samba-enredo como gênero discursivo da esfera literária, reconhecendo nele uma ferramenta em potencial de manifestação cultural brasileira que pode ser trabalhada de maneira proveitosa e transdisciplinar nas escolas de educação básica, além de um potente disseminador de novas perspectivas de mundo.

Para tal propósito, no primeiro capítulo, elucidaremos um pouco como funciona uma escola de samba e o processo de escolha de um samba-enredo, a fim de aproximar o/a leitora a esse multiverso complexo, mesmo que de maneira breve. Para isso, serão apresentados/as alguns/mas dos/as artistas criadores/as que integram o corpo de uma agremiação, trabalhadores que com zelo e dedicação atuam para que a nossa grande festa carioca aconteça.

No segundo capítulo, abriremos espaço para percorrer um pouco sobre a história do samba-enredo, apresentando como ele foi se constituindo enquanto quesito, e mais ainda como um gênero específico do carnaval desde meados do século XIX, sob

influência dos batuques de candomblé, blocos e ranchos carnavalescos. Para tal fim, utilizaremos como referência bibliográfica basilar o livro *Samba de Enredo: história e arte* de Luiz Antonio Simas e Alberto Mussa, bem como fotografias e enredos importantes nessa cronologia histórica.

No terceiro capítulo, abordaremos os aspectos discursivos e literários que compõem o samba-enredo e realizaremos uma análise a partir de um dos atributos fundamentais que compõe o samba-enredo enquanto gênero: a intertextualidade.

Por fim, é necessário ressaltar que reconhecemos o fato de o samba-enredo estar inserido num multiverso complexo como o Carnaval e, por isso, pode ainda ser analisado sob o viés da musicalidade e da performance, aspectos extremamente relevantes, mas que não estão no escopo deste trabalho, já que o objetivo aqui é ressaltar os aspectos linguísticos do discurso e da narrativa.

## **1. “VIRA A CABEÇA, PIRA O CORAÇÃO, LOUCOS GÊNIOS DA CRIAÇÃO”: DA ESCOLHA DO ENREDO À MARQUÊS DE SAPUCAÍ**

O carnaval realizado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro na Marquês de Sapucaí é sem dúvida um dos maiores espetáculos da terra. Mas, como em todo grande evento, muitas são as pessoas que integram o corpo de trabalho de uma agremiação para que o desfile se concretize todos os anos de maneira esplendorosa. Desse modo, o primeiro passo a ser dado aqui é elucidar, brevemente, quem são alguns/mas dos/as criadores/as que trabalham incansavelmente para que essa grande festa carioca aconteça, bem como ilustrar a trajetória do enredo, desde a sua concepção até o momento em que ganha vida na passarela do samba.

Neste sentido, cabe ressaltar, então, que todo desfile de uma escola de samba traz um discurso em sua construção: esse discurso é o enredo, que pode ser mais narrativo, contando efetivamente uma história com início, meio e fim (um episódio histórico, a história de um personagem, de um lugar, de uma manifestação cultural etc. ou mesmo uma história fictícia); ou mais temático, não contando uma história, mas sim apresentando diversas cenas relacionadas a um mesmo tema, distribuído em blocos subtemáticos.

Assim, primeiramente, há de se explicitar quais são as partes que compõem o desfile de uma escola de samba. São elas: a ala das baianas, a Velha Guarda, a ala dos/das compositores(as), os casais de mestre-sala e porta-bandeira, a ala dos/as passistas, a bateria, as alas que contam o enredo da escola (nas quais se incluem também as anteriores), as composições das alegorias e seus “empurradores”, a equipe do carro de som (formada por músicos e intérpretes), diretores/as de harmonia (responsáveis pela organização das alas), carnavalesco/a(s) e os/as trabalhadores/as do barracão (costureiras/os, carpinteiros/as, pintores/as, artistas plásticos/as, etc). Há, ainda, em toda escola uma comissão de frente que ensaia separadamente da comunidade com um/a coreógrafo/a escolhido pela agremiação.

Cabe destacar, que estamos considerando, na apresentação deste panorama, a realidade das escolas de samba do Grupo Especial e de escolas maiores dos Grupos de Acesso. Escolas menores vivem outras realidades, com muito mais dificuldades para fazer seus carnavais acontecerem em todas as etapas de sua realização.

Isso posto, a primeira peça fundamental a ser pontuada de imediato neste trabalho atua na escolha do enredo: o/a carnavalesco/a.

### 1.1 “Onde ser louco é inspiração”: o carnavalesco e o processo de construção de um enredo

Ao longo dos anos, muito também por influência da mídia, o/a carnavalesco/a foi ocupando um lugar de relevância e destaque dentro de uma escola de samba. Atualmente, podemos dizer que ele/ela é o/a grande responsável por escolher o que será levado para a avenida, desde o enredo até a sua transformação em samba-enredo, alegorias e fantasias. Isso porque é papel do/a carnavalesco/a (muitas vezes, acompanhado de um/a pesquisador/a ou de uma equipe de pesquisadores) redigir uma sinopse que explique o enredo e repassá-la aos compositores que disputarão posteriormente a autoria do samba campeão com as suas criações. Além disso, é também papel do/a carnavalesco/a criar e organizar tudo que irá compor os quesitos estéticos da escola, bem como a escolha de cores, materiais, plumas e peças do que será contado e apresentado no sambódromo.

Lembrando que o desfile das escolas de samba é uma competição, e por isso, cabe destacar que os/as carnavalescos/as são responsáveis diretamente por três dos atualmente nove quesitos avaliados: enredo, alegorias e adereços e fantasias. Além desses três quesitos, as escolas são avaliadas ainda em bateria, samba-enredo, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, harmonia e evolução.

No que tange à formação dos/as carnavalescos/as, tradicionalmente, a maior parte existente até os dias de hoje no carnaval carioca é oriunda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cenário esse já em transformação diante de uma pequena renovação também perceptível. No entanto, mesmo com uma nova gama de carnavalescos/as aparecendo, este é um ponto a se destacar: aqueles que ocupam tal função possuem formação universitária e já tiveram ou ainda tem alguma experiência com pesquisa. Por isso, e por conta da tradição discriminatória que sustenta nossa sociedade, em geral, este papel é ocupado por homens brancos.

É importante salientar, no entanto, que o/a carnavalesco/a não trabalha sozinho/a. Há um imenso esforço de pesquisadores, acadêmicos e de pessoas com as mais variadas experiências de vida na construção de um enredo, já que, antes dele se conceber como tal, ele figura bem próximo do que nós conhecemos como projeto de pesquisa. Vejamos, brevemente, um exemplo de como pesquisadores e outras figuras expoentes foram fundamentais para a construção do enredo campeão *Fala Majeté! Sete Chaves de Exu* do Grêmio Recreativo Escola de Samba Grande Rio em 2022.

Figura 1 – Peça gráfica da Acadêmicos do Grande Rio para o Carnaval de 2022.



Fonte: site da Acadêmicos do Grande Rio.<sup>1</sup>

A imagem explicitada acima compõe a sinopse do enredo da Grande Rio<sup>2</sup> e funciona como um “desenho-tema” (CAVALCANTI, 1994), ou seja, uma peça gráfica que carrega toda a simbologia do enredo. Ela costuma iniciar a sinopse, apresentando-se antes de qualquer texto. No caso da escola de Caxias, os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora escolheram Exu para abrir os caminhos na busca do primeiro título da escola. A temática se impôs com o objetivo de desmistificar o sentido negativo dado pelo ocidente ao orixá cultuado nas religiões de matriz africana, classificado constantemente como uma figura diabólica.

Para a construção do enredo, muitas foram as referências utilizadas pelos carnavalescos. A primeira delas fica evidenciada no título através da expressão *Fala, Majeté*, em alusão às falas de Estamira, uma catadora de 63 anos do lixão de Jardim Gramacho que dizia se comunicar com Exu, por meio de um telefone e utilizava a frase *Câmbio, Exu. Fala, Majeté!* para iniciar a conversa. Apesar de aparentar ter problemas

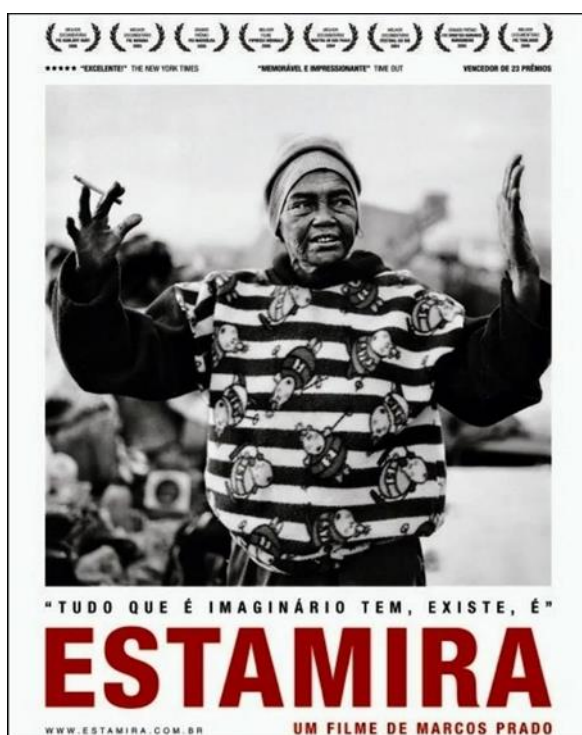
<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.academicosdogranderio.com.br/>. Acesso em: 01.05.2022.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-grande-rio-2022/>. Acesso em: 10.05.2022.

mentais e, muitas vezes, proferir frases supostamente desconexas aos olhos do senso comum (sendo categorizada como esquizofrênica), Gabriel e Leonardo a consideraram uma grande pensadora e poeta contemporânea.

A história de Estamira foi contada no premiado documentário homônimo dirigido por Marcos Prado, em 2004, e a obra serviu como ponto de partida para o enredo da escola, porque, segundo os carnavalescos, uma das chaves para se compreender Exu é o lixo, se quisermos visualizá-lo como algo a ser transformado, reciclado e reaproveitado. Essa escolha foi, também, uma forma de conectar a história de uma figura marginalizada de Duque de Caxias, local onde fica localizada a escola, com um orixá que pertence à rua.

Figura 2 – Cartaz do documentário Estamira.



Fonte: site Adoro Cinema.<sup>3</sup>

O segundo passo dado pela dupla foi promover um encontro com a pesquisadora Conceição Evaristo, a fim de refletirem sobre como a contribuição artística da obra *Capa de Exu* de Artur Bispo do Rosário poderia fundamentar o enredo e ajudar a compô-lo. A sugestão dada pela escritora foi a de que o enredo deveria seguir um caminho mais próximo do cotidiano do povo, partindo sempre da ideia de comunidade como um grande corpo coletivo tão presente nos espaços suburbanos e conforme

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-59939/>. Acesso: em 01.05.2022.

também indicava grande parte da obra de Bispo. Mais uma vez, Gabriel e Leonardo escolhem um artista marginalizado, que dedicou a sua vida dentro de um manicômio na Colônia Juliano Moreira à produção exaustiva de obras de arte, para ajudá-los na construção do enredo.

É importante ressaltar que assim como Estamira, Bispo foi classificado como louco, por também dizer que conversava com seres de outras dimensões. Assim, a presença de tais artistas reafirma a postura da escola contra qualquer tipo de intolerância e a defesa da aceitação e da valorização da diferença (inclusive da diferença de construção de sentidos de mundo).

