



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

VALDEMIRO SEVERIANO FILHO

**POETA E TRADUTOR DE MUNDO:
O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO NO CARNAVAL DE NATAL/RN**

Natal/RN
2019

VALDEMIRO SEVERIANO FILHO

**POETA E TRADUTOR DE MUNDO:
O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO NO CARNAVAL DE NATAL/RN**

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientador: Professor Doutor Luiz Carvalho de Assunção.

Natal/RN
2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Severiano Filho, Valdemiro.

Poeta e tradutor de mundo: o compositor de samba-enredo no carnaval de Natal/RN / Valdemiro Severiano Filho. - 2019. 233f.: il.

Tese (doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

1. Carnaval - Tese. 2. Escola de samba - Tese. 3. Compositor - Tese. 4. Samba-enredo - Tese. 5. Sociabilidade - Tese. I. Assunção, Luiz Carvalho de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 394.25 (813.2)

VALDEMIRO SEVERIANO FILHO

**POETA E TRADUTOR DE MUNDO:
O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO NO CARNAVAL DE NATAL/RN**

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Data de Aprovação: 29 de agosto de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Professor Doutor Luiz Carvalho de Assunção - Orientador
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Professora Doutora Lisabete Coradini
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Professor Doutor Alessandro Dozena
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Professor Doutor Marco Aurélio Paz Tella
Universidade Federal da Paraíba

Professora Doutora Eliane Anselmo da Silva
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Professora Doutora Maria Lúcia Bastos Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Professor Doutor Luiz Assunção, por ter acreditado em minha competência e por haver me assistido na presente pesquisa, contribuindo sobremaneira para o sucesso deste trabalho.

Agradeço a meus familiares que, por serem muitos, nomeio um a quem faço a devida extensão aos demais: Sophia Santos Severiano. A ela dedico o presente trabalho, pois, no auge dos seus nove anos, me dizia sempre “papai, estude e termine o seu doutorado” e não foram poucas as vezes que me assegurava: “vou ser doutora igual ao meu pai”.

Agradeço aos colegas e amigos servidores do IFCE e IFRN, em especial aos membros da “Liga da Justiça” a quem demonstro minha gratidão pelo carinho, amizade, respeito e, principalmente, pela troca de experiência e conhecimento: Cristiane da Cruz Santos (imensamente grato pela revisão do texto), Poliana Emanuela da Costa, Leonardo Rafael Medeiros, Hiran Nogueira Moreira, Edmilson Dantas de Lima Junior, Paulo Batista de Lima, Renivaldo Sodré de Sena, André Aguiar Nogueira, Sergiano de Lima Araújo e Tássio Lessa do Nascimento.

Sou grato aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, aos que demonstro minha gratidão. Estendo os agradecimentos aos membros do Grupo de Estudos sobre Culturas Populares.

Nomino algumas pessoas que me auxiliaram nesta jornada: Alysson Maia Fontenele, Fátima Lúcia Carrera Guedes Dantas, Ana Carolina Araújo de França, Michael Medeiros Marques, Lísia Roberta Araújo de Carvalho Moura e Miriam Flávia Medeiros de Araújo.

Presto meu reconhecimento aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais que contribuíram para a construção do conhecimento sociológico, antropológico e político, bem como aos mestres das outras áreas das Ciências Humanas e Sociais, em especial, aos membros da Banca de Qualificação e Defesa: Alessandro Dozena, Lisabete Coradini, Eliane Anselmo da Silva e Marco Aurélio Paz Tella.

Enfim, digo o meu muito obrigado a todos que, de forma direta ou indireta, apoiaram a realização deste trabalho, em peculiar, ao Grande Arquiteto do Universo que sempre está comigo.

RESUMO

A presente tese tem como proposta compreender o papel do compositor no processo ritual de construção do samba-enredo para o desfile das escolas de samba que ocorre anualmente no carnaval de Natal/RN. O samba-enredo é um dos aspectos artístico-culturais das agremiações carnavalescas em que verificamos um intenso processo de interação dialógica na tessitura de uma complexa rede de relações sociais, imersa em diálogos e tensões, no interior e que se espalha para fora da escola de samba. Através da experiência etnográfica e com o auxílio de fontes escritas, refletimos, dentro do tempo extraordinário do carnaval, esta trama em torno da composição do samba-enredo, focalizando o compositor como mediador cultural, sua visão e tradução do mundo que o cerca, bem como, as relações construídas com os demais agentes, sobretudo o carnavalesco e os coautores do samba, compreendendo a teia de significações em que está envolvido desde o lançamento do enredo até o término do desfile.

Palavras-chave: Carnaval. Escola de samba. Compositor. Samba-enredo. Sociabilidade.

ABSTRACT

The present doctoral thesis intends to perceive the role of composer in the ritual process of samba story construction for the annual carnival parade in Natal/RN. The samba story is an artistic-cultural aspect of samba school in which we found an intense process of dialogic interaction making a complex network of social relations, immersed in dialogues and tensions, within and without of samba school. Through the ethnographic experience and with the aid of historical sources, we reflect, within the extraordinary carnival time, this plot about the samba story composition, focusing on the composer as cultural mediator, his vision and translation of real world that surrounds him, as well as established relationships with the other actors, especially the carnival designer and samba's co-authors, including the network of meanings in which he is involved since the plot story's launch until the end of carnival parade.

Keywords: Carnival. Samba school. Composer. Samba story. Sociability.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
1.1. O TEMPO EXTRAORDINÁRIO DAS ESCOLAS DE SAMBA DE NATAL/RN	10
1.2. O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO: DEFININDO O OBJETO	17
1.3. ASPECTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS	20
1.4. OS CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	25
1.5. “COMPONDO” A TESE	32
 2. SAMBA E CARNAVAL: DO RITMO À FESTA	33
2.1. SAMBA E CARNAVAL: UMA MISTURA QUE DEU CERTO	40
2.2. NATAL DEU SAMBA: SAMBA-ENREDO E CARNAVAL	60
 3. COMPONDO A VIDA DO COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO.....	122
3.1. NA TRILHA DO SAMBA: A “VIDA SAMBANTE” DO COMPOSITOR DE SAMBA- ENREDO	123
3.2. O SAMBA-ENREDO PEDE PASSAGEM: MÚSICA, VIDA E CRÍTICA SOCIAL...	149
 4. DA CONSTRUÇÃO DO SAMBA-ENREDO À AVENIDA	165
4.1. DO ENREDO AO SAMBA-ENREDO	166
4.2. A PARCERIA NA CRIAÇÃO DO SAMBA-ENREDO	186
4.3. MOMENTOS RITUAIS: O CONCURSO, A APRESENTAÇÃO E OS ENSAIOS COM O SAMBA-ENREDO.	196
4.4. A PERFORMANCE CARNAVALESCA NA AVENIDA	207
 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	219
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224

1 INTRODUÇÃO

O carnaval, enquanto objeto de estudo das Ciências Sociais, já foi abordado por várias perspectivas e eixos temáticos, seja pela Sociologia, Antropologia, Ciência Política, História, Geografia, etc. Da mesma forma, ainda existe um campo vasto a ser descoberto e trilhado, de modo a evidenciar os aspectos multifários desta festividade. As palavras de Roberto DaMatta proferidas à Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e por ela transcritas, também podem ser absorvidas por mim: “Se o Carnaval é realmente esse grande tema em que acreditamos, sempre há de haver muitas coisas novas para dizer” (CAVALCANTI, 2000, p. 144).

Pensar o carnaval é compreender que existem múltiplos carnavais e inúmeras formas de manifestações populares momescas. Desde pequenos blocos que animam os bairros até os grandes eventos institucionalizados, os indivíduos saem às ruas para se divertir e trabalhar, para o espetáculo e a tradição. Esta é a multifacetada folia momesca, um ritual nacional e dramático.

Numerosos estudos buscam analisar o desfile carnavalesco, outros procuram estudar manifestações específicas e regionais, mas também, associados aos dias de momo. Há ainda aqueles que têm como intento compreender os meandros da escola de samba, enraizados no cotidiano dos brincantes. Poucos, porém, são os trabalhos que se atêm aos agentes das escolas de samba. Observar esses indivíduos que elaboram uma arte carnavalesca e apreender as relações sociais estabelecidas nesta confecção artística consistem em “coisas novas para dizer” sobre a folia momesca. Compreender a dinâmica dessas agremiações a partir das relações sociais que os agentes estabelecem no interior desta agência social (GOLDWASSER, 1975) é uma das contribuições que se busca com o presente estudo sociológico.

Iniciando-se com o enredo, seguido pela musicalidade expressa no samba-enredo e pelas alegorias e fantasias, as escolas de samba se lançam num caminho que deságua no desfile. Todos esses processos conduzem a um conjunto de relações entorno da confecção do desfile carnavalesco, envolvendo vários agentes carnavalescos. É nesse sentido que compreendemos a escola de samba enquanto *lócus* privilegiado para se estudar sociabilidades produzidas por indivíduos que transitam entre o cotidiano e a participação em uma manifestação cultural pertencente à vida societal.

Para se colocar uma escola na avenida é necessária uma organização administrativa

composta por uma diretoria, e uma organização carnavalesca, às quais se inserem múltiplos personagens, tais como o carnavalesco, o compositor, o intérprete, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, os passistas e ritmistas. Dentre esses agentes carnavalescos, o compositor é aquele que se encontra na interseção da confecção do desfile e media a tessitura de uma complexa rede de relações existente no carnaval das escolas de samba. Ele dá “vida” ao enredo elaborado pelo carnavalesco através do samba-enredo, que se trata de um subgênero lítero-musical do samba (RAYMUNDO, 2012) e, a partir desta criação, os demais elementos da agremiação constroem-se enquanto arte carnavalesca.

Partimos da hipótese de que confeccionar um samba-enredo exige a edificação de laços sociais estabelecidos pelo compositor. Tais laços promovem a tessitura de uma rede dialógica que envolve agentes do interior da agremiação, tanto da organização formal (quadro administrativo) quanto da organização carnavalesca (sobretudo o carnavalesco), bem como externos à escola de samba, inerentes ou não ao universo do carnaval.

A confecção do samba-enredo enquanto criação coletiva possibilita a formação de sociabilidades que reforçam os vínculos sociais entre o compositor e os demais agentes que atuam na elaboração do desfile. Fazer um samba-enredo perpassa por uma dinâmica que envolve parceria, inspiração, informação e intercâmbio de códigos culturais que unem indivíduo e comunidade, acionando outras racionalidades vividas pelo compositor. Entendemos que se encontra presente o binômio razão/emoção que, longe de excludentes, atravessam toda a feitura da composição.

Na dinamicidade da elaboração do samba-enredo, verificamos algumas importantes relações produzidas pelos compositores no interior desta rede de sociabilidade. Uma primeira é aquela construída com o carnavalesco, uma vez que a elaboração do samba-enredo deve se “encaixar” ao enredo produzido por este agente e, por isso, perpassa por diálogos e conflitos, colocando em interação dois personagens com visões de mundo e níveis socioculturais diferentes, mas com o objetivo único da criação coletiva: construir o desfile carnavalesco. Outra percebida é aquela erigida entre o compositor e os coautores do samba-enredo. Entendo como compositor todo aquele que participa efetivamente da construção do samba, num mecanismo denominado de parceria. Verificamos que a maioria dos sambas-enredo são construídos por mais de um compositor, criando uma interação entre esses agentes carnavalescos. Também se observa a interação produzida com a diretoria – quadro administrativo da escola de samba –,

onde o samba é encarado enquanto uma mercadoria a ser comercializada, estabelecendo-se relações políticas e econômicas com aqueles que a compõem. Negociar o enredo da escola de samba e contratar compositores enquanto profissionais são indícios de uma racionalidade carnavalesca.

Temos, portanto, que nessa rede de sociabilidade há várias relações imprescindíveis até que se alcance a arte final do samba-enredo. Como foco analítico, buscaremos compreender o dialogismo do compositor com o carnavalesco e a parceria com os coautores do samba-enredo, que fazem entrecruzar relações da racionalidade moderna e tradicional vinculadas aos aspectos político e econômico, vínculos vicinais e de amizade que produzem diálogos e tensões no processo de construção do samba-enredo.

A criação do samba deve ser entendida dentro do contexto do desfile de escolas de samba, cuja lógica perpassa por laços de cooperação e relações conflituosas, circulando níveis socioculturais diversos, atravessando barreiras (sociais, políticas, econômicas) e colocando-se artisticamente relevante (RAYMUNDO, 2012). Portanto, para fazer a música específica do desfile carnavalesco, os compositores constroem uma rede de relações sociais passíveis de uma análise sociológica.

Nesse percurso, também analisaremos a vida sambante do compositor, isto é, a sua inserção no universo do carnaval e no mundo do samba, uma vez que a construção do samba-enredo parte da própria vida desse personagem da escola de samba, cuja criatividade dialoga com a realidade oficial e o tempo extraordinário do carnaval. Será igualmente objeto de estudo no presente trabalho a performance carnavalesca a partir do samba-enredo, que perpassa por momentos importantes: o concurso para a escolha do samba de enredo, a apresentação do samba para a comunidade, os ensaios e o desfile propriamente dito da escola de samba.

O presente trabalho é consequência de estudos anteriores sobre o carnaval natalense. Meu envolvimento com a festa momesca de Natal teve início no ano de 2011, quando ingressei no mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Sob a orientação do professor Dr. Alessandro Dozena, estudamos o processo de produção do desfile das tribos de índios na capital potiguar. Na dissertação buscamos compreender os usos do espaço, refuncionalização dos objetos e as territorialidades construídas pelas tribos carnavalescas que ressignificam uma tradição indígena

e acionam dimensões econômicas, políticas e culturais, desde os ensaios até o desfile carnavalesco.

Na tese doutoral em Ciências Sociais, inspirados nas lições de Maria Laura Cavalcanti, deixamos as tribos de índios carnavalescos e partimos para as escolas de samba. Mais especificamente para um personagem importante no desfile das escolas de samba, o compositor de samba-enredo, com o intuito de apreender as sociabilidades existentes em torno da criação do samba de enredo, partindo da realidade vivida por ele até a execução do samba na avenida, de modo a compreender o universo dramático e performático da composição.

1.1 O TEMPO EXTRAORDINÁRIO DAS ESCOLAS DE SAMBA DE NATAL/RN

Ao tempo ordinário da vida há outro que se liga, cujo acontecer permite-nos realizar nova(s) leitura(s) do real. Trata-se do tempo extraordinário. As festividades, unindo pessoas, nos conduzem a essa temporalidade. A escola de samba percorre esse tempo extraordinário que se encontra em torno do carnaval. Émile Durkheim (1996) afirma que a festa aproxima os indivíduos e os conduzem a um “fora de si”, distraindo-os das preocupações ordinárias. Verdadeiramente, não se trata de uma distração do cotidiano, mas de uma relação de diálogos e conflitos com o tempo ordinário, da cotidianidade.

O carnaval, ao tempo que suspende momentaneamente a rotina do trabalho e da ordem racional da sociedade, constrói outras rotinas laborais e ordens que paralelizam o cotidiano. É o paradoxo das festividades que interrompe algumas regras e impõe outras, tenta dissolver as distâncias sociais, ainda que não consiga completamente. A festa ocorre todos os anos, portanto cíclica, em datas variáveis entre os meses de fevereiro e março, entremeando outros dois ciclos de festas cristãs: o Natal e a Semana Santa. São quatro dias de folia, onde as pessoas se divertem nas mais variadas maneiras de festejar o período momesco.

Na folia de momo, enquanto muitos participam da festa pelo lazer, outros através de muito trabalho associado ao divertimento, proporcionam a brincadeira, como ocorre no universo carnavalesco das escolas de samba. A espontaneidade festiva e a racionalidade

coexistem complementarmente no universo carnavalesco. Verifica-se uma tensão entre a paixão e a profissionalização, o espontâneo e o racional, que intersecciona o tradicional e o moderno.

A festividade possibilita que seus agentes operem a partir de um tempo extraordinário incurso no cotidiano e é nessa perspectiva que se filiará o presente trabalho. O carnaval é um ritual dotado de autonomia no interior do mundo social. O rito é visto como um dado primário, uma vez que todo acontecer humano, ao ser ritualizado, é evidenciado, deslocado e colocado em foco através da dramatização. Conforme DaMatta (1997), “é pela dramatização que o grupo individualiza algum fenômeno, podendo, assim, transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade” (DAMATTA, 1997, p. 36). Nessa esteira afirma Maria Laura Cavalcanti (2015):

Compositores, carnavalescos, alas, mestres-salas e porta-bandeiras, passistas, puxadores, instrumentistas, bateria, comissão de frente, Baianas e Velha Guarda são posições rituais que configuram horizontes próprios de questões e conformam pontos de vista peculiares sobre a festa carnavalesca (CAVALCANTI, 2015, p. 201).

A elaboração de um desfile carnavalesco põe em contato uma multiplicidade de saberes, trajetórias, espaços e posições ocupadas no interior da sociedade, onde os indivíduos que dele participam assumem determinadas funções na escola de samba, conforme citado pela antropóloga. Desta variedade de personagens, um nos chamou a atenção e é a partir dele que iremos compreender os mecanismos socioculturais que entrelaçam tais agentes carnavalescos e possibilitam a realização do ciclo anual do carnaval: o compositor de samba-enredo.

Pensar nos atores que realizam o carnaval e no compositor em particular é transitar entre os tempos ordinário e extraordinário. A temporalidade do carnaval é extraordinária em que grupos sociais criam e recriam sua tradição. Diferencia-se dos períodos ordinários em que há o transcurso da vida, pois, paralelizando o mundo oficial, esse tempo carnavalesco forja um “outro” mundo (BAKHTIN, 2013a). Tecer este universo paralelo, contudo, não nos autoriza a falar em supressão das hierarquias, valores e normas próprias do capitalismo. Reduz-se, deforma-se, mas permanece a estrutura classista da nossa sociedade, carregada de desigualdades. O carnaval é um momento extraordinário, precário e passageiro em que os indivíduos experimentam transitoriamente uma “liberdade utópica”.

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular (BAKHTIN, 2013a, p. 77).

Numa acepção bakhtiniana, Lisabete Coradini (1995) aduz que o espaço citadino é o espaço da carnavalização e da polifonia, pois nele converge tudo o que não é oficial. Para a antropóloga, a praça é o lugar do outro e do desconhecido, em que as regras podem ser carnavalizadas, “no sentido da possibilidade de encontros das diferenças, das inversões e da ambiguidade contida nas relações hierárquicas e no fato de que, independentemente do nível social, todas as pessoas sentem prazer de estar na Praça” (CORADINI, 1995, p. 132). Esse fenômeno existencial pode ser extrapolado para se pensar qualquer espaço da urbe, sobretudo quando estamos tratando da temporalidade carnavalesca em seu aspecto estrutural, que se rompe e, ao mesmo tempo, se liga ao cotidiano.

