



FERREIRA, Murilo da Costa. Memória nacional e a poética do samba-enredo: epopeia culta e *cult* nos anos 60. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-19. ISSN 2527-080-X.

## MEMÓRIA NACIONAL E A POÉTICA DO SAMBA-ENREDO: EPOPEIA CULTA E *CULT* NOS ANOS 60

## MÉMOIRE NATIONALE ET POÉTIQUE DE SAMBA-ENREDO: ÉPIQUE CULTTE ET *CULT* DANS LES ANNÉES 60

Murilo da Costa Ferreira<sup>1</sup>  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

**RESUMO:** O âmbito do nosso trabalho é concernir aos discursos épicos à sua instância fundadora dos processos literários de criação no cerne das concepções literárias. No espaço deste presente artigo, não poderemos demonstrar plenamente o nosso trabalho de pesquisa. Em termos de período, delimitamos a década de 1960 em diante. Objetivamos registrar o estudo do samba-enredo *Quilombo dos Palmares* e sua temática *cult*, nas décadas de 70 e 80, do século XX, a partir de um corpo teórico da semiótica épica do discurso, capaz de conceituar o que entendemos por “epopeia”, ambientado na cultura crítica e na oralitura da memória do samba-enredo.

**Palavras-Chave:** Samba-Enredo; Epopeia; Semiótica; Oralitura

**RÉSUMÉ:** Notre travail doit porter sur les discours épiques avec leur instance fondatrice de processus littéraires de création au cœur des conceptions littéraires. Dans l'espace de cet article, nous ne pouvons pas démontrer pleinement nos travaux de recherche. En termes de période, nous délimitons la décennie à partir de 1960. Nous visons à enregistrer l'étude de samba-enredo *Quilombo dos Palmares* et de son thème culte dans les années 70 et 80, à partir du XXe siècle, à partir d'un corpus théorique de sémiotiques épiques du discours, capables de conceptualiser ce que nous entendons par "épique". acclimatés à la culture critique et à la oralitura du mémoire du samba-enredo.

**Mots-clés:** Samba-Enredo; Épique; La sémiotique; Oralitura

---

<sup>1</sup> Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Email: murilodacosta@uol.com.br.

## Introdução

O presente artigo está mais uma vez a falar de poesia. Falar do modo de ser da poesia como ambiências, agitações, renúncias, raivas e êxtases e do *modus* poético afro-brasileiro. Por isso, o que se ouve nas poesias dos sambas-enredo das diversas escolas de samba do Rio de Janeiro, desde o seu surgimento nos anos trinta, do século XX, é uma prodigiosa produção literária, um vigoroso processo de significação e engajamento político-ideológico: semiose e semiótica da presença do negro no Brasil. Expressão da poesia africana transportada nos navios negreiros, que mesmo deslocada e descentrada do solo mátrio, insiste em seguir o seu próprio caminho, em encontrar suas próprias medidas, desenhando, pela via poética, os mapas mundi, as cartografias do desejo de sempre se manter existindo.

Tradicionalmente, o samba-enredo é estudado por áreas de conhecimento que abrangem desde o folclore, passando pela Sociologia, Antropologia, História e Comunicação. A crítica literária possui uma produção acadêmica um tanto restrita e, até o meado da década de 1980, se limitava a citar em sua bibliografia o trabalho acadêmico intitulado *A Retórica do Samba-Enredo* de alunos da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1970.

No espaço deste presente artigo, não poderemos demonstrar plenamente o nosso trabalho de pesquisa. Em termos de período, delimitamos a década de 1960 em diante. Objetivamos registrar o estudo do samba-enredo *Quilombo dos Palmares* e sua temática *cult*, nas décadas de 70 e 80, do século XX, a partir de um corpo teórico da semiótica épica do discurso, capaz de conceituar o que entendemos por “epopeia”, ambientado na cultura crítica e na oralitura da memória do samba-enredo.

### **A semiótica épica do discurso e a oralitura da memória do samba-enredo**

Inicialmente, se define samba-enredo como o tipo de composição musical e poética, criado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro para contar em versos a história escolhida como tema do desfile, que ocorre no carnaval. Surgiu, a partir da década de 1930, como contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de um cortejo coreográfico e

performático (Cf, TINHORÃO, 1986). Assim, os diversos ciclos temáticos levam os poetas das escolas de samba a comporem poemas épicos<sup>2</sup>.

Seguramente, os sambas-enredo não são tão somente textos que se constituem como atualizações, imitações escritas ou orais dos estilos literários de formas eruditas da cultura ocidental, mas são, sobretudo, arquivos da tradição escrita e oral africana que os negros africanos trouxeram para o Brasil e que já continham contornos polidos bastante para poder fixarem-se sem dificuldades com os estilos cultos da literatura do ocidente, particularmente com a criação literária brasileira. Para isto, basta citar a expressão poética africana, denominada *oriki*<sup>3</sup>.

Se na Grécia antiga a epopeia homérica serviu de base para divulgar uma forma de conduta civilizada, do mesmo modo os sambas-enredo configuram a *performance* dos poetas/sambistas das escolas de samba que expressam, como agentes civilizatórios, a sua descendência de diversas etnias africanas. Ao contrário do que preconiza a etnologia tradicional, os negros africanos “têm a sua filosofia, e - sempre sob a égide dos ancestrais divinizados [...] honram e prestigiam a arte e o saber de seus escultores, seus músicos, seus contadores de histórias, seus dançarinos, seus sacerdotes e seus chefes.” (LOPES, p.37).