*Figura 3 – Capa de Exu*



Fonte: Caza Arte Contemporânea<sup>4</sup>

Nesse caminho, muitos outros pesquisadores foram convidados para consolidar o enredo da Grande Rio. Luiz Antônio Simas foi o responsável por elaborar um glossário com palavras que remetem ao orixá Exu para serem usadas na composição da sinopse e, por consequência, no samba-enredo. Além dele, é imperioso ressaltar o trabalho de Vinicius Natal, que se tornou pesquisador oficial da agremiação, e as

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://paginadacaza.blogspot.com/2012/08/bispo-do-rosario-iii-fe-criacao-e-gloria.html>. Acesso em: 01.05.2022.



colaborações diretas de Luiz Rufino que tem se debruçado sobre a cultura popular do samba, do carnaval, das ruas e, principalmente, de Exu, tema abordado no enredo. Por fim, a sinopse traz ainda em suas referências bibliográficas publicações de Helena Theodoro, Alberto Mussa, João do Rio, Mário de Andrade, entre outras figuras que realizaram pesquisas emblemáticas sobre o samba ou sobre a temática. Logo, podemos perceber que a construção de um enredo é sempre coletiva, inclusive porque sua concretização na avenida se dá na e pela presença de cada um dos componentes da escola ao longo de todo o desfile.

Dito isso, finalizada a sinopse, o/a carnavalesco/a passa a se dedicar aos aspectos visuais do desfile, voltando-se agora para o desenho das fantasias e dos carros alegóricos para, posteriormente, dar início ao trabalho no barracão da escola. Assim, novos personagens vão entrando em cena. Paralelamente, aqueles que se propõem a compor os sambas candidatos a serem o samba de enredo da escola vão lendo a sinopse e produzindo suas canções – processo sobre o qual falaremos posteriormente.

## **1.2 “Fazer do lixo uma bela fantasia”: os artistas do barracão**

Em 1988, a agremiação Beija-Flor de Nilópolis apresentou no sambódromo o enredo *Sou negro, do Egito à liberdade* que narrou a história e a cultura dos negros de maneira abrangente. Nesse ano, empenhou-se em destacar as raízes do negro brasileiro no Egito Antigo, partindo da tradição e dos saberes de tal povo. A escola expressou com força que a igualdade racial tão desejada após o fim da escravidão ainda não tinha raiado, mesmo um século depois da assinatura da Lei Áurea.

Em um desfile opulento e luxuoso, as fantasias e os carros alegóricos foram produzidos com palha, sisal, contas de búzios e rafia em abundância, além de tecidos com estampas tribais e que aludem à pele de animais. No entanto, mesmo a Beija-Flor apresentando-se de maneira exuberante, rica e com alegorias grandiosas, alcançando o terceiro lugar na disputa, muitas foram as críticas ao excesso de luxo utilizado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, acusado de desprezar as origens e raízes da escola.

Um ano depois, em resposta às críticas recebidas anteriormente, Joãozinho Trinta fez história na avenida com o emblemático desfile *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!* Da Beija-Flor de Nilópolis na Marquês de Sapucaí. Dessa vez, diferentemente do que vinha realizando desde então, o carnavalesco resolveu não lançar mão do luxo e do brilho, mas nem por isso deixou de pensar em produzir um desfile

épico que levou a escola ao segundo lugar na competição. Considerado um dos maiores desfiles da história do carnaval, teve como destaque a comissão de frente e a abertura da escola, que trazia loucos e moradores de rua aos pés de um “Cristo mendigo” em farrapos. A alegoria passou pela Sapucaí censurada, coberta com um saco preto por conta de uma medida judicial imposta a pedido da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

*Figura 4 – Cristo mendigo.*



Fonte: Jornal O Globo.<sup>5</sup>

O samba-enredo da Beija-Flor entoava na avenida o recado que o carnavalesco queria manifestar: *sou na vida um mendigo, da folia sou rei/ É o luxo e a pobreza no meu mundo de ilusão*. Ou seja, a escolha do enredo, na verdade, era a maneira de Joãozinho expressar como conseguia reunir materiais simples, muitas vezes desprezados, que reunidos de maneira inventiva podiam se transformar em produções estéticas exuberantes e imponentes.

Essa pequena narrativa nos leva a uma questão também importante quando falamos da composição visual de uma escola. É cada vez mais recorrente o fato de as escolas reaproveitarem os materiais utilizados em um desfile (inclusive, esse reaproveitamento pode se dar entre escolas diferentes). Por essa perspectiva, podemos dizer que o trabalho nos barracões de determinado enredo começa, de fato, no ano anterior, no desmonte dos carros alegóricos e fantasias. Para que o velho se renove e se reinvente, os barracões das escolas de samba se mantêm ativos durante todo o ano:

O ritmo frenético de um barracão de escola de samba tem como trilha sonora a batida dos martelos, o chiado de soldas, o ruído da serra elétrica. Nesse ambiente, madeira, isopor, tecidos e ferros misturam-se

<sup>5</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 01.05.2022.

a cola, papel e purpurina, transformando-se em verdadeiras obras-primas. É assim que artistas, camuflados de escultores, pintores, aderecistas e carpinteiros, levam a ilusão, feita de amor e paixão, para a avenida.<sup>6</sup>

É claro que muitas peças novas também são compradas, principalmente, quando há um enredo com uma temática muito específica, fato que exige uma singularidade muito maior nos materiais. De todo modo, com reaproveitamento ou começando do zero, o trabalho de artesanania nos barracões é intenso e grandioso.

*Figura 5 – Pintura do abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro para o carnaval de 2011.*



Fonte: site do Barracão do Salgueiro.<sup>7</sup>

O Barracão da Acadêmicos do Salgueiro, por exemplo, conta com uma estrutura de 7200 m<sup>2</sup> dividida em quatro andares que suportam ateliês de costura, de escultura, depósitos de fantasias, almoxarifado, refeitório, cozinha, banheiros, etc. Há, portanto, uma grande parcela de artistas que dependem financeiramente desse trabalho de criação que é feito anualmente em parceria com o/a carnavalesco/a nos barracões das escolas e que precisam sempre ser lembrados e valorizados.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/barracao/>. Acesso em 10.04.2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/barracao/>. Acesso em 01.05.2022.

### **1.3 “Une verso à melodia”: compositores na disputa do samba campeão**

Elucidaremos um pouco, agora, como funciona a disputa do samba que será cantado na Sapucaí. Primeiramente, há de se dizer que o samba-enredo é uma obra encomendada. Todos os/as compositores/as que desejam participar da competição recebem das mãos do/a carnavalesco/a uma sinopse com a apresentação do que se pretende contar na avenida e com palavras-chaves do enredo que devem aparecer na composição obrigatoriamente. Ou seja, podemos afirmar que a criação dos/as autores/as não é tão livre quanto se pensa. Trata-se mais de um exercício de adaptação textual do que de criação livre. O desafio é, portanto, impor uma marca de autoria diante de um campo semântico e sintático delimitado. No entanto, ainda assim, com o passar dos anos, as disputas ficam mais acirradas diante das surpreendentes composições.

Isso se dá, inclusive, porque antigamente as alas de compositores/as eram fechadas e só poderiam participar da disputa compositores aceitos na ala, de forma que um mesmo compositor não poderia participar de mais de uma escola. Um caso de destaque em relação a isso é a história de Dona Ivone Lara, a primeira mulher a compor um samba-enredo, e que, inicialmente dava suas composições para serem assinadas por um primo seu devido à discriminação sofrida por mulheres naquele tempo. Com o tempo, as alas de compositores foram deixando de ser fechadas e, mais recentemente, inclusive, um/a mesmo/a compositor/a pode assinar sambas de escolas diferentes no mesmo ano.

Um ponto a se destacar é o fato de serem raras as composições de autores únicos, e, mais recentemente, a maioria é feita em parcerias de grandes grupos, em que alguns colaboram com a letra e outros com a melodia. Em outros casos, há ainda “patrocinadores” que assinam os sambas e entram com a verba necessária para a sua gravação e para os custos das disputas, que envolvem, por exemplo, preparar material de divulgação e levar torcidas organizadas para as quadras das escolas de samba.

Até mesmo quando o samba é realmente encomendado a um grupo específico, – um ponto fora da curva das disputas e que ocorre em situações muito específicas a depender da presidência da escola –, é difícil que apenas um/a artista seja o/a compositor/a. Um caso que ilustra tal situação é o da agremiação Paraíso do Tuiuti que, entre 2018 e 2020, renunciou às disputas de samba para encomendar uma composição a um quinteto repleto de bambas: Claudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal. A decisão fez com que a escola ganhasse nota máxima no quesito em 2018 e 2019.



Não há um limite também para o número de inscrições de artistas que desejam participar de uma disputa de samba, porém há um prazo delimitado por cada escola para que elas aconteçam. Passadas as inscrições, as disputas começam a ser feitas semanalmente até que um grupo de compositores se consagre campeão. A atração é aberta à comunidade da escola, que, às vezes, dependendo do modelo adotado pela escola, tem poder de voto durante o processo, e ao público. Por conta disso, como apontamos anteriormente, a maioria dos candidatos levam torcidas organizadas com bolas e bandeiras para animar a competição. Por fim, a escolha pode se dar pelo voto da comunidade da escola, da diretoria e/ou presidência, ou ainda a partir de uma comissão formada para avaliar os sambas, ou seja, varia de acordo com cada escola.

*Figura 6 – Disputa de samba na quadra da Unidos do Viradouro, em 2020.*



Fonte: Jornal O São Gonçalo.<sup>8</sup>

Por conta da pandemia de Covid-19, no ano passado, as disputas de samba para o carnaval de 2022 foram um pouco diferentes. O Grêmio Recreativo Escola de samba Imperatriz Leopoldinense, a título de exemplo, assim como outras escolas, não realizou as disputas de samba na sua quadra. Os 15 sambas inscritos foram divididos em duas chaves e apresentados em *lives*, por meio do canal da escola na internet. Já a Acadêmicos do Salgueiro preferiu realizar a dinâmica na própria escola, porém com apresentações restritas apenas para os representantes da diretoria. Ainda por conta da pandemia, pela primeira vez, as “finais” de uma disputa de samba foram televisionadas, embora de modo gravado, em que já se sabia previamente quem seriam os respectivos

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.osaogoncalo.com.br/geral/61587/viradouro-disputa-de-samba-enredo-comeca-neste-sabado>. Acesso em: 01.05.2022.

campeões. Isso, inclusive, favoreceu algo que não acontecia há muito tempo: a eleição de um samba, na Imperatriz Leopoldinense, elaborado por um único compositor.

#### 1.4 “Orgulho de ser comunidade”: dos ensaios à Marquês de Sapucaí

Após a escolha do samba-enredo oficial, iniciam-se os ensaios da comunidade da escola, que acontecem semanalmente até o dia do desfile. Segundo Pimenta (2021), para fazer parte do grupo da comunidade, as escolas abrem inscrições limitadas para novos/as componentes, e esses são designados pela respectiva diretoria a compor uma das alas da escola. Ao se tornar componente, ou seja, parte integrante da escola, deve-se participar dos ensaios promovidos uma vez por semana à noite ou no fim de tarde e, normalmente, é dado a ele o direito de faltar apenas três vezes, caso contrário, o/a integrante é cortado da escola. Os ensaios costumam ser abertos ao público e acontecem nas quadras das escolas e/ou em ruas públicas. Além disso, antes do desfile oficial, os/as componentes precisam participar do ensaio técnico na Av. Marquês de Sapucaí e da gravação oficial do samba-enredo na cidade do samba.