Gilberto Velho (2003), seguindo uma leitura simmeliana da sociedade, coloca que os indivíduos percorrem vários domínios, tais como o trabalho e o lazer, que podem comunicar-se quase imperceptivelmente. São diversos mundos que se interseccionam e permitem coexistir diferentes visões e modos de vida. De acordo com o antropólogo, os indivíduos das sociedades complexas “vivem múltiplos papéis, em função dos diferentes planos em que se movem, que poderiam parecer incompatíveis sob o ponto de vista de uma ótica linear” (VELHO, 2003, p. 26). É nessa interseção existente na sociedade complexa que encontramos os agentes do mundo carnavalesco, transitando entre dois universos: ordinário (cotidiano) e extraordinário (carnavalesco).

A época momesca é, assim, um acontecer que se torna um espelho mediante o qual a sociedade vê-se a si própria (DAMATTA, 1986b). Mikhail Bakhtin (2013a) afirma que o carnaval se insere na categoria das formas dos ritos cômicos, baseado no riso que sobrepuja o medo, a autoridade, a violência ordinária. Trata-se de uma sensação não individual e subjetiva, mas social e universal do ser humano, sendo a irreverência e a criatividade as molas-mestras deste período. Irreverentes e criativos, os indivíduos intermediam vários códigos de modo a construir um desfile carnavalesco. São identidades singulares e práticas enraizadas que resistem, enunciam-se e afirmam-se, elaborando relações complexas com as formas impostas,

marcando suas próprias individualidades.

Se, por um lado, a cidade pode ser entendida como o espaço do controle, disciplina e vigilância, por outro, ela pode ser vista como “uma multiplicidade de vozes, cada uma expressando uma visão de mundo, tentando subverter, desordenar, libertar-se do olhar disciplinador e ressignificador da vida social” (CORADINI, 1995, p. 29). O carnaval possibilita essa outra cosmovisão que nos é apresentada através do enredo, do samba-enredo, da dança, das coreografias e tudo o que está presente no desfile carnavalesco.

Compreendemos que o mundo ordinário e o extraordinário não se encontram em polos estáticos, separados, em que se realize um movimento único de passagem de um ao outro. Na verdade, esses dois universos estão em posições dinâmicas, num complexo movimento de ida e volta: é possível estar no cotidiano e no carnaval, transmutando e retornando. O ritual define-se, assim, pela dialética entre estes dois “mundos”. E nos interessa, justamente, este tempo carnavalizado da criatividade, encontro e liberdade.

Ao pensar no carnaval das escolas de samba enquanto um rito, abrangemos os seus vários momentos e verificaremos em quais pontos ele é mais dramatizado. O ritual carnavalesco é este tempo extraordinário com maior duração que paraleliza o mundo ordinário e, ao colocar em evidência certos aspectos da realidade, nos permite buscar a totalidade não perceptível nesse cotidiano. Propomos existir uma sequência ritual na confecção de um desfile carnavalesco que consiste na série típica dos ritos de passagem gennepianos (separação, margem e agregação): os preparativos pré-carnavalescos, o préstito e as sequências finais.

Todavia, relativizamos a sequencialidade, uma vez que as fases se alternam, se sobrepõem. Na preparação para o desfile, período fundamental para o presente trabalho e que perdura por quase um ano, percebemos que os agentes vivenciam os estados de separação, margem e agregação, na medida em que vivenciam um contínuo de desagregação e reconstituição, mudando-se de estado e de forma. É nessa perspectiva que atribuímos o universo do carnaval e o dia-a-dia dos indivíduos, intercalado por inúmeros ritos.

Considerar o desfile carnavalesco isoladamente tira-lhe sua razão de ser dentro do conjunto de mecanismos que se operam para a sua realização. Algumas situações têm sua dramaticidade não no préstito, mas num período prévio. Para compreender as sociabilidades construídas pelo compositor durante a confecção do samba-enredo é imprescindível nos situarmos nesse momento anterior ao desfile, em que subsiste um conjunto de dramatizações

durante o ciclo carnavalesco, cuja totalidade nos interessa estudar.

Nas escolas de samba, os improvisos e os rearranjos são indispensáveis e bases propulsoras do “fazer o carnaval” e colocar a “escola na avenida”. A criatividade associada à realidade cotidiana possibilita a afirmação dos sujeitos envolvidos nesse processo, como ocorre na confecção do samba-enredo, em que há um intercruzamento da capacidade inventiva com a racionalidade. Há nestas agremiações a função histórica de reconciliar o homem consigo mesmo e com o mundo, dando sentido e valor ao cotidiano dos indivíduos. É o discurso, a dança, a música e a arte, frutos da inventividade humana e produtora de uma força singular. O ser humano libera-se das ideias dominantes, carnavaliza-se e permite-se ao grotesco.

[...] a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (BAKHTIN, 2013a, p. 43).

No interior dessa agência social, emerge esse inventor, sonhador e produtor de uma cultura: o compositor de samba-enredo. Ele constrói o poema que se transforma numa comunicação poética e, num dado instante, somado à sonoridade, ritmo e visual, realiza a performance carnavalesca. Ao compreender o samba-enredo como performance, lançamos mão de Paul Zumthor (1993), cuja perspectiva trata da relação entre comunicação e recepção no mesmo tempo-espço, bem como de Richard Schechner (2003), ao afirmar que qualquer “comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (SCHECHNER, 2003, p. 39).

Ao ritualizar o tempo extraordinário em que está imerso o compositor, o colocamos num outro patamar de observação e compreensão. No cotidiano (regularidade social/estrutura), ele é aquele indivíduo que trabalha, tem família, vai à igreja, escola, que segue a rotina do dia a dia e está inserido numa sociedade de classes, pautado em “direitos e deveres” enquanto cidadão. No mundo do samba e do carnaval, torna-se um sujeito liminar, escapando a certas regras sociais e estabelecendo-se a partir de outras normas e condutas, compondo a obra artístico-

musical da escola de samba, exercendo uma função específica e importante na agremiação carnavalesca, através da qual interage com o outro.

[...] podemos conceituar o mundo do ritual como totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano. Uma ação que no mundo diário é banal e trivial pode adquirir um alto significado (e assim “virar” rito) quando destacada num certo ambiente por meio de uma sequência. Não é preciso repetir para que se crie o extraordinário. Basta que se coloque um ato numa posição especial (DAMATTA, 1997, p. 37).

Victor Turner (2005) convida-nos a compreender a liminaridade dos rituais, focando nos fenômenos do “meio de passagem”, pois é aí que se encontram as “peças angulares” construtoras da cultura. Partindo deste pressuposto turneriano, focalizamos nos compositores de samba-enredo, compreendendo-os como sujeitos liminares que se agrupam numa *communitas* e estabelecem relacionamentos não-estruturados desenvolvidos entre indivíduos concretos e historicamente situados (TURNER, 2013). Ele forma uma (anti)estrutura social dentro da própria dinâmica social e com ela dialoga, constituindo vínculos entre indivíduos que compartilham esse estado de margem no ritual carnavalesco. Nosso entendimento é de que, não obstante estejamos separando dois mundos – a estrutura e a antiestrutura –, importa observar que tais “mundos” são indissociáveis, existindo no mesmo espaço-tempo, cujas regras operam de forma diversa. É o tempo ordinário e o extraordinário, este último, onde funciona o universo carnavalesco e a *communitas*. Neste sentido, assinala Arnold Van Gennep (2013):

Qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos. É esta situação que designo pelo nome *margem*, [...] esta margem, simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra (VAN GENNEP, 2013, p. 35).

A comunidade liminar é, em um nível menor, a escola de samba, agrupando-se aqueles que formam a agremiação carnavalesca, e, num nível maior, o mundo do samba, em que se agrupam os sambistas (compositores, intérpretes, batuqueiros, passistas, etc.). O universo carnavalesco pode ser concebido “como reino da pura possibilidade do qual novas configurações de ideias e relações podem surgir” (TURNER, 2005, p. 141). O compositor,

portanto, está imerso na dialética do ciclo de desenvolvimento enquanto ser, cuja experiência de vida o expõe e o faz transitar entre o ordinário (estrutura, sociedade) e o extraordinário (*communitas*, mundo do samba) e os estados ocupados por este indivíduo. Tais estados, em termos turnerianos, são condições fixas ou estáveis, culturalmente reconhecidas, sejam sociais, ecológicas, físicas, mentais, emocionais, etc., que a pessoa ou grupo está num momento determinado.

[...] os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação (TURNER, 2013, p. 123).

Percebemos o compositor de samba-enredo como o artista participante de uma *communitas* que irrompe nas fissuras da estrutura, com suas regularidades, impessoalidades, e exsurge na temporalidade extraordinária do carnaval, encontrando uma centralidade, uma pessoalidade. Tal tempo ritual extrapola o universo carnavalesco e alcança o mundo do samba. Na liminaridade geram-se os mitos, símbolos, obras de arte, proporcionando ao ser humano “um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura” (TURNER, 2013, p. 124).

O indivíduo, portanto, não pode ser compreendido como expressão de um único sistema, mas opera em vários que, juntos, constituem a sociedade. O tempo extraordinário do carnaval como experiência comunitária e o tempo ordinário do individualismo da sociedade complexa são os dois mundos do qual estamos tratando numa perspectiva não-excludente.

O individualismo moderno, metropolitano, não exclui, por conseguinte, a vivência e o englobamento por unidades abrangentes e experiências comunitárias. Permite e sustenta maiores possibilidades de trânsito e circulação, não só em termos sociológicos, mas entre dimensões e esferas simbólicas (VELHO, 2003, p. 27).

Não obstante a operacionalidade deles seja diferente, tratam-se de sistemas relacionais que se interseccionam, pautados num intercâmbio entre o ordinário e o extraordinário. Para o presente trabalho, construiremos nosso objeto com foco no tempo do carnaval, na *communitas*,

contudo sem desconsiderar a vida ordinária, percebendo o compositor como um agente que guarda uma centralidade no campo carnavalesco.

1.2 O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO: DEFININDO O OBJETO

No carnaval coexistem múltiplas manifestações passíveis de compreensão das quais tomamos por escolha as escolas de samba, não sem uma justificativa. Delimitamos o carnaval como um tempo festivo que perdura o ano inteiro para as agremiações carnavalescas. Partimos do pressuposto que o desfile de escolas de samba é uma arte e fruto de uma ação coletiva. O universo carnavalesco destas agremiações se coloca enquanto um mundo artístico permeado de pessoas e instituições (BECKER, 1977b), produzindo uma arte e cultura local, a partir de uma ação coordenada, pautada na cooperação dos agentes inseridos neste universo.

A imagem das escolas de samba está profundamente estigmatizada no desfile em si e no período pré-carnavalesco (nas proximidades dos dias de carnaval, geralmente, entre os meses de janeiro e fevereiro). Contudo, anteriormente a este momento, existe toda uma realidade que atravessa o cotidiano daqueles que participam das agremiações carnavalescas e que foge aos olhos do espectador.

Interessa-nos adentrar a este período menos evidente das escolas de samba que supõem, internamente, a existência de uma organização social e indivíduos que dela fazem parte. Nesse grupo de pessoas, há um que merece a nossa atenção pela arte que realiza dentro da arte: a composição do samba-enredo. O compositor é uma figura proeminente na escola de samba e um dos personagens centrais no ciclo do desfile. Ele se insere no eixo do samba da agremiação e tem a incumbência de compor o samba-enredo a partir dos indicadores presentes no enredo. Trata-se de uma arte que merece destaque, pois é ela que irá ligar-se ao visual (alegorias e fantasias) e ao musical (bateria, música e dança) da agremiação, como uma espécie de elo entre todos os elementos da escola de samba.

O termo “samba” deve ser entendido como uma categoria do universo carnavalesco da escola de samba (CAVALCANTI, 1999), compreendendo o aspecto musical (canto e dança) destas agremiações. Por realizar a composição do samba-enredo, o compositor está intimamente

ligado ao eixo musical, ou seja, à categoria do “samba”, sem, contudo, desvincular-se do aspecto visual, justamente pelo estreito laço que tem com o enredo, que é o fio condutor da realização do desfile.

Participar das atividades de uma escola de samba, sobretudo nas alas do samba, atribui ao compositor um *status* de pertencimento ao “mundo do samba” e criador de uma rede de sociabilidade. A escola ocupa um lugar decisivo para esse agente, que se caracteriza enquanto pertencente a um grupo e se define coletivamente como sambista. O samba aparece como um elemento primordial nas relações vivenciadas por estes indivíduos.

O samba é valorizado coletivamente e evidenciado pela participação constante dos compositores nas atividades ligadas ao elemento musical, tais como rodas de samba, festas e encontros, proporcionados ou não pelas agremiações carnavalescas. Neste sentido que José Sávio Leopoldi (1978) coloca: “Percebe-se, pois, como o mundo do samba circunscreve um conjunto de relações estruturadas sobre a valorização de um gênero musical, ou, mais especificamente, sobre o contato intenso e contínuo que seus agentes estabelecem com ele” (LEOPOLDI, 1978, p. 42).

É nessa relação existente entre o samba e as agremiações carnavalescas, que emerge o compositor de samba-enredo. Buscaremos, então, compreender esse aspecto relacional que produz e é produzido por esse agente, de modo a responder às perguntas: *O que é ser compositor de samba-enredo? Como se processam as interações sociais desse agente carnavalesco? Qual a relação entre samba-enredo e enredo da escola de samba ou quais tensões e diálogos entre compositor e carnavalesco? Como é construído um samba-enredo ou como funciona o mecanismo da parceria?*

Para responder a esses questionamentos, atravessaremos o cotidiano do compositor, perpassando por aspectos vitais para entender a sua inserção no mundo do samba e no universo composicional, como as sociabilidades edificadas com o carnavalesco, a parceria como um mecanismo usual da construção coletiva do samba-enredo, a transformação do prosaico em cancional, o ritual de escolha do samba a partir da análise de um concurso de samba-enredo e a execução da obra na avenida.

O samba de enredo tem como objetivo “expressar, pela via da canção, os símbolos da escola, a sua comunidade, os seus valores e, é claro, as histórias tematizadas no enredo” (RAYMUNDO, 2012, p. 37). Ele é um gênero musical e textual, que se inscreve neste espaço-

tempo carnavalesco e apresenta uma linguagem peculiar deste momento momesco. Bakhtin (2010a) sinaliza que o estilo da linguagem consiste num estilo de gênero de uma esfera determinada da atividade humana e comunicacional.

O caráter ambivalente e os semas¹ característicos do campo discursivo do carnaval em que se encontra imerso o samba-enredo, dão a ele sua especificidade enquanto estilo de linguagem. O compositor tem, assim, uma função crucial no interior da agremiação, pois o samba que ele compõe é uma arte criadora de símbolos e veiculadora de mensagens (GOLDWASSER, 1975). Segundo Monique Augras (1992), na dinâmica da composição do samba-enredo há, dentre outras coisas, o intercâmbio dos compositores (que chamamos de “parceria”) e uma rede de mediação que os envolve no momento da construção do samba-enredo, erguendo um conjunto de relações objetivas no interior do carnaval.

O compositor de samba-enredo ao imergir no carnaval, carnavaliza-se, inverte os papéis, pois, se no plano da sociedade ele é, geralmente, aquele indivíduo que está à margem dos centros de decisão, um “joão-ninguém das massas” ocupante dos espaços marginais, no universo carnavalesco verifica-se a centralidade deste agente, fazendo-nos acionar a dialética indivíduo/pessoa (DAMATTA, 1997). Roberto DaMatta (1997) afirma que no carnaval “encontramos quem está mais perto dos seus centros: da música, da dança, do foco dos desfiles e dos gestos que fazem sua harmonização e realidade. Sabemos que, em geral, ali se encontram os marginais do universo socialmente reconhecido” (DAMATTA, 1997, p. 32).

O trabalho empírico associado às pesquisas em arquivos de jornais nos abriu um leque de possibilidades de estudo sobre as escolas de samba e permitiu chegarmos ao compositor enquanto personagem fundamental para a feitura do desfile e que mobiliza uma imensa rede de relações em torno da criação do samba-enredo. É ele quem constrói o samba que será levado para avenida e participará da performance carnavalesca. Se o campo nos oferece a oportunidade de captar esse agente, seria insensato descartá-lo enquanto objeto de estudo.

¹ Sema é a unidade mínima de significação de uma palavra.

1.3 ASPECTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS

A presente pesquisa compreenderá as interfaces teóricas dos estudos culturais em Ciências Sociais, fundamentado na ideia de que a composição de um samba-enredo se constitui numa criação artística e coletiva. Trata-se de uma atividade social imersa em um mundo definido como “carnavalesco”, que põe em relevo as relações sociais e a cooperação entre os indivíduos. São interações que envolvem sujeitos ativos formadores de uma rede relacional.

Ao refletir sobre cultura popular e, mais especificamente, o drama social que envolve o compositor de samba-enredo no exercício de sua composição, observamos o entrecruzamento de vozes que acionam tradições móveis. Este processo pauta-se no dialogismo advindo da interação viva (BAKHTIN, 2010b), portanto, movente. A movência é intervocal e intertextual, fundada num duplo dialogismo, que é interior e exterior a cada texto em relação com os outros (ZUMTHOR, 1993).

Todo texto registrado pela escritura, como o lemos, ocupou, pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma *intervocalidade*, como a “intertextualidade” da qual se fala tanto há alguns anos e que considero aqui, em seu aspecto de troca de palavras e de convivência sonora (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

O compositor, resgatando a memória social de um grupo – a escola de samba, os sambistas, uma cidade –, a reconstrói, revisitando uma história que é compartilhada por todos aqueles que dela participaram direta ou indiretamente. Cantar as maravilhas do estado do Rio Grande do Norte, a vida de Djalma Maranhão ou a história de sessenta anos da escola de samba “Malandros do samba” é um retorno ao passado que recupera a experiência vivida acionando a memória coletiva e nos permite compreender a dinâmica da sociedade a partir dos enfrentamentos pelos quais passam os grupos populares e suas manifestações culturais:

Ao focar a dimensão da movência nas culturas populares, estamos querendo compreender os diferentes processos sociais vividos pelos grupos populares nas sociedades contemporâneas: as tramas, os conflitos e as relações de poder constituídos; as táticas e as estratégias das produções simbólicas culturais tecidas pelos diferentes atores sociais (ASSUNÇÃO; MELLO, 2014, p. 01).

As vozes dos compositores materializam-se no samba-enredo enquanto “voz coletiva”. Na avenida, esse mesmo compositor, ao “defender” seu samba na qualidade de intérprete, realiza a transmissão vocal do texto – o samba-enredo –, promovendo uma *movência* textual: “A tradição quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos” (ZUMTHOR, 1993, p. 144). Conforme Zumthor (1993), a obra atualiza a tradição, uma vez que a *movência* é uma criação contínua, combinando reprodução e mudança.

