

SAMBA-ENREDO: A FORMAÇÃO DE UM (SUB)GÊNERO CACIONAL

Luís Augusto Fischer*

Jackson Raymundo**

Resumo: Forma cultural original do Brasil, o samba-enredo se transformou em instrumento de formação da consciência nacionalista junto às comunidades periféricas. A mitificação de fatos e a criação de heróis nacionais desde o início estiveram presentes na canção das escolas de samba. Neste artigo, estudaremos as representações do nacionalismo e da etnicidade nas escolas de samba, particularmente em sua canção. O *corpus* se centrará nas duas escolas que estão há mais tempo em atividade, Portela e Estação Primeira de Mangueira, dos seus primórdios, nos anos 1930, aos anos 1980.

Palavras-chave: Samba-enredo. Canção popular. Escolas de samba.

O CARNAVAL BRASILEIRO E AS ESCOLAS DE SAMBA

■ **N**o decorrer do século XX, o carnaval se tornou uma das faces mais conhecidas da cultura brasileira – dentro do país e no exterior. São muitos os carnavais: há os blocos de frevo, de axé e outros ritmos, com diferentes temas, os trios elétricos, os caboclinhos, as tribos carnavalescas etc. De todas essas manifestações culturais, contudo, a mais renomada e difundida é o desfile de escolas de samba.

Surgidas no Rio de Janeiro em fins dos anos 1920 e início da década de 1930, as escolas de samba firmaram-se no contexto do Estado Novo, com sua característica busca por uma “identidade nacional”. Junto a isso, pesou o esforço disciplinador do regime, interessado em superar a desordem do carnaval de rua (tornando-o mais “familiar”) e, ao mesmo tempo, ter mais controle sobre as

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre – RS – Brasil. E-mail: fischerl@uol.com.br

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre – RS – Brasil. E-mail: jackson.ufrgs@outlook.com

manifestações populares. Nas décadas seguintes, com o rádio, a TV e as políticas de integração nacional, com suas tentativas de “unidade”, esse modelo de carnaval se espalharia pelo Brasil. Está hoje presente em todos os Estados e capitais, assim como em muitos municípios do interior, adquirindo características e formas diversas.

A fundação das escolas de samba e a constituição de um gênero literomusical próprio, ligado ao ritmo que se consolidara como a principal música nacional, faziam parte do projeto de construção de uma “brasilidade”, com símbolos capazes de “identificar” a nação. As escolas de samba, segundo Walnice Galvão (2009, p. 20), são “elemento importante das identidades suburbanas, em luta para se afirmar na indiferenciação da metrópole, que dissolve as individualidades, sendo incomparáveis na arregimentação do orgulho local”.

Antonio Candido (2007, p. 29), em *Formação da literatura brasileira*, ressalta a busca dos brasileiros por um “nacionalismo artístico” (a base do autor é a época do Romantismo, o que não prejudica a compreensão do contexto pós-Revolução de 1930):

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

O fim da era do nacionalismo, “por tanto tempo profetizado”, não aparece “nem remotamente” no mundo contemporâneo, segundo Benedict Anderson (2008). Para ele, a condição nacional “é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”: “todos podem, devem e hão de ter uma nacionalidade” (ANDERSON, 2008, p. 28). Assim, tanto a condição nacional quanto o nacionalismo seriam “produtos culturais específicos”. No caso brasileiro, um dos “produtos culturais específicos” de maior destaque foi o samba. De perseguido pela polícia por sua origem afro-brasileira e musicalidade próxima à dos cultos da umbanda e do candomblé, o samba viria a se constituir como “a” música nacional. Os caminhos para se chegar até aí merecem atenção.

O contexto da primeira metade do século XX foi marcado pela busca por símbolos pátrios, de afirmação das identidades “nacionais”, em mais de uma conjuntura. Para Magno Siqueira (2012), os anos 1920-1930 foram o período de criação das “culturas nacionais”. Nesse cenário, a música teve bastante importância, sobretudo os ritmos trazidos pelos africanos e por seus descendentes às Américas (o autor faz uma analogia do samba no Brasil com o protagonismo dos negros também para a invenção e o desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos e da salsa e do mambo na América Central).