*Figura 7 – Ensaio de Rua da Unidos de Vila Isabel, em 2020.*



Fonte: Jornal O Globo.<sup>9</sup>

É imperioso ressaltar também que, entre os ensaios e o dia de desfiles, há uma extensa agenda de eventos pagos que costumam ocorrer nos finais de semana para

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/01/03/escolas-de-samba-retomam-ensaios-e-eventos-preparativos-para-o-carnaval-de-2020-no-rio.ghtml>. Acesso em: 01.05.2022.

movimentar as escolas de samba, tais como a realização de feijoadas, shows comerciais e rodas de samba.

Chegado o momento, o desfile das escolas de samba do chamado Grupo Especial acontece em duas noites distintas na Marquês de Sapucaí, construída há 38 anos. Para a competição, jurados/as são alocados/as em módulos, ocupando cabines distribuídas nos 800 metros de avenida para avaliar: bateria, enredo, alegorias e adereços, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, harmonia, evolução, fantasias e samba-enredo. No Grupo Especial do Rio de Janeiro, atualmente, cada escola possui o tempo mínimo de 60 minutos para evoluir pela avenida e o máximo de 70 minutos, mas já houve épocas em que um desfile poderia levar duas, três horas. O público pode assistir aos desfiles adquirindo ingressos para ocupar as cadeiras, arquibancadas, frisas e os camarotes.

Os/as componentes das alas da comunidade utilizam fantasias que são emprestadas e precisarão ser devolvidas à escola posteriormente. No dia do evento, todos eles devem estar:

caracterizados com a mesma fantasia, com os complementos, como meias, sapatos, luvas, chapéus, esplendores iguais. Deve ser um grupo coeso, homogeneamente trajado, com uma dança animada, todos cantando e seguindo em direção ao final da Sapucaí, passando bem pela avenida junto com o restante da escola. (GONÇALVES, 2009, p. 228)

Coesos internamente, as alas e as alegorias compõem um tapete cromático multicolorido que se estende por todo sambódromo, e narram o enredo por meio de uma sequência lógica. Em forma de procissão, a escola uníssona, liderada por seu intérprete e pelo carro de som, entoia o samba por diversas vezes do início ao fim, de maneira cíclica, conectando-se também com o público.



*Figura 8 – Desfile da Estação Primeira de Mangueira na Marquês de Sapucaí, em 2019.*



Fonte: Jornal SRZD.<sup>10</sup>

É inegável a força e a beleza de um desfile de escola de samba, e tudo que ele reverbera. Nesse universo de purpurina, paetês e brilhos, histórias são contadas, inventadas, salvaguardadas, lembradas, debatidas, discursos são potencializados, enaltecendo culturas e fundamentos. Feito um arrastão de alegria e emoção, evocam sentimentos que ficam marcados na história e na vida de cada um que dele participa. Apresentado este breve panorama, no próximo capítulo, iremos começar a entender um pouco mais do que é um samba-enredo, conhecendo sua história, para posteriormente discuti-lo como gênero.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/mangueira-2020-em-desfile-frio-verde-e-rosa-fica-longe-do-bi/>. Acesso em: 01.05.2022.



## **2. “BAILA NO VENTO, DEIXA O TEMPO MARCAR”: O SAMBA-ENREDO E AS SUAS TRANSFORMAÇÕES AO LONGO DOS ANOS**

De fato, podemos dizer que todo samba de enredo nasce de um projeto de pesquisa que, posteriormente e indissociavelmente, ganhará corpo e vida na avenida. Mas, nem sempre foi assim. Nesse sentido, agora vamos percorrer um pouco sobre a história do samba-enredo, discorrendo como ele foi se constituindo enquanto quesito, e mais ainda, como um gênero específico do carnaval. Para isso, utilizaremos como principal referência bibliográfica o livro *Samba de Enredo: história e arte* de Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas, por reunir de maneira primorosa informações sobre como o samba-enredo foi se assentando ao longo da história.

### **2.1 “Pra eternidade um samba nascia”: o início da era dos desfiles**

Desde meados do século XIX, já faziam parte do cotidiano das ruas cariocas as brincadeiras com batidas do candomblé que, com o passar do tempo, foram se organizando e acabaram por originar os blocos, cordões e ranchos carnavalescos. Segundo Fabiana Ferreira Rocha (2015, p. 16):

O carnaval era brincado por todos, porém, sempre com separações sociais. Os mais abastados desfilavam em carros alegóricos ao som de óperas ou batidas com discursos políticos e manifestos sociais. Os ranchos também eram dedicados às classes com maior poder aquisitivo e famílias com sobrenomes tradicionais. Os moradores de morros, pensões, dos subúrbios, brincavam o carnaval em bocós, cada um sob o nome de um orixá, bairro ou algum apelido dado. Os blocos abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de morros e subúrbios cariocas e eram mais desorganizados.

A escola de samba nasce, então, de um universo múltiplo formado a partir dos batuques e macumbas, samba carioca, cortejos carnavalescos, cordões e ranchos carnavalescos que se articularam potencialmente na metade da década de 1920, criando um cenário frutífero para a sua concepção (SIMAS; MUSSA, 2010).

*Figura 9 – Foliões em um bloco de rua em 1924.*



Fonte: Jornal O Globo.<sup>11</sup>

*Figura 10 – Desfile do rancho carnavalesco Unidos do Morro do Pinto.*



Fonte: página do Facebook do Arquivo Nacional.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/homem-fantasiado-de-mulher-no-carnaval-e-coisa-antiga.html>. Acesso em: 01.05.2022.

O primeiro concurso oficial de desfiles de escolas de samba foi realizado em 07 de fevereiro de 1932 na Praça XI, há exatos 90 anos, com a iniciativa do jornalista Mário Rodrigues Filho e patrocinado pelo jornal *Mundo Esportivo*. O evento ganhou grande repercussão, já que era também uma tentativa de entretenimento quando não aconteciam os jogos de futebol, e, ao todo, dezenove agremiações se inscreveram. No entanto, apenas a Estação Primeira de Mangueira, a Unidos da Tijuca, a Vai Como Pode (Portela) e a A Cada Ano Sai Melhor (Estácio) foram consideradas aptas para desfilar. (SIMAS; MUSSA, 2010)

Quando surgiram os primeiros desfiles oficiais de escola de samba, em 1932, não havia uma preocupação estética de reproduzir na avenida o que se cantava no samba escolhido para representar determinado enredo. Isso acontecia também por não existir, naquele momento, quesitos regulamentados para avaliação dos desfiles. Nesse cenário, o corpo de cada escola era composto por cerca de 100 integrantes, que tinham 15 minutos para realizar o seu desfile, e o júri era composto por intelectuais, músicos e jornalistas. Outro fato a se destacar é que era possível a utilização de pelo menos três sambas para representar a escola na avenida, com temática livre, uma parte fixa e outra improvisada, diferentemente do que acontece atualmente (SIMAS; MUSSA, 2010).

A partir do ano seguinte, a família Marinho passou a ser a grande responsável pelo concurso. Em 1933, com a organização do *Jornal O Globo*, os critérios de avaliação vieram à tona, são eles: a poesia do samba, o enredo, a originalidade e o conjunto. Por mais que a poesia do samba e o enredo passaram a ser quesitos, ainda assim não era obrigatório que ambos tivessem alguma conexão.

Em 1935, em plena Era Vargas, por conta do trabalho de regulamentação e reconhecimento realizado pela União da Liga das Escolas de Samba (ULES) em articulação com o prefeito Pedro Ernesto, as escolas de samba passaram a ser parte integrante do carnaval carioca. No entanto, o apoio dos órgãos governamentais trouxe consigo uma atitude que “partiu dos próprios redutos do samba” (SIMAS; MUSSA, 2010, p. 17), como forma de dialogar e manter uma boa relação com poder público, ganhando a sua aceitação: os enredos deveriam ser apenas de cunho nacionalista, de modo que exaltassem os valores e as belezas do Brasil.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/arquivonacionalbrasil/posts/ranchos-carnavalescoso-rancho-era-uma-forma-muito-popular-de-brincar-o-carnaval-/2107724225988111/>. Acesso em: 01.05.2022.

Nesse contexto, mudam-se também os critérios de avaliação para: bateria, originalidade, harmonia e bandeira. A poesia do samba é deixada de lado por ser considerada muito subjetiva, inviabilizando a sua análise. Esse foi o argumento apresentado formalmente pela agremiação Vizinha Faladeira que dizia ser impossível analisar um samba poeticamente, ao menos que ele estivesse vinculado ao enredo. A ação da agremiação se deu também porque, nesse contexto, partes dos sambas eram improvisadas. Por conta disso, ficou decidido que a partir daquele ano as escolas deveriam enviar dois sambas com antecedência à comissão julgadora, para facilitar a análise (SIMAS; MUSSA, 2010).

Há um grande impasse na literatura que se desdobra sobre a história do samba-enredo e do Carnaval acerca do surgimento do primeiro samba-enredo. Enquanto Júlio César Farias (2002) considera o intitulado “O Mundo do Samba” que a Unidos da Tijuca trouxe para o seu desfile em 1933 como o primeiro samba-enredo, Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa (2010) alegam que esse é bem mais um precursor do que propriamente o samba-enredo pioneiro.

Segundo Bruno Ferrari (2017), muitos especialistas consideram que “Teste do Samba” escolhido pela Portela em 1939 foi o primeiro samba-enredo, já que o gesto pioneiro de relacionar o canto com o que era visto nas fantasias e nos adereços foi considerado algo inovador. Mas há também quem conteste essa tese, como é o caso, novamente, dos pesquisadores Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa que consideram “Asas para o Brasil” (1938) da Azul e Branco do Salgueiro como um possível primeiro samba-enredo, afirmando que o feito da Portela se refere muito mais a um pioneirismo em desenvolvimento de enredo.

Os pesquisadores, porém, não batem o martelo por reconhecerem que tal escolha é muito difícil já que o processo de constituição do samba-enredo passou por “oscilações” e “transformações” até se diferenciarem dos sambas curtos de terreiro, que eram uma fonte de inspiração para os sambas utilizados nos concursos inicialmente. Então, continuemos a discorrer sobre esse processo.

Até 1947, não havia uma obrigatoriedade explícita das escolas desenvolverem apenas enredos com temáticas nacionais, com exceção de um artigo do regulamento proposto pela ULES no desfile de 1938 que dizia: “De acordo com a música nacional, as escolas não poderão apresentar os seus enredos no Carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos ou carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação.” (SIMAS; MUSSA, 2010). Esse era o único

registro onde se pode ler uma pequena proibição das escolas escolherem enredos de temática internacional, mesmo assim ele é vago e sem muitas explicações do que seria permitido ou não.

Em 1948, há um ajuste no regulamento que não obrigava apenas a inclusão da temática nacional nos versos do samba, mas também submetia que ele estivesse de acordo, obrigatoriamente, com “as finalidades nacionalistas” (SIMAS; MUSSA, 2010). Foi na década de 40, também, a decisão de que toda escola deveria escolher apenas um samba para cantar no momento do desfile, e essa ação pode ser considerada um marco de quando enredo e samba começaram a estreitar de fato as suas relações, visto que também passou a ser conveniente que o samba retratasse o que acontecia visualmente nos desfiles. O samba, inclusive, poderia ter mais de um refrão, uma outra novidade nos anos 1940, por conta disso passou a ser normal a composição de sambas-enredos longos com mais de 20 versos.