O “mundo carnavalesco” ou “universo do carnaval” constitui-se num contexto em que se inserem todos os agentes e instituições que objetivam realizar uma atividade voltada para o carnaval. A escola de samba e todos aqueles que dela participam realizam ações criativas e coletivas com o fim de produzir um desfile. Partimos do pressuposto de que um mundo pode ser definido enquanto a “totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo” (BECKER, 1977b, p. 09). Essa totalidade engloba todas as ações para a construção de uma obra, envolvendo uma grande rede de cooperação e colaboração, da qual participam inúmeros agentes, tornando-se ainda mais complexa por unir várias expressões artísticas condensadas no “visual” e no “samba”.

Uma divisão do trabalho necessário ocorre. Caracteristicamente, muitas pessoas participam do trabalho sem o que a representação ou artefato não seria produzido. Uma análise sociológica de qualquer arte, portanto, investiga essa divisão de trabalho. Como são divididas as várias tarefas entre as pessoas que a fazem? (BECKER, 1977a, p. 207).

Em nossa investigação, optamos por estudar as sociabilidades produzidas pelo compositor de samba-enredo que participa ativamente para a realização do desfile. A produção artística constrói uma rede colaborativa e cooperativa onde as tarefas são divididas entre os indivíduos e, por opção metodológica, buscaremos compreender a atuação do compositor de samba-enredo enquanto agente participante dessa construção coletiva, de modo a perceber como ele interage com os demais.

Embora possamos partir da premissa de que a consecução de um desfile carnavalesco é uma criação coletiva e há um interesse comum entre todos que a realizam, não podemos deixar

de considerar os conflitos inerentes às relações sociais produzidas nesta ação criativa. Howard Becker (1977b) identificou algumas relações conflitantes na criação coletiva, tais como nos pares dramaturgo/ator e compositor/músico: “Assim, dramaturgos e compositores desejam que suas obras sejam interpretadas tal como as imaginam, enquanto atores e músicos preferem interpretá-las do modo que mais os favoreça” (BECKER, 1977b, p. 14). O que temos é uma relação conflituosa entre agentes e, no presente trabalho, ela pode ser traduzida no par dialético-dialógico carnavalesco/compositor.

No período que antecede o carnaval, verificamos o ponto crucial de dramatização do compositor: é nesse momento que ele confecciona o samba-enredo e se depara com o drama social da composição, nos aspectos de sua produção, das sociabilidades construídas – seja pela interferência do carnavalesco, diretoria e demais pessoas envolvidas na composição, seja pelo mecanismo da parceria na construção conjunta do samba-enredo –, da aceitação pela comunidade, da participação no concurso de samba-enredo, etc. Há, pois, uma ampla rede de indivíduos que contribuem para a composição.

O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo [*sic*]. As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua ideia de como seu trabalho deve ser feito. Este consenso é provável quando todo mundo envolvido pode realizar qualquer uma das atividades necessárias (BECKER, 1977a, p. 209).

Através de sua música para o desfile, o compositor, não obstante a ampla rede cooperativa e participativa na produção do samba-enredo, fornece uma interpretação do enredo elaborado pelo carnavalesco e, assim, ambos assumem posições de destaque e centralidade no ciclo do carnaval (CAVALCANTI, 1994). Como já abordado, no par enredo/samba-enredo verificamos um conjunto de relações e negociações, diálogos e conflitos que se estabelece entre o compositor e os demais agentes internos/externos à escola de samba. E, para entender o agente construtor do samba-enredo, necessitamos colocá-lo em evidência, ritualizar para, a partir disto, observar as sociabilidades as quais envolvem esse indivíduo.

O compositor é um poeta, um grande tradutor de mundo. Ele pensa, pesquisa, faz arranjos com as palavras e sua composição é produto de uma interação com o mundo, fruto de sua experiência social. Georg Simmel (2006) argumenta que a sociedade consiste em relações

interacionais entre indivíduos pautadas em impulsos e finalidades. Agregar-se não é, em si mesmo, fator de associação, mas apenas quando há interesses envolvidos e que possibilitam o estar-junto desses agentes: “Sociedade é, assim, somente o nome para um círculo de indivíduos que estão, de uma maneira determinada, ligados uns aos outros por efeito das relações mútuas, e que por isso podem ser caracterizados como uma unidade [...]” (SIMMEL, 2006, p. 18).

Ao ritualizarmos a ação do compositor de samba-enredo através da dramatização do mundo social, colocamos em evidência as situações e contextos do cotidiano e vislumbramos as sociabilidades edificadas durante a construção da música carnavalesca. Buscamos a significação da interação social em torno da composição do samba-enredo para o desfile carnavalesco, posto que a sociedade se realiza pelas relações sociais estabelecidas entre indivíduos ligados uns aos outros que fazem, desfazem e refazem laços de associação surgidos “sempre a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades” (SIMMEL, 2006, p. 59).

Instintos eróticos, interesses objetivos, impulsos religiosos, objetivos de defesa, ataque, jogo, conquista, ajuda, doutrinação e inúmeros outros fazem com que o ser humano entre, com os outros, em uma relação de convívio, de atuação com referência ao outro, com o outro e contra o outro, em um estado de correlação com os outros. [...] Essas interações significam que os portadores individuais daqueles impulsos e finalidades formam uma unidade – mais exatamente, uma “sociedade” (SIMMEL, 2006, p. 59-60).

Para Simmel (2006) os impulsos ou a busca de algumas finalidades possibilitam o surgimento da interação entre os indivíduos, colocando-os em relação de convívio e atuando sempre em correlação com o outro. Construir um samba-enredo exige impulsos, interesses e finalidades que engendram efeitos sobre o outro e mediatiza, igualmente, o recebimento de efeitos desse outro sobre o compositor, permitindo a sociação, isto é, a forma “na qual os indivíduos, em razão de seus interesses [...] se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam” (SIMMEL, 2006, p. 60-61).

O processo de produção do samba-enredo é uma prática que possibilita a expressão de vontades humanas produtora de laços pessoais que mantém múltiplas relações compostas de “exigências, ajuda, assistência e de suas forças. O grupo formado por esse tipo positivo de relação, concebido enquanto objeto ou ser que age de forma unitária interna e externamente, é denominado associação” (TÖNNIES, 1995, p. 231). A sociabilidade é um elemento que dá vida

à sociedade (MAGNANI, 2002), fruto de relações dos indivíduos acionando múltiplas dimensões (econômica, política, social), portanto propulsor para que o compositor possa criar sua arte-musical em conjunto com os demais agentes carnavalescos. Nesse sentido, sociabilidade é, também, a:

[...] capacidade humana de estabelecer *redes*, através das quais as unidades de atividades, individuais ou coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses, gostos, paixões, opiniões...: vizinhos, públicos, salões, círculos, cortes reais, mercados, classes sociais, civilizações (BAECHLER, 1995, p. 65-66).

As interações produzidas numa escola de samba de modo geral e as relações sociais estabelecidas pelo compositor especificamente são sociabilidades que consistem em formas de sociação “acompanhadas por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor de formação da sociedade enquanto tal” (SIMMEL, 2006, p. 64). A sociabilidade proposta por Simmel (2006) adquire um papel simbólico da realidade concreta que preenche a vida dos indivíduos dando-lhes um significado não encontrado no racionalismo. Há um princípio inserido no impulso sociável em que “cada indivíduo deve *garantir* ao outro aquele máximo de valores sociáveis (alegria, liberação, vivacidade) compatível com o máximo de valores *recebidos* por esse indivíduo” (SIMMEL, 2006, p. 69).

Partindo do pressuposto de que o compositor cria relações sociais a partir da construção do samba-enredo, então a composição musical é uma arte coletiva (BECKER, 1977a) que possibilita o estabelecimento de redes, com a circulação de informações entre os agentes que contribuem para o produto final a ser consumido no desfile. Essa conexão interindividual forma uma unidade na diversidade e, agindo uns com os outros, cria uma trama social que, no presente estudo, consiste na construção do samba-enredo, tendo o compositor como o sujeito que iremos privilegiar.

Observando o compositor de samba-enredo como um agente liminar, estamos compreendendo a existência de uma circularidade cultural em torno desse personagem do carnaval. Para Carlo Ginzburg (2006), entre a cultura dominante e a popular há uma circularidade pautada na influência que um exerce no outro: “[...] entre a cultura das classes dominantes e das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento

circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006, p. 10).

As inúmeras situações da vida cotidiana tecem a sociedade, tais como o observar, reunir-se para se alimentar, vestir-se, enfim, as “atividades comuns” que, nos termos do sociólogo, possibilitam um irresistível “querer-viver”. Portanto, há, na construção do samba-enredo, relações edificadas, sociabilidades construídas, interações que possibilitam este “querer-viver” do compositor e demais agentes do universo carnavalesco próprios do *être-ensemble*.

1.4 OS CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

O presente trabalho traz como campo empírico o espaço urbano, que tem delimitações decorrentes do que estamos propondo estudar. Mas também existe outro campo que foi percorrido pelo pesquisador: o arquivo. Vemos, então, que são imprescindíveis algumas definições teórico-conceituais desses “campos”, acompanhando o debate clássico e contemporâneo.

A etnografia hodierna, sobretudo aquela realizada na cidade, exige um olhar do pesquisador sobre o próprio fazer etnográfico. Não estamos mais diante de uma etnografia produzida por europeus “civilizados” em “aldeias selvagens” buscando os povos “primitivos”. Dois aspectos podem ser levantados para diferenciar a nossa proposta etnográfica daquelas clássicas: a) o nosso campo é a cidade; b) não buscamos estabelecer uma “autoridade etnográfica”.

Obviamente, estamos estudando carnaval e samba. Inserir-se no “mundo do samba” e, *pari passu*, numa agremiação carnavalesca, é penetrar num universo que opera sob uma lógica, até então, por mim desconhecida. Coloco-me neste “mundo do samba” não como um sambista, mas ao seu par dialético, um “sambeiro”, isto é, aquele cuja participação no universo do samba é episódica ou recente (LEOPOLDI, 1978). O fato de não ser sambista me diferencia e me coloca numa distância dos compositores de escola de samba. Assim, eis um sambeiro-pesquisador em busca de sua aventura pessoal para descobrir este “outro” que se coloca (AGIER, 2015).

Não obstante as particularidades de cada agremiação carnavalesca, a sua forma de organizar-se é, de certa maneira, semelhante. Estudar todas as escolas de samba que desfilam no carnaval de Natal – o que seria bastante complicado! – tornar-se-ia inviável. Para a empreitada etnográfica, foi imprescindível delimitar empiricamente o que se ia estudar. Se a proposta foi abordar o compositor de samba-enredo, tomamos como recorte aqueles que já compuseram para as escolas de samba que desfilam ou desfilaram no carnaval de Natal/RN.

Embora o trabalho do compositor se revele de forma nítida em todas as agremiações, foi necessário, em alguns momentos da pesquisa, recortar em uma agremiação carnavalesca, como, por exemplo, no momento em que estudamos o concurso de samba-enredo para o carnaval 2016, por haver sido realizado apenas em uma das escolas de samba, a “Balanço do morro”.

A peculiaridade de trabalhar com um personagem comum à todas as escolas de samba somada à estabilidade e consolidação de algumas dessas agremiações contribuíram para verificar com mais acuidade científica os processos que nelas ocorrem, com recorte em algumas, a exemplo de “Balanço do morro” e “Malandros do samba”.

Para a coleta das entrevistas e dados biográficos, buscamos compreender a trajetória carnavalesca do compositor e sua importância no mundo do samba a partir de alguns destes personagens sociais. Assim, entrevistamos e participamos de eventos e situações de presença de alguns compositores do carnaval natalense, dentre os quais mencionamos: Debinha Ramos, Gérson Oliveira, Eri, Evilásio, Heriberto Zorro, Tem-Tem Sampaio e Hérison Silvestre. Incluímos também Rogerinho Lucarino e Ezequias Félix que, embora não tenham composições que se tornaram samba-enredo em escola de samba, ambos são sambistas, compositores de samba e participaram do concurso promovido pela agremiação “Balanço do morro” em 2016. Esses compositores foram entrevistados com o intuito de compreender o papel que exercem dentro da escola de samba, as relações sociais por eles engendradas, buscando a identidade construída ou em construção do “ser sambista” desses indivíduos.

Os dados coletados e o trabalho etnográfico ocorreram no período de 2016 a 2019, cobrindo, assim, três ciclos anuais de atividade das escolas de samba. Nesses três anos foi possível participar de reuniões, eventos e festividades próprias dos calendários das agremiações.

Para além de descrever os procedimentos metodológicos, sentimos a necessidade de

realizar uma incursão no debate teórico do *savoir-faire* etnográfico. Isto decorre da importância do campo para a produção do conhecimento, pois, na medida em que o contexto muda, nascem outros objetos de pesquisa.

Estabelecemos uma *relação etnográfica*, supondo a “implicação, a ‘camaradagem’ e às vezes, o engajamento junto aos seus anfitriões” (AGIER, 2015, p. 38). Os eventos, reuniões, entrevistas, encontros informais, foram parte desta relação estabelecida com os agentes. Em nosso caso, mergulhamos no seio das escolas de samba e das comunidades das quais elas fazem parte, apreendendo a cultura no interior deste “outro”: cotidiano, modo de vida, crenças. O saber-fazer etnográfico é uma aventura pessoal, visto que não pode ser delegada nem resulta de aplicação de questionários. Trata-se de uma experiência social em que o pesquisador se apoia para construir o saber e tal experiência é vivenciada unicamente pelo etnógrafo. É um “retorno sobre si por meio do espelho que o outro representa” (AGIER, 2015, p. 11).

A relação etnográfica que tive com o mundo do samba e o universo da composição de samba-enredo me possibilitou descobrir a periferia, tal qual José Guilherme Cantor Magnani em seu nomadismo com o circo. Circulei sobretudo pelos bairros Rocas e Ribeira, por muitas vezes receoso diante de olhares de algumas pessoas que não me reconheciam como pertencente àquele lugar, mas seguia, sem recuar, em nome da pesquisa. O retorno foi gratificante, pois cheguei ao término do presente trabalho, alcançando os objetivos propostos.

A experiência de campo é o *métier* do antropólogo e, porque não dizer, do cientista social. O trabalho de campo “constitui, assim, um dileto e sempre refeito rito de passagem disciplinar, um ir e vir constante que, associando experiência subjetiva à reflexão teórica e expressando-se no modo etnográfico de narrar” (CAVALCANTI, 2003, p. 118). A etnografia é imprescindível no presente trabalho, pois possibilita a compreensão da realidade estudada, a partir do universo conceitual. Conforme ensinou Edward Evans-Pritchard (1972), os dados registrados pelo etnógrafo são fatos etnográficos uma vez que na própria observação há seleção e interpretação.

A etnografia não é uma verdade sobre o outro, mas a interpretação que o pesquisador tem do “nativo”. Ao buscarmos compreender as relações sociais por que passa o compositor de uma escola de samba, devemos observá-lo, verificar seus relacionamentos com os demais indivíduos e nas mais variadas situações em que estão imersos. Desta forma, as ideias irão surgir, fruto “de nossa imersão nos dados e do processo total de viver” (WHYTE, 2005, p. 284).

O etnógrafo assume a condição de sujeito heterogêneo em seu ofício: compilador de dados, pesquisador, personagem social e observador profissional (WEBER, 2009). Ademais, por meio da etnografia estamos possibilitando o conhecimento de outras concepções de mundo e, nesse sentido, “o trabalho é o momento privilegiado para o exercício desse objetivo, pois é nele que a alteridade, premissa do conhecimento antropológico, se realiza” (SILVA, 2006, p. 25). Para Magnani (2009), a etnografia é inseparável das escolhas teóricas do pesquisador e da particularidade dos objetos que serão pesquisados, sendo esse o ponto de partida da aventura etnográfica.

[...] a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (MAGNANI, 2009, p. 135).

Esse “sambeiro” adentrará ao mundo dos compositores com um “olhar domesticado” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000) que possibilite “discernir as intenções de quem está interpretando o drama” (DAMATTA, 1986a, p. 14), inclusive com a possibilidade de alterar as perspectivas ou abandoná-las se as evidências assim exigirem. É nesse sentido que o pesquisador necessita despir-se de alguns valores para uma autoconstrução sob novas bases, a partir da experiência no campo: “Esse contato *direto* do estudioso bem preparado teoricamente com o seu objeto de trabalho coloca muitos problemas e dilemas” (DAMATTA, 1987, p. 146).

A busca de outras fontes para além da relação com o campo empírico, tais como as pesquisas em jornais, também faz parte da produção etnográfica e, de forma *lato sensu*, é definida como “campo”. Embora extensa, entendemos ser valiosa a citação para pensarmos o “trabalho de campo”:

Nas etapas estabelecidas oficialmente pela academia para a realização de uma pesquisa etnográfica, o trabalho de campo aparece, entretanto, como a fase intermediária entre a proposição de um projeto de pesquisa e a análise dos dados apresentada no texto etnográfico. Essa concepção linear do processo de produção etnográfica [...] em geral não condiz totalmente com a realidade de seu desenvolvimento. O envolvimento com o campo pode inclusive começar antes do desembarque do antropólogo em “sua aldeia” e prosseguir mesmo quando ele já a abandonou. O “campo” não é somente a nossa experiência

concreta [...] que se realiza entre o projeto e a escrita etnográfica. Junto a essa experiência, o “campo” (no sentido amplo do termo) se forma através dos livros que lemos sobre o tema, dos relatos de outras experiências que nos chegam por diversas vias, além dos dados que obtemos em “primeira-mão”. Projeto de pesquisa, trabalho de campo e texto etnográfico não são fases que se concatenam sempre nessa ordem e de forma linear. Na prática essas etapas são processos que se comunicam e se constituem de forma circular ou espiral (SILVA, 2006, p. 27).

Ao passo que nos encontrávamos participando dos eventos das escolas de samba, entrevistando compositores, indo a rodas de samba, festividades, feijoadas, visitando os sambistas e estabelecendo laços, também estávamos pesquisando em outras fontes, tais como livros de memorialistas, cronistas, folcloristas e em jornais locais. Na pesquisa empreendida nas notícias publicadas em jornais, circulamos na Biblioteca Central Zila Mamede/UFRN, setor de arquivo da Tribuna do Norte, Arquivo Público de Natal e Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. Tivemos lacunas, mas que não modificaram a nossa análise e não trouxeram prejuízo para o que buscamos realizar e, obviamente, complementamos com informações coletadas pelas fontes orais. Nesse sentido, tributamos da concepção de complementaridade entre documentos escritos e relatos. Para esse trabalho, não trataremos a entrevista como fonte primária e o arquivo como secundária. Ambos são fundamentais para a pesquisa e, por este motivo, inexistente prevalência de um sobre o outro.

As pesquisas em jornais foram fundamentais para encontrarmos as letras dos sambas-enredo, tendo em vista a dificuldade de alguns compositores em lembrá-las, a exemplo de Heriberto Zorro, que nos alegou não recordar de suas composições para as escolas de samba natalenses, bem como a inexistência de uma compilação desses sambas. Dentre os obstáculos, destacamos a busca pelos sambas-enredo. Recordo-me, neste ponto, da minha qualificação, em que a professora Lisabete Coradini afirmou estar animada com o fato de existir um capítulo na presente tese que traz letras de sambas-enredo, uma vez que, a partir deste levantamento (ao que me parece, nunca havia sido feito antes), poderia ser possível até mesmo realizar uma gravação.