As características que enformam esteticamente os poemas épicos do samba-enredo dizem respeito às concepções literárias, ou seja, se eles seguem o estilo clássico, romântico, moderno, pós-moderno, etc. Conforme a formulação da semiótica épica, há uma distinção a ser feita entre crítica e teoria literárias com a finalidade de assentar a diferença entre discurso e manifestação discursiva. O discurso, ele mesmo, é único e estruturante da significação, enquanto que a sua manifestação representa as diferentes possibilidades da significação. Deste modo, a semiotização épica pôde explicar sobre a inesgotabilidade do discurso épico, pois ele é passível de outras possíveis manifestações

---

<sup>2</sup> Acerca do conteúdo da discussão da importância da épica para cultura africana, consultar: Ana Mafalda Leite: *A modalização épica nas literaturas africanas*, 1995.

<sup>3</sup> *ORIKI*, a poesia laudatória dos Yorubá: literatura oral africana dos yorubás. É uma forma de poesia que exprime o que o povo sente e pensa acerca da sua vida e sociedade e acerca do mundo. O sentimento e o pensamento não são sacrificados à poesia, antes, através deles, são explorados alguns dos elementos que lhe são intrínsecos. São eles: a composição, a transmissão e a *performance*. A *Oriki* é muitas das vezes referida como nomes e epítetos de louvor, ou como louvor formal de outrem ou de coisas diversas. Este louvor pode limitar-se a uma palavra ou a uma frase, ou alargar-se a seqüências de expressões figuradas que formam versos sugestivos e compactos. A *Oriki* é um "discurso fundador"; o mais valioso dos gêneros; uma representação da história e da ideologia. A *Oriki* faz o relato dos feitos de um homem ou das suas ambições. Estes poemas são apresentados em público ou em privado, dependendo da importância do assunto tratado. Sua composição nasce através da memorização para o dia da *performance*. (JEGEDE, 1997, p.75-88)

que se distinguem uma das outras. Isto decorre por estar o discurso épico determinado por uma concepção literária específica em cada uma daquelas manifestações. O formulador da teoria, Anazildo Vasconcelos da Silva, nos esclarece, então, que

o discurso épico tem uma manifestação na Antiguidade que, contaminado por uma concepção literária clássica da epopeia, pode ser resgatado na obra de Homero. Já em Camões, temos outra manifestação do mesmo discurso épico, agora contaminado por uma concepção literária renascentista de epopeia, a partir da qual pode ser resgatado. Raul Bopp, por sua vez, apresenta uma outra manifestação do mesmo discurso épico, contaminado por uma concepção literária moderna de epopeia. As diferenças entre Homero, Camões e Raul Bopp decorrem de um lado das diferentes matérias épicas utilizadas e, por outro lado, das diferentes concepções literárias que contaminaram o discurso épico nas respectivas realizações (2005, p.13).

Logo, definir o âmbito do primeiro nível de pensamento do nosso trabalho é concernir aos discursos épicos à sua instância fundadora dos processos literários de criação no cerne das concepções literárias, configuradoras, por exemplo, do modelo épico clássico, correspondente às epopeias gregas de Homero, *Ilíada e Odisseia*.

Outra questão relevante é que a narrativa épica estrutura-se em uma proposição de realidade que pretende apresentar-se ela mesma como “real”, por isso busca o apoio do histórico e do mítico para referendar esta sua proposição, decorrente das próprias condições construídas pela matéria épica, proporcionando, deste modo, a possibilidade de ser escrita a narrativa de uma nação.

Quanto à definição de matéria épica, convocamos novamente Anazildo Vasconcelos:

A matéria épica se constitui a partir de um fato histórico que, por sua desproporção e grandiosidade, ultrapassa o limite da realidade, e se insere no âmbito do mito. O fato, no momento mesmo em que ocorre, é realidade apenas e o seu relato história, mas ultrapassando a capacidade de compreensão do homem de determinada época, recebe uma aderência mítica que o desrealiza enquanto história, e o converte numa matéria épica. Na constituição da matéria épica, as dimensões real e mítica estão de tal modo amalgamadas, que não se pode mais distinguir o fato histórico da aderência mítica (2005, p. 13-14).

Temos, então, por definição, a matéria épica, que por ser processo constitutivo do real, ou seja, produto da relação da materialidade histórica e ideologia, resulta na fusão definitiva de uma dimensão histórica com uma dimensão mítica, garantindo a sua

autonomia relativa perante a narrativa épica que depende da matéria épica para a sua realização literária. Esta conversão de matéria épica em epopeia é feita pela instância da enunciação, poeta/narrador.

A epopeia apresenta três planos estruturais: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica e o literário, em que se manifesta a estrutura épica. A fusão das dimensões real e mítica na matéria épica impõe a interação entre os planos estruturais da epopeia, em que estas dimensões se manifestam (SILVA, 2005, p.19). A interação literária entre os dois planos importa não só para a fusão do histórico com o maravilhoso, mas também para a caracterização épica do herói e do relato, já que ambos, por uma exigência, devem ser projetados no plano maravilhoso. O plano maravilhoso unido ao plano histórico na formação da epopeia, enquanto manifestação específica de uma matéria épica, por sua vez formada pela dimensão mítica e pela dimensão real.

Vamos analisar o samba-enredo que trata da nação Zumbi, intitulado *Quilombo dos Palmares*, GRES Acadêmicos do Salgueiro, ano de 1960, compositores Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues (Anescarzinho):

No tempo em que o Brasil ainda era  
Um simples país colonial,  
Pernambuco foi palco da história  
Que apresentamos neste carnaval.  
Com a invasão dos holandeses  
Os escravos fugiram da opressão  
E do jugo dos portugueses.  
Esses revoltosos  
Ansiosos pela liberdade  
Nos arraiais dos Palmares  
Buscavam a tranqüilidade.

