



FERRARI, Bruno. Pálidos épicos: a perda do tom épico do samba-enredo carioca no século XXI. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 132-147.

**PÁLIDOS ÉPICOS:
A PERDA DO TOM ÉPICO DO SAMBA-ENREDO CARIOCA NO SÉCULO XXI**

**PALE EPICS:
THE LOSS OF EPICITY IN THE CARIOCA SAMBA-ENREDO IN THE 21st CENTURY**

Bruno Ferrari¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

RESUMO: O objetivo deste trabalho é discutir a perda do tom épico no samba-enredo carioca no século XXI. O samba-enredo, surgido no início do século XX, pode ser considerado um gênero épico por excelência (MUSSA & SIMAS, 2012), por conter elementos caracterizadores do *epos*, tais como a grandiloquência, o distanciamento, a narratividade, a referência ao tempo passado, entre outros. No século XXI, entretanto, com o crescimento e a mercantilização do desfile das escolas de samba, percebemos uma queda acentuada nesses traços e a emergência de um estilo mais descritivo e imagético. Para guiar nossa discussão, observaremos tal mudança em sambas-enredo de temática africana, baseando-nos nos postulados teóricos de Bowra (1952), Staiger (1976), Mussa & Simas (2012) e Pamplona (2013).

Palavras-chave: Épico; Samba-enredo; Carnaval.

ABSTRACT: The aim of this work is to discuss the carioca samba-enredo's loss of epicity in the 21st century, The samba-enredo, emerged in the beginning of the 20th century, can be considered an epic genre by excellence (MUSSA & SIMAS 2012) because it contains elements which characterize an *epos* such as grandiloquence, a distant tone, narrativity, references to the past, among others. In the current century, however, with the growth,

¹ Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2006) e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). E-mail: brunoferrari81@gmail.com

professionalization and mercantilization of the samba schools' parade, we notice an abandonment of these traits and the emergence of a more descriptive and imagetic style. To guide our discussion, we will observe these changes in the afro-themed sambas, using the works of Bowra (1952), Staiger (1976), Mussa & Simas (2012) e Pamplona (2013) as theoretical background.

Keywords: Epic; Samba-enredo; Carnival.

Introdução

Inúmeros são os sambas-enredo cujo sucesso ultrapassou os limites do desfile das escolas de samba, fazendo com que seus versos se cristalizassem no imaginário popular. Alguns deles tornaram-se itens obrigatórios em bailes de carnaval e desfiles de bloco ou ainda ganharam notoriedade quando gravados por grandes nomes da MPB. Seu formato foi utilizado por diversos compositores fora do âmbito da quadra das escolas, tais como Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc. Entretanto, muito se fala nos dias de hoje de uma crise no samba-enredo, que vem tornando seu processo de sobrevivência pós-desfile mais difícil a cada dia.

Podemos aventar muitas razões para tanto, tais como a comercialização das disputas nas escolas e os critérios de julgamento do desfile estabelecidos pela LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), que pasteurizam os sambas-enredo, a cada dia, menos melódicos e poéticos. Já que o quesito samba-enredo é um aspecto menor na disputa do campeonato, as escolas agora parecem se contentar em levar para a avenida os chamados sambas-enredo funcionais, ou seja, obras que apenas cumpram satisfatoriamente seu papel de contar o enredo apresentado no desfile. Uma das consequências mais evidentes desse processo é o enfraquecimento de um aspecto primordial e inerente ao samba-enredo: o tom épico.

Para tratar da questão, no entanto, precisamos discutir a origem do samba-enredo e seu processo de evolução. Os sambas-enredo não surgiram com as escolas de samba, muito embora hoje sejam indissociáveis. Nos primeiros desfiles, cada escola desfilava com três sambas inéditos, que não contavam uma história nem tinham qualquer conexão com fantasias ou adereços. Não havia, portanto, narrativa nem outro tipo de desempenho. (GALVÃO, 2008, p.44). Em 1934, o jornal *O Globo* – então organizador dos desfiles – propõe um regulamento em que seriam utilizados como critério de avaliação a poesia do samba, o enredo, a originalidade e o conjunto. Aqui, ainda não havia a necessidade de o samba estar de acordo com o enredo. Nessa época, o desfile já contava com apoio governamental, ainda que tímido (SIMAS & MUSSA, 2012, p. 17).

Em 1935, três anos após o começo dos desfiles oficiais, a União das Escolas de Samba, órgão que tinha a intenção de regulamentá-las, dando a elas o mesmo prestígio e projeção das grandes sociedades, blocos e ranchos, consegue que o prefeito Pedro Ernesto ratifique a participação das escolas de samba como parte integrante do carnaval carioca. Conforme colocam os pesquisadores Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa:

A regra do jogo era claríssima. As escolas buscavam o apoio do poder público como um caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades; o poder público, por sua vez via na oficialização dos desfiles uma maneira de disciplinar e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos (SIMAS E MUSSA, 2012, p.18).