Os universos do samba e do carnaval expõem um tempo extraordinário dentro do cotidiano dos indivíduos. Apreender esse outro tempo é adentrar no universo espaço-temporal do compositor, revelador de comportamentos e relações. O trabalho de campo assume, assim, a característica de ritual, na medida em que o pesquisador retira-se de seu meio social, inicia a

pesquisa empírica num espaço que muitas vezes não lhe é comum, adquire um conhecimento sobre o “outro” e, ao final, retorna à sua estrutura com outro *status* decorrente desta vivência com o objeto. O pesquisador-sujeito faz o movimento de separação, liminaridade e agregação, típico dos ritos de passagem.

Fazer pesquisa de campo é, em Ciências Sociais, estabelecer relações pessoais, portanto, sempre será relacional e “com as quais aprendemos coisas” (AGIER, 2015, p. 34). O pesquisador, ao se relacionar, está negociando com o outro (CLIFFORD, 2008). A própria aceitação do pesquisador pelo seu objeto depende da forma como ele se relaciona com as pessoas pesquisadas (WHYTE, 2005). Esse relacionar-se está intimamente ligado à construção do objeto.

Descobri que minha aceitação no distrito dependia das relações pessoas que desenvolvi, muito mais que de qualquer explicação que pudesse dar. Se escrever um livro sobre Cornerville era ou não boa coisa, isso dependia inteiramente das opiniões que as pessoas tinham sobre mim, sobre a minha pessoa (WHYTE, 2005, p. 301).

A relação estabelecida entre o pesquisador e o pesquisado é, além de tudo, um jogo. No campo estabelecido entre esses dois agentes, há (ou pode haver) uma hierarquia que se estabelece e liga-se, geralmente, ao capital cultural. Nessa relação hierarquizada, é imprescindível que o etnógrafo reduza, ao máximo possível, a violência simbólica que pode ser exercida, sempre em busca de uma comunicação “não violenta”, exigindo-se do pesquisador “uma longa série de trocas” (BOURDIEU, 2008, p. 700).

Como em toda situação relacional, pesquisador e pesquisado estão em interação, envolvendo controle e interpretação de impressões. O que se faz, o que se diz, os comportamentos, são decisivos para o fazer etnográfico. Nesse sentido, Gerald Berreman (1975) aduz: “As tentativas de dar a impressão desejada de si próprio, e de interpretar com precisão o comportamento e as atitudes dos outros são uma componente inerente de qualquer interação social e são cruciais para a pesquisa etnográfica” (BERREMAN, 1975, p. 125). Esse controle de impressões é, para Erving Goffman (2011), a manutenção (ou preservação) da fachada por parte do pesquisador, pois, uma vez tendo-a perdido, o encontro etnográfico torna-se prejudicado e, por sua vez, a própria pesquisa:

O termo *fachada* pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados [...]. Quando uma pessoa realiza a preservação da fachada, junto com seu acordo tácito de ajudar as outras a realizar a delas, isto representa sua disposição em obedecer às regras básicas da interação social. Eis o símbolo de sua socialização enquanto um participante da interação (GOFFMAN, 2011, p. 13 e 37).

Desse modo, inserir-me entre os compositores da agremiação é percorrer um universo aparentemente familiar, porém, com a imperiosa necessidade de torná-lo exótico, na medida em que tomamos um olhar de perto e de dentro (MAGNANI, 2002), no interior do contexto formador das sociabilidades. Assistir ao desfile carnavalesco, conversar com um amigo sobre o carnaval de Natal não me faz conhecer o evento em sua totalidade, tampouco me assegura a proximidade com o *savoir-faire* dos agentes carnavalescos. DaMatta (1986a) ensina que:

[...] o homem é um ser do contexto, do significado, da relação. [...] A prática social é uma linguagem e uma expressão de perspectivas sociais que, num jogo complexo, permite descobrir essa coisa formidável e poderosa que se chama sociedade (DAMATTA, 1986a, p. 82).

O universo carnavalesco que se apresenta no tempo extraordinário é um novo lugar que será, aos poucos, descoberto. Inicialmente perdido, este sambeiro buscou orientar-se nesse espaço desconhecido: este é o começo do saber-fazer etnográfico. O ofício do etnólogo, portanto, é sempre um programa pessoal, com saber artesanal, de atitude reflexiva, que busca dizer o que e como viu o “outro”, tratando-se de um texto descritivo e analítico.

É nesse aspecto que o presente trabalho se insere nos estudos da cultura popular, fugindo do modelo romântico, nostálgico e harmonioso que vê a modernidade como uma ameaça à tradição (CAVALCANTI, 1999). A atual sociedade nos permite compreender o universo carnavalesco como dinâmico e repleto de interpretações. E, a partir da leitura do cotidiano destes indivíduos, buscaremos oferecer uma das possíveis formas de interpretar a produção do desfile de escola de samba, com foco na construção do samba-enredo e do papel exercido pelo compositor na agência social carnavalesca.

1.5 “COMPONDO” A TESE

No desenvolvimento do presente trabalho, propomo-nos a organizar a tese em três capítulos. Inicialmente, em **SAMBA E CARNAVAL: DO RITMO À FESTA**, procuraremos verificar como carnaval e samba são inseparáveis, sobretudo na festividade momesca de Natal. Traçaremos um percurso sócio-histórico, para compreender as transformações do carnaval no Brasil e na capital potiguar, a partir do seu tipo peculiar de música: o samba-enredo.

No capítulo seguinte, **COMPONDO A VIDA DO COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO**, delinearemos a trajetória do compositor, buscando compreender, a partir de suas experiências cotidianas, a tradução do mundo realizada por esse agente que se materializa no samba-enredo.

O último capítulo, intitulado **DA CONSTRUÇÃO DO SAMBA-ENREDO À AVENIDA**, centraremos o debate para entender as sociabilidades construídas pelo compositor de samba-enredo no interior do universo carnavalesco. Primeiramente, na relação produzida entre o compositor e o carnavalesco, entendendo o samba-enredo como a expressão musical do enredo apresentado no desfile. Em seguida, o fundamento da parceria entre os compositores na criação do samba-enredo. Também discutiremos o momento ritual da escolha e apresentação à comunidade do samba que acompanhará a escola na avenida, e, por fim, nos debruçaremos no momento apoteótico que perpassa a construção desta arte coletiva, onde a obra do compositor entra em cena, encontrando-se e confrontando-se com os destinatários e as circunstâncias do préstito carnaval.

2 SAMBA E CARNAVAL: DO RITMO À FESTA

Contextualizar historicamente o samba-enredo é fundamental para a compreensão das sociabilidades edificadas pelo compositor na construção do samba para o desfile das agremiações carnavalescas. A relação entre o carnaval e o samba é crucial para solidificar o samba-enredo enquanto subgênero específico do préstito carnavalesco. A crítica literária Walnice Nogueira Galvão (2009) traz uma interessante afirmação: “tão perfeita fusão de samba e Carnaval mal deixa lugar para que se imagine o que seria um Carnaval sem samba” (GALVÃO, 2009, p. 13).

Compreendemos a festa carnavalesca enquanto um processo cultural. Nesse sentido, cultura popular e carnaval são noções que se encontram imbricadas. Peter Burke (1989) sinaliza que a cultura se associa à vida cotidiana e, assim, requer explicação e interpretação sócio-histórica. Para o historiador, o carnaval pertence à cultura popular enquanto uma comemoração coletiva e ritualizada, em que participam todas as classes sociais, num tráfego de mão dupla com a cultura erudita. Sobre a relação entre a cultura dos estratos menos abastados e a realizada pela classe dominante, Stuart Hall (2003) aduz: “Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte” (HALL, 2003, p. 253). Tratando especificamente da voz, Zumthor (1993) vai afirmar que se há diferenças entre “popular” e “erudito” é quanto aos usos e costumes predominantes no momento e meio de cada um deles:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, [...], exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

Portanto, fugimos do discurso dicotômico, essencialista e maniqueísta do carnaval espetacularizado *versus* carnaval tradicional. Essa visão está presente em algumas

interpretações, como na afirmação de José Ramos Tinhorão (1997) de que as agremiações chegariam ao fim diante da inserção da erudição proveniente da classe média por destruir a autenticidade desses grupos, corromper a sua estrutura pautada na solidariedade e desagregá-los como fenômeno folclórico.

Ao contrário do pensamento de que o erudito inserido pela classe média tem um papel corruptor nas escolas de samba, propomos o entendimento de que essa manifestação da cultura popular transita entre o tradicional e o espetáculo, por ser um processo cultural aberto e ambivalente. As escolas de samba interagem com as várias camadas e segmentos da sociedade, próprio da complexa *urbe* na contemporaneidade. Assim, partilhamos da concepção de que o popular não supõe a pureza (tradição).

Desse ponto de vista, uma “tradição popular pura” não só seria inatingível por uma condição de método, como, na verdade, ela inexistente. A noção de autenticidade originária supõe algum lugar da humanidade em que não haveria história ou processo em curso. Ora, não apenas os documentos, mas a própria realidade viva é sujeita a restaurações, ressignificações e reelaborações. É o caso notável das festas (CAVALCANTI, 2010, p. 11).

Se, por um lado, inexistente a autenticidade originária, por outro, não há uma total ruptura com a tradição. Como em todas as manifestações da cultura popular, os aspectos tradicionais dialogam e tencionam com o moderno. Luiz Assunção (2014) escrevendo sobre a prática da Jurema, entende a tradição como um fenômeno cultural que “se mantém pela perspectiva dialética da manutenção e transformação dos valores que se pretendem permanentes numa determinada sociedade” (ASSUNÇÃO, 2014, p. 144). Partindo de uma visão folclorista², Mário de Andrade (1976) ao dissertar acerca da tradição, assenta:

O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares [*sic*] (ANDRADE, 1976, p. 254).

² Mário de Andrade não se reconhece como folclorista, por conceber o folclore como uma ciência (ANDRADE, 1976), porém, Cavalcanti (2004) assim o considera pelo fato dele produzir conhecimento sobre o povo e comover-se com isso. Todavia, a cultura popular andradiana, segundo a antropóloga, apresenta-se como a valorização do primitivo, cuja originalidade, numa visão romantizada, encontra-se na arte popular, sempre ameaçada.

É dessa tradição móvel andradiana, transformadora e modificadora que iremos nos preocupar. A circularidade e ambivalência são traços indispensáveis da cultura popular: velho e novo, nascer e morrer, princípio e fim (BAKHTIN, 2013a). O samba e o carnaval têm, de forma inerente à sua concepção, a circularidade entre manutenção e transformação, antigo e moderno.

O samba seja enquanto música ou dança, é inerente à cultura popular, pois ele parte das camadas menos abastadas da sociedade brasileira. No final do século XIX, Nina Rodrigues (2006) faz uma dura crítica à dança negra das manifestações afro-brasileiras. Realizando uma etnografia das religiões afro-baianas, ele comenta sobre o culto ao Senhor do Bonfim dos iniciados no candomblé:

E para provar que não é o sentimento da adoração christan [*sic*] que ali leva a grande massa da população todas as sexta-feiras [*sic*], basta saber que quer na ida quer na volta, mesmo dentro dos bondes, as negras entoam sambas, esboçam dansas [*sic*] que destoam completamente das praticas christans [*sic*] (RODRIGUES, 2006, p. 113).

O “samba” para Rodrigues (2006) é sinônimo de “lundu”, definido como uma espécie de “dança muito indecente dos negros na qual se faz toda sorte de movimentos com o corpo” (RODRIGUES, 2006, p. 130). Conforme Valença (2003), o samba já se fazia presente nas primeiras décadas do século XX com outras denominações, tais como lundu, tango brasileiro ou maxixe. A palavra teve seu primeiro registro em 1838 na revista pernambucana *O Carapuceiro* (DINIZ, 2008). Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas (2010), até o final do século XIX, afirmam que era comum o uso da palavra “samba” para designar as danças advindas do batuque africano. Mário de Andrade (2012) ao observar sambas em São Paulo na década de 1930, avalia que se tratava de uma dança sensual e que, talvez, essa sensualidade tivesse feito os cronistas e viajantes denominarem de sambas indecentes. Segundo Alessandro Dozena (2011), os batuques africanos “sempre foram encarados com um viés preconceituoso e perseguidos implacavelmente pela polícia, que se esforçava para coibir os atos de ‘baderna’” (DOZENA, 2011, p. 31).

Tinhorão (2008) traz uma diferença entre batuque como ritual de cunho religioso, tratando-se de uma “primitiva roda de dança negro-africana propriamente dita” (TINHORÃO,

2008, p. 51) e lundu³, dança profana de branco e mestiço derivada do próprio batuque. Mário de Andrade (2015)⁴, afirma ser, o lundu, uma dança que guarda a memória de sua origem africana e tem caráter urbano.

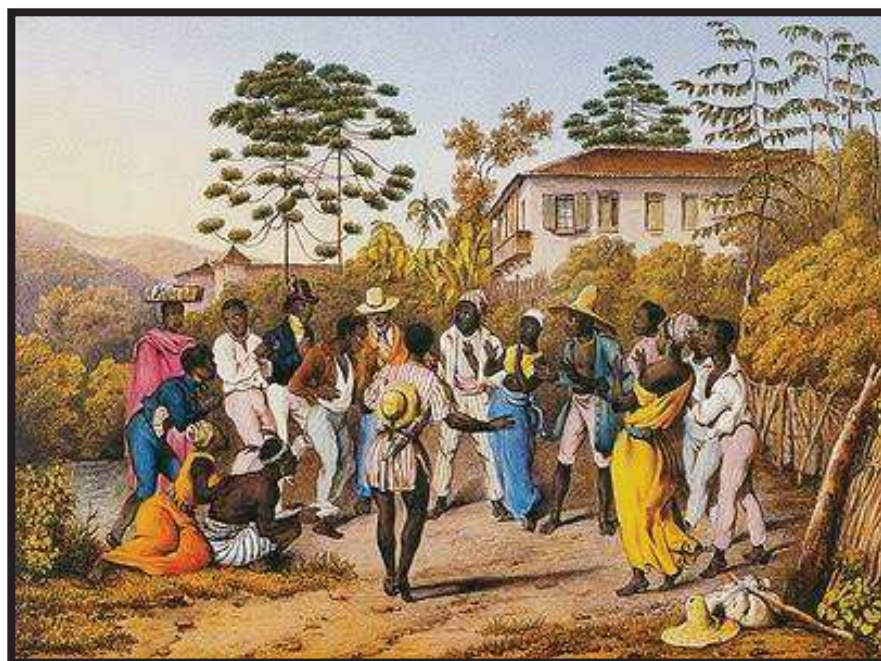
O lundu estilizado foi, inclusive, exportado para Portugal, a exemplo do carioca Domingos Caldas Barbosa, ainda no século XVIII. Não obstante a subalternidade do lundu na metrópole, a exportação serviu para mostrar certo sucesso da música brasileira na Europa ibérica (TINHORÃO, 2015).

O termo “samba”, utilizado genericamente, referenciava a dança dos negros em seus batuques, nas áreas rurais, ao contrário do lundu, que se praticava na cidade. Luís da Câmara Cascudo (2000) definiu o lundum – assim grafado pelo folclorista – como uma dança e canto africano que percorreu do popular ao erudito, sendo aceito por todos os estratos sociais, que o diferenciava do samba primitivo e do batuque.

O batuque tinha certa permissividade dos senhores de escravos – e até certo ponto era incentivado –, pois, por um lado, possibilitava aos negros a eliminação das tensões e evitava a insatisfação decorrente do sistema escravista e, por outro, trazia um pouco de prestígio aos proprietários de escravos entre eles. Para os negros, tratava-se de um momento de encontro, de manifestação da identidade africana, através do compartilhamento de experiências e edificação de sociabilidades, preservando os aspectos identitários e a imagem da África e do ser negro. Contudo, os batuques recebiam forte controle por parte das autoridades que enxergavam excessos e perigo à sociedade. A pintura “Batuque” de Johann Moritz Rugendas (1835) retrata essa manifestação cultural dos negros escravizados no Brasil.

³ Grafada, também, como lundum, landum, londum, londu ou landu (TINHORÃO, 2008).

⁴ Obra de 1929, escrita como *Compêndio da história da música*, reescrita como “*Pequena história da música*” em 1942.



**Figura 1: “Batuque”, de Johan Moritz Rugendas, 1835.
Fonte: Instituto Durango Duarte, 2019.⁵**

Vários escritores retrataram o samba como dança dos negros no século XIX: José de Alencar (*Til*), Araripe Júnior (*Luizinha*), Júlio Ribeiro (*A carne*), Galdino Fernandes (*O flor*). Tomando como exemplo a obra regionalista *Til*, escrita em 1872, o autor traz a descrição de uma roda ambientada na senzala de uma fazenda, em que dançam “os pretos o samba com um frenesi que toca o delírio”. No decorrer do livro, José de Alencar utilizou os termos “jongo”, “samba”, “batuque” e “pagode” para designar esta dança dos negros que causava um grande barulho (“retumbos soturnos”) e fazia o corpo estremecer (“todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia”).

O cearense Araripe Júnior, em 1872, escreveu o romance regionalista *A casinha de Sapé*, publicado em folhetins e, em 1878, republicado sob o título de *Luizinha*. Na obra, o escritor descreve um samba de roda e denomina o mulato Zuza Camiranga como “sambista”. Partindo desse exemplo, é possível verificar a presença de um equivalente das batucadas negras cariocas no Nordeste do século XIX. Reforçando, Tinhorão (2008) afirma que a síntese negro-brasileiro-europeia da dança de roda expandiu-se avassaladoramente pelo Brasil naquele século.

⁵ Disponível em <<https://idd.org.br>>.

Negros, mulatos e camadas baixas por todo o país se apossaram dos elementos do batuque africano, adaptando-os às respectivas realidades locais de modo a compor novas formas artístico-musicais: [...] as músicas e danças ‘gentílicas’ dos negros conhecidas inicialmente por batuques e depois por sambas, originaram a criação, em todo o país, de numerosas formas musicais e coreográficas crioulo-branco-mestiças, hoje integradas ao patrimônio cultural do povo (TINHORÃO, 2008, p. 107).

A cultura afrobrasileira foi observada na capital potiguar, assim como em todo o país. Em Natal, no ano de 1903, o jornal *A República* traz uma nota acerca de um samba sabatino que ocorria nos arredores da praça Pedro Velho:

Num casebre em ruínas, existente na praça Pedro Velho como uma ameaça á segurança e á hygiene publicas, reuniu-se de sábado até hoje de manhan uma sucia de vadios que levaram todo esse tempo num *samba* com berreiro infernal, incomodando a vizinhança. Ha tempos aquelle casebre é ponto escolhido para pratica de actos immoraes. Convem respeitar o acto da Iitendencia Municipal, que creou uma praça e mandou retirar todos os casebres que lhe ficam no meio.⁶

É provável que o termo “samba” tenha sido utilizado pelo jornal para referir-se a alguma das várias manifestações afro-brasileiras. Sérgio Santiago (1973) afirma que no final do século XIX residiu um africano de nome Paulo José de Oliveira, apelidado de Paulo Africano, que realizava todos os sábados um zambê.