Ô-ô-ô-ô-ô-ô  
Ô-ô, ô-ô, ô-ô.

Surgiu nessa história um protetor.  
Zumbi, o divino imperador,  
Resistiu com seus guerreiros em sua Troia,  
Muitos anos, ao furor dos opressores,  
Ao qual os negros refugiados  
Rendiam respeito e louvor.  
Quarenta e oito anos depois  
De luta e glória,  
Terminou o conflito dos Palmares,

E lá no alto da serra,  
Contemplando a sua terra,  
Viu em chamas a sua Troia,  
E num lance impressionante  
Zumbi no seu orgulho se precipitou  
Lá do alto da Serra do Gigante.  
Meu maracatu  
É da coroa imperial.  
É de Pernambuco,  
Ele é da casa real.

Esta epopeia pertence ao modelo épico clássico e os elementos que a definem são:

- . o passado, a memória e o uso da 3ª pessoa: o distanciamento entre o poeta/narrador e matéria épica, impede a narração em 1ª pessoa;
- . o desenrolar progressivo;
- . a grandiloquência: responsável pela passagem do herói do plano histórico para o plano maravilhoso;
- . a inalterabilidade de ânimo: resulta da não participação do poeta/narrador na matéria narrada;
- . a uniformidade métrica: todos os elementos transcritos acima favorecem, do princípio ao fim do relato, a manutenção do ritmo. (Cf. STAIGER, 1972 e SILVA, 2005).

A matéria histórica deste samba-enredo é formada por uma dimensão real e uma dimensão mítica que é o fato ocorrido com o surgimento da República dos Palmares, entre 1590 e 1694, liderada no seu último momento por Zumbi dos Palmares. O contexto histórico, que será convertido pelos poetas em epopeia do samba-enredo, é constituído a partir da sinopse entregue por um representante da elite cultural, em nosso caso de estudo, pelo carnavalesco Fernando Pamplona<sup>4</sup>.

Fernando Pamplona, em entrevista concedida a nossa pesquisa, declara que a sinopse foi elaborada conforme as informações contidas no livro de Edison Carneiro *Quilombo dos Palmares* (1958). Ocorre que a tese de suicídio de Zumbi foi defendida por Rocha Pita em *História da América Portuguesa*, de 1724<sup>5</sup>. A versão atual, destoante

---

<sup>4</sup> Cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, professor da Escola de Belas-Artes da UFRJ.

<sup>5</sup> Sebastião da Rocha Pita constrói uma das narrativas mais referendadas na historiografia palmarina, possuindo, ainda, ressonância nos textos atuais. Ele legou à historiografia oficial brasileira, até a sua reformulação, na década de 1970, a estrutura narrativa da história palmarina, a caracterização do Quilombo como uma República e a lenda do suicídio de Zumbi, visto que esta lenda tornou-se a principal referência a Zumbi, por quase dois séculos.

do suicídio de Zumbi, constrói a narrativa que, no dia 20 de novembro de 1695, o líder Zumbi do Quilombo dos Palmares foi morto em uma emboscada após ser traído por um companheiro. Sua cabeça foi cortada e exposta em praça pública, na cidade de Recife, para servir de exemplo a outros escravos.

A narrativa épica deste samba-enredo projeta o herói Zumbi fora do limite da realidade, ou seja, projetado no sobrenatural da épica clássica, comparativamente a Aquiles na guerra de Troia (“Resistiu com seus guerreiros em sua Troia”). Isso se processa através da grandiloquência – o lugar de construção da liberdade, as batalhas semelhantes à derrota dos troianos, a resistência, etc., fazendo com que o personagem Zumbi dos Palmares caminhe do plano histórico para o plano maravilhoso para, deste modo, ser ungido e sacralizado como herói. A grandiloquência é a responsável no plano literário pela passagem do humano ao herói, do histórico ao maravilhoso. O estudo de *A retórica do samba-enredo* (UFRJ, 1970) demonstra que os elementos que compõem o samba-enredo apresentam “uma totalidade linear porque se pode detectar uma direção no tempo. É constituído de princípio, meio e fim”. (p. 10). No nível do *ornatus*, segundo este estudo coordenado por Eliane Zagury, “a base retórica (...) do samba-enredo como gênero poético” diz respeito, na área semântica, “à exaltação, já que a característica predominante dos sambas é a louvação.” (p. 11).

Considerando os pressupostos de formatação entre discurso, língua e cultura, a épica do samba-enredo opera, em sua conceituação, a presença de registros e soluções próprias da oralidade, por meio do termo *oralitura*. Leda Maria Martins, em *Afrografia da memória* (1997), concebe que este termo consiste da palavra *littera*, letra, que designa a inscrição do registro oral que “grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação”, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, “rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (p.21).

Indagamos, deste modo, como se concebe a intervenção da oralitura da memória do samba-enredo *Quilombo dos Palmares*? Destacamos que a palavra “simples”, presente no verso “Um simples país colonial”, inscreve o registro oral interpelador da narrativa historiográfica brasileira. Neste sentido, cria-se um contraste entre o simples e a grandiosidade encenada no “palco da história” pelos negros

palmarinos, grafando-os como sujeitos formadores da nação brasileira<sup>6</sup>. A *performance* da oralitura é extraída do cântico do Maracatu: “Meu maracatu/É da coroa imperial/É de Pernambuco/Ele é da casa real”<sup>7</sup>.