Nessa busca por maior reconhecimento e aceitação, o regulamento proposto pela União das Escolas de Samba – ao qual todas as escolas obedecerão – estipula que elas deveriam somente apresentar enredos nacionalistas, exaltando valores nacionais. Durante muitos anos, acreditou-se que essa era uma imposição do Estado Novo, mas é interessante ressaltar que ela partiu das próprias escolas, “que já percebiam que estavam agradando e até sendo usadas como propaganda turística” (GALVÃO, 2008, p.45). Tal reconhecimento por parte do poder público foi um grande passo para as comunidades negras e mestiças, pois a prefeitura admitia sua relevância para a vida cultural da cidade, a despeito de toda exclusão que ainda sofriam.

Ainda no ano de 1935, o regulamento foi modificado e apenas quatro quesitos seriam avaliados: bateria, originalidade, harmonia e bandeira. O quesito poesia do samba, critério de avaliação em 1934, foi excluído, pois os dirigentes do GRES Vizinha Faladeira haviam se posicionado contra o julgamento dele, argumentando que não seria possível estabelecer parâmetros para julgar versos de improviso, que caracterizavam os sambas de então. A única possibilidade de tornar o julgamento do samba viável era se ele fosse vinculado aos enredos exibidos pelas escolas. Para Mussa e Simas, tal “adequação, que nos anos 30 apenas se esboça, está de acordo com a tendência de padronização e perda da espontaneidade que os desfiles das escolas de samba irão adquirir, sobretudo após a oficialização da festa pelo poder público” (SIMAS & MUSSA, 2012, p. 19).

Ante o questionamento da Vizinha Faladeira, ficou estabelecido que as escolas se apresentariam com dois sambas cujas letras deveriam ser enviadas à comissão julgadora com antecedência. Foram proibidos ainda estandartes e carros alegóricos, sob a alegação de que

poderiam se sobrepor ao samba. Na época, a pujança visual era uma característica de outra manifestação popular, o rancho. As escolas eram julgadas muito mais por sua musicalidade, canto e evolução do que por seu esplendor estético (FERREIRA, 2004, p. 348). Na visão de Monique Augras:

o processo de transformação do desfile, da estrutura das escolas de samba e, particularmente, a importância cada vez maior do samba-enredo, caminham *pari passu* com a expectativa oficial. Não se trata de um processo linear de repressão e dominação, mas sim da construção mútua de uma nova modalidade de expressão popular (AUGRAS, 1992, p. 3).

Em 1939, outra inovação é trazida pelo GRES Portela. A escola se fantasia de acordo com o enredo, consolidando, dessa forma, um modelo que vigora até hoje. O enredo era Teste do Samba e todos os componentes da escola de Osvaldo Cruz desfilaram vestidos de estudantes e recebiam diplomas distribuídos pelo sambista Paulo da Portela, fantasiado de professor (GALVÃO, 2008, p.46). A adequação da indumentária dos desfilantes ao enredo só será considerada obrigatória em 1952, quando entra em vigor um novo regulamento. Tal iniciativa representa a consolidação do quesito enredo, e é certamente um dos propulsores para a emergência e estabelecimento do samba-enredo como gênero.

Há muita divergência em relação à identificação daquele que teria ido o primeiro samba-enredo, especialmente porque o gênero foi se formando aos poucos até chegar à forma que se consolidou entre o fim dos anos 1940 e o início dos 1950. Alguns estudiosos, no entanto, apontam para sua existência, ainda que de modo rudimentar, antes desse período. Júlio Cesar Farias (2002) atribui ao GRES Unidos da Tijuca o mérito de levar o primeiro samba-enredo para o desfile em 1933. Já outros críticos como, por exemplo, Walnice Nogueira Galvão (2008), afirmam que o primeiro samba-enredo foi “Exaltação a Tiradentes”, composto por Mano Décio da Viola, Penteadó e Estanislau para o GRES Império Serrano em 1949. Outros ainda dão tal primazia aos sambas “Apologia aos Mestres”, do GRES Estação Primeira de Mangueira, e “Despertar do Gigante”, do GRES Portela, ambos de 1949.