Já no município de Goianinha/RN, aqueles que trabalhavam na cana-de-açúcar no início do século XX, negros em sua maioria, tinham no coco de zambê a sua identidade musical. No estado do Rio Grande do Norte, o coco é uma dança tradicional e foi listada por Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

No Rio Grande do Norte, o coco tem o nome de zambelô ou bambelô, e é dançado ao som do ganzá, afoxé ou maracá, pequenos tambores e atabaques. Apresenta uma movimentação variada, fazendo com que sua coreografia receba diferentes denominações: *coco-de-zambê*; *coco-de-praia*; *coco-de-roda*; *coco-de-fila*; *coco-de-embolada* e tantos outros” (CASCUDO, 2000, p. 147).

⁶ *A República*, de 05.07.1903.

Em sua passagem por terras potiguares, Mário de Andrade, visitando a fazenda Bom Jardim, localizada em Goianinha/RN, ficou deslumbrado com o cantador de coco Chico Antônio, ao ponto de afirmar: “Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida” (ANDRADE, 1976, p. 273). A embolada, numa “força inventiva incomparável”, virava a noite, de acordo com o folclorista.

Mário de Andrade, ao ver a “cabrocha” dando salto para o meio da roda, girando, cumprimentando os coqueiros e tocadores, dando umbigada no parceiro, à luz de um braseiro e ao som de um pesado tronco com um couro esticado que qualifica a dança, o zambê, afirma ter a sensação de estar no século XIX, um “samba de escravos” (ANDRADE, 1976, p. 280). Ao passar pelo Vale do Açu, o folclorista vai, novamente, associar o “samba” ao “coco de zambê”: “Pessoal que vive da carnaúba e do samba. Não tem noite quase em que a ‘chama’ não gagueje surda chamando os festeiros pro zambê” (ANDRADE, 1976, p. 289).

Na obra *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade aduz que coco de zambê é o “coco dançado”. Para o escritor, zambê é uma dança que se assemelha ao batuque ou jongo (ANDRADE, 1972). Sem nos atermos às origens do coco, devemos compreender a sua identidade cultural afro-brasileira, cujos elementos (instrumentos, ritmo, dança e canto) assemelham-se aos do batuque e do samba (AYALA, 1999).

Percebe-se que há, desde o prelúdio do samba, inúmeras formas de manifestação dessa arte que engloba dança e música. Desde o lundu, passando pelo batuque, coco de zambê, jongo, tambor de crioula maranhense, samba de roda do Recôncavo baiano, samba rural paulista, até o samba urbano carioca, verifica-se uma gama de “sambas”. O samba, segundo Edison Carneiro (1965a), foi a “diversão de negros” que mais sofreu modificações entre os lugares que era praticado. Tais mudanças são próprias das manifestações culturais enquanto processo.

Como resultado, o samba é reconhecido como a música popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afro-descendentes que aqui viveram e vivem (Centro Cultural Cartola, 2007, p. 09).

O Centro Cultural Cartola (2007), em seu *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*, aduz que o samba carioca se destaca por se tratar de um fenômeno que atravessou todo

o século XX, tornando-se um símbolo nacional. E do gênero musical surgiram as escolas de samba e, com elas, o samba-enredo. É neste sentido que buscaremos compreender as nuances do samba urbano do Rio de Janeiro e sua proliferação nacional.

Parafraseando Mário de Andrade, entendemos que a música popular, sobretudo o samba, deve sobremaneira aos negros, pela influência decisiva nos ritmos, composições e melodias da musicalidade brasileira. Outrossim, é possível afirmar que o samba negro advém de um processo de mediação que agrega inúmeras tradições (carioca, baiana, etc.). Compreendemos, logicamente, que a música brasileira é fruto, também, da tradição dos povos indígenas e europeus que, conjuntamente com os afro-brasileiros, participaram da construção da nossa nação.

A partir do samba e de seu subgênero musical samba-enredo, podemos contemplar e problematizar as relações de sociabilidade dele decorrentes. Neste capítulo verificaremos os elementos ambivalentes da festa do momo a partir do gênero samba e do seu subgênero samba-enredo, objetivando buscar as raízes do samba, realizar um “desfile” pelo carnaval no contexto brasileiro e, ainda, adentrar na festividade momesca em Natal/RN e problematizar sobre o compositor na situação atual do carnaval e do samba natalense.

2.1 SAMBA E CARNAVAL: UMA MISTURA QUE DEU CERTO

Em 1940, Assis Valente compôs o samba “Brasil Pandeiro”, que se tornou um dos grandes sambas brasileiros. Assim diz a letra: “Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor [...]. Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros que nós queremos sambar”. Estudar o carnaval e o samba é mostrar o valor dessa “gente bronzada” que canta e dança. Brasil, negro, terreiro e carnaval: esse é um caminho possível do samba brasileiro, através do qual passaremos a traçar. Realizar uma leitura do samba em sua relação intrínseca com o carnaval se faz necessário para compreendermos as nuances do gênero musical e da festa carnavalesca atualmente, frutos do processo histórico pelo qual atravessaram.

No presente trabalho, não nos ateremos ao significado do samba enquanto verbete, tampouco discorreremos exaustivamente sobre o uso do termo para denominar alguma

expressão músico-artística em tempos pretéritos, uma vez que tais empreitadas já foram demasiadamente realizadas, a exemplo dos trabalhos de Mário de Andrade (1989) e Sérgio Cabral (1996). O estudioso da música popular brasileira José Ramos Tinhorão (1997) afirma que o samba consiste numa criação consciente e que se destina a finalidade específica de cadenciar os grupos carnavalescos que desfilavam no carnaval:

A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos (TINHORÃO, 1997, p. 17-18).

Concordamos que o samba tem uma forte ligação com o carnaval e, sobretudo, com as escolas de samba, contudo, não podemos afirmar que sua constituição se deve à necessidade de construção de um ritmo para as agremiações carnavalescas. Partimos do pressuposto de que o samba é decorrente das manifestações folclóricas negras, sobretudo da umbigada⁷ realizada nos terreiros cariocas, e nasce “como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por parte dos compositores cariocas” (TINHORÃO, 1997, p. 20). Tinhorão (2008) aduz que as danças originárias do batuque africano – lundu, coco, bambelô, tambor de crioula, jongo, caxambu, samba de roda carioca, etc. – consistem numa sobrevivência africana da umbigada. O autor afirma ainda que a história das músicas e danças populares, seja no campo das tradições folclóricas ou da indústria cultural, deve ser compreendida a partir das influências negro-africanas e branco-europeias.

Nina Rodrigues (1945) afirma que o carnaval e a festa brasileira, em geral, existem por força das práticas africanas enquanto elementos caracterizadores dessas festas. Ele exemplifica o caso da Bahia na última década do século XIX: “As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços” (RODRIGUES, 1945, p. 290).

Dentro do universo carnavalesco, a influência europeia é constatada na importação do carnaval de Veneza, onde as camadas abastadas realizavam tradicionalmente o corso, desfilando pelos centros urbanos das grandes cidades para exhibir as pomposas fantasias das sociedades carnavalescas. Ao passo que a influência africana, própria dos setores populares,

⁷ Na língua quimbundo tal dança africana denomina-se *semba*.

possibilitou novas experiências carnavalescas, criando tipos de divertimentos, a exemplo dos cucumbis, caboclinhos, maracatus, cordões, ranchos, dentre outros. De origem popular, o desfile dos ranchos pelas cidades cariocas era acompanhado por instrumentos populares (violão, viola e pandeiro, por exemplo) e o que o diferencia das atuais escolas de samba é o seu ritmo musical.

Tendo chegado tarde ao Rio de Janeiro, com as atenções populares já monopolizadas pelo rancho, o samba, ao se organizar em escola – ou seja, quando deixou de ser a diversão do morro e da favela para percorrer ensurdecidamente as ruas cariocas –, não se deu ao trabalho de criar para si uma forma especial de cortejo. Desenvolvimento do rancho na sua estrutura processional, somente o samba fez a diferença fundamental entre ranchos e escola: diferenças de ritmo, ginga, de evoluções e, demonstração de preferência popular, de número de figurantes (CARNEIRO, 1965b, p. 16).

Cronistas, jornalistas e estudiosos da temática carnavalesca, a exemplo de Eneida de Moraes (1987), Jota Efegê (1982) e Maria J. Goldwasser (1975), são uníssonos ao dizerem que as escolas de samba são originárias dos ranchos carnavalescos, herdando a estrutura de desfile, embora tenham convivido com eles por vários anos. Os ranchos datam do século XIX (MORAES, 1987) e, segundo Renata de Sá Gonçalves (2007), havia, no plano interno dessas agremiações, três aspectos que formam um núcleo definidor e que os particulariza: dramático (enredo), plástico-coreográfico (alegorias, fantasias e danças) e musical (ritmo, harmonia e melodia):

Cada um desses três elementos: o cortejo, o enredo e a música, não estando relacionados diretamente entre si, são, em conjunto, centralizadores de formas de expressão diferentes – a dança, a música e as artes plásticas – que atravessam e compõem as significações do desfile dos ranchos (GONÇALVES, 2007, p. 189).

Gonçalves (2007) aduz, a partir do cronista Francisco Guimarães – conhecido como “Vagalume” –, que as bases sociais dos ranchos foram as mesmas que constituíram as escolas de samba. A dimensão de “escola”, no sentido de aprendizado, já estava presente nos ranchos carnavalescos, a exemplo do Ameno Resedá, também denominado “rancho-escola” (GONÇALVES, 2007). Moraes (1987) afirma que o nome dado às escolas de samba decorreu da sua finalidade de ensinar a sambar. No final da década de 1920, os grupos de samba

provenientes dos morros e dos subúrbios cariocas não tinham essa denominação, sendo chamados pelos jornais de “blocos”, mas, com os anos, passaram a dominar o carnaval carioca com seus cortejos e substituíram os ranchos com a designação de “escola de samba” (EFEGÊ, 1982).

A concentração dos pobres nos morros – em sua maioria negra – possibilitou o recrudescimento de práticas culturais e eis que nascem as escolas de samba (TINHORÃO, 1997). Olga Von Simson (2007) em importante trabalho sobre o carnaval paulista, afirma que tais agremiações são uma forma de brincar carnaval criada por moradores dos morros e subúrbios cariocas, de origem africana, por volta da década de 1930. O samba, por seu turno, fixou-se como gênero musical pelos compositores que participavam desses grupos provenientes das camadas baixas do Rio de Janeiro. Sérgio Cabral (1996) afirma que, mais do que um gênero, a comunidade negra carioca criou uma cultura musical.

O samba encontrou no carnaval da cidade um nicho acolhedor e um trampolim para sua imensa popularidade. Seu “subgênero” samba-enredo resulta da interseção entre universos mais amplos: aquele oriundo da incorporação das camadas populares de origem negra e africana à vida cultural da cidade, e o carnaval propriamente dito com os festejos de diferentes segmentos sociais (CAVALCANTI, 1994, p. 85).

O samba de morro dirigia-se diretamente ao carnaval, e por isso foi chamado de “samba de carnaval”, tendo permanecido dentro de características populares, sem sofrer as influências da música norte-americana, que visava atender a classe média carioca, como ocorreu com o subgênero samba-canção, conhecido como “samba de meio de ano”.

De uma hora para outra, por influência desses orquestradores a serviço do comércio, o samba chamado de *meio de ano* – o samba usado para dançar – saíria do amolecimento do samba-bolero de 45, para ganhar uma vivacidade não mais assentada sobre a variedade e malícia de ritmo dos instrumentos de percussão, e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações numa polifonia transplantada do *jazz* (TINHORÃO, 1997, p. 51).

Enquanto o samba-canção foi resultante das experiências dos compositores semieruditos, com riqueza instrumental para o gosto da classe média, o samba-enredo é proveniente do samba produzido nos morros cariocas que, pela pouca condição econômica, seus

instrumentos baseavam-se em elementos percussivos. Galvão (2012) salienta que o samba-enredo é uma variante do samba propriamente dito, que, por sua vez, é marcadamente influenciado pela cultura africana. Reportando-se aos primeiros sambistas cariocas, Efegê (1978) aduz:

Eram muito influenciados pelo africanismo dos seus mentores: Hilário Ferreira, Germano (o do “Macaco é outro”), o velho Marinho (pai de Getúlio, Amor), a Tia Assiata⁸ e mais alguns filhos de africanos que ambientaram ao nosso meio o jongo dos “tios de minas” como derivante musical dos pontos de candomblé (EFEGÊ, 1978, p. 18).

Não nos interessa traçar um esboço histórico das escolas de samba, contudo é importante mencionar alguns aspectos da relação samba/carnaval, principalmente pela importância dada às manifestações culturais das pessoas marginalizadas socialmente (VALENÇA, 2003). As transformações da festa carnavalesca e, logicamente, o samba a ela inerente, não pode ser dissociado das transformações políticas e sociais brasileiras, sobretudo com a consolidação da República no país e a busca de uma identidade nacional pelo governo federal.

A cultura nacional da sociedade moderna é uma das principais fontes da identidade cultural (HALL, 2003). É um discurso produtor de sentidos através do qual nos identificamos e construímos nossa identidade nacional, que busca unificar etnias e classes, e a nação, nesse contexto, é um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica geradora do sentimento identitário. No Brasil, portanto, era fundamental incluir todos os segmentos sociais formadores da nação brasileira, de modo a incorporá-los no sistema social.

As primeiras composições das escolas carnavalescas, semelhante aos outros sambas compostos nas rodas, traziam o cotidiano da comunidade, retratando o dia-a-dia daqueles indivíduos residentes nos morros cariocas, descrevendo suas condições espaciais, exaltando a natureza, o amor, o samba e, principalmente, a condição marginal em que se encontravam. As composições eram criadas a partir de coautores que experienciavam vidas semelhantes, prevalecendo a mutualidade, a cooperação e o valor comunitário nas composições. Essa forma de compor advém desde os primeiros sambas criados nas rodas realizadas nas casas das baianas e os laços de sociabilidade edificadas, sobretudo na casa da Tia Ciata.

⁸ Nos textos sobre samba e carnaval, o apelido de Hilária Batista de Almeida, a “Tia Ciata”, tem várias grafias.

Tinha-se então, como depuseram Donga (Ernesto dos Santos), Getúlio Marinho (Amor), João da Baiana e alguns que como eles são *catretas* do assunto, as autênticas e primitivas *rodas de samba*. Na Praça Onze de Junho, justamente na balança que ali havia para pesar carroças, no Largo de São Domingos e ainda, nos morros, principalmente o da Favela, formavam-se tais grupos temendo a repressão policial. No Carnaval, constituindo blocos, cordões, ranchos ou tomando outras denominações genéricas, os componentes das *rodas* faziam suas passeatas tendo à frente as baianas seguidas da bateria, instrumentos de percussão. Tudo simples, recreativo e sem pretensões de *escola* ou coisa similar (EFEGÊ, 1978, p. 90).

O carnaval teve – e ainda tem – sua grande importância para os grupos marginalizados, pois possibilitou a aceitação social do samba. A população negra e pobre do Rio de Janeiro, já bastante oprimida na sociedade, também tinha sua cultura reprimida socialmente, sobretudo suas danças e práticas religiosas. O samba existia em meio ao desprezo e intolerância, sobretudo policial, e seu principal agente – o sambista – sofria perseguição tal qual um marginal (GOLDWASSER, 1975).

É explícito o propósito de atribuir a esse tipo de manifestação, além do caráter atrasado, grosseiro e bárbaro, o de depravação, obscenidade, de insulto à moral, em função de excessiva sensualidade tropical, estimulando a emergência de paixões viciosas: [...]. Mesmo quando se davam mostras da necessidade de tolerância para com essas manifestações, a justificativa era o perigo representado pelos instintos selvagens do povo, quando represados. Alguns alegavam que o samba era “uma espécie de válvula aberta à expansão brutal e desmedida de certas classes do povo” (SOIHET, 2008, p. 43).

Convém observar que as camadas populares cariocas eram, como dito anteriormente, compostas de negros e que se estabeleceram nas periferias da então capital federal. O término da Guerra de Canudos e a decadência do ciclo econômico cafeeiro no Vale do Paraíba fizeram migrar um contingente considerável de pessoas para o Rio de Janeiro, dos quais muitos foram escravos ou guardavam uma descendência com eles. As demarcações, portanto, quando se está tratando de samba e carnaval, não devem se ater à diferenciação de classes, mas também a outras que com ela se complementam, tais como raça, etnia e religião.

Efegê (1982), analisando o samba “Fui preso” (“Fui preso/ na minha casa/ jogando um bom baralho,/ Sei que a cana é dura/ por falta de dinheiro”), de Juvenal Lopes, nos dá um retrato

das composições dos sambistas que residiam nos morros cariocas e a relação de suas canções com o dia-a-dia destes compositores:

Refletem estes versos a marginalidade em que viviam os adeptos do samba antes do advento das escolas que, atualmente, disciplinando seus componentes, inculcando-lhes o sentido da arte popular que realizam, o tornaram ordeiros e amigos do trabalho. E Juvenal foi um dos que contribuíram para isso (EFEGÊ, 1982, p. 170).

Havia uma grande perseguição da polícia pelas festas e rodas de samba da população suburbana, sob o argumento de que se tratava de atos baderneiros e que infringiam a moral e os bons costumes. O samba e as escolas de samba tiveram, pois, a função social de propagar as tradições afro-brasileiras e garantir-lhes reconhecimento.

Quando a roda de samba estava bem animada, todos os componentes entoando o coro, certinhos, *numa boca só*, a polícia aparecia resoluta, *descendo o chanfallo*, pondo a turma em fuga desordenada. Isto porém não a intimidava. Na noite seguinte, às vezes poucas horas após, no mesmo local (Saúde, Morro da Favela, arraial da Penha) refazia-se o grupo. Martelando os tamborins, rufando os pandeiros, as cuícas gemendo, insistiam no samba que os *meganhas* interromperam. Era assim a época heroica, valente, não se deixando intimidar. Sua gente espancada mas persistindo sempre (EFEGÊ, 1978, p. 122).

Moraes (1987), retratando a Praça Onze no Rio de Janeiro como a sede do carnaval popular carioca, nos dá um indício da saída do samba do morro em direção ao asfalto: “A aglomeração cresceu, a Praça Onze foi a sede, o berço, a mãe protetora – como outrora a Avenida – de um novo tipo de carnaval: o carnaval do povo, das favelas, o carnaval do morro, o carnaval do samba” (MORAES, 1987, p. 98).

