

# O samba-enredo e a formação de uma Poética da Brasilidade

Jackson Raymundo\*

**Resumo:** A construção de símbolos caracterizadores de uma “brasilidade” permeia o pensamento intelectual no país e a própria cultura brasileira. A literatura brasileira tem desde as suas primeiras manifestações a presença de narrativas que buscam qualificar o que é peculiar do Brasil. Na canção popular, a primeira metade do século XX viu o samba ser alçado à condição de “música nacional”, fazendo dele e do carnaval alguns dos principais símbolos pátrios. Do amálgama entre samba e carnaval surgiram as escolas de samba, gênero artístico, e o samba-enredo, gênero cancional. Da década de 1930, quando a modalidade carnavalesca se estabelece, até hoje, algumas temáticas sobressaem-se em sua poética; entre elas, os enredos “aquarela do Brasil”, prolíficos na narratividade de aspectos da história, da geografia, da arte, dos costumes etc., e aqueles de exaltação aos “heróis nacionais”. O artigo, ainda, desenvolve Estudos de Caso sobre dois sambas-enredo: “Aquarela brasileira”, do Império Serrano em 1964 (e reprisado em 2004), e “História para ninar gente grande”, da Mangueira em 2019.

**Palavras-chave:** Samba-enredo; Brasilidade; Literatura brasileira.

## The samba-plot and the formation of a Poetics of the Brazilianness

**Abstract:** The construction of symbols that characterize a “Brazilianness” permeates the intellectual thought in the country and the Brazilian culture itself. Since its first manifestations, Brazilian literature has narratives that seek to qualify what is peculiar to Brazil. In the popular song, the first half of the twentieth century saw samba being raised to the condition of “national music”, making it and carnival some of the main country symbols. From the amalgam between samba and carnival emerged the samba schools, artistic genre, and the samba-plot, song genre. From the 1930s, when the carnival modality was established, to this day, some themes stand out in its poetics; among them, the “watercolor of Brazil” plots, prolific in the narrative of aspects of history, geography, art, customs, etc., and those of exaltation to the “national heroes”. The article also develops Case Studies on two sambas-plot: “Aquarela Brasileira” [“Brazilian watercolor”], from the Império Serrano in 1964 (and reprized in 2004), and “História para ninar gente grande” [“History to lull large people”], from Mangueira in 2019.

**Keywords:** Samba-enredo; Brazilianity; Brazilian literature.

## Introdução

**E**m sua obra magna, *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2007) põe em evidência a ideia de que o Brasil possui uma literatura “empenhada” na construção de uma nacionalidade e de um sentimento de “brasilidade”. Retoma, assim, uma noção já ressaltada por Machado de Assis em seu conhecido ensaio “Instinto de nacionalidade”, de 1873. Analisando as manifestações literárias produzidas em solo brasileiro desde a chegada dos portugueses, bem como toda a fortuna crítica e historiográfica, percebe-se nitidamente a preocupação em representar o que seriam traços peculiares, as “cores do país” e o desejo de fundar uma “literatura mais independente” das metrópoles europeias, como frisou Machado.

Se no tempo colonial certas características representativas da busca de uma “nacionalidade” literária já se faziam presentes, sobretudo nos poemas épicos à época do Arcadismo, com o Romantismo esse aspecto ganharia outras dimensões. Com o Brasil ainda dando seus primeiros passos como nação independente de Portugal – ao menos politicamente –, Domingos Gonçalves de Magalhães, autor do precursor *Suspiros Poéticos e Saudades*, lança no mesmo ano de 1836, com os seus amigos Araújo Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva, as bases de uma teoria literária radicada na experiência brasileira. O *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* (inicialmente intitulado “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”) foi publicado na *Revista Niterói*, em Paris, surgindo como um verdadeiro manifesto cultural. Tinha como princípio básico a “independência e [n]a diferenciação de nossa criação literária e poética, desvinculando-a da subordinação ao colonialismo cultural e político representado por Portugal e pela literatura portuguesa” (MAGALHÃES, 1994, p. 6). Candido (2007, p. 333) sintetiza: “Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o Nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto [grifos do autor].”.

Assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a independência desenvolveu nela, no romance e

no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou como então se dizia, uma “literatura nacional”. (CANDIDO, 2007, p. 327)

Uma tradição se estabeleceria na formação da literatura e da própria cultura brasileira. Do mesmo modo que o contexto pós-Independência propiciou a construção de formas tipicamente brasileiras, em outros contextos políticos a mesma busca de uma “brasilidade” não só se fez notar, como também foi fomentada pelo Estado. É o caso, destacadamente, da Era Vargas (1930-45). Se as portas de uma literatura e de uma arte radicalmente expressivas das particularidades brasileiro foram abertas pela Semana de Arte Moderna, em 1922, com o governo Vargas o nacionalismo cultural ganha ares institucionais.

Sabendo utilizar bem os novos veículos de comunicação de massa surgidos nas primeiras décadas do século XX, como o rádio e o fonograma, e sob um contexto de ascensão de nacionalismos pelo mundo, a Era Vargas estimulou o desenvolvimento de traços identitários na cultura brasileira e, de modo correlato, dos “regionalismos”.

É nesse cenário que, no âmbito da música popular urbana, o samba, de ritmo perseguido pelas forças policiais, torna-se o gênero cancional por essência “brasileiro”. Diversos fatores levaram a essa condição: as letras tratando tanto do cotidiano das classes populares quanto de valores universais; o fato do gênero, em sua feição urbana, espriar-se a partir do Rio de Janeiro, então capital federal, principal polo cultural e político à época, que concentrava as rádios de alcance nacional e a indústria fonográfica; o ideal da “mestiçagem”, que intentava superar as contradições raciais por meio de uma inclusão do negro e do índio no rol de uma pretensa “cultura brasileira”. Além disso, ressalta-se o fato de que os nacionalismos estavam em alta após a independência política ocorrida em vários países, no caso da América Latina, e por causa do período entre-guerras, na realidade da Europa. Assim, nesse período de fundação (ou refundação) de muitos estados nacionais, análogo à invenção de novas tecnologias de consumo cultural, gêneros musicais são transformados em símbolos identitários das nações, como, por exemplo, o tango na Argentina, a cumbia na Colômbia e o samba no Brasil.

## Samba, carnaval e a *brasilidade*

Em um país com um vasto contingente de pessoas analfabetas ou sem escolarização, a oralidade continuava a ser a principal força motriz de transmissão da palavra. Ciente disso, o governo Vargas viu na canção popular o caminho mais fácil para incluir as massas populares em um mesmo projeto de nacionalidade. Impulsionado pelo carnaval e o rádio, o samba, ao adquirir uma “linguagem autônoma”, passou a representar os traços distintivos do que seria uma *brasilidade*.

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

O varguismo procurava se diferenciar da República Velha, por ele simbolizada como algo atrasado, e percebeu que a difusão de uma música tipicamente nacional de caráter popular, e não folclórico, faria com que as massas se vissem refletidas em um mesmo projeto de Estado nacional. Além disso, o governo “tinha consciência da necessidade de criar o nacional no samba como entidade para se contrapor à força colonizadora dos discos que traziam músicas importadas da América do Norte”, afirma Siqueira (2012, p. 240). Se a Era Vargas não foi responsável por inventar o samba, que já existia nas décadas anteriores, inclusive com sucesso comercial, é nesse momento histórico que o gênero deixou de ser “apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 23).

Na década de 1910, samba e carnaval confundiam-se. “Pensavam que samba servia para denominar qualquer música para o carnaval”, disse Eneida (1968, p. 195), precursora dos estudos sobre as manifestações momescas. No entanto, é apenas na virada da década de 1920 para a de 30, com a criação das escolas de samba, que há a fusão que revoluciona o carnaval brasileiro. Dessa junção surge um novo gênero cancional, o samba-enredo, mais adequado ao andar em cortejo e a características como expressar um enredo, isto é, uma história de outro universo semântico, e invocar as tradições de uma agremiação e sua

comunidade.

Mais do que um novo jeito de aproveitar o carnaval, a criação das escolas de samba significou o surgimento de um novo gênero artístico, que ao longo do tempo amalgamou (e segue amalgamando) diferentes linguagens artísticas e midiáticas. Entre os princípios que nortearam a sua formação, está a construção de uma almejada *brasilidade*. Isto fica bastante explícito em documento dos primórdios da União das Escolas de Samba (UES), datado de 1934. Numa carta endereçada ao então prefeito Pedro Ernesto, o presidente da entidade, Flávio Costa, expôs um conceito que, mesmo sem ter a dimensão naquele momento, se consagraria como algo intrínseco ao gênero: ser expressão do “cunho essencial de brasilidade”.