O fato é que é impossível definir qual foi o primeiro samba-enredo, porque o gênero é uma construção coletiva. Entretanto, podemos afirmar que todos os sambas citados acima já apresentam certo distanciamento dos padrões do samba de terreiro, contendo improvisações, que eram utilizados nos primeiros desfiles. Tal distanciamento do padrão do samba de terreiro

envolvia a adoção de versos livres, o uso de estrofes mais longas e com rimas sem posição fixa, a utilização de versos vazios, como recurso melódico, a não correspondência entre a sintaxe e o verso, a introdução do refrão de versos curtos no fim do samba ou na transição da primeira estrofe para a segunda e o abandono da abordagem simplesmente alusiva do enredo, com seu progressivo desenvolvimento impessoal e descritivo (MUSSA & SIMAS, 2012, p. 50).

Contudo, há um consenso no que diz respeito ao samba que representa a consolidação definitiva do samba-enredo. Em 1951 com “Sessenta e um anos de República”, de Silas de Oliveira, também do Império Serrano, dá início ao período clássico do samba-enredo. Simas e Mussa argumentam que:

Sessenta e um anos de República marca uma nova fase na história. A partir dele, passa a ser impossível confundir samba de enredo com qualquer outro gênero de samba. [...] No período clássico o samba-enredo se caracterizou por melodias solenes, por jogos rítmicos frequentes (às vezes fazendo a sílaba tônica não coincidir com o acento musical, o que aumenta o efeito da síncope) e por um vocabulário sofisticado que se afastava definitivamente da linguagem popular (SIMAS & MUSSA, 2012, p.56).

Assim, percebemos que Silas de Oliveira com suas obras ajuda a solidificar uma matriz para o samba-enredo, cujo formato se repetiria em todas as demais escolas.

Ao analisar os sambas-enredo tendo como parâmetro as obras deste período clássico, o crítico José Ramos Tinhorão (1986) o define como um poema musical de natureza narrativo-descritiva e laudatória de temas nacionais, destinado à realização oral. Galvão (2008) corrobora tal visão de Tinhorão e acrescenta que o samba-enredo é um gênero necessariamente longo por ter que contar uma história completa (enredo) e que se notabiliza por utilizar uma linguagem rebuscada e altissonante, em consonância com o extraordinário luxo que o desfile ostenta. Assim, a pesquisadora ainda lhe atribui traços como a grandiloquência, o distanciamento temporal em relação à matéria sobre a qual versa, e a utilização de léxico rebuscado, fazendo com que conclua que “o projeto estético literário do samba-enredo é ao um só tempo naïf e preciosístico” (GALVÃO, 2008, p.124).

1. Samba-enredo: Um gênero épico

É interessante notar que as características atribuídas por Tinhorão (1986) e Galvão (2008)

o samba-enredo fazem com que se torne inevitável sua associação ao gênero épico. Mussa e Simas (2012) classificam o samba-enredo como “gênero épico genuinamente brasileiro”, visão que se assemelha a de Farias, quando afirma que “o texto do samba-enredo deve, sobretudo, imprimir um tom épico ao discurso, em vista de o estilo musical fazer referência, em sua denominação, ao elemento básico do gênero épico: o enredo” (FARIAS, 2002, p.36).

O discurso épico se notabiliza por uma dupla instância de enunciação, que é tanto narrativa quanto lírica. Como não pode renunciar a nenhuma delas, é, antes, um discurso híbrido, embora a presença do eu-lírico seja, por vezes, muito discreta. A epopeia, poema primordialmente narrativo de origem oral, mescla os gêneros narrativo e lírico, ao tratar “de um assunto ilustre, sublime, solene vinculado a cometimentos bélicos” e “deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo para que o lendário se forme” (COUTINHO, 1976, p. 158). Mikhail Bakhtin inclui os acontecimentos históricos entre os três traços constitutivos que enumera como inerentes à epopeia e que lhe garantiriam objetividade e distanciamento. Segundo ele, a epopeia “tem o passado nacional como objeto; a lenda nacional atua como sua fonte; e seu mundo é isolado da contemporaneidade” (BAKHTIN, 1998, p. 405). Assim, vemos que, na epopeia, uma lenda nacional é elevada à categoria de mito da mesma forma que ocorre no samba-enredo.

A lenda elevada a mito retrata sempre um herói que se caracteriza por uma dupla condição existencial, ao mesmo tempo humana e mítica. Sempre em uma situação de confronto com o destino, o personagem retratado inscreve-se na história, mas seus feitos são mitificados, dando-lhe heroicidade. De acordo com Cecil M. Bowra:

Apesar de grande parte do interesse despertado pelo herói épico residir naquilo que lhe acontece e nas aventuras pelas quais passa, um interesse igual é suscitado por sua personalidade e seu caráter. Suas histórias são mais atraentes por ele ser o que é (BOWRA, 1952, p.91).

Assim, percebemos que o herói épico, apesar de mítico, é caracterizado por virtudes humanas tais como força, engenho, energia e sabedoria que lhe ajudam a obter sucesso em suas ações sempre grandiosas.

Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1974), realiza um inventário dos fenômenos estilísticos do gênero épico, cuja essência estaria na apresentação objetiva dos fatos.

Staiger aponta, dentre outros elementos, a extensão épica, caracterizada pelo hexâmetro, em virtude de sua gravidade e amplidão; o ritmo regular e progressivo; a grandiloquência; a narração de ações e a inalterabilidade de ânimo do narrador. Desse modo, tendo em vista os aspectos descritos até aqui, percebemos que o samba-enredo tem dimensão épica, por envolver sempre a glorificação de eventos e heróis do passado em grande extensão, envolvendo sua narrativa em tom grandiloquente. Entretanto, com o passar dos anos e com a elevação dos desfiles à categoria de espetáculo, esse tom épico vem se reduzindo em grande parte por causa da supervalorização do aspecto visual dos desfiles em detrimento do musical, fazendo com que os enredos se tornem menos narrativos e mais temáticos e imagéticos.

Antes de procedermos à análise dos sambas, é preciso fazer uma ressalva: um samba-enredo só pode ser plenamente avaliado durante sua performance no desfile, pois ele está vinculado a outras dimensões, tais como o enredo, as fantasias, as alegorias e os adereços. Na visão de Alberto Mussa:

(...) o samba-enredo é apenas um dos elementos do todo estético que é um desfile de escola de samba; além da obrigação de ser belo, tem que ser eficaz, pois se relaciona intimamente com todos os fatos do desfile. É preciso adequar toda a poesia ao conjunto plástico idealizado pelo carnavalesco; é preciso moldar a melodia às características harmônicas da escola, pois cada uma tem a sua personalidade; é preciso saber distribuir a altura musical por cada passo dentro do texto em função da sua importância dentro do enredo, levando em conta que a canção é para ser cantada por elevado número de pessoas espalhadas por uma grande extensão; é preciso, enfim, compor uma obra lítero-musical que sustente a evolução coreográfica dos componentes, ou seja, que encarne o espírito da própria escola (MUSSA, 1988, p.15).

Assim, por abordar a perda do tom épico no samba-enredo com base apenas em letras e melodias, nossa análise é antes de tudo parcial, pois não contempla o momento de maior epicidade do samba-enredo, aquele em que atinge sua potência máxima apogeu – o desfile. Tal fato só vem a confirmar a máxima popular entre sambistas, quando dizem que “samba só se conhece mesmo na avenida”.

2. Sambas-enredo: Épicos negros

Selecionamos, pois, para fins de análise, quatro sambas de temática africana: dois pertencentes ao período clássico, do samba lençol, “Quilombo dos Palmares” (1960) e “Chico Rei” (1964) do GRES Acadêmicos do Sagueiro, e os mais recentes “Áfricas: do berço real à corte brasileira” (2007), do GRES Beija Flor de Nilópolis, e “O Continente Negro: uma epopeia africana”

(2014), do GRES Acadêmicos do Cubango, ambos exemplares do samba funcional. Notória por gerar bons enredos e sambas, a temática negra, segundo Mussa (2013)², “abriu caminho não apenas para a difusão de toda uma mitologia do candomblé, mas para uma nova história da escravidão e do negro no Brasil, minando estereótipos arraigados na consciência brasileira”. Assim sendo, a partir da inserção da história e cultura negra nos enredos, a escola de samba deixa de ser somente expressão popular de origem negra, tornando-se um espaço de autorrepresentação épica e de construção de subjetividades negras, por meio do canto e da dança, conforme afirma Haroldo Costa:

Acredito que a escola de samba, como organismo catalisador da alma popular, é uma fatalidade histórica. Seu trajeto começou a ser urdido nas senzalas, entre as lembranças da terra distante, do sofrimento e humilhações impostos na travessia não desejada, na impiedade dos leilões, e na *saga* que começava a ser vivida. Tudo isto para ser contado depois e, para ser fiel aos depositários das lembranças, na sua forma predileta. *Em canto e dança* (COSTA, 2001, p. 211, grifo meu).

Tal acepção de Costa aproxima os ideais da escola de samba aos da poesia épica na Grécia Antiga, embora não tenham nenhuma relação direta. Ao lançar mão da memória de um cabedal cultural negro como matéria para seu samba, a escola de samba estabelece uma espécie de *paideuma*, do mesmo modo que os gregos o faziam a partir da epopeia. Conforme o crítico Paulo Henriques Britto bem observa, o rapsodo grego “ao cantar ou recitar seu poema, proporciona a seu público o prazer de sentir que faz parte de uma nação heroica, de reconhecer-se nas velhas histórias transformadas em mitos coletivos” (BRITTO apud PEDROSA, 2000, p.124). As escolas de samba, ao retratarem a história e a cultura negras, realizam o mesmo processo.