Ressaltamos que a história da cultura africana no Brasil e sua influência nas manifestações carnavalescas não devem estar associadas somente ao Rio de Janeiro, embora, por questões metodológicas, colocamos neste tópico um foco principal nesta cidade, sobretudo por ter sido, à época do início das escolas de samba, a capital federal do país. Vejamos como se deu a inserção dessas agremiações em outras cidades brasileiras. Em São Paulo, por exemplo, elas também ocuparam um espaço privilegiado das manifestações culturais negras.

Gradativamente, a cidade de São Paulo foi concentrando grande quantidade de negros, destacadamente aqueles provenientes das fazendas interioranas, sobretudo após a promulgação da Abolição da Escravatura.

[...]

A cidade de São Paulo se configurou historicamente como um importante epicentro da convergência de fragmentos da cultura afro-brasileira, que até hoje emergem nas escolas de samba e nas rodas de samba realizadas nos bairros marginais (DOZENA, 2011, p. 32 e 34).

Os caiapós foram a gênese das manifestações carnavalescas negros em São Paulo (VON SIMSON, 2007). Tratava-se de negros com vestimentas que se assemelhavam aos indígenas e que buscavam, por meio desse folguedo, acusar a repressão portuguesa no período escravocrata. Os caiapós consistiam num “auto dramático, em forma de dança, que narrava a história da morte de um pequeno cacique indígena, atingido pelo homem branco, que conseguia voltar à vida graças às artes do pajé, para alegria e regozijo da tribo” (VON SIMSON, 2007, p. 96)⁹. Em princípio, apresentavam-se nos cortejos religiosos, contudo, na metade do século XIX, foram banidos das procissões e encontraram no carnaval o espaço para as suas apresentações.

Os cordões carnavalescos paulistanos surgiram nas primeiras décadas do século XX em alguns bairros pobres da capital paulistana onde se concentrava a população negra da cidade. De acordo com Von Simson (2007), é possível que o primeiro cordão paulistano tenha sido influenciado pela estadia do seu fundador no Rio de Janeiro, onde conheceu os ranchos cariocas. Contudo, a pesquisadora esclarece que essa estadia não foi a única influência para a formação dos cordões. As festas de caráter religioso-profano, as festividades das comunidades negras que viviam na periferia paulistana, os folguedos locais, as bandas militares e o teatro de revista influenciaram os cordões paulistanos.

Mário de Andrade (2012), por seu turno, tomando algumas notas do carnaval de 1931 em São Paulo, afirma que o samba paulistano em nada se assemelhava ao carioca, seja na coreografia ou na música. Analisando sambas na capital paulistana e em Pirapora, na década de 1930, Andrade (2012) aponta que a maioria das pessoas era de origem negra. Ao som de instrumentos percussivos, um solista improvisava um “texto-melodia” – nas palavras do folclorista – enquanto os demais participantes, em coro, cantavam o refrão, fazendo, como denominou, um “samba rural paulista”.

⁹ A definição dada pela cientista social é semelhante à das tribos de índios que desfilam no carnaval natalense estudadas por mim (FILHO, 2014).

Essa distinção que Mário de Andrade faz do samba de São Paulo (“samba rural”) e do Rio de Janeiro (“samba urbano”) pode ser justificada pelo próprio autor, no seu artigo *A música e a canção populares no Brasil* (1936): “Há o samba rural e o samba urbano. O primeiro confunde-se com o Batuque e não está representado na discografia nacional” (ANDRADE, 1972, p. 171).

Von Simson (2007) afirma que a valorização cultural do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro possibilitou a influência no carnaval de outras cidades brasileiras, inclusive em São Paulo, onde os cordões transformaram-se em escolas semelhantes às cariocas. Escolas de samba, todavia, já existiam na capital paulistana desde finais da década de 1930¹⁰ e tinham forte ligação com os bairros negros da cidade.

No ano de 1935 em São Paulo, o então prefeito Fábio Prado promoveu desfiles e concursos dos folguedos carnavalescos a partir da Comissão de Divertimentos Públicos, onde participaram os cordões negros. O titular do executivo da época era um entusiasta da cultura, ao ponto de criar o Departamento de Cultura, cujo primeiro diretor foi Mário de Andrade. Com o término de sua gestão, os concursos passaram a ser realizados pelas emissoras de rádio (VON SIMSON, 2007). Em seu início, as escolas de samba paulistas não tinham tanta valorização, salvo o apoio da iniciativa privada. Apenas nos finais dos anos de 1960 tornaram-se interessantes para a imprensa local, momento em que o carnaval paulistano foi oficializado obtendo auxílio governamental em 1968 (VON SIMSON, 2007).

Katarina Real (1967) aduz que, em Recife, essas agremiações constituem um caso de “difusão cultural” do Rio de Janeiro para Pernambuco na década de 1930, provavelmente por militares que retornaram da capital do país. Contudo, partimos do pressuposto de que não se trata de difusão da cultura, mas sua circularidade, pois vislumbramos um imenso influxo recíproco da cultura carnavalesca, incluindo a pernambucana e a carioca.

Os clubes de frevo, que uniam a música (influência da marcha-dobrada das bandas militares) ao passo (origem ligada à capoeira dos negros angolanos), foram criados em Recife no século XIX (REAL, 1967). Em 1934, o frevo chegou ao Rio de Janeiro por iniciativa de pernambucanos radicados no bairro da Saúde e permanece até os dias atuais. Edigar de Alencar (1965) corrobora ao afirmar que o frevo chegou ao Rio de Janeiro na década de 1930, através

¹⁰ A Sociedade Recreativa Beneficente Escola de Samba Lavapés é a mais antiga escola de samba em atividade no carnaval de São Paulo e teve sua fundação no ano de 1937.

de migrantes do nordeste brasileiro e cita a marcha-frevo “Vou pra Pernambuco”, dos compositores Nássara e Frazão, que conquistou um dos prêmios no carnaval carioca de 1945.

Real (1967) argumenta que alguns fatores econômico-sociais colocam as escolas de samba pernambucanas em uma posição privilegiada frente aos demais grupos carnavalescos. Uma dessas condições estabelecidas pela pesquisadora é a aceitação do samba pela classe média recifense e a admiração por tudo que era proveniente do Rio de Janeiro. O carnaval na capital pernambucana, porém, não teve nas escolas de samba o principal elemento da cultura negra. Ainda no século XIX, o maracatu-nação (“maracatu de baque virado”), originário das festas negras de Nossa Senhora do Rosário e da Coroação do Rei do Congo, bem como os caboclinhos, frutos das camadas populares urbanas (trabalhadores das docas), geralmente compostas por negros e mulatos, se inseriram na festividade de momo recifense. Carneiro (1965a) afirma que a dança do frevo advém dos saltos e gingados dos capoeiristas à frente das bandas recifenses.

O momo soteropolitano, assim como em Recife, não teve nas escolas de samba o seu referencial para se pensar a cultura afro-brasileira. O processo de “africanização” (início do século XX) e “reafricanização” (meados de 1970) do carnaval baiano (MIGUEZ, 1996), isto é, a inserção negro-mestiça em grupos carnavalescos de matriz afro-baiana, esteve mais ligada aos afoxés, a exemplo dos “Filhos de Gandhi”, que, até hoje, dividem o espaço momesco com os trios elétricos.

Em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, desde finais do século XIX, o carnaval de rua contava com a presença de ranchos ligados, segundo Alexandre Lazzari (2001), aos grupos de negros de ternos de Reis. Para o historiador, não obstante a identidade africana, tais grupos carnavalescos resultaram do contato cultural dos negros pobres com brancos abastados.

Estudando as escolas de samba de São Luís, no Maranhão, Eugênio Araújo (2001) afirma que essas agremiações surgiram na capital maranhense em finais da década de 1940, tendo por influência o carnaval carioca e agregando valores locais dos grupos marginalizados (negros e pobres), sendo institucionalizado pelo poder público em 1950 (ARAÚJO, 2001). Ricardo Barbieri (2014), buscando compreender a experiência dos compositores de samba-enredo e toada de Boi-bumbá em Manaus, afirma que a trajetória do samba de enredo manauara segue os passos do Rio de Janeiro e constata o encantamento dos sambistas de Manaus com o samba carioca (BARBIERI, 2014).

Em Fortaleza até os anos 1960 prevaleciam os festejos momescos realizados por blocos e cordões carnavalescos, as festas nos clubes locais e o curso. A estética do carnaval carioca adaptada à capital cearense ocorreu a partir da transmissão do desfile do Rio de Janeiro em meados daquela década e, nesse mesmo período, com a implantação da Ditadura Militar no país, o Poder Público assumiu a promoção do carnaval fortalezense com bailes nos clubes e batalhas nas ruas. Vanda Borges (2007) alega que o ostracismo dos órgãos públicos está diretamente relacionado ao espírito conservador de alguns estratos sociais da cidade que criticavam a realização do carnaval de rua. A autora aduz que em 1969, com a agremiação “Ispaia brasa”, é introduzido o que ela denominou de “modelo carioca de escola de samba”, mas, no decorrer dos anos, com os patrocínios escassos e o pouco investimento do Poder Público, o desfile dessas agremiações carnavalescas tornaram-se mais fracos e menos atrativos. Ao lado das escolas de samba, existem os maracatus que, nas décadas de 1980 e 1990, ganharam espaço, sobretudo pela emergência do turismo, a instabilidade das escolas e a legitimidade do maracatu fundada na tradição que atraiu pessoas do universo carnavalesco e a classe média (BORGES, 2007).

Os vários carnavais das escolas de samba que percorreram e continuam a percorrer por todo o país, mesmo com suas particularidades, têm elementos que nos permitem afirmar tratar-se de uma manifestação que guarda relação com a cultura negra. Contudo, não obstante o elo homogeneizador ligado à tradição afro-brasileira, cariocas, paulistas, pernambucanos, gaúchos, maranhenses e demais cidades brasileiras, possuem seus grupos carnavalescos ligados a uma dinâmica singular que os tornam heterogêneos.

De volta ao Rio de Janeiro, a indústria do disco presente na capital do país divulgou amplamente o samba enquanto gênero musical. O samba “Pelo Telefone”, composto coletivamente numa roda de samba na casa de Tia Ciata, foi registrado em dezembro de 1916 pelo compositor Donga e difundida no ano seguinte, sendo considerado como o primeiro samba a ser gravado. Moraes (1987) afirma que a canção marca o nascimento do carnaval do samba. Efege (1982) aduz que a canção “antológica” foi bem aceita pelos cariocas e teve um “sucesso avassalador” no carnaval de 1917.

Cabral (1996) avalia o impacto da música na formação do samba e assevera a assunção de liderança como ritmo carnavalesco por excelência. Inicia-se um movimento do gênero como uma mercadoria comercializável e consumida pelas outras camadas sociais. Conforme Andrade

(2015), o samba está entre os ritmos musicais mais populares e que tiveram um maior desenvolvimento, citando nomes como Donga, Sinhô e Noel Rosa como figuras contemporâneas à época – primeira metade do século XX – ligadas a esse gênero musical.

Assim, a “dança indecente”, de que falava Rodrigues (2006), do final do século XIX na Bahia, tornou-se expressão musical e artística aceita nos grandes centros urbanos, principalmente em virtude de sua prática durante o período carnavalesco.

Foi através do samba que não só o malandro como todo o mundo negro e proletário urbano se deram a conhecer às classes dominantes. [...] foi aí que se abriu às classes populares um inestimável canal de expressão. Com o samba da malandragem nasceram as escolas e seus desfiles pelo asfalto, num itinerário que quase sempre foi percorrido com orgulho e satisfação por seus componentes proletários, habitualmente relegados à margem das avenidas (MATOS, 1982, p. 125).

Por um lado, havia o desejo de aceitação social dos negros e de suas manifestações e, por outro, o Estado buscava disciplinar e controlar as expressões culturais populares (MUSSA; SIMAS, 2010). As escolas de samba surgiram dessa dupla intenção e o samba carioca é um dos aspectos presentes na origem das agremiações carnavalescas, com evidente anseio por sua legitimação e reconhecimento pelos outros estratos da sociedade. O samba composto por Nelson de Moraes para a escola de samba Unidos da Tijuca em 1933 expressa essa pretensão:

Somos Unidos da Tijuca
E cantamos o samba brasileiro.
Cantamos com harmonia e alegria
O samba nascido no terreiro.
Não queremos abafar,
Nem também desacatar.
Viemos cantar o nosso samba,
Que é nascido no terreiro
Perante o luar.

Efegê (1982) traz uma afirmação que reforça a humildade das pessoas residentes nos morros e o desejo de mostrar no carnaval a presença da cultura do samba e do próprio povo marginalizado em seu cotidiano: “A gente humilde, sofrida, as marias que equilibram latas d’água na cabeça, merecendo a glorificação de um samba na voz de Marlene, matinha o morro presente no carnaval” (EFEGÊ, 1982, p. 250-251). Este é um exemplo de resistência dessa boa parcela da sociedade que, pela ausência de recursos, tornara-se excluída socialmente, mas que

buscava sua afirmação cultural.

O samba, cada vez mais crescente, “desceu” do morro, passou a se consolidar enquanto manifestação artístico-cultural e foi ganhando adeptos, sobretudo a imprensa e o rádio, que contribuíram para a sua consolidação e urbanização, sob a égide do sistema capitalista. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, os segmentos médios da sociedade penetraram nos gostos populares como consumidores e produtores. O samba é um exemplo de apossamento da tradição negra também pelas camadas médias, como ocorreu com o jovem estudante de medicina Noel Rosa (1910-1937), que abandonou a faculdade para se tornar um dos grandes compositores de samba da sua época e um importante mediador para a valorização dos batuques presentes nos morros cariocas.

O rádio foi um elemento fundamental para a circularidade da cultura musical negra e o entrecruzamento cultural. Como dito anteriormente, a classe média tornou-se consumidora e produtora de samba por influência desse veículo de comunicação. É de bom alvitre aduzir que as rodas de samba realizadas nas casas das “tias” também foram basilares para ampliar os espaços de circulação e reconhecimento da cultura negra: “Essas intrincadas relações com os ‘de cima’ – brancos letrados, ricos ou poderosos – foram mantidas e cultivadas por Ciata em sua casa, onde se mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba e o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade” (CUNHA, 2001, p. 217).

Para não ficarmos somente no samba, podemos exemplificar essa circulação a partir da bossa nova, enquanto gênero musical surgido nos estratos superiores – cultura erudita – mas que é tributário do samba associado à musicalidade norte-americana. Acompanhamos o pensamento de Ginzburg (2006) para quem é insustentável a tese de que as ideias surgem exclusivamente das classes dominantes. Pensar o samba como alicerce para a criação da bossa nova é perceber a raiz popular de elementos da cultura dominante. Em meio à situação de classes que envolvia as manifestações carnavalescas populares de um lado – entrudo, limões de cheiro, cucumbis, cordões e zé pereiras, por exemplo – e aquelas da cultura elitista de outro – confete, serpentina, corso, sociedades carnavalescas, etc. –, o samba aparece como a “presença de fecundas trocas subterrâneas, em ambas as direções, entre a alta cultura e a cultura popular” (GINZBURG, 2006, p. 189).

Ainda numa contextualização da inserção do samba no meio urbano, importa salientar que o Brasil atravessava uma revolução intelectual que proclamava a “brasilidade” enquanto

identidade do povo. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, é um exemplo dessa reviravolta dos intelectuais nacionais. O poeta paulista, assistindo ao carnaval carioca em 1923, descreve a festa através do poema *Carnaval carioca*:

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência
Tão sublime, tão África!

Sobre os modernistas e o que eles pensavam do carnaval, Flávia de Sá Pedreira (2005) assenta que valorizar as tradições populares eram parte do ideário modernista e as festas tinham papel essencial, sobretudo o carnaval, por se configurar, à época, como a principal festa popular brasileira. A nação passava por uma agitação intelectual e cultural que valorizava a cultura negra e esse intercâmbio dos intelectuais com as camadas pobres da sociedade ocorria nas festas e lugares populares, como nas casas das tias baianas, nos terreiros e no carnaval.

Soihet (2008) estabelece que três fatores colaboraram para a valorização do samba: a) a consagração do ritmo; b) o gênero musical como tipicamente urbano; c) a busca por uma identidade nacional. Segundo a historiadora, para a elite era fundamental, sobretudo por preocupações políticas, a comunicação com as massas e a valorização de suas manifestações culturais, o que incluía o samba e as agremiações carnavalescas. Essa “comunicação”, conforme Ferreira (2012), não poderia ocorrer pela via do “espetacular” dos ranchos, tampouco pela violência dos cordões. As escolas de samba, portanto, seriam uma interseção interessante para apreciar a cultura do samba produzida pelo povo.

A valorização e o reconhecimento de um novo ritmo tocado por grupos localizados nos morros em torno do centro e na então zona rural da cidade vão atrair a atenção da sociedade para o chamado “samba de morro” que, com forte influência do batuque e dos chamados “instrumentos selvagens” dos negros, iria se diferenciar do samba “maxixado” que já se espalhava pelos salões cariocas. São esses novos grupos de samba que irão responder aos anseios da elite cultural da capital brasileira estabelecendo-se como manifestações essencialmente populares, afastadas dos vícios da “espetacularização” dos ranchos e da violência sempre latente dos cordões e blocos (FERREIRA, 2012, p. 143-144).

No início dos concursos de escolas de samba no Rio de Janeiro, no final da década de 1920, os sambas entoados não tinham relação com o enredo – ou, ao menos, não havia

obrigatoriedade – e a temática era livre (VALENÇA, 2003) e, por isso, as composições não apresentavam ainda as características de samba-enredo (MUSSA; SIMAS, 2010). Os sambas apresentados continham, como composição, apenas uma primeira parte – estribilho – e as demais eram improvisadas pelos mestres de canto (GALVÃO, 2009). Essa característica foi herança dos batuques africanos, cujos cantos tinham um refrão fixo e estrofes de improviso.

O primeiro concurso entre essas agremiações – quando ainda não eram denominadas de “escola de samba” – ocorreu em 1929, patrocinado por um jornal carioca. Não havia desfile, mas uma disputa de samba em que participaram grupos de três localidades do Rio de Janeiro: Oswaldo Cruz, Mangueira e Estácio. Antes, pois, dos desfiles de escolas de samba, já havia o concurso específico para escolher a melhor composição. O samba criado para o préstito carnavalesco, contudo, se modificou com o passar dos anos, desde a oficialização do desfile carnavalesco em 1935 na capital federal.

A historiadora Rachel Soihet (2008) aduz que o samba-enredo se consolidou com a oficialização do desfile carnavalesco em 1935, no entanto somos forçados a discordar, tendo em vista o nosso entendimento de que o samba-enredo é vinculado a um enredo estabelecido previamente. E esse modelo só veio se estabelecer na segunda metade da década de 1940 (AUGRAS, 1992). De acordo com Galvão (2009), a iniciativa da institucionalização partiu das próprias agremiações, através da União das Escolas de Samba, que solicitou uma subvenção para as escolas ao poder público. Não é à toa a afirmação de Efegê (1978) que a competição gerou as escolas de samba.