Na realidade brasileira, com a Revolução de 1930 acelera-se o processo formativo de elaboração duma identidade capaz de expressar a enorme diversidade do país de dimensões continentais. Nesse processo fomentado pelo Estado, o elemento escolhido foi o negro, que teria na sua música, o samba, o símbolo da desejada “brasilidade”.

Com a nova configuração social que se delineava, novas formas de ação tornavam-se necessárias no processo de construção do Estado nacional, inspirado nos modelos europeus, dentre elas a elaboração de uma identidade nacional.

Essa identidade, construída a partir da esfera cultural, teve como matéria-prima a cultura popular de origem étnica negra, mais precisamente o samba. Este, até então de um setor – na visão da elite – perigoso, primitivo e representante da barbárie, passa a ser cooptado pela cultura oficial, tornando-se símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço dos interesses do Estado (SIQUEIRA, 2012, p. 3).

Naquelas primeiras décadas do século XX, o direito à escola e à alfabetização era uma aspiração distante para a maioria da população pobre e negra do Brasil. Mesmo no Rio de Janeiro, onde se localizava o Distrito Federal, os índices de analfabetismo eram muito altos: 53,4% de analfabetos no censo de 1920; no país, 71,2% (FERRARO; KREIDLOW, 2004).

Com baixa escolarização e alto analfabetismo, as comunidades periféricas encontraram nas poéticas orais, sobretudo na forma da canção, o modo de expressar sua cultura, sua realidade, seus mitos. Fizeram da oralidade, também, o meio de transmissão dos seus conhecimentos às gerações posteriores. E mais: excluídos da escola regular, porém inspirados por ela (mais precisamente pela Escola Normal do Estácio, subúrbio do Rio de Janeiro), os negros da periferia urbana criaram a sua própria escola – a escola de samba. É nesse contexto que se sucede, então, o surgimento e a constituição das características originais das escolas de samba e do samba-enredo, diretamente ligados à idealização do nacionalismo literário e artístico e à construção da “brasilidade”.

Sintonizadas com a ideologia do Estado Novo, as escolas de samba se autoimporiam a obrigatoriedade de apresentar temas nacionais. Já na fundação da União das Escolas de Samba (UES), em 1934, foi endereçada carta ao prefeito do Rio de Janeiro em que se explicava o que seriam essas agremiações: “núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17). No carnaval carioca, a compulsoriedade de exibir motivos nacionais persistiria até o ano de 1996. A adesão ao projeto do governo Vargas, mais do que uma paixão dos carnavalescos pelo ideário nacionalista, era o meio de encontrar a aceitação social e, num plano pragmático, financiar os desfiles das escolas de samba.

Em seus desfiles, e especialmente na sua canção – a face mais pública e pe-rene –, as comunidades periféricas e negras souberam aproveitar a licença dada pelos poderosos (calculada e concentrada) para expressar a sua cultura. Enquanto, num primeiro momento, os heróis exaltados por esse povo negro e periférico eram somente os da historiografia oficial (ricos e brancos), num período posterior também passaram a servir de enredo os seus próprios heróis, a sua religiosidade, os seus costumes e os seus lugares.

O estabelecimento das escolas de samba e a própria consolidação do samba provocam a reflexão acerca do lugar da questão étnica nos estudos da formação do povo brasileiro. No desenvolvimento de uma história cultural do Brasil, foram frequentes sobre as manifestações da população negra a invisibilidade e avaliações permeadas pelo olhar eurocêntrico, prejudicando uma análise mais correta do problema da identidade nacional.

A formação da nação e de seu povo não pode ser vista à margem da questão da identidade racial. A quase inexistência de uma história cultural do Brasil que tenha considerado sua característica plural e a importância, no seu conjunto, da contribuição das culturas de origem não europeia, impossibilitou uma ampla compreensão do problema da identidade cultural. Dados fundamentais do processo histórico foram omitidos e produziram apenas uma versão unilateral, a partir de uma visão ideológica eurocêntrica (SIQUEIRA, 2012, p. 212).