O principal responsável por introduzir os enredos de vertente afro nas escolas de samba, nos anos 1960, foi Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Quando foi convidado pelo então presidente do Salgueiro para fazer o carnaval da escola, o carnavalesco impôs apenas uma condição para aceitar o convite, a de que o enredo fosse sobre Nzambi dos Palmares. A princípio, enfrentou muita resistência dos componentes da escola para que o enredo e as fantasias fossem aceitos, conforme nos relata em sua autobiografia:

Naquele tempo deixávamos o pessoal interpretar e inferir no risco desde que não prejudicasse o enredo. Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas. [...]

² Cf. MUSSA, Alberto. “Arte do samba de enredo”. Disponível em: <http://saideira.galeriadosamba.com.br/post/arte-do-samba-de-enredo/110/sai/1/>. Publicado em 18/02/2013. Último acesso: 29/04/2016.

Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola, que as fotos iriam sair em todos os jornais e revistas, o que de fato aconteceu. [...] Seria a primeira vez que uma manifestação negra exibir-se-ia vestida de negro e com orgulho (PAMPLONA, 2013, p.58).

A partir dessa atitude pioneira de Pamplona no Salgueiro, os enredos de temática negra tornam-se muito frequentes nos desfiles. As escolas de samba passaram a buscar em figuras africanas ou afro-brasileiras referenciais para os enredos, retratando em seus desfiles os horrores da escravidão, a capacidade negra de resistência e sua luta por liberdade. Segundo Simas e Mussa (2012), a criação dessa linha de enredos revolucionou o samba-enredo, por “mostrar que o aspecto afetivo, a ligação entre o compositor e o seu tema, era a chave para a produção de grandes obras. Foi também decisivo para a conquista de uma linguagem poética própria, original” (SIMAS & MUSSA, 2012, p.98).

Os dois primeiros sambas que analisaremos agora datam da década de 1960, período de ouro do samba-enredo. As escolas desfilavam com menos componentes do que fazem hoje, o que permitia um andamento mais lento na melodia. Nessa época, os sambas ainda não eram gravados em estúdio e eram apenas escolhidos na semana anterior ao Carnaval, logo não rendiam dinheiro à escola nem aos compositores.

O primeiro deles é “Quilombo de Palmares”, de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, do carnaval de 1960. Escolhido por unanimidade pelos componentes da escola, o samba exalta Palmares em sua resistência à escravidão, elevando os fatos históricos ocorridos em Pernambuco, no século XVII à categoria de mito. Os eventos em Palmares funcionam aqui como matéria épica, pois são “uma unidade articulatória que se constitui a partir de uma fusão de feito histórico com aderência mítica” (RAMALHO & VASCONCELOS, 2007, p.54). O samba prima pela narrativa desses eventos históricos que compõem o enredo, como era costume entre os compositores de então. O crítico Johnny Maфра observa que “o caráter épico é a narrativa. Narrar histórias, Contar/cantar as lendas e tradições é o que se encontra na origem da epopeia” (MAFRA, 2010, p103). Assim, percebemos que o samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, nesse aspecto, alinha-se à tradição narrativa épica.

O samba começa situando-se no tempo passado e no espaço, incluindo ainda um elemento formal da epopeia – a proposição – ao revelar antecipadamente a história que pretende contar na avenida: “No tempo em que o Brasil ainda era/ Um simples país colonial/ Pernambuco foi o palco desta história/ Que apresentamos neste carnaval ³”. O passado, aqui é tratado de forma reverente e narrado de forma gradual. “Com a invasão dos holandeses/ Os escravos fugiram da opressão/ E do julgo dos portugueses. / Esses revoltosos/ Ansiosos pela liberdade / Nos arraiais dos Palmares/ Buscavam a tranquilidade”. Tal desenrolar progressivo da ação no samba, associado ao ritmo lento e sincopado da melodia, é, certamente, mais um procedimento estilístico que confere ao samba matizes épicos.

Somente após o primeiro estribilho, o herói, Zumbi dos Palmares, é apresentado por meio de seus traços mais notáveis: bravura, honradez, capacidade de liderança e respeitabilidade: “Surgiu nessa história um protetor/ Zumbi, o divino imperador,/ Resistiu com seus guerreiros em sua Tróia,/ Muitos anos, ao furor dos opressores,/ Ao qual os negros refugiados/ Rendiam respeito e louvor”. No trecho acima, Zumbi é divinizado, sofrendo evidente mitificação. Cabe aqui relembrar a observação de Bowra a respeito do herói épico, a partir da qual entendemos que as qualidades do herói, apesar de alçarem-no à mitificação, são, acima de tudo, qualidades humanas:

O herói épico difere dos outros homens no grau de seus poderes. Na maior parte dos poemas heroicos, estes são especificamente humanos, muito embora sejam realizados além das limitações da humanidade. [...] Ele causa admiração primeiramente por ter em abundância qualidades que outros homens têm em menor escala (BOWRA, 1952, p.91).