De outro modo, constata-se, também, que a matéria épica já era constituída de cruzamentos, de reinterpretações quando foi convertida em epopeia pelos poetas. As rasuras foram sendo operadas conforme o momento e os interesses de estudiosos, destacando-se os

autores Arthur Ramos e Edison Carneiro, como os principais representantes dos estudos culturalistas. Estes procuraram apreender o Quilombo como o local privilegiado para o escravo desenvolver práticas culturais africanas adaptadas ao novo meio. Mais tarde, esta assertiva permitiu que a essência da história do Quilombo fosse alterada de resistência à aculturação, para a primeira luta de classes no Brasil. Enfim, foi a partir deste novo paradigma que se delineou a associação da história palmarina com os autores marxistas (REIS, 2004, p.31).

Contudo, o Quilombo dos Palmares é o lugar da resistência para onde “Os escravos fugiram da opressão/E do julgo dos portugueses”. A *litura* dos autores do samba-enredo imprimiu alterações à historiografia oficial, desconstruindo o suicídio como um ato de covardia, convertendo-o em ato heroico através da grandiloquência metafórica do verso que diz: “E num lance impressionante”. Oferece-se, ainda, desta maneira, um corte epistêmico no *continuum* da tradição literária de antigos sambas-enredo, entre 1930 e 1960, que versavam sobre a historiografia oficial brasileira, onde o negro era visível na sua invisibilidade:

Num país onde mais da metade da população é descendente de africanos, e que fala uma língua distinta da matriz portuguesa devido, sobretudo, às inumeráveis contribuições trazidas dos idiomas africanos, a literatura proveniente desse segmento da população passa quase sempre por algo restrito à oralidade, por artisticamente inexpressivo até por inexistente (DUARTE, 2011, vol.1, p.19).

---

<sup>6</sup> No plano do contexto histórico do enredo, o levante dos negros escravos interpela o período colonial brasileiro, inaugurando a inscrição do período da República dos Palmares, desta maneira, então, alterando a semiose da brasilidade ou mesmo substituindo-a por palmareidade.

<sup>7</sup> O Maracatu é uma manifestação cultural da população negra que desfila no período do carnaval, oriundo do estado de Pernambuco. Seu cortejo “real” recebe o tratamento de **Nação** Maracatu, o mais antigo é o Maracatu Nação (1711).

## Epopéia *cult* dos anos 60

Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica: é o momento dos lugares da memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações (Pierre Nora)<sup>8</sup>.

Neste segundo segmento, importa destacar o que implicou na construção dessa memória do africano no Brasil, sua chegada e permanência, em suas dimensões intrínsecas e extrínsecas. Em sua disseminação cultural, o samba-enredo obteve penetração em diversos setores sociais não somente no musical, como no literário, nas artes visuais entre outros.

A formação da escola de samba apresenta extrema complexidade de cruzamentos e de imbricações políticas, históricas e culturais. A montagem de sua memória implica profundamente no início da história do negro no Brasil, no período da pós-abolição. Acredita-se e credita-se que sua formação se deva às múltiplas determinações, mas em termos de sua origem geográfica e cultural, creditamos aos terreiros de candomblés do Rio de Janeiro, ou mesmo a uma *afrogeografia*<sup>9</sup> de candomblé e samba, simultaneamente, gingando<sup>10</sup> no mesmo pé. O exemplo disso, remetemos ao local denominado de “pequena África”, localizada na casa da babalorixá Tia Ciata<sup>11</sup>, na década de 1920, local de reunião musical e religiosa, de proteção e de “esconderijo” dos “bambas do samba”<sup>12</sup> da perseguição policial.

Nossa pesquisa trabalha entre o período fundante das escolas de samba, nos anos 20 e 30, do século XX, e o surgimento do samba-enredo. Pela extensão histórica, que isso implica, propomo-nos a olhar um período mais recente, os anos 60, mas não menos relevante. O que se discute, então, é o entrelaçado entre o memorial das artes vanguardistas, destes anos de festa e chumbo, nacionalmente, e a poética do samba-enredo, conforme exemplificado no primeiro segmento, evitando demonstrar as aporias

---

<sup>8</sup> NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”., 1981, p.7.

<sup>9</sup> Cf. Leda Maria Martins (1997), o termo afrografia situa o lugar da memória dos afrodescendentes, conforme conceito elaborado na sua obra intitulada *Afrografia da memória* (1997).

<sup>10</sup> Cf. Muniz Sodré (2008), gíngã é uma palavra que concebe a aculturação do negro no Brasil em termos dúbios de aceitação e rejeição da cultura dominante.

<sup>11</sup> Ver: Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, 1983.

<sup>12</sup> Ver: *As vozes desassombradas do Museu*, 1970.

do momento. À atenção dada a complexidade cultural do período, colocam em cena a entronização do samba-enredo no campo da crítica cultural. Fica, então, adiada a análise e o efetivo efeito que isso provocou no meio artístico-cultural brasileiro, seu abalo e sua repercussão. Entre alguns deles, indico, abaixo:

- . pela ampliação do conceito de *texto* e a sistematização do termo *intertextualidade*, permite a valorização de textos marginalizados pela cultura oficial; proliferam-se, a partir dos 1960 e 1970, no Brasil, pesquisas voltadas para releitura de manifestações culturais tais como ritos de carnaval, do candomblé;

- . ao revisar o conceito de literário, procede-se, nos meios acadêmicos, a utilização de conceitos como de *écriture* e *différance*, como parte do *boom* teórico e metodológico; revela-se, então, apropriado, a inserção da literatura com a música, samba-enredo, por exemplo; a revitalização dos discursos da minoria como os dos afrodescendentes<sup>13</sup>.