A NACIONALIDADE E A ETNICIDADE REPRESENTADAS NOS SAMBAS-ENREDO DA PORTELA E DA MANGUEIRA

Os temas “pátrios” viriam a se tornar elemento fundamental na constituição do (sub)gênero literomusical do samba-enredo, por meio da narração de feitos heroicos, da fixação de heróis nacionais, da exaltação da “nossa” história. Constituíam-se verdadeiras *comunidades imaginadas*, com diferentes representações do nacionalismo e, décadas mais tarde, também da etnicidade negra.

A música popular contribuía, assim, para a construção de nacionalidades. Relacionando com o conceito de “comunidades imaginadas”, Benedict Anderson (2008, p. 32-33) define “nação” como

[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.

Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Na verdade, qualquer comunidade maior é que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.

No caso das escolas de samba, a sua própria formação como comunidade poderia ser utilizada à luz do conceito de Anderson (2008). A “alma” da escola é diretamente influenciada pela “alma” de sua comunidade, mas não só: e é uma construção cultural, uma identidade “imaginada”, inventada, que pode inclusive transcender os limites geográficos.

As representações de “nacionalismo” e “eticidade” na poética cancional das escolas de samba, junto das visões de “comunidade”, ficam mais nítidas na análise a que procedemos. Considerando que o primeiro desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro ocorreu em 1932, são mais de 80 anos de existência dessa manifestação artística e de sua canção, o samba-enredo. Aqui, ressalta-se, já é feito o primeiro grande recorte do presente trabalho: como os desfiles de escolas de samba estão presentes em todos os estados brasileiros (e em alguns lugares fora do país), criando novas canções todo ano, delimitou-se o Rio de Janeiro, por ser o local pioneiro e de maior visibilidade. Considerando, também, que o número de escolas de samba é imenso (apenas no Rio, no ano de 2014, desfilam 68 escolas de samba, sendo 12 no chamado “Grupo Especial”), duas foram escolhidas para este trabalho: Estação Primeira de Mangueira e Portela. Ambas são das mais antigas agremiações carnavalescas, as maiores detentoras de títulos e consideradas as mais tradicionais.

Para formatar uma amostragem, foram estudadas todas as canções da Mangueira e da Portela no período 1932-2014 disponíveis no *site* “Galeria do Samba”¹, portal que agrega o maior acervo historiográfico das escolas de samba cariocas. Em seguida, escolhidas duas canções de cada escola por década (até os anos 2000), totalizando um *corpus* de 16 canções. Ressalta-se, no entanto, que o conhecimento das canções de outras escolas também foi aproveitado, a fim de dar maior amplitude às hipóteses e conclusões.

Para atender aos objetivos desta pesquisa, realizou-se uma amostragem não probabilística intencional, em que foram selecionadas algumas das canções cujo centro era a perspectiva formativa de nacionalidade (lembrando que vigorou até 1996 a obrigatoriedade de “temas nacionais” nos enredos das escolas de samba do Rio). A noção de etnicidade será estudada a partir do atrelamento à ideia de nacionalidade, tomando também a importância do “lugar” para a sua constituição.

ANÁLISE DE CORPUS

São escassos os registros escritos das letras dos sambas-enredo em suas primeiras décadas de existência. Somente a partir dos anos 1960, quando surgiram os discos dos sambas das escolas, é que se tem um número maior de canções documentadas.

Em seus tempos iniciais, as escolas de samba praticamente reproduziam o imaginário da história oficial – mitos, heróis, lendas etc. que estavam nos livros didáticos. A letra da Mangueira em 1933, segundo ano de desfiles competitivos, intitulada “Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira”, traz um elemento que se tornaria recorrente: a reverência à cultura letrada, à literatura e particularmente à poesia.