Os compositores reforçam a importância de Zumbi para as nações brasileira e negra, mitificando também seus feitos e sua recusa à derrota e à submissão, que culminaram em sua morte. O Quilombo dos Palmares é comparado à Troia, cidade mítica, brutalmente invadida pelos gregos na *Ilíada*, de Homero:

Quarenta e oito anos depois/ De luta inglória, / Terminou o conflito dos Palmares, / E lá no alto da serra, /Contemplando a sua terra, / Viu em chamas a sua Tróia, / E num lance impressionante/ Zumbi no seu orgulho se precipitou/ Lá do alto da Serra do Gigante.

³ Cf. Zumbi dos Palmares. Disponível em: <http://letras.mus.br/salgueiro-rj/683006/>. Último acesso: 31.08.2015.

Uma vez que a narrativa do samba se concentra em seus atos de bravura e resistência, é pouca a profundidade psicológica conferida ao personagem, que aparece apenas no verso “Zumbi no seu orgulho se precipitou”. Mesmo retratando a derrota e o suicídio de Zumbi, o tom exuberante e grandiloquente se mantém. Segundo Cunha, “o escasso relevo dos heróis épicos, pouco aprofundados psicologicamente, corrobora a inalterabilidade de ânimo do narrador, que dirige a vista de preferência para o exterior” (CUNHA, 1999, p.113).

O samba termina com a inserção de um estribilho final de um Maracatu, de autoria de Paulo e Sebastião Lopes, que tem mais valor melódico do que explicativo do enredo: “Meu Maracatu é da Coroa Imperial/ É de Pernambuco, ele é da Casa Real.”

O outro samba-enredo desta fase que compõe com “Quilombo dos Palmares” (1960) e “Chica da Silva” (1963) a tríade de sambas negros imortais do Salgueiro é “Chico Rei”. O samba, de Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha, foi composto para o Carnaval de 1964, quando a escola já havia ganhado dois títulos, ambos com enredos negros. Fernando Pamplona continuava à frente da escola como carnavalesco e dava prosseguimento aos enredos de temática africana. Com “Chico Rei”, o Salgueiro apresentou a saga do rei africano que foi escravizado com seu povo e trabalhou na extração de minérios em Minas Gerais. Chico Rei conseguiu enriquecer e libertar a todos graças à artimanha de esconder ouro nos cabelos. A escola não ganhou o título, mas a história de sagacidade e determinação negra se popularizou no país e o samba foi regravado por inúmeros cantores, sendo o registro de Martinho da Vila, no álbum *Samba-enredo*, de 1980.

O samba tem forte tom épico e impressiona por sua dimensão haja vista ter 41 versos, sendo, portanto, um dos maiores da história do Carnaval carioca. A grandiloquência talvez seja o mais forte traço distintivo do épico presente nele. No trecho inicial, podemos perceber a grandiloquência obtida por meio do uso abundante de adjetivos ou locuções adjetivas:

Vivia no litoral africano/ Uma *régia* tribo *ordeira* cujo rei era símbolo/ De uma terra *laboriosa* e *hospitaleira*. / Um dia essa fragilidade sucumbiu/ Quando os portugueses invadiram/ Capturando homens/ Para fazê-los escravos no Brasil/ Na viagem *agonizante*/ Houve gritos *alucinantes*/ lamentos de dor⁴.

O uso de forte adjetivação, que confere ao discurso um estilo grandiloquente, permeia todo o samba. Em relação ao gênero samba-enredo, Rachel Valença argumenta que o compositor faz

⁴ Cf. Chico-Rei. Disponível online: <http://letras.mus.br/salgueiro-rj/683010/>. Último acesso em: 31.08.2015.

uso de adjetivos para enfeitar seu discurso e também para refletir por meio destes “o brilho, a opulência, o esplendor com que sonha” (VALENÇA, 1983, p. 104).

Farias observa que o uso de adjetivos é mais comum em sambas que classifica como descritivos, isto é, sambas nos quais detalhes do enredo são contados. Esses sambas enredo têm caráter mais dinâmico, com ações sequenciais e completas em função de narrarem um fato estritamente relacionado à história. É exatamente o caso de “Chico Rei”, que se notabiliza pela narratividade. O samba de Babão, Sabiá e Binha narra, como prega Aristóteles, em sua Poética, “uma ação una, integral e completa”: o desterro de Chico do continente africano para o Brasil. Ao abordar o tratamento da ação na narrativa épica, Farias observa que nela:

Não podem faltar Sujeito + Ação, marcando a individualização do herói pela grandiloquência, para que haja o agenciamento dos planos histórico e maravilhoso, a fim de torná-lo mito. No texto em que predomina a narrativa, o autor tem duas possibilidades para desenvolver o enredo a serem escolhidos pelo autor, numa os fatos são apresentados a partir das ações da personagem, o sujeito agente; na outra tem-se o resultado das ações de outrem que recaem sobre o sujeito paciente (FARIAS, 2002, p. 125).