## 2.1 Nos primórdios da grande batalha cultural

Em entrevista, José Paulo Netto (2013) fala sobre a primeira esquerda no Brasil, advinda dos movimentos anarquistas. Ele resume do ideário anarquista dois pontos elementares: a defesa da dignidade do trabalho e do trabalhador e a definição claríssima das linhas básicas do antagonismo entre os interesses dos trabalhadores e os da oligarquia. As lideranças negras, formadas durante a escravidão, apropriaram-se desse ideário, no início do século XX, e enfrentaram questões colocadas pela defesa da dignidade política e cultural. Em termos de política, resume-se em duas condições básicas de existência pós-abolicionista: a precária participação na qualificação educacional como egresso da escravidão e uma parcela parcialmente tornada trabalhador assalariado (no eixo Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo) e a oposição à exploração social, a discriminação racial, formadas ao longo de mais de três séculos de escravidão. Em se tratando de cultura, inicialmente, lembremos os nomes de Machado de Assis<sup>14</sup>, no século XIX, de Lima Barreto, mais adiante, no início do século XX, e, nos anos 30, deste mesmo século, em Salvador, de Jorge Amado. Em outra extensão cultural, o que de mais importante se revelou como estratégia de dignificação

---

<sup>13</sup> Ver: Eneida Maria de Souza. *Crítica Cult*, 2007; SOUZA, *Tempo de pós-crítica*, 2012.

<sup>14</sup> Ver: Eduardo de Assis Duarte. *Machado de Assis Afrodescendente*, 2007.

é a institucionalização da cultura africana entrecruzada (ou exuísta) com a cultura ocidental. Em certa medida, a política de dignificação cultural da africanidade brasileira necessitou de sua inscrição no território narratário da nação, postulando, entre outras formas culturais, a constituição da dignidade através do compromisso com a educação. Neste sentido, é que se justifica a criação dos redutos institucionais das escolas de samba.

Posto de outro modo, as culturas africanas (subsaarianas) arrancaram diversas significações, durante e depois de sua transposição para o território brasileiro. Intervieram na formação de uma localidade cultural de diferenciações, local de hegemonia cultural ocidental, de relação de dominação, estabelecida pelas grandes narrativas teóricas acerca das culturas africanas que aí se moveram entre ser Outro igual ao ocidente ou Outro diferente a ele. Por isso, a africanidade brasileira fez da *ginga* um importante recurso por onde se entrecruzam a instituição ocidental que é a **escola** (a inserção no mundo político da escrita, principalmente<sup>15</sup>) com a outra africana-angolana que podemos assim chamar de comunidade do **samba**.

A hipótese assim colocada de cruzamento entre culturas, que determinam em grande parte a formação cultural brasileira, dela indagamos uma inquieta incerteza: quando tratamos daqueles, negros-africanos, que trouxeram sua memória de outro lugar, território espacialmente distante, em que condições ela é mantida, transformada em vestígio, indício de uma possibilidade suspeita de uma história não mais inocente das coisas do seu passado, formada multiculturalmente de diversas etnias africanas? Nos lugares de saberes silenciosos dos cultos religiosos africanos, refeitos pela rota dos orixás para o Brasil, as vozes que falam do barracão, do ilê (casa de candomblé), aconselham aos adeptos do culto o que significa a memória de porta adentro e a memória de porta afora, esta transformada historicamente. Uma natural e outra artificial. Se optamos por esta última condição, é porque nos versos do samba-enredo iremos tratar de uma oralitura da memória épica dos africanos no Brasil. Se já falamos de uma terra *brasilis*, nela, então, buscamos a memória dos negros no arquivo da cultura da nação, conforme a epígrafe de Nora, como celebração poética do samba-enredo, seu

---

<sup>15</sup> Ver: Jacques Rancière. *Políticas da escrita*, 1995.

peso, sua medida e sua extensão no território narratário da nação brasileira, da nação literária<sup>16</sup> e da nação das escolas de samba.

Entre vários aspectos da memória como material e funcional, é a simbólica que a define, visto que caracteriza o acontecimento e a experiência vividos por um pequeno número, uma maioria que deles não participou. Na configuração para o estudo da cultura de uma nação, Homi Bhabha (1998) caracteriza pedagogicamente esta ocorrência com a expressão *muitos como um*<sup>17</sup>. A historiografia determina e ao mesmo tempo indetermina quem dela faz sua crença identitária. Assim, o sujeito assujeitado pode do mesmo modo se ajustar inconformado ao seu lugar de inexistência na memória nacional, rasurando, suplementando, alterando a ordem dos fatos, transformando-a em uma situação criativa performática, diferente daquela pedagógica, ainda em referência a Bhabha.

## **2.2 Na arte/manha do entrelaçado da Memória dos Anos 60 e a Poética do Samba-Enredo**

Heterogênea, a memória da nação não se restringe à cultura letrada, aos documentos escritos. Há que se levar em conta outras formas de inscrição da memória, próprias das tradições orais, ágrafas, em que o arquivo opera por meio das performances tanto verbais quanto corporais dos sujeitos. Cabe destacar aqui a dança, o canto, as teatralizações, as festas e rituais, presentes especialmente nas manifestações da cultura popular, compondo outras possibilidades de textos, de discursos para o sonho da nação (Reinaldo Marques).