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

Alguns anos depois, em 1938, a União das Escolas de Samba formaliza o que antes era implícito, exigindo no regulamento dos desfiles que as apresentações estivessem “de acordo com a música nacional”, além de não permitir nos enredos “histórias internacionais, em sonho ou em figuração” (ibid., p. 128). A autoimposição – que contraria uma informação recorrente na bibliografia, inverídica, de que os temas pátrios teriam sido uma imposição do Estado Novo – permaneceria até a década de 1990, mantendo a sua influência no gênero, porém sem impedir diversas inovações e subversões.

Entre os tópicos de maior fôlego na poética do samba-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro estão os que tratam de “aquarelas do Brasil”, ou seja, que expressam enredos panorâmicos sobre a cultura, a geografia, a história, a formação étnica, a culinária, entre outros aspectos, das diferentes regiões do país, e sobre os “heróis nacionais”. Desde a primeira década de existência das escolas de samba, os anos 1930, até a contemporaneidade, as temáticas têm sido recorrentes nos desfiles cariocas.

Nas próximas subseções, assinalam-se, primeiramente, as características gerais distintivas dos sambas-enredo “aquarela brasileira” e daqueles que tratam dos “heróis nacionais”. Posteriormente, é feita uma análise de *corpus* de dois desses sambas: o antológico “Aquarela Brasileira”, de Silas de Oliveira, exibido pelo Império Serrano em

1964 e repetido no carnaval de 2004, de caráter bastante ufanista e apologético; e o recente – e também já tornado “antológico” – “História pra ninar gente grande”, de Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Manu da Cuíca, defendido (e campeão) pela Mangueira em 2019, que busca apresentar uma nova narrativa sobre a História brasileira e a formação de seus mitos.

### **Os sambas-enredo “aquarela do Brasil” e sobre os “heróis nacionais”**

Os sambas-enredo “aquarela do Brasil” e aqueles sobre os “heróis nacionais” estão entre os de mais longa presença no cancionário das escolas de samba do Rio de Janeiro. Em pesquisa para tese de doutorado que analisou todos os sambas-enredo do primeiro grupo do Rio de Janeiro (hoje chamado de Grupo Especial) de que se tem registro desde 1932, ano do primeiro desfile oficial, até 2019, foi possível identificar 50 sambas panorâmicos sobre o Brasil, sendo o primeiro de 1938. Os sambas acerca dos “heróis nacionais”, por sua vez, são de ocorrência mais profícua: elencam-se 74 ao todo, sendo o registro pioneiro também de 1938.

Dos sambas-enredo panorâmicos e sintéticos sobre o Brasil e a brasilidade, a pesquisa, desenvolvida no âmbito do Doutorado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aponta a existência de duas grandes vertentes: as “aquarelas” com toda a sua diversidade e a miscigenação, isto é, a expressão do “ideal da mestiçagem” como sinônimo de brasilidade. A tese, ainda, observou as nuances das representações sobre o Brasil no período da ditadura militar (1964-85), sobretudo no ciclo chamado de “anos de chumbo” (1968-74), constatando tanto a presença de enredos ufanistas e propagandísticos quanto de letras que subverteram a censura (ou a autocensura).

Em relação aos “heróis nacionais”, percebe-se nas primeiras décadas do gênero um discurso homogeneizado em torno das mesmas personagens dos livros didáticos e da historiografia oficial: Tiradentes, Dom João VI, Dom Pedro I e II, Duque de Caxias, Princesa Isabel, Oswaldo Cruz, os bandeirantes, os ícones das Forças Armadas, entre outros. É a partir da década de 1950 e, principalmente, dos anos 1960, através do protagonismo da Acadêmicos do Salgueiro, que os heróis negros também são incluídos no panteão, ajudando a mudar também a narrativa acerca da escravidão. Contudo, os diferentes discursos – o

hegemônico e o que dá luz às narrativas minoritárias na historiografia – seguem concomitantes até a atualidade, como demonstra a análise feita na pesquisa acerca da representação da Princesa Isabel ao longo do tempo.

Na sequência, procede-se ao estudo de caso de duas canções escolhidas para representar, respectivamente, a temática dos sambas panorâmicos sobre o Brasil e a tópica dos “heróis nacionais” – tendo como foco, neste caso, a desconstrução da historiografia hegemônica e a formação de uma nova narrativa.