Nesse tocante, Chico Rei é caracterizado na maior parte do samba como sujeito agente: “E assim foi que o rei, / Sob o sol da liberdade, trabalhou/ E um pouco de terra ele comprou, /Descobrimo ouro enriqueceu. / Escolheu o nome de Francisco, / Ao catolicismo se converteu”. É justamente o resultado de suas ações, por meio das quais demonstra engenho e nobreza acima da média dos homens, qualificando-se como herói.

Ambos os sambas salgueirenses foram compostos num período em que o gênero estava experimentando seu apogeu. Têm forte teor épico e grande valor poético. No entanto, na mesma década, mais precisamente, em 1968, as escolas de samba passaram a gravar um disco anual, lançado antes do Carnaval, o que fez com que a difusão dos sambas enredo aumentasse. O público em geral também mudou e a classe média invadiu as escolas de samba, que triplicaram de tamanho. Haroldo Costa observa que:

Coincidência ou não, depois do golpe militar de 1964, com o fechamento dos partidos políticos, pelo menos no Rio de Janeiro o futebol e a escola de samba foram as válvulas de escape que restaram para a explosão do sentimento popular. A classe média até então arredia, não ia às quadras nem desfilava, e passou a incluir os ensaios no seu programa de lazer no fim de semana (COSTA, 2001, p. 215).

A partir dos anos 70, uma série de revoluções acontece no universo das escolas de samba. Os sambas param de contemplar somente fatos e vultos da história brasileira e passam a abordar elementos folclóricos, literários e a homenagear personalidades ainda vivas da cultura brasileira.

O espetáculo passa a privilegiar o aspecto visual em detrimento do musical, e, com a inauguração do Sambódromo em 1984, verticaliza-se ainda mais. As alegorias atingem proporções inimagináveis e o samba, é claro, sofreu modificações também, principalmente por causa das ocorridas nos enredos. Os enredos perderam em narratividade, ganhando um caráter temático/abstrato, isto é, passaram a se ater mais a exaltações de um tema, adquirindo um caráter laudatório e menos narrativo. A mudança afetou fortemente os sambas enredo, que tiveram seu tom épico reduzido.

A partir de meados dos anos 1990, os enredos patrocinados se tornam mais comuns e os samba-enredo, além de atenderem a múltiplos interesses, adquirem um formato engessado: passam a apresentar normalmente uma primeira parte, de tom maior, seguida de um refrão de oito versos, e de uma segunda parte, de tom menor, seguida de outro refrão, o principal, que tem como papel levantar o público e os componentes durante o desfile. Conforme Simas e Mussa observam:

Esse padrão, ultimamente, não tem tido exceções. Sambas de formato diferente não ganham mais concursos. E existe uma crença já enraizada entre os próprios compositores de que, nos carnavais de hoje, o samba tem que ser “funcional”. E ser funcional significa atender a esses parâmetros (MUSSA & SIMAS, 2012, p. 117).

Para analisar o engessamento das formas do samba-enredo e sua perda de epicidade, tomaremos dois sambas de temática africana, que ainda costuma render bons sambas e melodias mais rebuscadas – “Áfricas: do berço real à corte brasileira” (2007), do GRES Beija Flor de Nilópolis, e “O Continente Negro: uma epopeia africana” (2014), do GRES Acadêmicos do Cubango.

O samba-enredo da Beija Flor, composto por Claudio Russo e Carlinhos do Detran, ajudou a conquistar o título de campeã do Carnaval 2007. O samba faz uma exaltação ao continente e à cultura africana presente no Brasil, por meio de um pastiche de elementos da mitologia afro-brasileira – inúmeras menções a orixás – com personagens históricos alçados à categoria de heróis da nação negra. Entretanto, cabe ressaltar que, diferentemente de “Chico

Rei” e “Zumbi dos Palmares”, nos sambas já analisados, os personagens históricos não têm suas ações narradas. São meramente mencionados e associados a um elemento, que lhe confere alguma idiosincrasia, como podemos ver no trecho a seguir: “Zumbi é rei /Jamais se entregou, rei guardião/ Palmares, hei de ver pulsando em cada coração/ Galanga, pó de ouro, é a remição enfim / Maracatu, chegou rainha Ginga⁵”.