Aqui, cabe fazer um destaque: sobretudo em países de grande analfabetismo, como era o Brasil dos anos 1930 (com poucas décadas de Abolição), a poesia – incluindo a canção – acaba sendo um dos principais meios de transmissão do conhecimento. Além disso, a poesia, e a literatura como um todo, pode(m) ter a função de organizar e formatar uma língua nacional. Anderson (2008), ao falar do surgimento de “comunidades imaginadas”, explica a importância das línguas para a homogeneização de grupos sociais de classes e regiões distintas. O uso de uma língua e escrita unificadas para formar uma “comunidade” já ocorria, de certo modo, com as línguas sagradas, mas Anderson (2008, p. 40) demarca a distinção das línguas modernas em relação a elas: “uma diferença fundamental era a confiança das comunidades mais antigas no sacramentalismo único de suas línguas, e daí derivam as ideias que tinham sobre a admissão de novos membros”. Com a ascensão da burguesia, era “praticamente inconcebível” que essa classe fosse iletrada; assim, a partir da língua, “a burguesia foi a primeira classe a construir uma solidariedade a partir de uma base essencialmente imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 119).

Para fechar esse parêntese, duas observações, uma do filósofo Johann Gottfried von Herder e outra do poeta e crítico literário T. S. Eliot. O primeiro, figura central do pensamento romântico, citado por Anderson (2008, p. 108), diz que

1 Disponível em: <www.galeriadosamba.com.br>. Acesso em: jan. 2014.

“cada povo é um povo; tem a sua formação nacional como a sua língua”. Nessa mesma direção, o poeta e crítico moderno Eliot (1991, p. 29-30) relaciona a poesia às questões da língua e da nacionalidade:

[...] é importante que cada povo deva ter sua própria poesia [...] a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter para nenhum outro.

[...] a poesia tem a ver fundamentalmente com a expressão do sentimento e da emoção; e esse sentimento e emoção são particulares, ao passo que o pensamento é geral. É mais fácil pensar do que sentir numa língua estrangeira. Por isso, nenhuma arte é mais visceralmente nacional do que a poesia.

Comunidade imaginada, composta essencialmente por uma língua, segundo um notável pensador romântico e um cosmopolita poeta moderno, mas comunidade existente enfim, tal como será percebido e construído artisticamente pelos compositores de sambas-enredo. A mencionada canção da Mangueira, de autoria dos compositores Cartola e Carlos Cachça (que viriam a ser consagrados tempos depois), presta uma homenagem aos poetas brasileiros, representados em Gonçalves Dias (1823-1864), ícone da primeira geração do Romantismo brasileiro, Castro Alves (1847-1871), da terceira geração romântica e símbolo da poesia condoreira, e Olavo Bilac (1865-1918), principal poeta parnasiano.

*[...] Recordar Castro Alves
Olavo Bilac e Gonçalves Dias
E outros imortais
Que glorificaram nossa poesia [...]*

Em versos posteriores, transparece o desejo de aceitação social daqueles compositores, que se colocam num patamar de reverência e de uma certa inferioridade (“os pequenos poetas”) perante aqueles “vultos” históricos.

*Talvez nunca pensaram
De ouvir os seus nomes
Num samba algum dia
E os pequenos poetas
Que vivem cantando [...]
Num desejo inconsciente
Do samba querido
À glória elevar
Evocaram esses vultos
Prestando tributo
Sorrindo a cantar*

A escolha desses três poetas é significativa para compreender o nacionalismo no samba-enredo: Gonçalves Dias é o autor da “Canção do exílio” – talvez o mais conhecido poema nacionalista, cujos versos são declamados por praticamente todo aluno em idade escolar (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá...”). Castro Alves foi o primeiro dos grandes poetas a narrar a vida do negro; sua poesia ficou marcada pela crítica à escravidão, e seu “O navio negreiro” (1869) é um símbolo da luta abolicionista no Brasil. Já Olavo Bilac é autor de vários poemas patrióticos, além de ser o letrista do Hino à Bandeira.