A partir da década de 1940, a composição se tornou dependente do enredo proposto pela agremiação, consolidando o samba-enredo no desfile carnavalesco. Não tínhamos mais “samba”, mas “samba-enredo”, e as composições não retratavam mais a realidade do sambista, com suas sátiras e críticas, frutos da criatividade espontânea do compositor. O novo modelo de samba passou a acompanhar o enredo que, embora não retire o universo criativo do sambista, macula, em parte, a espontaneidade da composição.

O samba de enredo, criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 40 como contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de uma ópera-balé ambulante (TINHORÃO, 1991, p. 169).

Alencar (1965) diz que a vitória das escolas de samba frente aos outros grupos carnavalescos, criou uma variação do samba, o samba-enredo, que, para o musicólogo, é uma história contada (ou “cantada”) em samba. Aduz que esse subgênero tem vida efêmera, sendo característica peculiar do samba-enredo. Na época, todavia, ainda não se produziam discos com os sambas-enredo campeões nos concursos de suas respectivas agremiações, o que possibilitou uma vida mais curta dessas músicas.

A intervenção estatal do governo de Getúlio Vargas no carnaval deu contornos pedagógicos ao desfile de escolas de samba, de modo a exaltar os valores patrióticos, cujos enredos e sambas seriam instrumentos para civilizar as massas (MUSSA; SIMAS, 2010).

Foi para atender a esse desejo de afirmação, numa sociedade em que constituem a base da pirâmide social, que os integrantes das escolas de samba cederam inicialmente à orientação da Ditadura, no sentido da escolha de temas glorificadores das próprias elites que lhes haviam escravizados os avós (TINHORÃO, 1997, p. 94).

Buscando a afirmação, as agremiações dialogaram com o Estado para vivenciar momentos de glória. Estabelece-se, pois, um pacto entre as camadas populares e o Estado: se era necessário enaltecer o país através de temas nacionalistas, as escolas de samba tiraram proveito dessa “orientação dos temas” para alcançar, de vez, sua inserção na sociedade. O povo do morro, agora, participava ativamente da vida na cidade e, por outro lado, fortaleceu a importância dos grupos carnavalescos como símbolo de brasilidade. E o compositor de samba-enredo torna-se um guardião da nacionalidade.

Observa-se que nas primeiras décadas do século XX buscava-se a afirmação de um nacionalismo mestiço no Brasil e a defesa da tradição heterogênea proveniente de três fontes culturais (lusitano, negro e indígena), criando-se um mito de origem do carnaval. A invenção da tradição carnavalesca ligada à festividade carioca é, então, difundida por todo o país. Exemplo disso é que, após a regulamentação do carnaval paulistano em 1968, o poder público contratou um carnavalesco carioca para organizar o regulamento e o desfile em São Paulo, cujo modelo implantado não correspondia à estrutura das agremiações existentes. Isso culminou com o desaparecimento dos cordões e prevalência das escolas de samba, já adequadas às imposições regulamentares em virtude dos contatos estabelecidos com agremiações do Rio de Janeiro, a exemplo da Nenê de Vila Matilde, tricampeã nos três primeiros anos do desfile oficial (VON

SIMSON, 2007).

Essa finalidade nacionalista trouxe um elemento ao samba-enredo que o consagrou enquanto música própria do desfile: caminhar ao lado do enredo. Samba e enredo deveriam, agora, estar adequados. Esse formato de adaptação da música à plasticidade e vice-versa permanece até os dias atuais.

Foi pois quando o número de componentes das escolas começou a crescer (no início da década de 30 a média era de oitenta a cem figurantes), permitindo melhor aproveitamento teatral do enredo pela multiplicação das alas (nos fins da década de 40 algumas escolas já desfilavam com cerca de quinhentas pessoas), que os sambas das escolas se transformaram, de fato, em sambas-enredo (TINHORÃO, 1991, p. 175).

É impreciso dizer qual foi o primeiro samba-enredo, pois ele passou por um processo de (trans)formação e mudanças, diferenciando-se do samba-de-terreiro e do partido-alto, porém agregando elementos característicos desses outros subgêneros, tais como, respectivamente, retratar experiências/sentimentos dos sambistas e a presença de refrão. Também são várias as formas de se interpretar o que, de fato, é um samba-enredo. Não adentraremos, pois, no seu conteúdo rítmico-melódico, próprio dos estudos musicológicos do samba. Tendo em vista a natureza sociológica deste trabalho, compreenderemos que o samba-enredo tem como fundamentais características: a) a vinculação a um enredo e b) a finalidade específica de servir como música para o desfile da escola de samba.

Penetrando em seu conteúdo sociológico, o samba-enredo não se apresenta como um subgênero musical lapidado pela “cultura elitista”, tampouco é uma simples expressão de resistência da “cultura popular”, não obstante tenha surgido das camadas populares, foi (e ainda é!) utilizado simbolicamente como conagraçamento das classes e tornou-se mercadoria a ser consumida, devendo, portanto, satisfazer seus consumidores. Tinhorão (1997), numa interpretação saudosista e maniqueísta, afirma que as escolas de samba perdem sua raiz na medida em que há a inserção da arte erudita em sua estrutura, o que implicaria também no próprio samba-enredo produzido pelos compositores dessas agremiações.

Milhares de pessoas ajudaram a cantar os sambas de enredo, mas, sem que pudessem perceber, o seu coral era o canto fúnebre de uma manifestação de cultura popular, desfilando para a morte coroada pelas galas da arte erudita, num autêntico enterro de primeira.

[...]

Nesse momento estará destruído o princípio básico da solidariedade de grupo que repousa na gratuidade da manifestação de cultura popular representada pelas escolas. As escolas de samba estarão mortas e perderão a sua raiz folclórica, subindo ao céu da arte erudita e da promoção comercial ante as palmas da classe média – como um balão de gás (TINHORÃO, 1997, p. 87 e 97).

Efegê (1978) também traz um sentimento nostálgico ao dizer que as escolas de samba, mais preocupadas com os aspectos alegóricos, desprendem-se das origens e perdem a pureza primitiva. O cronista acena que o samba, embora animado, perdeu a genuinidade e fidelidade, fazendo morrer o didático e o pedagógico (lições e ensinamentos sobre o samba) em detrimento ao espetacular. Afirma, ainda, que o samba vindo das rodas de negros foi perseguido, depois conseguiu sua aceitação social, para, posteriormente e já como representante da música brasileira, deformar-se com o surgimento das escolas de samba. O samba tornou-se a grande atração do carnaval carioca e, em detrimento disso, restou ilegítimo. Alencar (1965), igualmente, demonstra sua indignação com a “estilização” das escolas de samba cariocas, que esqueceram as origens e tornaram-se um teatro para turistas.

Mas à medida que a competição se anima, o espetáculo vai perdendo sua tradicional ingenuidade, sua pureza simples, para transformar-se numa espantosa para turistas.

Os passistas, que eram apenas do asfalto nas noites carnavalescas do Rio, transformaram-se em astros e estrelas de buates, de teatros e da televisão. E a natural ânsia de sobrepujar concorrentes vai dando lugar à deturpação do samba, que passa a ser uma sequência de ritmos e de passos nem sempre nossos, numa coreografia cada vez mais distante do velho samba carioca (ALENCAR, 1965, p. 458).

Tinhorão (1997), Efegê (1978) e Alencar (1965), com todo purismo e tradicionalismo, não compreendem que se trata de uma forma musical que baliza aspectos modernos e tradicionais, de elite e popular, constituindo uma circularidade cultural, negociando, dialogando e articulando os vários planos culturais presentes e que, por trás, edifica uma larga rede de sociabilidades. Os sambas-enredo exprimem uma cosmovisão e são uma forma de representar a vida festiva de todos, que liberta, ainda que temporariamente, da razão dominante repleta de hierarquias, regras e privilégios.

Os sambas-enredo, no decorrer da história do carnaval, trazem inúmeras linhas

temáticas. Não buscaremos compreender a trajetória desses sambas, diante dos riscos provenientes das fontes de pesquisa, uma vez que se privilegiam alguns sambas, sobretudo aqueles das grandes agremiações e deixam à margem as pequenas escolas de samba. Acabam sendo anteferidos, da mesma forma, os grandes nomes da música brasileira (tais como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, por exemplo) e ficam esquecidos alguns que fizeram excelentes sambas-enredo. A título de ilustração, Mussa e Simas (2010) elegem como o maior samba-enredo da história a canção “Seca do Nordeste”, composição de Gilberto de Andrade e Valdir de Oliveira para a escola de samba Tupi de Brás de Pina, que desfilou no segundo grupo do carnaval carioca de 1961.

Importa frisar, contudo, que a construção do samba-enredo sempre coloca o compositor em conexão com seu dia-a-dia e sua história. Ele retrata, no tempo extraordinário, o próprio cotidiano. Nos primeiros sambas (ainda com uma estrutura de samba-de-terreiro), buscava-se a aceitação social da população pobre, cantava-se o amor ao samba, à comunidade, enaltecia-se a figura do sambista como um malandro ou o homem do “jeitinho brasileiro”.

No período getulista, os temas de exaltação nacional tornaram-se uma exigência nos regulamentos e as composições versavam sobre os personagens, momentos históricos, lugares ou paisagens do Brasil. Outros inúmeros sambas-enredo, menos laudatórios e formais, passaram a ser produzidos, sobretudo a partir da inserção da temática afro nos enredos (aspectos da cultura afro-brasileira, personagens negros e a história do negro no Brasil e na África), aproximando-se da realidade do compositor, mostrando que a afetividade com o tema era um elemento fundamental para a produção de grandes sambas.

Em pouco mais de 20 anos, os compositores das escolas de samba, negros em sua maioria, tinham abandonado o ufanismo estéril e a apologia das elites, mergulhado em sua própria história, compreendido o valor civilizacional da África e passado a produzir um discurso combativo e, por que não dizer, político.

Incomensurável, a importância do samba de enredo no incremento da autoestima da população negra, na educação do país como um todo, no aprofundamento das discussões sobre a questão racial brasileira (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 109).

A partir da década de 1980, os enredos se ampliam e as temáticas tomam um alcance extraordinário. Essa mudança tem como pano de fundo a vontade do carnavalesco em explorar a plasticidade da escola de samba, ou seja, seu aspecto visual. Os sambas, por seu turno, atingem

um aspecto funcional de empolgar a plateia. É nesse sentido que o samba-enredo pode ser compreendido como uma mercadoria que acompanha as transformações do país para uma sociedade de consumo, em que os estratos dominantes se apropriam das formas culturais originárias das camadas populares, incorporando um padrão cultural a ser consumido por todos.

Segundo Mussa e Simas (2010), os sambas-enredo perderam a cadência diante do andamento acelerado que descaracterizou o gênero. Ocorreu no desfile de escolas de samba o que Burke (1989) alertava sobre a passagem de entretenimentos espontâneos e participativos para espetáculos bem organizados e comercializados.

Atualmente verificamos a forte presença de enredos patrocinados e estes também são responsáveis pela qualidade dos sambas produzidos, na medida em que afasta o compositor de sua origem. Compor sua própria experiência vital tem um aspecto peculiar que difere daquelas em que o compositor não consegue ver-se.

Ainda com as modificações implantadas pelo carnavalesco e diante dos enredos patrocinados, o samba-enredo possibilita o intercâmbio cultural e tem uma grande relevância social, pois “proporciona a narração para grandes públicos de histórias muitas vezes desconhecidas – ou de histórias conhecidas narradas por pessoas desconhecidas” (RAYMUNDO, 2012, p. 61).

Longe de expressar carência cultural e informação mal diferida, o samba-enredo, como se vê, sintetiza todo um processo de produção típico do imaginário popular, onde transparecem tanto o *ethos* do grupo, como seus códigos de representação e os mecanismos utilizados para assegurar a sua sobrevivência (AUGRAS, 1992, p. 08).

Muitos sambas-enredo permanecem “vivos” por anos nas escolas de samba. Alguns se tornam “imortais”, assim como o seu compositor. Nos eventos carnavalescos, os grandes sambas são lembrados e cantados com todo o fervor e saudosismo. Alguns foram campeões do carnaval, outros não, mas o importante é que eles se tornam memoráveis.

Sambas-enredo como “É hoje o dia” (União da Ilha do Governador – 1982), “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós” (Imperatriz Leopoldinense – 1989), “Explode Coração” (Acadêmicos do Salgueiro – 1993) e “Sonhar não custa nada! Ou quase nada” (Mocidade Independente – 1992), são executados nas rodas de samba, nos barracões e nos carnavais por todo o país. É nesse sentido que o samba-enredo transcende o seu próprio objetivo, sendo

executado durante o ano inteiro, dentro e fora dos espaços carnavalescos.

Entendemos por fundamental a compreensão de que as escolas de samba são produtos do intercâmbio do samba com a própria sociedade e das sociabilidades que se constroem entre os indivíduos. Trata-se de um fenômeno cultural, não apenas pela relação com o folclore brasileiro, mas, sobretudo, por produzir e ser produto da interação de culturas (saberes, práticas, etc.), erigindo um espaço social que envolve toda a cidade e múltiplos agentes, tanto internos à agremiação, quando externos a ela.

O samba é a força constitutiva dos grupos sociais aos quais os sambistas estão inseridos, quais sejam, as camadas populares, que, por um lado, geram a vontade de sua preservação e constante integração e, por outro, criam relações com os demais segmentos da sociedade. O carnaval e o samba são, pois, espaços abertos e dialógicos que negociam com as instâncias de poder e permitem o entrecruzamento de códigos culturais e a aceitação de elementos afro-brasileiros no conjunto da sociedade.

Não obstante a existência de manifestações culturais afro-brasileiras nas várias cidades do Brasil, o processo de constituição e solidez do samba enquanto gênero artístico-musical advindo da cultura negra associa-se em grande parte ao movimento negro nos espaços menos abastados do Rio de Janeiro. E Natal, assim como várias outras capitais, teve a influência carioca e apropriou-se desse modelo de agremiação carnavalesca, contudo, produzindo sua forma peculiar de brincar o período momesco, com suas circunstâncias particulares que tornam heterogêneo o fenômeno. Pautando-nos nessa heterogeneidade, nos imiscuiremos no carnaval natalense e em sua íntima relação com o samba-enredo, buscando compreender as singularidades presentes.

2.2 NATAL DEU SAMBA: SAMBA-ENREDO E CARNAVAL

A presença das escolas de samba em Natal é um caso de influxo da cultura carnavalesca que circulava por todo o país, sobretudo nas capitais. Assim, o samba-enredo, enquanto gênero inerente a essas agremiações, embora não simultâneo a elas, também teve sua história no carnaval natalense. Para José Carlos Sebe (1986), o Rio de Janeiro teve um papel fundamental

para a vida do brasileiro, uma vez que constituía um modelo importante de manifestação nacional, funcionando como uma espécie de matriz cultural.

Iniciando o presente tópico, trazemos a fala do compositor Tem-Tem Sampaio justamente por suas atividades de compositor e intérprete de samba-enredo tanto no carnaval do Rio de Janeiro quanto de Natal, o que moveu a nossa curiosidade em saber o que um carioca que transita nesses dois polos carnavalescos pensa acerca dos compositores e do desfile de escola de samba em ambas as capitais brasileiras. No que concerne ao trabalho de composição, ele enxerga uma diferença justificada no plano cultural: o forró está para o Nordeste como o samba para o Rio de Janeiro. O carioca, segundo o compositor, tem o “samba da malandragem” que o difere dos demais:

E a diferença do carnaval do Rio de Janeiro pra Natal, cara, é assim o meu pensamento: o carioca em si, se for fazer um forró não vai ser igual ao forró do Nordeste. É a mesma coisa, com todo o respeito. A gente sabe que tem muitos profissionais, muitos nordestinos aí, também assim, que despontaram no samba-enredo. Até o próprio Chico Anísio também [...] já participou disto. [...] mas na minha visão é assim: cada um com a sua cultura, então, nessa parte da cultura, eu acho que desponta, o carioca desponta, entendeu? Tem aquela cultura da malandragem já do samba antigo, então o carioca vive isso, né cara.¹¹

Embora reconheçamos a centralidade carioca que pode ser vislumbrada até mesmo na academia através dos inúmeros estudos sobre carnaval, não podemos afirmar que as escolas de samba e os sambas-enredo produzidos em Natal são reproduções depauperadas oriundas do Rio de Janeiro, por outro lado, também não declaramos a autenticidade local de tais manifestações carnavalescas. Houve, sim, apropriações e incorporações no carnaval natalense que permitiram construir uma história particular, com dinâmica própria de fazer escola de samba, formando identidades e, sobretudo, forjando sociabilidades. Nesse sentido, afirma Flávia de Sá Pedreira (2005) que “apesar das inquietações dos defensores do regionalismo tradicionalista, o que se via pelas ruas era que predominava um grande ecletismo das agremiações, uma mistura de estilos, sob influências diversificadas e múltiplas, atendendo a todos os gostos” (PEDREIRA, 2005, p. 85).

¹¹ Tem-Tem Sampaio em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.06.2019.

A escola de samba em Natal deve ser entendida como uma manifestação cultural carnavalesca que surgiu como estratégia de grupos populares, pobres, negros, mestiços, pondo em relevo a vida dos estratos menos abastados da sociedade natalense. É um tipo de agremiação que pode ter sofrido influência, adaptações, ressignificações, dos vários elementos culturais, a exemplo do samba carioca, do passo pernambucano e do coco de Chico Antônio. O fundamental é a sua história projetada no contexto do carnaval natalense e como efetivamente esses grupos se desenvolveram, uma vez que o sucesso das escolas de samba não ficou circunscrito apenas na capital nacional, permitindo sua (re)produção nas mais diversas cidades do país (QUEIROZ, 1999).

Nas primeiras décadas do século XX, o carnaval natalense não tinha subvenção dos entes políticos e a ornamentação partia da iniciativa do próprio povo. Na festa momesca de 1901, a animação consistiu num “fortíssimo tiroteio de *confetti* e *serpentinhas*” realizado no bairro Ribeira, cuja organização ficou por conta do proprietário do Bilhar Cyclista e frequentadores do estabelecimento¹². Era um período em que os blocos carnavalescos – a exemplo dos “Vassourinhas”, “Vasculhadores”, “Nocturno”, “Mão negra” e “Democráticos” – eram constituídos como uma forma organizada de percorrer as ruas, promover as chamadas “batalhas” de confetes e serpentinas, realizar os tradicionais “assaltos” e ir aos bailes idealizados pelos clubes locais. Nas ruas também ocorria o entrudo, com a presença maciça dos mascarados – em seu formato potiguar denominado de “papangús” – enquanto manifestação carnavalesca das camadas menos abastadas e terminantemente proibida pelos editais do chefe de polícia, como se pode ver na nota veiculada em jornal da época:

Os editaes do ilustre doutor chefe de Policia, prohibindo o brinquedo brutal d gomme e da *lima de borracha*, produziram excelente resultado. Salvo uma ou outra pessoa mais aferrada ao velho entrudo, que não poude prescindir do gosto de enfarinhar-se – isto porem de portas a dentro – pelas ruas e praças da capital, vimos somente o confetti, a serpentina e a bisnaga, que adqueriram foros de cidade e entraram nos hábitos da nossa população. As mascaradas, poderia ter sido melhores, si, de uma vez por todas, se expelisse das ruas o *papangú* mal vestido e semsaborão.¹³

¹² A *República*, de 16.02.1901.