Na memória artística nacional, da década de 60, o povo negro das escolas de samba e o seu luxuoso produto, o samba-enredo, irão frequentar ativamente as multiculturalidades insurgentes desta época. Ao entrar pela porta da frente em

---

<sup>16</sup> Cf. Wander Melo Miranda, em *Nações Literárias* (2010), designa com esta expressão que o ato de identificação ou mesmo de formação de uma identidade literária nacional se estabelece, segundo suas palavras, como “uma forma liminar de representação social, internamente marcada pela diferença cultural que assinala o estabelecimento de novas possibilidades de sentido e novas estratégias de significação.” (p.21). Os anos 60 representam esta emergência dos discursos das minorias – mulheres, negros, homossexuais. A diferença cultural, resistindo à totalização, opera, deste modo, um processo de substituição, de deslocamento e projeção. Na perspectiva de um período, os anos 60, assinalado por “contranarrativas marginais e de minorias” (p.22), o samba-enredo poeticamente representa a oralitura da memória do afro-brasileiro e possibilidade significativa de sua intervenção. Ele, o samba-enredo, também possibilita desatar algum nó da garganta, quebrando o silêncio do discurso da população negra brasileira e de interpelar a sua exclusão tanto da nação literária quanto da nação política e cultural.

<sup>17</sup> Ver: Home Bhabha. *Local da cultura*, 1998.

ambientes artísticos e acadêmicos elitistas da sociedade brasileira, desde galeria de artes a universidades, gravadora de LP's e outras instâncias, o samba-enredo será apreciado, sofrerá depreciações, representará o elo, o rizoma<sup>18</sup> em que se origina um ponto cultural cintilante de onde se dirige para outras cintilações culturais.

No prólogo da construção da cena cultural deste período, um conhecido escritor, jornalista, compositor e humorista, Sérgio Porto, compôs uma música no formato do gênero musical e poético de samba-enredo. O enredo versava sobre a historiografia oficial brasileira que, desde os anos 30, do século XX, as escolas de samba tradicionalmente se submetiam a esta temática. Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto, polemizou esta “obrigatoriedade” temática, imposta à comunidade negra do samba do Rio de Janeiro em louvar a elite dominante brasileira. Satirizou, em sua composição de título, *Samba do Crioulo Doido*, gravado no ano de 1968, pelo Quarteto em CY, o poeta-compositor de samba-enredo, dizendo que o “crioulo endoidou” ao ser obrigado a compor a letra do samba-enredo com o tema versando sobre a “conjuntura nacional”<sup>19</sup>.

No mesmo cenário, o samba-enredo *Quilombo dos Palmares* do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, de 1960, composto por Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues (Anescarzinho), já mencionado e analisado no primeiro segmento, opunha, com um corte epistêmico<sup>20</sup>, uma mudança ao modelo clássico de samba-enredo até então historiográfico, pedagogicamente unguido de heróis da pátria, a um outro de herói performático da história brasileira do negro quilombola, Zumbi dos Palmares. Na mesma linha deste evento, outro destaque memorial, refere-se à primeira gravação deste samba-enredo, por uma representante considerada a “musa da bossa nova”, Nara Leão, em 1966, em “Nara pede passagem”, penetrando no gosto de uma

---

<sup>18</sup> Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, 1995.

<sup>19</sup> Foi em Diamantina/Onde nasceu JK/Que a Princesa Leopoldina/Arresolveu se casá/Mas Chica da Silva/Tinha outros pretendentes/E obrigou a princesa/A se casar com Tiradentes/Lá lá lá lá ia/O bode que deu vou te contar/Lá lá lá lá lá lá/O bode que deu vou te contar/Joaquim José/Que também é/Da Silva Xavier/Queria ser dono do mundo/E se eleger Pedro II/Das estradas de Minas/Seguiu pra São Paulo/E falou com Anchieta/O vigário dos índios/Aliou-se a Dom Pedro/E acabou com a falseta/Da união deles dois/Ficou resolvida a questão/E foi proclamada a escravidão/E foi proclamada a escravidão/Assim se conta essa história/Que é dos dois a maior glória/Dona Leopoldina virou trem/E D. Pedro é uma estação também/O, ô, ô, ô, ô/O trem tá atrasado ou já passou. Composição de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto.

<sup>20</sup> Conceito fundamental da filosofia de Gaston Bachelard (1978). A expressão, corte epistemológico, serve para fundamentar as rupturas ou as mudanças súbitas que ocorrem ao longo do processo científico. Isso aconteceu no momento em que, juntamente com Aluizio Alves, elaboramos no período de 1982, as nossas tarefas de pesquisa sobre a escola de samba e o samba-enredo pela ótica da Ciência Política no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS – da UFRJ.

classe média produto do período desenvolvimentista brasileiro, dos anos 50, do século XX.

Em certa cena do filme *Escola de Samba, alegria de viver* (1962), do cineasta Cacá Diegues, um dos episódios de 5 curtas-metragens, *Cinco vezes favela*, surgem compositores de uma escola de samba de uma determinada favela do morro cidade do Rio de Janeiro, selecionando algumas palavras ou expressões de efeitos retóricos para a composição do samba-enredo. Pouco tempo após o filme de Diegues, estudantes da Faculdade de Letras da UFRJ, entre o final dos anos 60 e 70, publicam um artigo intitulado, conforme citamos acima, *A retórica do samba-enredo*, comparando os versos de enredo das escolas de samba com versos da cultura literária greco-latina, ou mesmo parnasiana, evidenciando o traço poético de poemas clássicos na utilização retórica do samba-enredo.