Ainda nos anos 1930, “Cidade mulher”, da Portela, faz uma rasgada homenagem às belezas naturais do Rio de Janeiro, a “mais linda dama do Brasil”. A mesma sensação de inferioridade notada no samba da Mangueira (ou de alguém em dócil busca de aceitação) fica nítida nos versos iniciais – o sambista se autotortula como “anteprojeto de artista”: “Cidade, quem te fala é um sambista/ Anteprojeto de artista/ Teu grande admirador”. A seguir, trecho da canção composta por Paulo da Portela (1936):

*Quando nosso infinito
Se apresenta tão bonito
Trajando azul anil
Baila o sol lá nas alturas
Dando maior formosura
À mais linda dama do Brasil*

A ditadura do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial trariam mudanças profundas à realidade das escolas de samba, sobretudo na década de 1940. Entre 1943 e 1945, ocorreu o *Carnaval da Vitória*, organizado pela União Nacional dos Estudantes (criada no governo Vargas) e a Liga de Defesa Nacional. Em 1946 e 1947, as escolas de samba desfilaram com enredos comemorativos à vitória dos Aliados. Todas as agremiações se engajaram na campanha patriótica durante a guerra e no pós-guerra. Entretanto, sobressaiu o papel de uma: a Portela foi quem melhor aproveitou o vínculo com o Estado Novo.

No recente estudo *O Estado Novo da Portela*, o historiador Guilherme Guaral (2012, p. 14) desvela essa relação que, a partir dessa condição de “porta-voz” do governo, deu à Portela a hegemonia do carnaval carioca (a escola de samba venceu todas as disputas de 1941 a 1947, consolidando-se como uma das forças hegemônicas):

Através de um jogo bastante eficaz com as representações sociais presentes nos discursos nacionalistas, transformados em práticas culturais, os artistas da Portela atingiam seus interlocutores de maneira integral, passando assim a ser, a escola, uma porta-voz extraoficial do governo nas manifestações carnavalescas.

Porém, Guaral (2012) refuta a corrente historiográfica que credita a aceitação do Estado Novo pelas classes populares a uma permanente “manipulação” exercida pelas elites e a uma suposta “falta de consciência” do povo. O historiador justifica que “acreditar somente nessa variante é tratar as camadas populares e as demais classes sociais como sendo um agrupamento amorfo de indivíduos incapazes de expressar suas vontades, sua arte, suas tradições e festividades” (GUARAL, 2012, p. 13). O autor prefere falar em “pacto” entre as partes, analisando as “interações culturais” entre Estado e setores populares para a “edificação de um conceito de cultura brasileira”: nas escolas de samba, “os elementos de resistência e de colaboração com o Estado liderado por Vargas aparecem com nitidez, fazendo parte do esforço para o estabelecimento de um sentimento e de práticas de cunho nacionalista” (GUARAL, 2012, p. 15).

Uma das principais demonstrações dos enredos patrióticos da Portela durante o Estado Novo e a Segunda Guerra é “Carnaval de guerra”, de 1943. Tão forte era a relação da escola com o regime estado-novista que as funções de carnavalesco e a autoria do enredo (a narrativa em formato de prosa que serve de base a todo o desfile, inclusive ao samba) ficaram sob a responsabilidade da Liga de

Defesa Nacional. O samba-enredo de Nilson e Alvaiade é bastante curto e simples, de claro propósito didático, contendo poucos versos, rimas pobres e discurso ultraufanista:

*Brasil, terra da liberdade
 Brasil não usou de falsidade
 Meu irmão foi pra guerra, defender esta grande terra
 Meu Brasil precisando eu vou, ser mais um defensor
 Vou pra linha de frente travar um duelo
 Em defesa do perdão verde e amarelo
 Embora eu tenha que ser a sentinela perdida
 Honrarei minha pátria querida*

Com o fim da Guerra e do Estado Novo e a volta da democracia, o repertório das escolas de sambas volta a variar. No entanto, o ufanismo pelo país de certo modo persistia, como mostra “Vale do São Francisco” (também de autoria de Cartola e Carlos Cachça), samba-enredo da Mangueira em 1948. Todavia, agora associado a uma maior diversidade cultural e geográfica, partindo da representação do rio que corta diferentes estados e regiões.