Após tais mudanças, já se pode constatar que o samba-enredo havia conquistado aspectos formais até 1950 (SIMAS; MUSSA, 2010, p. 50):

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;
8. Abandono da abordagem meramente alusiva, com progressivo desenvolvimento descritivo e impessoal do enredo.

Pode-se perceber, então, que se formava, neste momento, um samba com uma estrutura e características específicas para o evento.

## 2.2 “Cantando os heróis nacionais”: de Princesa Isabel ao protagonismo afro-brasileiro

Entre 1951 e 1968, em seu “período clássico” (SIMAS; MUSSA, 2010), o samba-enredo passou a ser conhecido como “samba-lençol”, ganhando um caráter sofisticado, e o vocabulário nele empregado se distanciava das camadas populares. Essa característica se deve muito à obrigatoriedade de tratar temas com finalidades nacionalistas nos enredos, já que personagens como Getúlio Vargas, Princesa Isabel, Santos Dumont, Villa-Lobos, entre muitos outros, apareciam nas letras. Isso exigiu dos compositores uma escrita formal que o contexto histórico e a relação com o Estado pediam. De mãos dadas com a literatura, enredos sobre Peri e Ceci, Monteiro Lobato e as memórias de um sargento de milícias também ganharam força nesse contexto.

*Figura 11 – Homenagem à Santos Dumont no desfile da Unidos de Vila Maria.*



Fonte: Acervo UH/Folhapress

No entanto, há um ponto fundamental que é o início da imersão do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em temáticas afro-brasileiras que foram trazidas nos seus enredos a partir de 1954, já no primeiro desfile Romaria à

Bahia<sup>13</sup>, apresentando um vocabulário vasto de palavras como candomblé, acarajé e cateretê (SIMAS; MUSSA, 2010). Esse fato será fundamental para a popularização do samba-enredo nas décadas seguintes.

O pioneirismo do Salgueiro, praticamente desde a sua criação, frente à temática afro-brasileira abriu os caminhos para que outras escolas também adentrassem na multiplicidade da cultura do povo preto. Segundo Guilherme José Motta Faria (2016), foi a partir da década de 1960 que personagens negros pouco conhecidos pelo público foram retratados em desfiles de escola de samba. O pesquisador afirma que havia, ao menos, três grandes narrativas que envolviam os enredos que se debruçaram sobre a cultura afro-brasileira nesse contexto:

a) a que contava a história da escravidão onde prevalecia a figura do escravizado como personagem maior. Nesta perspectiva, o foco estava no cotidiano das fazendas, na travessia do atlântico entre as regiões da África e do Brasil e na prática de exploração nas fazendas de açúcar e café. São considerados destaques: “História de um preto velho” (1962) do Império Serrano e “Casa Grande & Senzala” (1962) da Estação Primeira de Mangueira;

b) a que narrava a luta e a resistência do negro, colocando-o como líder responsável pela reversão da condição do negro enquanto escravizado e se inspirava em textos de intelectuais e pesquisadores da cultura popular. O primeiro samba-enredo com essa temática foi o “Revolta dos Palmares” (1960) apresentado pelo Salgueiro e outros dois destaques desse tipo de narrativa também são da escola vermelha e branca, “Xica da Silva” (1963) e “Chico Rei” (1964);

c) a que retratava a presença do negro no processo formador da cultura brasileira em diversos aspectos como os religiosos, das festas, das danças e da culinária, com o objetivo de uma “integração racial e social” na sociedade brasileira. Nessa perspectiva, destacam-se “Yayá do Cais Dourado” (1969) de Martinho da Vila para a Unidos de Vila Isabel e “Bahia de Todos os Deuses” (1969) do Salgueiro.

---

<sup>13</sup> A escola foi fundada em 5 de março de 1953, com a fusão de três agremiações do Morro do Salgueiro: Azul e Branco do Salgueiro, Depois Eu Digo e Unidos do Salgueiro. As escolas resolveram se unir para conseguir competir com as grandes Império Serrano, Estação Primeira de Mangueira e Portela. Em seu primeiro desfile como Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, a escola ficou em terceiro lugar.



*Figura 12 – Desfile da Acadêmicos do Salgueiro em 1963 em homenagem à Xica da Silva.*



Fonte: site Carnavalize.<sup>14</sup>

A partir daí, há uma crescente aceitação popular, que levará o samba-enredo a alçar novos caminhos, consolidando os desfiles de carnaval como a maior festa do Brasil.

### **2.3 “Não há tristeza que possa suportar tanta alegria”: da época de ouro à atualidade**

Após a temática afro-brasileira começar a aparecer com força nos enredos e nos seus respectivos sambas, pode-se dizer que entre os anos de 1969 e 1989 ocorreu a chamada “época de ouro” do Carnaval (SIMAS; MUSSA, 2010), em plena Ditadura Militar, mesmo com muitos sambas censurados pelo Governo. No entanto, é válido ressaltar que algumas escolas realizaram desfiles que se alinharam a ele, como os casos

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2016/09/carnavapolis-xica-que-manda.html>. Acesso em: 01.05.2002.



da Beija-Flor com *O grande decênio* (1975) como propaganda do governo à criação do PIS, PASEP, FUNRURAL, MOBRAL; e da Estação Primeira de Mangueira que homenageou a Aeronáutica Brasileira, com *Os modernos bandeirantes* (1977).

Com a ampla aceitação popular, os sambas-enredo começaram a ser pensados para compor um disco comercializável, que limitava um tempo máximo de gravação para cada escola. Esse fato fez com que os sambas diminuíssem bastante de tamanho novamente, aproximando-se mais uma vez dos sambas de terreiro que tinham refrão único.

Foi também nesse contexto, a partir da década de 1980, que outros heróis da literatura e da arte ganharam destaque nos sambas, bem como figuras nordestinas populares, e os sambas-enredo com temáticas afro-brasileiras passaram a cantar fortemente o universo do candomblé e da mitologia iorubá. Em 1984, as escolas passaram a ter um lugar próprio para desfilar. A construção da Passarela do Samba fez com que o Carnaval se consolidasse internacionalmente como o maior espetáculo da terra, transformando o sambódromo em um espaço potencialmente simbólico para o Rio de Janeiro. Cabe lembrar, entretanto, que desde 1932, as escolas de samba ocuparam diferentes ruas da cidade passando pela Praça Onze, pelo Campo de Santana, e pela Avenida Rio Branco que foi palco do espetáculo até 1962, quando o desfile foi transferido para a Avenida Presidente Vargas e lá permaneceu até a inauguração do Sambódromo em 1984.

*Figura 13 – Desfile da Beija-flor de Nilópolis na Avenida Presidente Vargas em 1974.*



Fonte: blog Eliomar Coelho.<sup>15</sup>

A partir da década de 1990, a maioria dos sambas-enredo começa a ganhar uma disposição estrutural semelhante, passando a ter uma primeira parte, seguida de um refrão de 8 versos, e de uma segunda parte, e mais um refrão de oito versos que, normalmente, é parte mais empolgante do samba. Entretanto, essa não é uma estrutura rígida, visto que o espaço da escola de samba é o da criação e da inovação. Outra mudança foi o número de quesitos para a avaliação dos desfiles que foi aumentando e, desde 2014, após a extinção do quesito conjunto, consolidaram-se nove quesitos, já mencionados anteriormente.

Por fim, as últimas décadas foram marcadas por sambas muito expressivos e mais acelerados, cada vez mais sincopados no aspecto melódico e com execução na avenida repleta de “paradinhas”, que são pequenos intervalos em que a bateria para (parcialmente ou integralmente) com o objetivo da escola e do público cantarem o samba “à capela”. É notório também que as composições se voltam cada vez mais para a comunidade e a história das agremiações, a cultura negra e indígena do Brasil. Recentemente, muitas ainda entoaram contra políticos, instituições e parte da população brasileira que luta contra a maior festa do povo, trazendo pautas atuais como o combate à intolerância religiosa e de gênero, ao feminicídio, ao racismo, etc.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-o-desfile-das-escolas-de-samba-antes-da-era-sambodromo/>. Acesso em: 01.05.2022.

*Figura 14 – Alegoria com manifestantes de camiseta da seleção brasileira como fantoches sendo guiados por mãos de colarinho branco. Desfile da Paraíso do Tuiuti, em 2018.*



Fonte: Jornal GGN.<sup>16</sup>

Isso posto, podemos perceber que o samba-enredo foi se remodelando ao longo do tempo, estruturalmente e tematicamente, nos diferentes contextos sociais e culturais para atender determinadas demandas que ultrapassam os limites do texto e da composição musical. Nesse sentido, também foram se alterando suas formas de produção e de circulação, por estar inserido num evento complexo como o Carnaval, que envolve a pluralidade de artes, narrativas, perspectivas, concepções, fundamentos, desejos, ensinamentos, e tantas outras coisas infindáveis.

Dessa forma, os sambas-enredo se consagram como um potente objeto de estudo dentro do campo das ciências humanas, sobretudo, dos estudos das ciências sociais, literatura e linguagem, porque há neles reverberações plurais da cultura carioca e brasileira, capazes de produzir enunciados que refletem posicionamentos político-ideológicos (BAKHTIN, 1992), configurando-se assim como um gênero discursivo da esfera literária – o que pretendemos discutir a partir do próximo capítulo.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/manifestoches/>. Acesso em: 01.05.2022.

### **3. “O QUE É, O QUE É?”: O SAMBA-ENREDO COMO GÊNERO DISCURSIVO DA ESFERA LITERÁRIA**

Neste capítulo, discutiremos a noção de gênero discursivo da esfera literária a partir das palavras-chave que compõem tal definição, com o objetivo de entendermos por que o samba-enredo pode se enquadrar nesse conceito. Conforme mencionado no início deste trabalho, por mais que reconheçamos que o samba-enredo faz parte de um multiverso complexo, as reflexões aqui produzidas caminharão na direção do discurso e da literatura, bem como as análises dos sambas que serão feitas posteriormente.

#### **3.1 “Quem sou eu? Tenho a mais bela maneira de expressar”: a definição de gênero discursivo**

Pode-se dizer que a noção de gênero é objeto de investigações desde a Antiguidade, fomentando discussões de cunho estrutural que estão intimamente ligadas a questões “de língua, linguagem, sociedade, hegemonia, ideologia” (OLIVEIRA, 2020, p. 3). Segundo a pesquisadora Helena Hathsue Nagamine Brandão (2004), a clássica distinção entre poesia e prosa; a distinção entre lírico, épico e dramático, a oposição entre tragédia e comédia, são alguns dos exemplos de temáticas que historicamente estão no centro da discussão dos gêneros. Cabe dizer, inclusive, que, de início, o estudo do gênero era uma questão da poética e da retórica e não da linguística (BRANDÃO, 2004) e que, hoje, essa é, portanto, uma discussão que rompe com a separação no campo das Letras entre os estudos linguísticos e os estudos literários. Dito isso, começaremos elucidando as diferenças básicas entre texto e gênero discursivo.