Em agosto de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), inaugura-se a exposição *Opinião 65*. Hélio Oiticica (1937-1980)<sup>21</sup> expõe ao público pela primeira vez as capas, os estandartes e as tendas que compunham o que este artista denominou de *Parangolé*. Oiticica apresenta, como parte integrante do evento, passistas e ritmistas da Estação Primeira de Mangueira, lugar por ele frequentado, no “Buraco Quente”, vestindo fantasias de desfile, carregando adereços e cantando sambas de terreiro e sambas-enredo. Segundo o depoimento de Rubens Gerchman, que também participou da mostra, durante o percurso do *Parangolé* pelo museu, a performance artística parangoleana de Hélio Oiticica entrou em conflito com o ambiente organizado e austero do interior do MAM. Diante desta ocorrência, os passistas e ritmistas foram “convidados” a se retirar, gerando um grande constrangimento. Oiticica respondeu à expulsão com palavrões e gritos indo apresentar-se na parte de fora do prédio. Na visão de Gerchman<sup>22</sup>, aquela teria sido “a primeira vez que o povo entrou no museu”, um lugar onde, em geral, só se poderia entrar com convite, de terno e gravata. Na opinião do crítico Guy Brett<sup>23</sup>, com os parangolés, Oiticica “arquitetou um encontro entre o povo da mangueira, artistas, músicos, e escritores cariocas – um encontro mediado pelos corpos dançantes.”.

---

21 Pintor, escultor e artista plástico, Hélio Oiticica frequenta o Morro da Mangueira e a sua escola de samba; a partir desta experiência com o samba, ocorre a criação de sua obra performática denominada Parangolé.

22 GERCHMAN, Rubens. Em depoimento à equipe da Galeria de Arte BANERJ por ocasião da exposição Opinião 65: ontem, hoje., 1985.

23 BRETT, Guy. Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos, 2005.

Impressiona a correspondência de atuação entrecruzada no entrelugar da cena artística da contemporaneidade, nos revolucionários anos 60. No palco do Teatro de Arena, em São Paulo, no ano de 1965, o canto do herói de Palmares entra em cena no musical, *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com músicas de Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra.

Ainda, em meados dos 60, no Teatro Opinião, localizado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, acontecia a noitada de roda de samba, semanalmente toda segunda-feira, apresentando, para a classe média “bossa nova”, o lançamento de poetas-compositores tanto de sambas de meio de ano quanto de sambas de carnaval e de samba-enredo, oriundos dos morros, do subúrbio e das escolas de samba. Entre tantos, mencionamos Cartola, Nelson Cavaquinho, Darcy, Xangô e Pelado da Mangueira, Aparecida, Sabrina, Martinho da Vila, Ismael Silva.

Estreando, em 1965, no Teatro Jovem, localizado no bairro carioca de Botafogo, o espetáculo *Rosa de Ouro* encenava o show com cinco sambistas, todos vestidos de branco, usando cada um na gravata a cor de sua escola de samba. Num cenário no qual aparecia uma pequena mesa de bar, os artistas iam cantando e se identificando junto à plateia. Eram eles: Elton Medeiros, da Escola de Samba Unidos de Lucas; Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola, da Portela; Anescar, do Salgueiro e Nelson Sargento, da Mangueira.

O literário canônico brasileiro não registrou, a época de 60, aquilo que outras artes canônicas nacionais emblematicamente incorporaram da performance do samba-enredo, tanto de sua arte musical quanto de sua arte poética. Somente quase 50 anos depois, o samba-enredo serviria de matéria romanesca para dois escritores afrodescendentes. Um deles, Paulo Lins, lança a sua obra mais recente intitulada, *Desde que o samba é samba* (2012). Segundo a sinopse do editor, Paulo, um ouvinte aficionado por sambas-enredo, “tinha costume de anotar tudo em cadernetas: nomes de compositores, títulos de samba, temas de música” (Lopes, 2012). O outro, ensaísta de assuntos da cultura africana no Brasil, compositor também de samba-enredo, Nei Lopes, escreve um romance de título, *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), encenado no Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930. Em meio a tantos personagens históricos do mundo afrodescendente do samba/candomblé, como Tia Ciata, a obra apresenta também a história dos ranchos como proto-formadores das escolas de

samba. Na própria fatura do texto, o samba-enredo é utilizado pelo narrador para fazer vez ao seu relato, como demonstra o trecho abaixo:

Destarte, a emancipação se processou gradativamente, sem derramamento de sangue, como sempre foi da boa índole do povo brasileiro. **E de repente uma lei surgiu: segundo ela, os filhos dos escravos não seriam mais escravos no Brasil. Mais tarde raiou a liberdade para aqueles que completassem sessenta anos de idade** (p. 27) (Grifo nosso).

Os trechos enfatizados fazem parte dos versos do samba-enredo *História do negro no Brasil* (Sublime Pergaminho), do GRES Unidos de Lucas, ano de 1968, de Carlinhos Madrugada, Zeca Melodia e Nilton Russo<sup>24</sup>. Conforme, os versos, a seguir: “E de repente uma lei surgiu/Que os filhos dos escravos/Não seriam mais escravos do Brasil/Mais tarde raiou a liberdade/Daqueles que completassem sessenta anos de idade”.

A envolvimento da epopeia do samba-enredo “endoidece” os poetas-compositores de outros matizes culturais e sociais, na entrada dos anos 80 em diante. Entre eles, mencionamos Gonzaguinha, em *O que é, o que é* (1982), e Chico Buarque de Holanda e Francis Hime, em *Vai passar* (1984), que compõem sambas-enredo que, histórica e miticamente, tratam da “página infeliz da nossa história”, conformando épicos líricos-musicais que louvam a chegada de um novo tempo de esperança de vida democrática e popular: “é bonita, é bonita, é bonita”, pós-ditadura militar<sup>25</sup>.