*Não há neste mundo
 Cenário tão rico
 Tão vário, com tanto esplendor [...]
 Foi Deus, foi o Mestre
 Que fez meu Brasil
 Meu Brasil, meu Brasil
 E se vîres, poeta, o vale
 O vale do Rio
 Em noite invernosa
 Em noite de estio
 Que fica, que passa
 Em terras tão boas
 Pernambuco, Sergipe
 Majestosa Alagoas
 E a Bahia lendária
 Das mil catedrais
 E a Terra do Ouro
 De Tiradentes
 Que é Minas Gerais*

Na década de 1950, a exaltação patriótica continuava a ser um elemento corriqueiro nos desfiles de escolas de samba. A Mangueira em 1951 apresentou o enredo “Unidade nacional”, que trazia os seguintes versos iniciais: “Glória a unidade nacional/Portentosa e altaneira/Genuína, brasileira e primordial”. Em 1953, o tema da escola foi semelhante: “Unidade do Brasil”.

Mas é o de 1956 que mais chama a atenção. No enredo intitulado “Exaltação a Getúlio Vargas – emancipação nacional do Brasil” (mas que teve a sua canção consagrada como “O grande presidente”), é realizada uma narrativa biográfica e heroica de Getúlio, que voltou ao governo em 1950 “nos braços do povo” (expressão de sua carta-testamento) e se suicidou em 1954. A defesa que a Mangueira faz do ex-presidente é sem rodeios:

*E do ano de 1930 pra cá
Foi ele o presidente mais popular
Sempre em contato com o povo
Construindo um Brasil novo
Trabalhando sem cessar*

A letra, composta por Padeirinho, encerra com um refrão sintetizador do sentimento manguereense: “Salve o estadista, idealista e realizador/Getúlio Vargas/O grande presidente de valor”.

Em 1952, a Portela traz um elemento novo (pelo menos a partir da bibliografia disponível): a etnicidade negra. Com “Brasil de ontem” (autoria de Manacéa), o negro pela primeira vez é protagonista nas escolas de samba, esta criação sua. Ainda assim, tematizado a partir de um lugar na formação da nacionalidade:

*Brasil, já não és mais aquele
Brasil que o tempo levou (o tempo levou... levou)
Brasil, antigo de escravo e senhor (de escravo e senhor... senhor)
Antigamente o sofrimento era demais (era demais... demais)
Tronco e pelourinhos não existem mais [...]*

Sobre os enredos de temática afro, ressalta-se a importância que teve o Salgueiro para a consolidação dessa vertente dentro das escolas de samba. No início dos anos 1960, a escola inovou trazendo três “enredos negros” em cinco anos, que revolucionaram a estética dos desfiles: “Quilombo dos Palmares” (1960), “Xica da Silva” (1963) e “Chico-Rei” (1964). Na canção, o Salgueiro consagrou o uso de vocábulos e expressões referentes ao universo do negro.

Naqueles anos 1960, a Mangueira também expõe a vida dos escravos e tenta abordar a formação do povo brasileiro com o enredo “Casa grande e senzala”. No entanto, peca pela demasiada ingenuidade. Na composição de 1962 (de Jorge Zagaia, Leléu e Comprido), são anulados os conflitos raciais e hierárquicos que marcaram séculos de História do Brasil, como fica claro já nos versos iniciais: “Pretos escravos e senhores/Pelo mesmo ideal irmanados”. A separação entre casa-grande e senzala fica nítida neste trecho, porém sem dimensionar as contradições sociais e raciais imbricadas na separação espacial:

*Com ternura e amor
Esqueciam as lutas da vida
Em festas de raro esplendor
Nos salões elegantes
Dançavam sinhás-donas e senhores
E nas senzalas os escravos
Cantavam batucando seus tambores*

O ufanismo acrítico em relação ao conceito de “povo”, e aos fatos históricos envolvendo-o, torna-se evidente no refrão final: “Louvor a esse povo varonil/Que ajudou a construir/A riqueza do nosso Brasil”.