Segundo Luiz Antônio Marcuschi (2010), grande estudioso brasileiro da linguagem, o texto é “uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum gênero textual” (p. 24), enquanto o discurso “é aquilo que um texto produz ao se manifestar em alguma instância enunciativa” (p. 24), algo que extrapola o nível da sentença e produz sentido. Partindo desse pressuposto, o linguista afirma que os gêneros funcionam como “entidades sociodiscursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa” (MARCUSCHI, 2010, p. 19), ou seja, eles são:

Formações interativas, multimodalizadas e flexíveis de organização social e de produção de sentidos. Assim, um aspecto importante na análise do gênero é o fato de ele não ser estático nem puro. Quando ensinamos a operar com um gênero, ensinamos um modo de atuação sociodiscursiva numa cultura e não um simples modo de produção textual. (MARCUSCHI, 2011, p. 20).

O que há de interessante na premissa de Marcuschi é o fato dele apontar a capacidade de abertura que os gêneros têm para se transformarem, mesmo sendo uma forma de organização, abrindo espaço para se constituírem de maneira diversificada dentro de determinada cultura.

Percebemos que essa classificação apontada por Marcuschi é baseada nos estudos de Mikhail Bakhtin (1992), já que o linguista cita a existência de uma instância enunciativa no processo interativo de formação de um gênero. Isso posto, para entendermos a concepção de gênero de discurso é necessário anteriormente assentar o que Mikhail Bakhtin define por enunciado, categoria fundamental para a compreensão do que estamos propondo. Segundo o filósofo, o enunciado é a verdadeira unidade de comunicação na fala. Com respaldo nessa premissa, entende-se que a fala é construída a partir de enunciados infundáveis produzidos anteriormente em contextos diversos pelo próprio sujeito ou por outras pessoas.

Nesse aspecto, o enunciado se dá de modo interacional, possuindo um caráter intertextual, e se difunde dentro de uma cultura através das mais variadas atividades humanas que fazem o uso da língua, lembrando que cada uma delas denotam circunstâncias e finalidades específicas para acontecer. O resultado disso é a existência de tipos relativamente estáveis de enunciados determinados socio-historicamente, que obedecem a um estilo (recursos linguísticos utilizados), uma unicidade temática e uma composição – os gêneros do discurso.

Podemos chamar de discurso, então, toda atividade comunicativa, capaz de gerar sentido, resultada da relação entre sujeitos em determinada sociedade e em dado momento histórico, podendo se manifestar linguisticamente por meio de um texto oral ou escrito (BRANDÃO, 2004). Isso posto, os gêneros do discurso são assim classificados por se constituírem como formas diversas de uso da linguagem, que se modalizam de acordo com determinada atividade humana.

Os gêneros discursivos possuem traços e particularidades que são, até certo modo, estáveis, e tal característica faz com que eles sejam reconhecidos de imediato pela sociedade. Assim, os verbos no imperativo colocados em sequência no passo a passo de uma receita, dizer “alô” quando atendemos o telefone e até mesmo escrever “Era uma vez” na abertura de uma ficção ilustram como os gêneros discursivos são mobilizados no nosso dia a dia. No entanto, como já ressaltado, os gêneros discursivos são tipos “relativamente estáveis”, ou seja, não possuem uma forma rígida e fixa, isto porque dialogam com a linguagem.

Desse modo, é fundamental ressaltar que não há como precisar a quantidade de gêneros do discurso existentes, visto que a criação deles se dá pelos novos contextos que vão se estabelecendo. No entanto, há de se salientar, primeiro, que gêneros novos são criados a partir de gêneros já existentes (BRANDÃO, 2004, p. 8) e, em segundo, reconhecer que com o domínio da leitura e a experiência com a pluralidade de possibilidades orais, um indivíduo costuma ter um melhor envolvimento nas práticas sociais. Logo, aqueles que desfrutam da língua conseguem desenvolver uma capacidade discursiva na escolha e no uso do gênero mais pertinente ao seu objetivo. Ou seja,

um usuário da língua com competência discursiva reconhece que a língua lhe oferece um infinito repertório de gêneros e sabe que, ao produzir seus textos, deve fazer uma escolha, dentro desse repertório, em conformidade com seus propósitos na interação verbal, com seus interlocutores e com a esfera social na qual seu texto circulará. (DIAS et al, 2011, p. 154)

Essa premissa parte do pressuposto, portanto, de que consideramos a língua como um processo social que tem como características marcantes a variedade de formas e o dinamismo, e nunca um processo finito e acabado. Por conseguinte, dada a complexidade de uma cultura, os gêneros podem também ter um caráter mais híbrido. Tal maleabilidade existente nos gêneros discursivos deve ser destacada, pois reforça toda a dimensão intertextual que os circundam, reflexão essa apontada por Brandão (2004, p. 8) ao dizer que “como consequência do caráter dialógico da linguagem, um texto pode citar, remeter ou fazer alusão a outros textos do mesmo gênero ou de gêneros diferentes com os quais interage intertextualmente”. Esse traço é fundamental para a análise que será realizada na última sessão deste capítulo, já que consideraremos que a intertextualidade utilizada em diversas instâncias é uma marca expressiva do samba enredo.

Antes de caminharmos para a discussão do aspecto narrativo inerente ao samba-enredo, vejamos um exemplo de como o discurso transparece na composição carnavalesca da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis de 2022, intitulada *Empretecendo o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor*.

Neste ano, assim como muitas agremiações, a Beija-flor escolheu voltar os seus olhos para dentro da sua comunidade e de artistas pretos, reverenciando tais



personagens como um ato de resistência. Não à toa, a sinopse<sup>17</sup> que serviu de base para a construção do enredo inicia da seguinte maneira:

Este enredo é de autoria coletiva. Foi escrito pelas mãos, vozes e memórias de cada componente da nossa comunidade. A imagem do Pensador, a bela estatueta do povo tchowkwe, que habita a região Nordeste de Angola, inspira-nos a levar para a Avenida um enredo sobre a contribuição intelectual negra para construção de um Brasil mais africano.

Nossa civilização conhece e respeita os pensamentos esculpidos em mármore greco-romano. Mas por que não talhar os saberes em ébano? Empretecer o pensamento do mundo é dar a toda a humanidade a oportunidade de uma visão diferente e original, com novos caminhos para o futuro, estabelecendo outras rotas possíveis.

Tal gesto demonstra que o enredo nasce da multiplicidade de vozes, histórias e memórias do imenso corpo coletivo que é uma escola de samba, não concebendo-se, assim, como uma ideia original de autoria individualizada. Ao firmar isso, logo de início, a escola marca que é guiada por uma perspectiva e um discurso diferente em relação ao pensamento considerado ocidental capitalista que, cada vez mais, coloca a individualidade no centro. Nesse sentido, de maneira inicial, a escola já aponta que a ancestralidade é uma força motriz para que novos caminhos possam ser seguidos, bem diferentes dos trilhados até os dias atuais no Brasil que perpetuam mazelas do sistema colonial e escravocrata que aqui existiu. Tal força é ancorada na figura do Pensador:

*Figura 15 – O Pensador Angolano*



O Pensador angolano com todo o seu potencial mágico e simbólico nasce do *ngombo*, prática ritualística em que se usavam cestos como oráculos (cestos de adivinhação) e, dentro deles, as peças esculpidas em madeira tornavam-se amuletos,

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-beija-flor-2022/>. Acesso em: 11.07.2002.

cada qual com o seu significado e energia. De maneira análoga, assim como a cartomancia cigana, o tarô, o jogo de búzios – muito mais próximos de nós no cotidiano, o *ngombo* era um jogo de adivinhação, uma consulta entre consulente e oráculo, que permitia um diálogo aberto do real com os mistérios do mundo, entre o *ayê* e o *orum*. Nesse sentido, a sinopse, ao relacionar a figura do intelectual negro com a imagem do “pensador angolano”, articula e talha o pensamento a um saber cultural ancestral de encantamento, do segredo e do mistério, que será evocado no samba:

Mocambo de crioulo sou eu, sou eu  
Tenho a raça que a mordança não calou  
Ergui o meu castelo dos pilares de cabana  
Dinastia Beija-Flor

A nobreza da corte é de ébano  
Tem o mesmo sangue que o seu  
Ergue o punho, exige igualdade  
Traz de volta o que a História escondeu

Foi-se o açoite e a chibata sucumbiu  
Mas você não reconhece o que o negro construiu  
Foi-se ao açoite e a chibata sucumbiu  
E o meu povo ainda chora pelas balas de fuzil

Quem é sempre revistado é refém da acusação  
O racismo mascarado pela falsa abolição  
Por um novo nascimento, um levante, um compromisso  
Retirando o pensamento da entrada de serviço

Versos para cruz, Conceição no altar  
Canindé, Jesus, oh, Clara!  
Nossa gente preta tem feitiço na palavra  
Do Brasil acorrentado ao Brasil que não se cala

Versos para Cruz, Conceição no altar  
Canindé, Jesus, oh, Clara!  
Nossa gente preta tem feitiço na palavra  
Sou o Brasil que não se cala

Meu Pai Ogum, ao lado de Xangô  
A Espada e a Lei por onde a fé luziu  
Sob a tradição Nagô  
O grêmio do gueto resistiu

Nada menos que respeito, não me venha sufocar  
Quantas dores, quantas vidas nós teremos que pagar?  
Cada corpo um orixá, cada pele um atabaque  
Arte negra em contra-ataque

Canta, Beija-Flor, meu lugar de fala  
Chega de aceitar o argumento



Sem senhor e nem senzala vive um povo soberano  
De sangue azul, nilopolitano

(Compositores: J. Velloso, Léo do Piso, Beto Nega, Júlio Assis, Manolo e Diego Rosa)

O samba-enredo inicia com a escola se autoafirmando enquanto “mocambo de crioulo”, uma expressão original para se referir a um quilombo, entoando que o negro não foi calado, mesmo tendo sido escravizado. Como este é um samba que reverencia personagens, artistas e intelectuais negros/as importantes, a composição evoca Cabana, o fundador da escola, que pode ser visto como o maior protagonista negro da Beija-Flor, uma espécie de guru e pilar a ser seguido.

Em seguida, há uma reivindicação de que não há na sociedade um reconhecimento daquilo que foi, e ainda é, construído pelos negros. Ao contrário, a violência sob tais corpos ainda continua, mesmo após o fim legal da escravidão. No samba, a escola de samba é vista como uma forma de resistir a esse contexto racista de aniquilamento a uma cultura não-branca, de tradição nagô.

Por fim, o samba traz uma expressão importante de ser analisada diante da classificação que estamos propondo: lugar de fala. Na academia, os estudos em torno dessa temática não são de agora, mas tal ideia já é acessível à sociedade como um todo, graças aos movimentos negros, e essa pode ser entendida como um lugar social de prática discursiva associada a experiências sociais específicas e, em geral, relacionadas a algum tipo de opressão ou de iniquidade social, segundo o periódico *Infoescola*. No Brasil, a popularização do livro da filósofa Djamila Ribeiro (2017) contribuiu para a disseminação da noção de lugar de fala.

Esse lugar social garante argumentos de autoridade a quem o ocupa, ao tratar de determinado tema, por possuir experiência com essa realidade. Dessa forma, para Djamila Ribeiro, a sociedade é hierarquizada e tal cenário faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes de grupos considerados minoritários sejam inferiorizados, fazendo com que a estrutura social os silencie. Sendo assim, a ideia da escola de samba como lugar de fala evocada na letra tem como objetivo a promoção da visibilidade a sujeitos cujos pensamentos sempre foram menosprezados e oprimidos.