## Considerações Finais

Com efeito, o cruzamento do samba com o enredo oferece a possibilidade de ser pensado como indicativo de processos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Logo, o que se situa aqui como intervenção nos estudos literários, historiográfico e crítico, é que a forma específica de épica não pertence exclusivamente

---

<sup>24</sup> Quando o navio negreiro/Transportava os negros africanos/Para o rincão brasileiro/Iludidos com quinquilharias/Os negros não sabiam/Ser apenas sedução/Para serem armazenados/E vendidos como escravos/Na mais cruel traição/Formavam irmandades/Em grande união/Daí nasceram os festejos/Que alimentavam os desejos de libertação/Era grande o suplício/Pagavam com sacrifício/A insubordinação/E de repente uma lei surgiu/Que os filhos dos escravos /Não seriam mais escravos do Brasil/Mais tarde raiou a liberdade/Daqueles que completassem sessenta anos de idade/Ó sublime pergaminho/Libertação geral/A princesa chorou ao receber/A rosa de ouro papal/Uma chuva de flores cobriu o salão/E um negro jornalista/De joelhos beijou a sua mão/Uma voz na varanda do Paço ecoou/Meu Deus, meu Deus /Está extinta a escravidão.

<sup>25</sup> Estes poetas-compositores e alguns outros foram responsáveis pela divulgação do samba-enredo, fora da sazonalidade dos desfiles de escolas de samba no período carnavalesco, em algumas de suas composições, pertencentes à Música Popular Brasileira (MPB).

ao universo literário do ocidente. Desta forma, então, o que é caracterizado de epopeia do samba-enredo no Brasil, segundo os cientistas sociais, como cultura popular, pertence à cultura erudita africana. Interessante, ainda, observar, relativizando o conceito de cultura, o que se intenta compreender é a posição de cultura popular, ou melhor, da cultura negra na sociedade brasileira. Melhor seria definir a cultura popular como implicando, no âmbito de nossa sociedade, em relações de força entre as classificações, popular e erudito, que “não tem nada em comum com a história do consenso e representa a sua antítese” (Thompson, 1979, p.58).

Procuramos registrar o modo como as culturas negras nuançaram os territórios americanos, em suas formas e *modus* constitutivos. O epíteto “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” evidencia o processo de significação mostrado pelos sambas-enredo no cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. Daí que é pela via de encruzilhada que ineditamente se constrói tanto o que podemos tradicionalmente denominar de afro-brasileira como também de diáspora negra, considerando, então, esta via, como um território mais amplo de reflexões acerca da cultura negro-africana, transplantada para as Américas.

Esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e ritualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 21).

### Referências bibliográficas

ALVES FILHO, Aluizio. “O Samba Enredo de ‘Tiradentes’ à ‘Chica da Silva’: Estrutura, Ideologia e Trajetória”. In: **Revista do Mestrado de História**, v. 3, Vassouras: p. 7-38, março 2000

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Lisboa: Edições 70, 1978.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos**. MACIEL, Kátia (org.). Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005, p. 32. Apud. D’AGOSTIN, Beatriz. Disponível:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103291/276455.pdf?sequence=1>.

CARNEIRO, Edison. **Quilombo dos Palmares**. São Paulo: WMF Martins, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis Afrodescendente**. 2.ed. Rio de Janeiro:/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. 4 vols. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GERCHMAN, Rubens. Em depoimento à equipe da Galeria de Arte Banerj por ocasião da exposição **Opinião 65**: ontem, hoje. Rio de Janeiro Galeria Banerj, 1985. Apud. D'AGOSTIN, Beatriz. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103291/276455.pdf?sequence=>

JEGEDE, Olutoyin Bimpe. "A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yorubas" In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra-Portugal: Centro de Estudos Sociais, 1997, p. 75-88.

LEITE, Ana Mafalda. **A modalização épica nas literaturas africanas**. Lisboa: Vega, 1995.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2012.

LOPES, Nei. **Mandingas da mulata velha na cidade nova**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografia da memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARQUES, Reinaldo. "Memória literária arquivada". In: **Aletria**, v. 18, p. 105-119, julho-dezembro 2008.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUNANGA, Kabengelê. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**. Tese de Livre-Docência, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (Rio de Janeiro-RJ). **As vozes desassombradas do Museu**. Rio de Janeiro: Editora ArtNova Ltda, 1970.

NETTO, José Paulo. *Especial esquerda brasileira: impera na esquerda "reciclada" um cinismo assombroso*. Disponível:[http://www.carosamigos.com.br /index.php/politica/1950-especial-esquerda-brasileira-jose-paulo-netto-qimper-na-esquerda-reciclada-um-cinismo-assombrosoq](http://www.carosamigos.com.br/index.php/politica/1950-especial-esquerda-brasileira-jose-paulo-netto-qimper-na-esquerda-reciclada-um-cinismo-assombrosoq). [Acesso em 19/06/2013].

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: **Revista de Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP**. São Paulo, 1981, p.7-28.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

ROCHA PITA, Sebastião. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

- REIS, Andressa Mercês Barbosa dos. **Zumbi : historiografia e imagens**. Franca: UNESP, 2004.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização épica do discurso**. Rio de Janeiro: Elo 2005.
- SODRÉ, Muniz Sodré. **A verdade seduzida. Por um conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pôs-crítica**. 2ª ed. (revista). Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.
- THOMPSON, E.P. “Lucha de clases sin clases?” In: **Tradición, revuelta y consciencia de clase**. Barcelona: Crítica, 1979.
- VÁRIOS AUTORES. “A retórica do samba-enredo”. In: **Revista do Livro**, Instituto Nacional do Livro – MEC. Ano XIII, nº42, 3º Trimestre, 1970.