O golpe militar de 1964 traria consequências também para o carnaval, principalmente com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) e a acentuação da censura, em 1968. É famoso o episódio envolvendo o Império Serrano em 1969, quando apresentou a antológica canção “Heróis da liberdade”, de Silas de Oliveira: o verso que dizia “é a revolução em sua legítima razão” teve de ser alterado para “é a evolução em sua legítima razão”. No entanto, com os “anos de chumbo”, as ousadias

ficariam mais raras; em contrapartida, cresciam os enredos exaltando o desenvolvimentismo, novamente em sintonia com o governo então vigente.

Os anos de ditadura militar foram um momento em que a história antiga do Brasil ganhou força nos enredos das escolas de samba, assim como as lendas e os mitos “incontestáveis” formadores da nacionalidade. No mesmo ano do imbróglio envolvendo o Império Serrano, 1969, a Portela apresentou “Treze naus” (de Ari do Cavaco), narrando a chegada dos portugueses ao Brasil. O navegador Pedro Álvares Cabral é descrito como o homem que “cria um mundo novo” e glorifica “um grande povo”, um “herói” que é “orgulho de duas nações”:

*[...] Trazendo sob seu comando treze naus
Com destino às Índias
Seguia Pedro Álvares Cabral
Mas ao se afastar das calmarias
Novas terras descobria
Criava assim um mundo novo
E glorificava um grande povo [...]*

Na mitificação de heróis e da história, surpreendentemente o tema do indianismo não aparece com tanta força nas escolas de samba do Rio. No “instinto de nacionalidade” (expressão de Machado de Assis, em artigo famoso) dos românticos no século XIX, o índio exercia um lugar de destaque para a formação de uma brasilidade. Em outros carnavais, como o de Porto Alegre, o índio chegou a ter centralidade: até o início dos anos 1960, as tribos carnavalescas, entidades que desfilam obrigatoriamente com motivos indígenas, eram maioria entre as agremiações de carnaval na capital gaúcha; hoje, restam apenas duas (cf. RAYMUNDO, 2013).

Um dos principais sambas-enredo de temática indianista no carnaval carioca foi “Lendas e mistérios da Amazônia”, de 1970, da Portela. O samba, de Catoni, Jabolo e Waltenir, passeia, como o nome sugere, por diferentes lendas e mitos de maneira lúdica:

*E dizem mais
Jaçanã, bela como uma flor
Certa manhã viu ser proibido o seu amor
Pois um valente guerreiro
Por ela se apaixonou
Foi sacrificada pela ira do pajé
E na vitória-régia
Ela se transformou*

A recorrência às lendas nacionais aparece também na Mangueira, com enredos como “No reino da mãe do ouro”, de 1976, inspirado na personagem do folclore brasileiro. O bandeirante, a despeito do extermínio de indígenas ocorrido nos sertões do país, é tratado como “bravo bandeirante”. Há um elemento poético que merece destaque na canção de Tolito e Rubem da Mangueira: o uso de palavras do iorubá na invocação, apesar da referência a uma personagem branca da mitologia.

*Caminhando pela mata virgem
Bravo bandeirante encontrou [...]
Oba bá, ola, oba bá
É a mãe do ouro
Que vem nos salvar*

Em tempos de redemocratização, a crítica política viria com tudo nas décadas de 1980. Mas isso é tema para outro trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Protagonizadas por negros, brancos e mestiços da periferia urbana, as escolas de samba demorariam mais de duas décadas para começar a narrar as histórias de seus próprios antepassados. Até então, o “brasileiro” era aquele “herói” que estava nos livros escolares (homem, branco, rico). Por meio do samba, ocorreu uma quase “libertação”, mesmo que de maneira bastante discreta e gradual – principalmente nos períodos de estabilidade democrática.