**Estudo de caso 1:** “Aquarela brasileira”, de Silas de Oliveira (Império Serrano, 1964)

Canção consagrada do carnaval e do samba, cujo sucesso foi para além do período momesco, a “Aquarela Brasileira” de Silas de Oliveira (de 1964, repetida no carnaval de 2004 pelo mesmo Império Serrano) é a referência máxima dos enredos panorâmicos sobre o Brasil, do país “forma de aquarela”. A temática se firmaria como uma das características mais recorrentes da poética do samba-enredo. Francamente inspirada na “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, a letra de Silas preserva o ufanismo da canção original, porém acentuando em sua composição as características geográficas, sociais e culturais do Brasil, seus estados e suas regiões.

Diferentemente do padrão que se consolidaria como predominante no gênero, a estrutura do samba não tem refrãos bisados (com exceção da derradeira onomatopeia “La rá rá rá...”). A narrativa é direta, pintando o Brasil “em forma de aquarela” de norte a sul - ou melhor, do Norte a São Paulo e Rio, como se verá a seguir.

Consoante à estrutura da epopeia, a letra começa com uma proposição: o eu-lírico apresenta o assunto tematizado, invocando o interlocutor a acompanhar a saga que será narrada e a expectativa em relação ao efeito que deverá ser gerado.

Vejam  
Essa maravilha de cenário  
É um episódio relicário  
Que o artista num sonho genial  
Escolheu para este carnaval  
E o asfalto como passarela  
Será a tela  
Do Brasil em forma de aquarela.

Obedecendo ao desenho geográfico do Brasil, a letra inicia enumerando aspectos do

Norte do país. Como não seria diferente, a exuberância natural da região amazônica é o foco.

Passeando pelas cercanias do Amazonas  
Conheci vastos seringais  
No Pará, a Ilha de Marajó  
E a velha Cabana do Timbó.

O encadeamento com a região Nordeste se dá por dois versos: “Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com lindos coqueirais”. E aí surge o Ceará representado pela lenda de Iracema, eternizada pela obra de José de Alencar: “Estava no Ceará / Terra de Irapuã, de Iracema e Tupã”.

Assim como nos versos anteriores, a chegada à Bahia também faz referência literária, mas também à culinária e à religiosidade.  
Fiquei radiante de alegria  
Quando cheguei à Bahia  
Bahia de Castro Alves, do acarajé  
Das noites de magia, do candomblé.

Desta vez fugindo à lógica geográfica, são citadas as “matas do Ipu” no verso que faz o “trajeto” entre a Bahia e Pernambuco. Ocorre que o local, mencionado na “Iracema” de Alencar, é a região do noroeste cearense em que a índia tomava banho na bica e “onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara” (ALENCAR, 2013, p. 27). De Pernambuco, o realce é aos ritmos musicais do estado: “Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / À festa do frevo e do maracatu”.

Fundada menos de quatro anos antes do samba, a capital federal é sintetizada ressaltando a sua mais conhecida marca cultural, a arquitetura: “Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza e arquitetura”. Já o epíteto “terra da garoa” e a “grandeza” caracterizam São Paulo: “Feitiço de garoa pela serra / São Paulo engrandece a nossa terra”.

De modo sumário, em dois versos a letra refere-se à extinta região leste, que incluía Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Guanabara (a cidade do Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal), e o Centro-Oeste, composto pelo Mato Grosso (ainda não existia o Mato Grosso do Sul), Goiás e o novo Distrito Federal (na cartografia brasileira não existia, ainda, a região Sudeste, o que só aconteceria em 1969). Diz a letra, eufórica: “Do leste, por todo Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz”.

O Rio, no entanto, merece mais do que a descrição superficial dos versos anteriores. Destacando aspectos que se consagraram como verdadeiros estereótipos da cidade - samba,



malandro e mulata -, o samba fecha assim a narração das regiões brasileiras: “O Rio dos sambas e batucadas / Dos malandros e mulatas / Com seus requebros febris”.

Por fim, tal qual um poema épico, a última estrofe funciona como um epílogo que condensa o que foi apresentado. Com todo ufanismo possível, cantam os versos finais:

Brasil, essas nossas verdes matas  
Cachoeiras e cascatas  
De colorido sutil  
E esse lindo céu azul de anil  
Emolduram em aquarela o meu Brasil  
La rá rá rá rá, la rá rá rá rá

Respeitando a liberdade e a autonomia criativa que tem o artista em seu ofício, e sem perder a admiração pela obra brilhante, à luz da organização geográfica do Brasil muita gente já perguntou: e o Sul?