Diante disso, podemos perceber que o samba traz uma perspectiva discursiva e ideológica carregada de sentido, como todo texto. Segundo Eni Orlandi, “os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que

dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não se dá na essência das palavras, mas na discursividade (...)” (ORLANDI, 2003, p. 43).

Portanto, a escolha pelas duas primeiras palavras que compõem o conceito de “gênero discursivo da esfera literária” nos permite, de imediato, essa visão ampliada do uso da linguagem como prática social, na medida em que estabelece relação com o contexto, seus papéis constitutivos e os propósitos comunicativos mesmo dentro de uma narrativa ficcional, característica que será analisada na próxima sessão.

### **3.2 “Brasil, meu nego, deixa eu te contar”: o caráter narrativo e a influência da épica nos sambas-enredo**

A palavra “narração” tem sua origem na forma latina *narrare* que expressa o ato de “contar, relatar, tornar conhecido aquilo que se sabe”, por meio de fatos encadeados com início, meio e fim. Jorge Luís Borges afirmou, certa vez, que o ato de narrar uma “história pode ser considerado o mais antigo gênero existente na humanidade e, talvez, o mais admirável. Em *Esse ofício do verso*, o autor salienta que, na Antiguidade, aqueles que tinham o dom contar uma boa história eram também chamados de “poetas”:

[...] os antigos, quando falavam de um poeta – um “fazedor” -, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas – não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. Ou seja, me refiro ao que suponho ser a mais antiga forma de poesia: a épica. (BORGES, 2019, p. 51)

Segundo Aristóteles, a narração de fatos simultâneos é uma marca importante dos gêneros épicos:

[...] 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. (ARISTÓTELES, 2007, p. 85)

A mais antiga forma poética de narrar, citada por Borges, origina-se do vernáculo grego *épos* e significa, de maneira geral, “palavra” e/ou “discurso”. A épica grega era recitada pelos rapsodos (uma espécie de contadores de histórias), com o objetivo de transmitir e manter os costumes e a cultura desse povo. Podemos afirmar,

sob essa ótica, que tal gênero escrito nasce do ensejo de preservar e eternizar a memória de uma cultura, por meio de personagens com aptidões acima da normalidade, capazes de realizarem feitos extraordinários. Ou seja, a épica, ao voltar os olhos para o passado, por meio de grandes feitos de um herói nacional, firma-se como uma forma de valorizar e reconhecer um povo.

Sobre a afirmação de Borges, é necessário fazer uma ressalva, já que o ponto de partida do autor é a Grécia, referência europeia fundacional de pensamento e filosofia ocidental. Por mais que a épica derive da oralidade, o autor reforça a ideia de hegemonia da escrita grega, deixando de lado e não reconhecendo possíveis epopeias das produções apenas orais, milenares e ancestrais africanas, por exemplo. Isso porque em sociedades de tradições orais, a palavra não serve apenas como uma portadora de comunicação, mas também é uma forma de expressão, aprendizagem e ensinamentos ancestrais (CALVET, 2011).

Antes mesmo das epopeias se configurarem como primeira forma de narrativa escrita, o ato de contar histórias já se fazia presente desde os primórdios da humanidade. O que ocorreu, ao longo da história, foi o surgimento de diversos modelos narrativos, tanto orais, quanto escritos, conforme emergiam novos contextos. Estruturalmente, um texto narrativo é composto de apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho, além de ter elementos característicos que fundamentam a sua composição, tais como narrador, enredo, personagens, tempo e espaço. No entanto, dentro dessa forma, mais ou menos fixa, há uma infinita multiplicidade de possibilidades narrativas, bem como apontou Barthes:

Barthes, na segunda metade de 1960, analisou como a narrativa podia ser “sustentada” pelas mais diferentes linguagens (oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias); e pela sua presença em uma multiplicidade de formas de expressões (mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura, vitrais de janelas, cinema, histórias em quadrinhos, notícias, conversação); em sua “quase infinita diversidade de formas”, “presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa [...] ela está simplesmente ali, como a própria vida”. (NUNES, 2020, p. 4662)

Partindo da premissa barthesiana, podemos dizer que a narrativa e a memória caminham juntas na preservação de uma cultura, e a épica pode ser um bom exemplo sobre percepção.

Tal abordagem sobre a épica é necessária neste trabalho já que é inegável a influência de alguns elementos de tal gênero sob o samba-enredo, tais como a marca da oralidade na composição, a simultaneidade de acontecimentos, a narração de feitos heroicos de personagens importantes da cultura de um povo, etc.

O caráter narrativo que é próprio do samba-enredo já foi objeto de reflexão e exaltação de alguns enredos. Vejamos agora o trecho inicial que introduz a sinopse<sup>18</sup> a qual serviu de base para o samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, intitulado *As mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakesh*, em 2017:

Todo conto é um canto de sobrevivência, de resistência, uma história de amor. Um conto pode durar uma hora, um dia ou *mil e uma noites*. Os fios que tecem uma narrativa encantam ao recontar histórias do coração, de reconciliação – lições que levam da vida. Todo mundo tem uma história para contar, essa é a nossa história.

A sinopse evidencia que a escola entrará na Marquês de Sapucaí para contar uma história. No ano de 2017, a Mocidade trouxe para a avenida um enredo, quase em forma de conto, que retoma uma das principais obras literárias árabes – *As mil e uma noites* –, exaltando personagens heroicos amplamente conhecidos das culturas encantadas marroquina e brasileira, de modo que as duas se entrelacem, como pode ser visto no samba-enredo abaixo:

Brilha o Cruzeiro do Sul no oriente de Allah  
Céu de Sherazade  
Vem pro Marrocos, meu bem  
Vem minha Vila Vintém  
Sonha, mocidade

Fui ao deserto roncar meu tambor  
Pra Allah conhecer meu Xangô  
De repente a miragem aparece  
Na praça, um senhor, contando histórias de amor  
Eu fui pra lá de Marrakesh  
Minha Zona Oeste comovida de paixão  
És minha “El Jadida”, meu teatro de ilusão  
Tanto assim que o meu olhar  
Vê no mar de Gibraltar  
Sereia, dama das areias de Iemanjá  
Teu deserto, meu sertão  
Teu oásis, meu rincão “vadeia”  
Mistura alaúde com ganzá

Abre-te Sésamo que o samba ordenou  
Mil e uma noites de amor

---

<sup>18</sup> O documento completo está disponível em: <http://www.apoteose.com/carnaval-2017/mocidade-independente-de-padre-miguel/sinopse/>. Acesso em: 20.06.2022.

Põe Aladdin no agogô, tantan nas mãos de Simbad  
Meu ouvido é de mercador

Abre-te Sésamo que o samba ordenou  
Mil e uma noites de amor  
É o Saara de lá com o Saara de cá  
Minha Mocidade chegou

Chegou, chegou de Padre Miguel, a candeia  
A caravana de além-mar retorna à nossa aldeia  
Oh meu Brasil, abraça a humanidade  
És a pátria mãe gentil da amizade

(Compositores: Altay Veloso, Paulo César Feital, Zé Glória, J. Giovanni, Dadinho, Zé Paulo Sierra, Gustavo, Fábio Borges, André Baiacú e Thiago Meiners)

Percebemos que a narrativa a ser contada é iniciada a partir da imaginação, através da metáfora do sonho, de modo que os cinco primeiros versos do samba convidam a escola a entrar num devaneio. Em seguida, a construção do samba se dá de modo intercalado, por meio de uma sequência de acontecimentos, pela utilização de imagens e miragens que evocam tais culturas e pela utilização de vocativos e verbos no imperativo que invocam desejos da escola. Há de se ressaltar também que a narrativa, mesmo iniciando na primeira pessoa do singular com o verso *Fui ao deserto tocar o meu tambor*, representa todo o corpo coletivo da escola, uma característica marcante de como os compositores constroem os sambas. Há, também, uma reverência à própria comunidade da escola, realizada com tom esplendoroso e iniciada no verso *Minha Zona Oeste comovida de paixão*, que demonstra a exaltação das pessoas que fazem parte da agremiação.

É interessante que esse samba é uma narrativa que evoca outras narrativas e retoma a figura do contador de histórias peça fundamental da histórica para a sobrevivência do ato de narrar, segundo Walter Benjamin. Em seu texto clássico “O contador de histórias”, o autor relaciona o desaparecimento da faculdade de contar histórias com o declínio da esfera do artesanato e o surgimento da técnica, no contexto pós-Primeira Guerra Mundial. Esse declínio da narrativa oral teria acontecido devido ao esgotamento de uma forma de experiência de vida que salvaguardava o valor dos conselhos e ensinamentos morais. Sob sua ótica, a experiência que se transmite oralmente é a fonte da qual beberam todos os contadores de histórias. Diferentemente do romance, em que sua recepção implica numa leitura silenciosa isolada do indivíduo – numa relação estreita entre o leitor e o livro, os contos podem ser compartilhados e transmitidos oralmente.

No entanto, a reflexão realizada por Benjamin também se dá em um contexto europeu que se mantém sob a tradição da escrita. No caso do Brasil, um país marcado pela pluralidade de manifestações culturais orais, de cunho popular, não podemos dizer que tal declínio ocorre quando falamos de carnaval e, sobretudo, de samba-enredo. Segundo a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (1994, p. 117):

Embora a escrita tenha, como vimos, o seu lugar no processo, sua memorização é eminentemente oral. Apreende-se um samba pelo ouvido, e pela experiência individual no canto sugerida e estimulada pelo recurso didático da repetição.

Assim, o samba-enredo, através da oralidade e de sua potencialidade narrativa, pode ser visto como um oásis fértil para experiências que podem ser transmitidas e, ainda, proporcionadas.

### **3.3 “Vejam essa maravilha de cenário”: uma análise a partir da intertextualidade**

Nesta seção, analisaremos como o fenômeno da intertextualidade se manifesta nos sambas-enredo.

No campo dos estudos da linguagem, é indiscutível que todo o conhecimento que se tem sobre algo que já foi lido anteriormente será fundamental para a criação de um novo texto. Quando produzimos um texto, trazemos à tona as nossas leituras e experiências mesmo que de modo inconsciente, ou seja, “afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva.” (BARROS e FIORIN, 2003, p. 4). Partindo dessa perspectiva, pode-se afirmar que não existe um texto que não dialogue, mesmo que minimamente, com algo já existente. Dessa forma,

o texto não é resultado de “soma” de palavras, frases ou de outros textos, mas de um projeto de dizer constituído em uma dada situação comunicativa, para alguém, com certa finalidade e de determinado modo, dentre tantos outros possíveis. Não dá para ler sem a consideração ao contexto [...] (KOCH; ELIAS, 2008, p. 214).

Podemos afirmar, então, que quando relacionamos diversos textos, colocamos também em relação os discursos por eles manifestados:

o discurso, quando produzido, manifesta-se linguisticamente por meio de textos. [...] O discurso possui um significado amplo: refere-se à atividade comunicativa que é realizada numa determinada situação, abrangendo tanto o conjunto de enunciados que lhe deu origem quanto as condições nas quais foi produzido [...] os textos, como resultantes

da atividade discursiva, estão em constante e contínua relação uns com os outros. A essa relação entre o texto produzido e os outros textos é que se tem chamado intertextualidade (BRASIL, 1997, p. 25-26)

Nota-se que há uma vasta possibilidade de muitos outros textos serem acionados quando estamos diante de uma criação. No que tange ao samba-enredo, podemos dizer que a sua elaboração se dá a partir de diálogos intertextuais das mais variadas esferas, tais como históricos, literários, musicais e, muitas vezes, intergêneros, e de maneira explícita e implícita. De imediato, tem-se o fato dele ser encomendado e produzido, obrigatoriamente, a partir da sinopse do enredo e ter de seguir a recomendação de seguir a narrativa apresentada e de, inclusive, incorporar determinadas palavras apontadas no texto base. Além disso, os compositores estabelecem conexões e relações entre a sinopse e os seus conhecimentos e experiências de mundo, articulados ao contexto vigente, para compor o samba.