A invenção de uma tradição nacional (no caso, de uma “brasilidade”), num país que havia pouco mais de um século declarado sua Independência e poucas décadas antes abolira a escravidão e proclamara a República, foi uma meta constantemente perseguida no contexto dos anos 1920/1930. Nesse sentido, as escolas de samba exerceram um papel fundamental tanto para reproduzir a ideologia nacionalista no meio popular quando aliadas dos governos quanto para externalizar o seu universo e criar novos mitos, como em outros momentos. Em comum, está o “espírito de pertença”, o desejo da comunidade negra e periférica de ser incluída na “representação coletiva” de nacionalidade.

A compreensão de etnicidade produzida por Peter Wade (2001) auxilia nessa discussão. O autor relaciona o conceito à ideia de “lugar”: as relações sociais se concretizariam mediante “uma forma espacializada” – “a ‘pergunta étnica’ por excelência é: de onde você é?” (WADE, 2001, p. 25-26, tradução nossa). Na cosmologia das escolas de samba, o elemento local é parte essencial – item praticamente obrigatório no samba-enredo é a referência à comunidade de forma laudatória. A “pergunta étnica” de que fala Wade (2001) é, via de regra, respondida pela canção das escolas de samba. E mais: a etnicidade própria das escolas e de suas comunidades muitas vezes é representada como microcosmo do Brasil ou do negro (respeitando, é claro, a tematização específica do enredo):

Capoeira

O samba vai levantar poeira

Tem zoeira

Em Oswaldo Cruz e Madureira (Portela, 1994).

É sangue, é suor, religião

Mistura de raças num só coração

Um elo de amor à minha bandeira

Canta a Estação Primeira (Mangureira, 2009).

Dentro de um *corpus* praticamente infundável, como é o da canção das escolas de samba, qualquer análise pode pecar por avaliações incompletas ou equivocadamente dirigidas. Tentamos, de todo modo, condensar similaridades e dissonâncias nas duas mais conhecidas agremiações carnavalescas, Portela e Mangureira, que justificassem o propósito deste texto – a análise das representações do nacionalismo e da etnicidade no samba-enredo.

Pode-se concluir que o tema da “brasilidade” passou por uma metamorfose ao longo da existência das escolas de samba. Desde os enredos apologéticos e a serviço de um ufanismo oficial, que retransmitiam ao meio oral e às comunidades

populares o Brasil ensinado nos livros didáticos, os sambas se diversificariam, espelhando a própria diversidade do povo brasileiro. Junto da referência espacial da “nação”, as abordagens em torno da etnicidade negra, após décadas secundarizadas, se tornariam usuais e se consolidariam como uma das principais características literárias da poética cancional do samba-enredo.

SAMBA-PLOT: THE FORMATION OF A (SUB)GENRE

Abstract: Original cultural form of Brazil, the samba-plot has become an instrument of formation of nationalist consciousness along the outlying communities. The mystification of facts and the creation of national heroes from the beginning were present in the song of the samba schools. In this paper, we study the representations of nationalism and ethnicity in the samba schools, particularly in its song. The *corpus* will focus on the two oldest schools in activity, Portela and Estação Primeira da Mangueira, from its foundation, in the 1930s, to the 1980s.

Keywords: Samba-plot. Brazilian popular song. Samba schools.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FERRARO, A. R.; KREIDLOW, D. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 29, n. 2, p. 179-200, jul./dez. 2004.
- GALVÃO, W. N. *Ao som do samba – uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- GUARAL, G. *O Estado Novo da Portela*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- MUSSA, A.; SIMAS, L. A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RAYMUNDO, J. Peculiares e resistentes: relatos orais e canção das tribos carnavalescas de Porto Alegre. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan./jun. 2013.
- SIQUEIRA, M. B. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- WADE, P. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya Yala, 2001.

Recebido em outubro de 2014.
Aprovado em fevereiro de 2015.