A justificativa é a seguinte: quando escrito o samba, em 1963, São Paulo pertencia à região Sul, junto dos três estados que a compõem hoje - Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A “defesa”, então, era de que os dois versos referentes aos paulistas seriam representativos de todos os sulistas.

Para alguns, o fato poderia se resumir a uma simples nota de rodapé. Para mestres do gênero como Martinho da Vila, porém, a ausência gerava um problema estrutural à canção de Silas, uma impressão de “incompletude”. Em entrevista a Mello (2015, p. 29), Martinho afirmou que o encantamento pela música se deu pela versatilidade apresentada, em especial pelo fato de cada lugar do país corresponder a uma variação na melodia - “elas são diferentes umas das outras, mas se encaixam perfeitamente. Não há choque”.

Assim, em seu LP *Maravilha de Cenário*, lançado em 1975, a faixa de “Aquarela” teve na sequência “Glórias gaúchas”, samba-enredo da Vila Isabel em 1970, de autoria de Martinho. Estava completa, deste modo, a pintura em aquarela que buscava simbolizar os diferentes “brasis”.

Mantendo a consagrada letra, no desfile que reeditou “Aquarela Brasileira”, em 2004, o carnavalesco Ilvamar Magalhães inseriu um setor representando toda a região Sul. Considerando que um desfile de escola de samba é um espetáculo intermediário, e que o samba-enredo não exerce seu papel isoladamente, mas é parte de um enredo e da sua representação nos diferentes segmentos da apresentação, a “Aquarela Brasileira” deste século fez jus ao caráter panorâmico esperado. Se diversidade é marca da civilização

brasileira, uma de suas “longuíssimas durações” mais notórias, quanto mais um desfile ressaltar aspectos dessa diversidade, mais simboliza o Brasil “em forma de aquarela”, o país em suas múltiplas dimensões.

**Estudo de caso 2:** “História pra ninar gente grande”, de Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Manu da Cuíca (Mangueira, 2019)

A temática de exaltação aos “heróis nacionais” é das mais pródigas no cancioneiro das escolas de samba do Rio de Janeiro. Se a narrativa predominantemente mantém-se atrelada à historiografia dominante, por vezes ela subverte essa hegemonia ou, mesmo, constrói outras hegemonias, como se constata em pelos menos dois momentos da história brasileira.

Amalgamando profundamente ciclo histórico e forma artística, tanto na segunda metade da década de 1980 quanto no período a partir de 2016 percebe-se a existência dos enredos de crítica política e/ou social não como um fato isolado, mas como um aspecto prevacente da época. A segunda metade dos anos 1980 é o momento de redemocratização do país, que vive o fim de duas décadas de ditadura militar, constrói uma nova Constituição e tem a sua primeira eleição presidencial direta desde 1960. O outro ciclo histórico, por sua vez, vivencia uma crise política e econômica, um golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, o ativismo judicial com a banalização e o uso político de prisões e, concomitante a tudo isso, a ascensão da extrema-direita.

Desse segundo período, diversos enredos se destacam por seu viés crítico. Dentre eles, pode-se destacar o da Estação Primeira de Mangueira em 2018. Esse ano, que Martinho da Vila (2019) caracterizou como “um ano atípico”, foi repleto de reviravoltas e surpresas no âmbito da política: a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, então favorito nas pesquisas eleitorais, condenado em um processo bastante controverso e carente de provas; o brutal assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco; a ascensão e vitória de um político de extrema-direita, que, após sofrer um atentado, praticamente não participa mais da campanha eleitoral, e que, uma vez eleito, tem entre suas primeiras ações convidar o mesmo juiz que condenara o seu principal adversário para ser seu ministro. Afora o cenário

político mais geral, outros fatos também sobressaíram-se, como o movimento pela aprovação do “Escola sem partido”, uma tentativa de reescrever a História sob o viés das classes dominantes e cercear a liberdade de ensino no âmbito escolar (o projeto, apesar do barulho causado, não foi aprovado na esfera federal ao final daquele ano).

Nesse ano “atípico”, o desfile da Mangueira em 2019 já nasceu antológico. O enredo bateu de frente com o avanço reacionário do período e o samba surpreendeu a crítica pela qualidade e pertinência. A apresentação da verde-rosa devolveu ao carnaval o protagonismo da contestação política por meio da arte. Foi um verdadeiro manifesto político-cultural de resistência, bastante sintonizado ao singular ano de 2018 e ao contexto que surgia em 19.