Assim, percebemos que para cada personagem histórico citado, uma imagem é criada. No trecho acima, Zumbi é associado à realeza; a rainha Ginga ao Maracatu, enquanto Galanga (Chico Rei) ao pó do ouro e à remição dos trabalhos. Todas essas imagens produzidas pelo samba podem ser facilmente divididas entre os setores do desfile, dando-lhes uma leitura fácil pelo espectador. Apesar de constituírem momentos de beleza na letra do samba e de corresponderem, de alguma forma, ao ideal de visualidade da épica clássica, o excesso de imagens reduz a narratividade no samba e, por conseguinte, seu tom épico.

Outro ponto que enfraquece o teor épico deste samba é a referência ao tempo presente, não apresentando, portanto, somente um passado imemorial e distante. Bakhtin afirma que “o mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo nem avaliá-lo” (BAKHTIN, 1998, p.409). No trecho a seguir, temos referências ao tempo presente, em menções à escola e à Cidade do Samba, que reduzem o distanciamento em relação à matéria descrita pelo samba: “Gamboa, a pequena África de Obá/ Da Pedra do Sal, viu despontar a Cidade do Samba/ Então dobre o Run / Pra Ciata de Oxum imortal /Soberana do meu carnaval, na princesa nilopolitana.”

O samba da Acadêmicos do Cubango para o Carnaval 2014, de autoria de Sardinha, Lequinho e mais sete compositores, assemelha-se muito em temática e estrutura ao dá Beija Flor que acabamos de analisar. O título – “Continente Negro: uma epopeia africana” – apresenta uma falha ao utilizar o termo epopeia, quando a palavra celebração seria mais apropriada. O enredo realiza uma exaltação do continente africano, por meio de seus personagens históricos, de suas contribuições para a cultura brasileira. Quase não há narrativa no samba, que apresenta o mesmo

⁵ Cf. Africas, do berço real à corte brasileira. Disponível online: <http://letras.mus.br/neguinho-da-beija-flor/976919/>.
Último acesso: 31.08.2015.

esquema de formação de imagens de “Áfricas”, da Beija Flor: “África, mistérios e magias/ Livre no bailar dos animais/ Brilhou da natureza/ Fonte de riquezas minerais⁶” Se, por um lado, a plasticidade presente na letra do samba favorece o entendimento do enredo e alinha-se ao caráter apofântico da linguagem épica, por outro, reduz muito seu nível de epicidade. No entanto, apesar de apresentar uma proposição epopeica – “Bate no tambor/ Canta pra saudar alafia/ Nessa Kizomba eu sou Cubango/ Reflete o negro/ No meu verde manto” – o samba-enredo está bem distante da epopeia, poema narrativo por excelência.

Considerações finais

Dessa forma, com base no que foi discutido, vemos que o samba-enredo vem passando por uma grande crise, originada no pouco valor que lhe é dado no julgamento dos desfiles devido à primazia conferida aos quesitos que envolvem o aspecto visual, tais como fantasias e alegorias e adereços. Nesta crise, percebemos que o samba passa a ser mais valorizado por se adequar ao enredo do que por suas forças melódica e poética. O julgamento, realizado com base em critérios discutíveis, por pessoas muitas vezes distantes do universo carnavalesco, acaba por favorecer esse critério. Assim, prende-se a um modelo engessado, cuja carga narrativa é reduzida em detrimento de imagens criadas discursivamente, que poderão facilmente ser recriadas ou aludidas no desfile pelo carnavalesco. Com isso, os sambas-enredo tornam-se cada vez mais descartáveis, apresentando um tom laudatório, esvaziados do tom épico que lhes era tão peculiar nos anos 1960, período de seu apogeu.

Referências bibliográficas

AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões: a história do Brasil no samba**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

⁶ Cf. *Continente Negro*: uma epopeia africana. Disponível online: <http://letras.mus.br/gres-academicos-do-cubango/samba-enredo-2014-continente-negro-uma-epopeia-africana/>. Último acesso: 31.08.2015.

BRITTO, Paulo Henriques. "Poesia e Memória". In: PEDROSA, Célia (org.) **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BOWRA, Cecil M. **Heroic poetry**. London: Macmillan, 1952.

COUTINHO, Afrânio. **Notas sobre teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1976.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Helena Parente. "Os Gêneros Literários". In: PORTELLA, Eduardo (org.) **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp.93-130.

FARIAS, Julio Cesar. **Para tudo se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina: temas fundadores da literatura ocidental**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2010.

MUSSA, Alberto & SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. Rio de Janeiro, 2007, v.1.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VALENÇA, Rachel. **Palavras de purpurina – um estudo linguístico do samba-enredo**. Rio de Janeiro: UFF, Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa, 1983.