Como já dito anteriormente, o conhecimento adquirido por uma pessoa se dá dentro de contextos sociocognitivos e interacionais ao longo de sua vida. Dessa forma, toda vez que entramos em contato com um texto, enquanto leitor, mobilizamos relações através da memória, em que há a reunião de

todos os tipos de conhecimentos arquivados na memória dos atores sociais, que necessitam ser mobilizados por ocasião do intercâmbio verbal: o conhecimento linguístico propriamente dito; o conhecimento enciclopédico, quer declarativo (conhecimento que recebemos pronto, que é introjetado em nossa memória “por ouvir falar”), quer episódico (“frames”, “scripts”) (conhecimento adquirido através da convivência social e armazenado em “bloco”, sobre as diversas situações e eventos da vida cotidiana [...]); o conhecimento da situação comunicativa e de suas “regras” (situacionalidade); o conhecimento superestrutural ou tipológico (gêneros e tipos textuais); o conhecimento estilístico (registros, variedades de língua e sua adequação às situações comunicativas); o conhecimento de outros textos que permeiam nossa cultura (intertextualidade) (KOCH E ELIAS, 2008, p. 63-64).

Dessa forma, o espectador, ouvinte e leitor de um texto se relacionará com ele de acordo com o seu arcabouço de experiências, leituras e referências de mundo.

Dito isso, vejamos como a intertextualidade se dá no samba *Batuque ao Caçador* da Mocidade Independente de Padre Miguel, de 2022:

Okê arô, ofá da mira certa  
Dono da mata, okê, okê, Mutalambô  
Seu ajeum já preparei na quinta-feira  
No fundamento, a batida incorporou



Samborê, pamba, folha de jurema  
Há proteção de Ogboju Odé  
Pai Oxalá lhe deu seu diadema  
Quem rege meu Orí, governa minha fé

Nos idilês, a ancestralidade  
O Alákétu no Egbé da Mocidade

Oxóssi é caçador de uma flecha só  
Herdeiro de Iemanjá, irmão de Ogum  
Aquele que na cobra dá um nó  
Aquele apaixonado por Oxum

Oxóssi é caçador de uma flecha só  
Herdeiro de Iemanjá, irmão de Exu  
Aquele que na cobra dá um nó  
Aquele apaixonado por Oxum

Ibualama o mar atravessou  
No Gantois virou São Jorge, guardião  
Um rio inteiro em Teu nome, meu Senhor  
Quem é de Oxóssi é de São Sebastião  
Quem é de Oxóssi é de São Sebastião

Oh, juremê, oh, juremá  
Caboclo lá da jurema é cacique nesse congá  
Oh, juremê, oh, juremá  
Mandiga de Tia Chica fez a caixa guerrear

Inverteu meu tambor  
De Dudu e de Coé  
Foi Quirino, foi Miquimba  
De Jorjão o agueré

Fez do aguidavi  
Baqueta da nossa gente  
Pra evocar nesse terreiro toda alma Independente

Arerê  
Arerê, Komorodé  
Komorodé, Arolé  
Komorodé

Arerê  
Arerê, Komorodé  
Todo Ogã da Mocidade é cria de Mestre André

(Compositores: Carlinhos Brown, Diego Nicolau, Richard Valença, Orlando Ambrosio, Gigi da Estiva, Nattan Lopes,  
JJ Santos e Cabeça do Ajax)

Este samba-enredo, ao propor um “Batuque ao caçador”, faz um duplo movimento: homenageia o orixá<sup>19</sup> Oxóssi, padroeiro da escola da Zona Oeste, a bateria da agremiação e alguns mestres de bateria que foram figuras relevantes na história da Mocidade. Oxóssi é uma divindade nas religiões de matriz africana, que tem como cores predominantes o verde e o branco, sendo uma espécie de guardião das florestas e um caçador certeiro, que não precisa de mais do que uma flecha para atingir o seu alvo. Desse modo, ele é conhecido por ser um orixá da caça, do sustento e da fartura. Percebemos, de início, que este é um samba que articula em abundância filosofia, mitologia e palavras de origem *yorubá* e pode não ser considerado por muitos um “samba didático”, expressão do universo do carnaval que caracteriza os sambas que propiciam a fácil assimilação do conteúdo pela maioria do público. Por conta disso, a agremiação elaborou um glossário do samba que era costumeiramente publicado nas suas redes sociais até o dia do desfile. No entanto, tal “dificuldade” pode ser vista, por outro lado, como uma maneira de incluir novas perspectivas de mundo, fazendo com que as pessoas passem a conhecer novas narrativas e formas de pensar. Ou seja, ele também pode ser uma ferramenta de aprendizagem.

Nesse sentido, este samba pode ser um exemplo de como o caráter mítico é encontrado muitas vezes nos sambas-enredo, já que o mito pode ser visto como:

Um relato sobre elementos do mundo sociocultural, [...] uma narrativa desenvolvida tendo uma imagem (ou várias) em que se ancora. Assim, uma fábula, um conto, um hino, um samba-enredo, entre outras narrativas, podem ter suas raízes em mitos que, conforme o tempo e o espaço, são reatualizados. (MORAES; BRESSAN; GONÇALVES 2018, p. 3)

Dando continuidade às articulações intertextuais mobilizadas no samba, os primeiros versos trazem a saudação “Oke, arô” – específica do orixá – fazem menção ao seu arco e flecha sagrado (ofá) de mira certeira, a “Mutalambô”, outra nomenclatura para se dirigir a Oxóssi, que também é ligado ao culto de caboclos brasileiros e, ainda, ao seu “ajeum” (oferenda) – junção das palavras *awa* (nós) e *jé* (comer) que formam a expressão “comer juntos” – que deve ser realizado sempre às quintas-feiras, dia dedicado ao orixá. A primeira estrofe termina com o verso “no fundamento, a batida incorporou”, em alusão ao fato de a bateria da escola apresentar desde sua fundação o

---

<sup>19</sup> Os orixás são divindades da mitologia africana iorubá que se popularizaram no Brasil com as religiões de matriz africana Umbanda e Candomblé. Dentro dessa perspectiva, toda pessoa possui os seus orixás regentes.

toque chamado *agueré*, característico das batidas feitas para Oxóssi nas giras para esse orixá.

Em seguida, o samba reproduz um verso do ponto de umbanda *Folha de Jurema* (“samborê, pemba, folha de jurema”) que é cantado especificamente para este orixá nos terreiros de umbanda, candomblé e, muitas vezes, em rodas de samba. As duas primeiras palavras juntas significam “sambar e riscar o ponto em alegria”, ou seja, quando cantadas, devem entoar um momento de muita energia. Já a Jurema é uma árvore sagrada e, também, entidade ligada ao orixá caçador.

As expressões “Ogboju odé” e “Alaketu” que aparecem posteriormente evocam o fato de Oxóssi ser conhecido como o “rei da cidade de Ketu” e se apresentam, apenas, como mais uma nomenclatura possível para referenciar o orixá coroado por Pai Oxalá, o mais respeitado dos orixás – é considerado o “orixá maior” e no sincretismo religioso<sup>20</sup> representa a figura de Jesus Cristo. A segunda estrofe termina com a afirmação “quem rege o meu *ori* (cabeça), governa a minha fé” que faz menção ao fato de os orixás serem os “pais de cabeça” regentes dos seus filhos. Neste caso, manifesta o fato de a escola da Vila Vintém ser regida por Oxóssi já que é o seu padroeiro, ou ser, como mencionado em seguida, “o *alaketu* do *egbe* da Mocidade” – o rei da comunidade da Mocidade.

Os refrãos, capazes de dividir o samba em duas grandes partes, fazem referência a outras divindades ao revelar as diversas faces de Oxóssi (apaixonado, irmão e herdeiro): os dois irmãos Exu e Ogum, Oxum e a mãe Yemanjá.

A segunda grande parte que se inicia após os refrãos narra brevemente como Oxóssi se tornou tão popular no Brasil depois de atravessar o mar, vindo do continente africano. Partindo dessa perspectiva, o samba faz menção a duas cidades que foram o berço da cultura afro-brasileira e que por conta do contexto sociocultural e histórico de cada uma, o sincretismo se deu de maneira diferente: na Bahia, Oxóssi é sincretizado com o santo São Jorge e no Rio de Janeiro com o santo São Sebastião.

Logo em seguida, alguns nomes importantes da escola são reverenciados: tia Chica, uma grande benzedeira da Zona Oeste que, inclusive, era responsável por sempre benzer os componentes; Dudu, herdeiro de mestre Coé, e atual mestre de bateria da escola; mestre Miquimba, criador de um tipo de surdo que até hoje é utilizado pelas

---

<sup>20</sup> Segundo o sociólogo Marcos Horácio Gomes, o sincretismo sempre exprime uma mistura que na troca de simbolismos resultará numa coisa terceira. Pode ser visto, então, como uma fusão cultural que traz valores de uma cultura para outra.

baterias de, praticamente, todas as escolas; mestre Jorjão, que inovou incorporando “paradinhas” em ritmo de funk nos sambas-enredo.

Por fim, o samba caminha para a sua finalização de maneira explosiva com a utilização da expressão “*arerê komorode*” que significa uma grande festa para Oxóssi, em conjunto com outra saudação ao orixá caçador – “*arolé*”, saudando ainda todos os componentes da bateria.

Realizada essa primeira análise, nos dedicaremos agora a discorrer sobre um procedimento muito utilizado nas composições de samba-enredo: a incorporação de outros gêneros discursivos nas letras dos sambas, ou seja, o uso de uma intertextualidade entre gêneros.