A Mangueira, com seu enredo “História pra ninar gente grande”, buscou desconstituir heróis e fatos tradicionais da historiografia oficial. Ou, nas palavras da sinopse do enredo desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira, defender um “olhar possível para a história do Brasil”, “uma narrativa baseada nas ‘páginas ausentes’, uma “outra versão”. Disse Vieira na abertura da transmissão televisiva:

O enredo da Mangueira é um olhar para a História do Brasil interessado nas páginas ausentes, a história de índios, negros e pobres, heróis populares que não foram para os livros. Gente que a gente não aprende na escola. É a história de Sepé Tiaraju, Cunhambebe, Teresa de Benguela, Dandara e tantos outros que não tiveram protagonismo. (LEANDRO VIEIRA, entrevista, TV Globo)

Assim, na perspectiva do enredo da escola, o Brasil não foi “descoberto”, e sim “dominado e saqueado”. O Brasil seria os mais de 11 mil anos de ocupação amazônica, e não pouco mais de cinco séculos desde a chegada dos portugueses. A História oficial não teria respeitado os povos indígenas em suas lutas e sua diversidade - e o enredo discorre acerca de Cunhambebe, dos índios cariris e dos caboclos do Dois de Julho. O enredo desconstrói a imagem mítica positivada em torno dos bandeirantes (que, até décadas atrás, rendiam sambas enaltecendo); são chamados de “assassinados e saqueadores”. Dom Pedro I, longe de ser o herói que tornou o Brasil livre, se apossou da coroa antes que alguém do povo brasileiro o fizesse. Marechal Deodoro da Fonseca seria um homem “de convicções monarquistas” que instaurou uma “República continuísta” e sem participação popular e fruto de um golpe. Tiradentes, na ausência de líderes entre os republicanos, fora pintado como herói para ter “um personagem para chamar de seu”. Indo de golpe para golpe, mostrando que essa é uma característica da História brasileira, o enredo pula de 1889 para 1964; todos

os presidentes militares são criticados, bem como aqueles que levantam faixas pedindo uma nova intervenção militar.

O desfile, por sua vez, não deixou dúvidas do caráter fortemente político. Já na comissão de frente, intitulada “Eu quero um país que não tá no retrato”, uma galeria trazia os quadros emoldurados com alguns “heróis” da historiografia hegemônica – Princesa Isabel, Domingos Jorge Velho, Marechal Deodoro da Fonseca, D. Pedro I, José de Anchieta, Pedro Álvares Cabral; do lado de fora, os excluídos (índios e negros). Na performance, os “heróis” oficiais descem da galeria e se mostram pequenos, denotando a pequenez de sua história. Os índios e negros tomam os seus lugares. De dentro da alegoria, surge Cacá Nascimento, menina negra, interpretando Marielle Franco criança, portando um livro e buscando enxergar outros heróis nas galerias, que lhe representassem; ela abre uma faixa dizendo “Presente”.

Entre a comissão de frente e o abre-alas alusivo ao “descobrimento”, alegorias e alas representam os indígenas, que já estavam no país antes da chegada dos portugueses. O carro abre-alas, “Mais invasão do que descobrimento”, dá protagonismo aos indígenas e retrata a chegada dos europeus como um processo de violência contra os povos nativos. No primeiro setor do desfile, alas com nomes de lideranças e povos indígenas de diferentes lugares do Brasil, que tiveram relevante papel na resistência – Cunhambebe (líder da Confederação dos Tamoios), índios cariris (do Nordeste, a maior resistência aos bandeirantes), Sepé Tiaraju (do Rio Grande do Sul, líder dos Sete Povos), caboclos de julho (Bahia) –, além de falar do genocídio indígena no Brasil.

O combate à narrativa histórica paulistocêntrica surge com tudo no segundo carro alegórico. Denominado “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”, todo em vermelho-sangue, ao centro um destaque representa “O bandeirante anhanguera”, com uma faixa onde está escrito “Assassino”. O tradicional Monumento às Bandeiras, símbolo de São Paulo que homenageia os bandeirantes, aparece pintado de sangue dos índios e uma pichação dizendo “Assassinos”. Por toda a alegoria, muitas caveiras e cruzes carregam os nomes dos povos indígenas, além de uma cruz com o nome “Funai”, denunciando o esvaziamento proposital da fundação responsável pelas políticas de proteção aos nativos.

O restante do desfile mantém a narrativa que busca colocar outras imagens no panteão dos heróis pátrios. O segundo setor repete o verso do samba “Não veio do céu nem

das mãos de Isabel”, celebrando o protagonismo do negro na história do Brasil, apresentando o cantor Nelson Sargento como Zumbi dos Palmares e a cantora Alcione como Dandara;; mais adiante, no alto de um tripé, a cantora, compositora e deputada Leci Brandão, uma das homenageadas pelo samba, interpreta Luísa Mahin. O segmento fecha com o carro “Dragão no mar de Aracati”: uma enorme embarcação simboliza um navio negreiro; contudo, não é um navio negreiro triste, e sim com muito dourado, sob o conceito “recipiente da cultura negra”.

No último setor, chamado “A história que a história não conta”, desfilam a irreverência e a crítica política: primeiramente, alas como “Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral” (na fantasia, as cores de uniforme de presidiário e plaquinhas de 171), “Versão heróica para Pedro I” (na representação, ele não estava sobre um cavalo, mas sobre uma mula) e “Marechal republicano que não tirou na monarquia da cabeça”. A seguir, o carro “A história que a história não conta” mostra muitos livros abertos; na frente, um livro com uma imagem de manifestação contra a ditadura militar e a frase “Ditadura assassina”. De destaque na dianteira, a jornalista Hildegard Angel usando um vestido réplica de uma criação de sua mãe Zuzu Angel e um colar que pertencia a ela (Hildegard teve o seu irmão Stuart Angel torturado e morto pela ditadura; sua mãe, famosa estilista da época, foi uma das maiores inimigas do regime autoritário, vindo a ser morta com a participação de agentes do Estado). Cada livro traz um “herói nacional” desconstituído em páginas reescritas por um professor diferente; personificado, cada herói dança sobre os corpos mortos dos excluídos.

Encerrando o desfile, a ala final “São verde e rosa as multidões”, toda nas cores da escola, irrompe com bandeirões com os rostos de Marielle, Cartola, Jamelão, Carolina de Jesus, Mussum. A bandeira do Brasil, em verde-rosa, é ressignificada, sintetizando o propósito político do enredo: em vez de “Ordem e Progresso”, a epígrafe “Índios, negros e pobres”.

O tom de manifesto político permeia todo o samba-enredo da escola. É objetivo e claro em suas asserções. Ousado, não se rende à fórmula de refrãos fáceis e muitas vezes descolados do conjunto da letra; há apenas um refrão, que nem vem a ser o ponto culminante do samba. Além disso, é recheado de aliterações e versos que se encontram mesmo em estrofes distintas.

O trecho inicial apresenta o enredo, que é a contação de uma nova história para o

Brasil, fechando com a assertividade política do verso “Na luta é que a gente se encontra”.

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

A segunda estrofe começa aliterando “nego” com “denço”, expressando um sentimento brasileiro ao interlocutor. A história do Brasil começa a ser recontada na desconstrução do “descobrimento” de 1500 e na afirmação daqueles excluídos das galerias dos heróis nacionais. O último verso resume a intenção política - “Eu quero um país que não tá no retrato”

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

Percebe-se, tanto no início do primeiro quanto do segundo verso, uma vocalização alongada da palavra “Brasil”, que remonta à entoação ufanista da versão clássica de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. A evocação ao Brasil “grandioso” funciona, por um lado, como chave antitética para a narrativa presente nos versos que sucedem em cada estrofe, onde a historiografia hegemônica é desconstruída, e, por outro lado, como prefácio para a outra história da formação brasileira defendida pelo enredo.

O sentido da liberdade não é representado como uma concessão da Princesa Isabel, e sim produto da luta e da resistência dos povos negros escravizados e dos nativos indígenas. No trecho, sobressai-se a afirmação de que a liberdade “não veio do céu / Nem das mãos de Isabel”. A “liberdade” remete ao nome da jangada do líder abolicionista Chico da Matilde, o Dragão do Mar, que conseguiu interromper o mercado escravista no Ceará em 1881. Assim, é reforçada a ideia de que a Abolição não fora um presente da monarca, e sim produto da luta dos negros.

Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel

A liberdade é um dragão no mar de Aracati

A seguir, o samba-enredo apresenta o trecho que exibiu a maior diferença na gravação em relação à performance no desfile. Os versos “Salve os caboclos de julho / Quem foi de aço nos anos de chumbo” são acompanhados de uma batida marcial, reportando ao período referido, o da ditadura militar. Já o verso “Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”, de expressiva aliteração, pode ser entendido como o ponto culminante da canção: em uma das passagens do samba, a percussão é reduzida a um timbau e é feita uma “paradinha” para que as arquibancadas cantassem junto - o que foi efusivamente correspondido. Pesou aí, possivelmente, a repercussão gerada com a presença de Marielle Franco na letra da composição (lembrando que seu nome não constava na sinopse do enredo, apenas no samba-enredo vencedor).

O trecho final, único refrão, começa ciente do papel que pode ser desempenhado pela escola de samba para jogar luz sobre aquilo que está escondido e camuflado: “Mangueira, tira a poeira dos porões” (coincidência ou não, uma semana após o desfile campeão da Mangueira e toda sua visibilidade à memória de Marielle Franco, a polícia do Rio de Janeiro divulgou os nomes dos prováveis assassinos dela e de seu motorista Anderson Gomes). Os versos derradeiros homenageiam os heróis da própria escola, tanto os anônimos dos barracões quanto ícones como Leci Brandão ou Jamelão, o grande intérprete da história da agremiação: “Ô, abre alas, pros teus heróis de barracões / Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões”.

### **Considerações finais**

Diversas peculiaridades caracterizam o Brasil: é o quinto maior país do mundo em território e em população, a oitava economia global e a única nação do continente a falar português – que, mesmo sendo ex-colônia, é responsável por cerca de 80% dos falantes do idioma da ex-metrópole. Erguido sob as bases do extermínio dos povos nativos e da escravidão, sem nunca ter passado por grandes rupturas nas elites do poder, mantém consigo uma inexorável desigualdade social e racial. Enfim, um país bastante singular, que convive com as suas contradições sem superá-las, parecendo eternamente um livro que possui ainda muitas páginas a serem escritas.

Entre as particularidades nacionais que se tornaram sinônimo de “brasilidade”, sem dúvida o binômio samba/carnaval se destaca. Se muitas vezes esses fenômenos serviram para reforçar estereótipos, é inegável a sua relevância na cultura brasileira. O samba, e em especial a sua modalidade carnavalesca, o desfile de escolas de samba, historicamente reproduziu ideais hegemônicos no pensamento intelectual, mas também a contestação e a subversão a essas hegemonias. Carregando consigo – até por previsão estatutária – a função de descrever o país e sua cultura, as escolas de samba fundaram um gênero artístico e um gênero cancional enraizados na experiência histórica brasileira.

Não é à toa, então, que nos momentos de crise e/ou de catarse política e social no país os desfiles de escolas de samba estejam entre as manifestações que melhor (e mais rapidamente) simbolizem as tensões contemporâneas do Brasil. Se as “aquarelas do Brasil” seguem sendo um tópico de infindáveis possibilidades, também a celebração dos “heróis” nacionais continua a inspirar os enredos das agremiações. O que diferencia as escolas de samba, contudo, é a capacidade de, sendo uma arte que anualmente se renova, expressar em seus desfiles e em suas canções a diversidade que caracteriza o Brasil e os brasileiros, refazendo permanentemente os sentidos da nacionalidade.

### Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. **Iracema**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. 183 p. (Série Prazer de Ler; n. 4)

ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade - Notícia da atual literatura brasileira**. 1873. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod\\_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf). Acesso em: novembro 2019.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 1. ed. São Paulo: Lazuli Editorial / Companhia Editora Nacional, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos, 1750-1880**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

DA VILA, Martinho. **2018: Crônicas de um ano atípico**. 1. ed. São Paulo: Kapulana Editora, 2019.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Discurso sobre a história da literatura do Brasil**. Apresentação de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa,



1994.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

RAYMUNDO, Jackson. **A construção de uma poética da brasilidade: a formação do samba-enredo**. 479f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIQUEIRA, Magno B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

\***Jackson Raymundo** é doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde também fez graduação e mestrado. Os trabalhos de conclusão de curso, mestrado e doutorado são também sobre samba-enredo e estão disponíveis nas plataformas de trabalho da universidade. É técnico-administrativo em educação (TAE) da Universidade de Brasília.