O desfile das escolas de samba, por muitas vezes, é comparado a uma procissão. Essa imagem, bem como a relação do carnaval com o calendário cristão e, ainda, com os fundamentos de religiões de matriz africana fazem com que muitos compositores articulem palavras, gestos de cunho encantado e/ou religioso nas letras, enxergando na comunidade que desfila um coro uníssono que tem algo a pedir ou agradecer, de maneira explícita ou implícita. Nesse sentido, é recorrente a incorporação do gênero “oração” ou “reza” nas composições de samba-enredo, bem como a utilização de frases ou expressões que remetem a esse campo semântico, como podemos ver abaixo:

- 1) Trecho do samba *Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?* da escola Paraíso do Tuiutí, em 2018:

Meu Deus! Meu Deus!  
Seu eu chorar não leve a mal  
Pela luz do candeiro  
Liberte o cativo social

- 2) Trecho do samba *A verdade vos fará livre* da escola Estação Primeira de Mangueira, em 2020:

Mangueira  
Samba, teu samba é uma reza  
Pela força que ele tem  
Mangueira  
Vão te inventar mil pecados  
Mas eu estou do seu lado  
E do lado do samba também

- 3) Trecho do samba *Cada Macaco No Seu Galho. Ó, Meu Pai, Mê Dê o Pão Que Eu Não Morro de Fome* da Unidos da Tijuca, em 2019:

Ó, meu pai, o seu amor é a receita  
Iluminai, que não me falte o pão na mesa  
Derrame igualdade, prosperidade  
As bênçãos do céu  
Se Deus é por nós, escute a voz  
Que vem do meu Borel

Hoje a Tijuca pede em oração  
Veste a fantasia pra fazer o bem  
Multiplica o sagrado pão  
Amém (amém)

- 4) Trecho do samba *Namastê... A Estrela Que Habita Em Mim Saúda A Que Existe Em Você*, em 2018:

Bendita seja a Santíssima Trindade!  
Em Nova Délhi ou no céu tupiniquim  
Ronca na pele do tambor da eternidade  
O amor da Mocidade sem início, meio e fim

Teresa de Calcutá  
Ó Santa Senhora, ó Madre de Luz  
Venha pra iluminar  
Esse povo de Vera Cruz

Os trechos acima ilustram como o gênero discursivo religioso é incorporado em muitos sambas-enredo, seja de maneira explícita ou implícita. Pode-se perceber que há neles uma invocação, de modo a estabelecer uma conexão com o plano divino, normalmente marcada por vocativos. É de se notar também que os pedidos são feitos em forma de clamor, cognoscível pelo uso de verbos no imperativo que, neste caso, expressam uma súplica. Por fim, é evidente a utilização de palavras como “Deus”, “pecado”, “reza”, “bendita”, “santa”, “senhora”, “madre”, “sagrado”, “oração”, “Santíssima Trindade” etc, como forma de fundamentar essa característica na composição.

Seguindo ainda sobre a temática da intertextualidade intergêneros presente nas composições de enredo, em 2022, a Acadêmicos do Viradouro inovou ao apresentar um samba em formato de carta, intitulado *Não há tristeza que possa suportar tanta alegria*:

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

O coração é passageiro do talvez  
Alegoria ironizando a lucidez  
Senti lirismo, estado de graça  
Eu fico assim quando você passa  
A avenida ganha cor, perfuma o desejo  
Sozinho te ouço se ao longe te vejo  
Te procurei nos compassos e pude  
Aos pés da cruz, agradecer à saúde  
Choram cordas da nostalgia  
Pra eternidade um samba nascia  
Não perdi a fé, preciso te rever  
Fui ao terreiro, clamei: Obaluaê!  
Se afastou o mal que nos separou  
Já posso sonhar nas bênçãos do tambor  
Amanheceu  
Num instante já, os raios de sol foram testemunhar  
O desembarque do afeto vindouro  
Acordes virão da Viradouro  
Tirei a máscara no clima envolvente  
Encostei os lábios suavemente  
E te beijei na alegria sem fim  
Carnaval, te amo  
Na vida és tudo pra mim  
Assinado: Um Pierrot apaixonado  
Que além do infinito o amor se renove  
Rio de Janeiro, 5 de março de 1919

(Compositores: Ademir Ribeiro, Devid Gonçalves, Fábio Borges, Felipe Filósofo, Lucas Marques e Porkinho)

Este samba pode ser considerado um marco na história do carnaval por ser o primeiro em formato de carta, do início ao fim. A escola escolheu abordar o carnaval de 1919, o primeiro após a Gripe Espanhola, em seu enredo, numa maneira de promover em 2022 – após dois anos sem desfiles por conta da pandemia de covid-19 – uma “desforra da peste”, em que o “único contágio seja a alegria”<sup>21</sup>. A inspiração para redigir um samba neste formato é a história do Pierrot, personagem da *Commedia Dell’Arte*, que escrevia cartas para Colombina, seu grande amor. Além disso, no contexto carnavalesco pós-gripe espanhola, diversos jornalistas, também inspirados na *Commedia Dell’Arte*, assinavam crônicas e artigos com o pseudônimo de Pierrot com o objetivo de incentivar os foliões a desfrutarem os festejos, criando uma atmosfera potencializadora da brincadeira. À vista disso, a letra do samba *Não há tristeza que possa suportar tanta alegria* é uma carta que declara o amor do folião ao carnaval, expressos nas figuras de Pierrô e Colombina.

---

<sup>21</sup> Expressões retiradas da sinopse do enredo. Disponível em: <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-viradouro-2022/>. Acesso em: 30 de junho de 2022.

A carta é uma das modalidades textuais mais antigas do mundo, e pode ser considerada um gênero dialógico, já que a sua função é estabelecer uma conversa entre duas pessoas ou mais. Entre a subjetividade e a formalidade, a carta pode ser utilizada a fim de estabelecer uma comunicação entre família, amigos, apaixonados e pessoas próximas, como também ter um viés mais crítico, institucional, formal e aberta ao público em geral. Sua estrutura gira em torno dos seguintes elementos: vocativo, assunto, despedida, assinatura e data.

Partindo dessa concepção, portanto, o samba da Viradouro incorpora tais características e se apresenta como uma carta pessoal de amor, por tais motivos: 1) inicia com o vocativo “Amor”; 2) está escrita em 1ª pessoa e estabelece uma conversa com um destinatário; 3) discorre sobre um assunto: o desejo do folião em brincar o carnaval depois de um contexto pandêmico, declarando o seu amor à folia de maneira poética 4) possui uma finalização expressa no verso “que além do infinito, o amor se renove”; 5) encerra com a assinatura do remetente Pierrô e com a data do primeiro carnaval pós-gripe espanhola, temática abordada no enredo.

Sendo assim, a partir dos aspectos analisados, pode-se inferir que a intertextualidade atua nos sambas-enredos de múltiplas formas e camadas, seja por referenciar fatos e personagens marcantes da história de um povo e sua cultura, modos de agir e estar no mundo, experiências de vida, ou ainda, outros gêneros discursivos, em diálogo com os elementos anteriormente citados.

Sabendo-se, assim, que linguagem e cultura estão intrinsecamente interligadas, buscamos, ao longo dos exemplos anteriores, evidenciar esses movimentos de construção dos sambas-enredo enquanto gêneros discursivos da esfera literária que estão pensados para circularem em um contexto específico – o desfile das escolas de samba. Como a análise evidencia e como é da própria natureza do texto literário, não há como restringir os sambas-enredo a determinadas fórmulas discursivas rígidas que restrinjam sua criação, tal como pode acontecer com outros gêneros discursivos menos criativos, de outras esferas. Entretanto, foi possível compreender os movimentos discursivos intertextuais que compõem sua criação, a partir de sambas exemplares, sabendo-nos que outras escolhas gerariam outros caminhos de análise.



#### **4. PROSPECTIVA: “MAS EU QUE SOU DO SAMBA, VOU PRO TERREIRO SAMBAR”**

Em suma, o samba-enredo estabeleceu-se de modo interacional ao longo da sua formação, e, como uma atividade humana, difundiu-se na forma de um tipo relativamente estável de enunciado determinado socio-historicamente. Nesse aspecto, essa potente atividade comunicativa é capaz de gerar e mobilizar, indubitavelmente, sentidos e discursos multifários, consagrando-se por ser uma força inventiva intertextual de usar a linguagem.

Partindo de diálogos intertextuais das mais variadas instâncias, este gênero discursivo da esfera literária pode ser visto como uma ferramenta fecunda de aprendizagem dentro do escopo da pesquisa universitária, isso porque ele incorpora as pesquisas realizadas pelos/as carnavalescos, dialogando com estudos científicos e com experiências de vida que nos auxiliam a pensar sobre a nossa e outras culturas com versos que exaltam as identidades das próprias escolas de samba e do nosso país e, algumas vezes, personagens relevantes da história mundial.

No campo da Educação Básica, o samba-enredo pode ser visto como uma ferramenta capaz de retratar narrativas históricas, de maneira transdisciplinar, colocando ficção e realidade em relação, mobilizando também diversos gêneros discursivos, figuras de linguagem; ser um instrumento de desenvolvimento de leitura, interpretação, ampliação de vocabulário, atuando como um fomentador de reflexões sobre os aspectos semânticos e discursivos da linguagem; pode, ainda, ser um meio para análise de estudos sobre oralidade. Além disso, é de se ressaltar, que ele pode ser responsável por disseminar novas percepções de mundo de maneira popular. Nesse sentido, o samba-enredo é um campo aberto de promoção de saber.

Por fim, a concretização deste trabalho é uma forma de assentamento dos meus anseios de pesquisa e de vida, que vão de encontro a potencialidade de experiências coletivas fundamentadas em saberes ancestrais, que utilizam da alegria, da dança, do canto, da liberdade de criação e da manifestação de filosofias e valores culturais renunciadores de um mundo individualista e aniquilador da diferença para enfrentar, inventar e reinventar a vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do Discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O Contador de Histórias e outros textos* (2.<sup>a</sup> ed. de A Arte de Contar Histórias). Organização de Patrícia Lavelle. Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. Coleção Walter Benjamin, vol. 1. São Paulo: Hedra, 2020.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. Gêneros do discurso: unidade e diversidade. *Polifonia*, Mato Grosso, v. 8, n. 08, 2004. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1127>. Acesso em: 11.07.2022.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília, DF, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1994.
- DIAS, Eliana; MESQUITA, Elisete; FINOTTI, Luísa; OTONI, Maria; LIMA, Maria & ROCHA, Maura. Gêneros textuais e (ou) gêneros discursivos: uma questão de nomenclatura?. *Revista Interações*, v.7, nº 19, 2011, p. 142-155.
- FARIA, Guilherme José Motta. As escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 60 e as narrativas sobre a história do negro na avenida. *Faces da história*, Assis-SP, v.3, n. 2, p. 75-97, julho-dezembro, 2016. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/384>. Acesso em: 11.07.2022.
- FARIAS, Júlio César. *Pra tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem no samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2002.
- FERRARI, Bruno. A perda no tom épico do samba-enredo carioca no século XXI. *Revista Épicas*. Sergipe, v. 1, n. 1, p. 132-147, jun. 2017.
- GONÇALVES, Renata de Sá. “Continuidade no espetáculo da mudança: O casal de mestre-sala e porta-bandeira.” In *Carnaval em múltiplos planos*, organizado por Maria Laura Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves, 221–52. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

KOCK, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 17-31.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 19-38.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene; GONÇALVES, Elton Luiz. O samba que ressignificou o mito: da estética política à contemplação cultural. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 25, n. 40.2, setembro-dezembro, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/6372>. Acesso em: 11.07.2022.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEIVA, Alexandre. *Literatura dá samba*. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_3/2817-2824.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2817-2824.pdf). Acesso em: 11.07.2022.

NUNES, Everardo Duarte. O campo narrativo na Revista Ciência & Saúde Coletiva. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 12, nº 25, 2020, p. 4661-4668.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Apontamentos para uma poética do samba-enredo: forma, sentido, história. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3, p. 186-207. Curitiba, Paraná, Brasil, 2020. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1842>. Acesso em: 11.07.2022.

ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.

PIMENTA, Vítor Gonçalves. Reverberações do chão afro-brasileiro em movimento na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. *Luso-Brazilian Review*, v. 58, nº 2, 2021, p. 169-195.

RAYMUNDO, Jackson. Memórias e resistência na poética das escolas de samba. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 36: Tempos, memórias, histórias, julho-dezembro. 2020, p. 107-122. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/63296>. Acesso em: 11.07.2022.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Fabiana Ferreira. A participação feminina na origem do samba carioca: das rodas de batuque de Tia Ciata às modinhas de Chiquinha Gonzaga. In: 3º Encontro de Pesquisa em História: Historiografia e Fontes Históricas. Bauru, 2015, p. 10-22.