¹³ A *República*, de 02.02.1902.

Até o final da década de 1920, as músicas tocadas nos clubes no período carnavalesco eram para danças típicas de salão executadas pela banda do Batalhão de Segurança que, ano a ano, era contratada para os festejos momescos, como se pode notar na programação para o baile do Natal-Club no carnaval de 1922: quadrilha, tango, foxtrote, *pas de quatre*, valsa e schottische¹⁴. O samba, se não estava fortemente presente na folia carnavalesca de Natal, já era conhecido da população citadina. Corrobora com a afirmação o fato de que Mário de Andrade (1976), em um relato de viagem datado de 30 de dezembro de 1928, afirmou estar deitado numa rede na praia da Redinha ouvindo uma “série deliciosa de sambas, maxixes, varsas [*sic*] de origem pura” (ANDRADE, 1976, p. 255).

Por volta dos anos 1930, o jornal começa a veicular a inserção do “passo pernambucano” nas festividades carnavalescas de Natal ao som das marchinhas. Um jornal local coloca numa das edições de 1934: “O frevo pegou, e continua atuando, como um eflúvio imponderável e irresistível de macumba, agitando no sangue dos devotos de Momo arrelias álares de clarins e zabumbas”¹⁵. É nesse período que o termo “frevo” passou a ser utilizado sinonimicamente à “carnaval” pelos jornais locais, a exemplo da manchete “O ‘frevo’ na Avenida Rio Branco”¹⁶ e da notícia sobre a grande animação dos bailes para “comemorar com efusão os dias do ‘frevo’”¹⁷. O “samba” também começa a aparecer no noticiário impresso local, a exemplo da chamada para ir ao cortejo oficial ao “som das marchas e sambas [que] encherão de deslumbramento a tarde luminosa”¹⁸.

Pedreira (2005) aduz que a partir das décadas de 1930 e 1940 houve um crescente intercâmbio de influências musicais e festivas entre o carnaval natalense e carioca, sobretudo a partir da instalação de emissoras de rádio em Natal, que, no período carnavalesco, executavam as marchas e sambas do Rio, disseminando a música carioca. Em meados da década de 1930, o jornal oficial da cidade anunciava:

Os rádios repetirão as marchas lá de fora, de outras terras, os sambas sacudidos de outros salões, e vamos escutar *Bronzeada, Pierrot Apaixonado, Manhã de*

¹⁴ *A República*, de 25.02.1922.

¹⁵ *A República*, de 07.02.1934.

¹⁶ *A República*, de 13.02.1936.

¹⁷ *A República*, de 19.02.1936.

¹⁸ *A República*, de 22.02.1936.

*Sol, Quizera 'a mala', Palpite Infeliz, Chora Cavaquinho*¹⁹ e tantos outros. E enquanto pelo radio sentimos a alegria de outras longes terras, pelo coração vamos alcançando as doidices da gente que é nossa.²⁰

A circularidade também se encontrava presente em outras formas artístico-musicais de festejar o carnaval. No tópico anterior, já afirmamos, a partir dos estudos de Katarina Real (1967) e Edigar de Alencar (1965), o percurso do frevo pernambucano ao Rio de Janeiro na década de 1930. O mesmo influxo ocorreu para a capital potiguar, como podemos observar em um jornal de 1934 que noticiou a ida às ruas do bloco “Caverna pernambucana”, composto por militares, a maioria oriunda de Pernambuco, “com os seus números de ‘passo’ original do Carnaval em Recife”²¹.

Sem adotar uma postura conduzida por um “determinismo carnavalesco temporal”, nos interessa a compreensão de que a história do carnaval natalense sempre esteve demarcada por relações de poder e tensos diálogos sociais. O carnaval, enquanto manifestação cultural, deve ser analisado a partir das práticas e significados frutos das relações sociais expressas nas singularidades de cada lugar em que se efetuam (CUNHA, 2001). Enxergamos dissensões que permeiam o carnaval natalense, ao passo que observamos, no mesmo instante, as concordâncias e afinidades próprias das trocas sociais. Esse caráter ambivalente da festa do momo em Natal, sobretudo das escolas de samba, constitui um espaço multifacetado, lugar de negociação e de expressão de vontades inesgotáveis.

[...] a natureza ambivalente e tensa de toda troca social, sempre a um só tempo, embora em graus muito diversos, permeada de acordo e conflito. Com isso, o carnaval revela também, com especial clareza, a importância das passagens e mediações na vida social, iluminando o papel dos mediadores na tessitura de redes de relações extremamente complexas (CAVALCANTI, 2006, p. 18).

Despretensiosos de empreender um estudo para concluir qual foi a primeira escola de samba natalense, podemos afirmar três pontos importantes acerca dessas agremiações: 1) são

¹⁹ *Chora cavaquinho* é um samba de Waldemar de Abreu (Dunga); *Palpite infeliz* é uma composição de 1935 do sambista Noel Rosa; *Pierrot Apaixonado* é um samba composto por Heitor dos Prazeres e Noel Rosa; *Manhãs de sol* é uma marcha escrita por João de Barro e Alberto Ribeiro. *Pierrot Apaixonado* e *Manhãs de sol* estão presentes no filme *Alô! Alô! Carnaval*, filmado em 1935 e estreado em janeiro de 1936, com vários expoentes da música brasileira, tais como Carmem Miranda, Lamartine Babo, Francisco Alves, as irmãs Aurora, Sérgio Reis, Almirante, etc.

²⁰ *A República*, de 23.02.1936.

²¹ *A República*, de 16.02.1934.

provenientes dos estratos mais pobres da sociedade natalense; 2) decorreram da influência do carnaval carioca na capital potiguar, sobretudo mediado pelos meios de comunicação, que tratavam, e ainda tratam, as escolas de samba como um bem cultural comercializável; 3) tiveram e têm uma dinâmica própria no carnaval de rua natalense.

Queremos dizer com isso que as escolas de samba natalenses, não obstante o intercâmbio cultural de outras manifestações carnavalescas, sobretudo carioca e pernambucana, constituíram-se de forma singular, apropriando-se de elementos presentes na cultura carnavalesca local em termos plásticos – alegorias e fantasias dos blocos, troças e cordões – e musicais – marchas, sambas e frevos. A matéria jornalística ilustra bem o que estamos colocando em termos de miscelânea cultural: “Uma orquestra de 12 professores, formando uma ‘jazz band’ das melhores, executará um programma adequado à época, com músicas das mais novas recém-chegadas de Pernambuco e do Rio, além das ultimas novidades dos musicistas conterrâneos”²².

Como vimos, é a partir da década de 1930 que passamos a observar um maior intercâmbio cultural e o crescimento do número de blocos de carnaval, no mesmo período que o carnaval natalense é institucionalizado, onde o Poder Público passa a conceder-lhes licença para se exibirem nas ruas e no desfile no palanque oficial, enquanto que empresas locais distribuía taças aos vencedores, como o troféu “Rodo Metallico”: “firma Sergio Severo [que] oferecerá uma taça ‘Rôdo’, ao bloco, club ou troça que mais se destacar na batalha”²³.

Com a oficialização do carnaval, semelhante ao ocorrido na capital do país à época, foram impostas várias restrições aos grupos carnavalescos através de normas subscritas pelo Departamento de Segurança Pública (PEDREIRA, 2005). Dentre as proibições, estava a de não permitir cantar os hinos brasileiros (nacional, da independência e da república) e estrangeiros, bem como trechos que ofendessem pessoas, autoridades ou corporações civis e religiosas.

Os grupos que se apresentavam na capital potiguar naquele período eram os blocos de rua e tribos de índios que desfilavam no tradicional curso carnavalesco enquanto formas de brincar dos grupos menos abastados socialmente aceitas pela burguesia (FILHO, 2014). Alguns desses blocos tornaram-se escolas de samba, a exemplo do “Bambas das Rocas”, que, anos

²² *A República*, de 31.01.1937.

²³ *A República*, de 23.02.1936.

depois, transformou-se na Escola de Samba “Malandros do Samba”, de Antônio Melé (COSTA, 2016).

Alessandro Dozena (2011) afirma que no governo getulista o samba projeta-se nacionalmente, impulsionado pelo rádio e produção de discos, reforçando o Rio de Janeiro como principal centro político-cultural brasileiro e contribuindo para a invenção da brasilidade e criação de símbolos nacionais que, até hoje, se encontram no imaginário popular. O samba tornou-se um símbolo de brasilidade e, mesmo distante da então capital federal, já se ouvia o gênero musical na cidade de Natal no final da década de 1920, adentrando efetivamente no carnaval natalense a partir da década seguinte, conforme apontado anteriormente.

Os principais nomes do samba de Natal, até o final da década de 1930, encontravam-se brincando em blocos de rua, a exemplo de Melé que fundou no bairro Rocas o bloco “Rede Rasgada” em 1938 (COSTA, 2016). É nesse período que as orquestras dos blocos passaram a executar sambas e marchas cariocas, como se pode denotar n’*A República*, de 21.02.1936, que noticia: “Na terça-feira, às 22 horas, este conjunto [Pássaros da Linha] esteve em visita à nossa redação. Segundo nos foi dado verificar, os ‘Pássaros’ estão mesmo ‘na linha’, possuindo uma orquestra do amor e um repertório cutuba²⁴ de sambas, marchas e canções”.

Em 1938, *A República*, de 27.02.1938, traz a manchete do bloco “Batuque do Morro” afirmando que a batucada iria descer do morro para cidade e continua: “As cuícas, tamborins, violões, cavaquinhos, recos-recos e outros instrumentos do ‘Batuque do Morro’, tangidos por quem entende do manejo, [...]”. O aparato instrumental é típico dos grupos de samba existentes no Rio de Janeiro que já se encontrava presente no carnaval natalense naquela época.

A imprensa local e as normas emanadas pelo Poder Público citam blocos, cordões e ranchos com todas as imprecisões do uso indiferenciado dessas nomenclaturas para os grupos de brincantes. Nesse período, ainda não tínhamos blocos que se denominavam “escola de samba”. Todavia, não obstante a ausência delas, o samba, enquanto ritmo musical-carnavalesco, já se encontrava presente na folia natalense, transmitido nos autofalantes instalados na avenida que recebia o tradicional curso de automóveis alegorizados com pessoas fantasiadas, como um prelúdio às escolas de samba que estavam tomando forma neste período em Natal. O samba também se encontrava presente nos reclames publicados nos jornais locais, como podemos ver na propaganda de um sal de frutas em 1935:

²⁴ Adjetivo que significa “importante” ou “bonito”.



Figura 2: Propaganda do sal de fruta ENO
Fonte: Jornal *A República*, 1935.²⁵

A primeira escola de samba natalense, “Só Falta Você”, foi fundada em 1939 no bairro Rocas e teve inspiração nas agremiações cariocas²⁶, enquanto no ano de 1945, no bairro Alecrim, foi criada a escola de samba “Aí Vem a Marinha”, composta por militares (COSTA, 2016)²⁷. Segundo Gutenberg Costa (2016), a agremiação dos militares ficou famosa por “desfilar nas ruas atirando confetes com um canhão em direção ao povo espectador e também por sua bateria bastante estridente” (COSTA, 2016, p. 231).

Segundo Felipe Ferreira (2004), a partir dos anos 1940, vários grupos carnavalescos começam a se organizar pelo Brasil nos moldes das escolas de samba cariocas, não sendo diferente o ocorrido na capital potiguar. O jornal *A República*, de 24.02.1944, destaca, dentre outros, os blocos “Bambas do Morro” e “Amigos do Batuque”, ambos fazendo referência, de

²⁵ *A República*, de 03.03.1935.

²⁶ A escola de samba “Só falta você” desfilou no carnaval natalense até a segunda metade da década de 1950, tendo sido mencionada nos jornais locais até o ano de 1956.

²⁷ Rubens Pessoa, ex-presidente da Federação Carnavalesca de Natal, entrevistado por Pedreira (2005), afirmou que a primeira agremiação de samba se localizava no bairro Alecrim e era composta por marinheiros. Contudo, não é nosso objetivo identificar qual a primeira escola de samba natalense.

certa forma, ao “samba” a partir dos termos utilizados na construção do nome da agremiação: “bambas” e “bатуque”.

A capital potiguar abrigou, no período da Segunda Guerra Mundial, tropas militares norte-americanas e brasileiras (em especial, do Rio de Janeiro), que aqui chegaram, e junto trouxeram também seus gostos e manifestações culturais (PEDREIRA, 2005). É possível que o samba e as próprias escolas de samba tenham adquirido mais espaço no carnaval papa-jerimum com os militares de outros estados. Um caso elucidativo é o bloco “Unidos da Praça Onze”, composto por cariocas residentes no bairro Alecrim (PEDREIRA, 2005). Um noticiário local informa que o referido bloco está “despertando grande interesse entre os foliões da cidade, [...], por ser todo ele composto de cariocas”²⁸. A Praça Onze de Junho localiza-se na cidade do Rio de Janeiro e por algum tempo foi palco dos carnavais das agremiações menos abastadas no início do século XX.

Em nota oficial, publicada *n’A República*, em 23.02.1949, a Federação Carnavalesca – organizadora do carnaval natalense – anunciou a ordem do préstito para aquele ano, onde se verifica a divisão dos grupos carnavalescos em bloco, índios, conjunto, troça, clube, carro alegórico e escola de samba. Nessa última espécie de grupo carnavalesco, estavam inscritos para o desfile: “Garotas Tropicais”, “Aí vem a Marinha”, “Turma do Morro” e “Só Falta Você”. É a partir deste período que as escolas de samba passaram a construir uma identidade carnavalesca no carnaval natalense, principalmente pelo “ritmo cadenciado” que possibilitou à agremiação “Só Falta Você” ganhar o prêmio de melhor orquestra fantasiada na apresentação de 1949.

Não sendo possível, e até desnecessário, precisar o ano em que a primeira escola de samba se apresentou na folia da capital potiguar, podemos afirmar que a inserção desse tipo de agremiação no préstito carnavalesco de Natal ocorreu entre as décadas de 1930 e 1940, ao passo que, nos anos 1950, deu-se o crescimento e a sua consolidação. Com isso não estamos afirmando que blocos, ranchos, cordões e troças deixaram de existir, ao contrário, houve uma coexistência pacífica entre todas essas manifestações carnavalescas, inclusive disputando as mesmas taças por muitos anos.

À medida que as escolas de samba foram se consolidando no carnaval natalense, o samba foi obtendo uma maior participação no cenário musical enquanto um dos estilos mais

²⁸ *A República*, de 17.02.1944.

executados na festa momesca. Para exemplificar, podemos mencionar a realização do concurso de marchas e sambas no Teatro Carlos Gomes, promovido pela Feira de Amostras e patrocinado pela Vic-Maltema – marca de suplemento alimentar – na prévia carnavalesca de 1950²⁹.

No carnaval de 1952, o jornal *Tribuna do Norte* trouxe uma matéria sobre a escola de samba “Só Falta Você”, do bairro Rocas, afirmando que ela canta sambas compostos pelos seus próprios integrantes, a exemplo de Zeca Gomes, um dos compositores mais populares da agremiação, e arremata que são músicas bem escritas, sugestivas e iguais às importadas do Rio de Janeiro³⁰. Em entrevista concedida a um jornal em 1953, o presidente da referida escola afirmou: “A Escola de Samba está numa completa renovação, estamos promovendo desfiles carnavalescos, distribuindo taças com o bloco mais bem classificado, além de bailes carnavalescos em nossa sede”³¹. Percebemos que já no início da década de 1950, as escolas de samba natalenses compunham sambas para desfilar e levavam muita animação para o desfile.

Verifica-se o intercâmbio cultural do gênero musical em que a capital potiguar, além de “importar” sambas veiculando-os nas rádios, torna-se uma cidade produtora de músicas carnavalescas. Dozinho, nome artístico de Claudionor Batista de Oliveira, foi um dos grandes compositores natalenses de sambas e marchas carnavalescas que, em 1953, compôs “O direito de sambar” para o bloco “Tribuna do Norte na Folia”:

O “Tribuna do Norte na Folia” pede o Rei momo três dias
Pra seu bloco desfilar e ele, com a chave da cidade,
Decretou a liberdade pra todo mundo sambar.
O ano trabalhamos para o povo, mas hoje o assunto é novo.
E que a turma vai sambar, o “Tribuna do Norte na Folia”,
Cantando com alegria, a cidade vai saudar.

No decorrer da década de 1950, além das agremiações que se denominavam como escolas de samba, a exemplo da “Só falta você” e “Turma do morro”³² – ambas do bairro Rocas –, havia vários grupos carnavalescos que surgiam e se valiam da terminologia “samba” em seus nomes, bem como utilizavam termos da linguagem sambista independentemente de se intitulem como “escola de samba”, evidenciando uma aproximação com o samba carioca, a

²⁹ *A República*, de 10.02.1950.

³⁰ *Tribuna do Norte*, de 07.02.1952.

³¹ Gonçalo Martins em entrevista concedida ao jornal *A República*, de 20.01.1953.

³² *Tribuna do Norte*, de 12.02.1956.

exemplo de algumas agremiações que desfilaram no carnaval de 1958: “Inocentes do samba”, “Admiradores do samba”, “Endiabrados do samba”, “Malabaristas no samba” e “Imperadores do samba”.

No carnaval de 1960, foram inscritos trinta e nove grupos carnavalescos na Federação Carnavalesca para desfilar no palanque oficial, dentre blocos, tribos de índios e escolas de samba, com distribuição de taças para campeão, vice-campeão, alegoria, fantasia, estandarte, porta-estandarte e batucada. Até essa década, as escolas de samba de Natal não se distinguiam dos demais grupos carnavalescos no concernente à distribuição das taças para o melhor “bloco”. Não considerando as especificidades de cada grupo carnavalesco, as taças do desfile eram distribuídas indistintamente.

O primeiro grupo a se destacar dos demais considerando suas peculiaridades foram as tribos de índios carnavalescas³³ que, a partir de 1960, passaram a constituir uma categoria diferenciada a qual destinavam-se taças em apartado. Mas não demorou muito para ocorrer o mesmo com as escolas de samba, conforme veremos mais adiante, sobretudo pelo fato de que os meios de comunicação massificaram o desfile de escolas de samba como modelo de carnaval e o samba enquanto estilo musical típico do brasileiro. No rádio, os sambas e as marchas cariocas eram reproduzidos durante festejos carnavalescos natalenses. Um jornal local traz uma reportagem bastante crítica sobre os ritmos presentes no carnaval de Natal, sendo o samba aquele mais ouvido em detrimento à marcha, pois a letra revelava pureza e lirismo do “samba carnavalesco da melhor época”³⁴. Ainda assim, como já afirmamos anteriormente, a capital potiguar mostrava-se produtora de canções carnavalescas, a exemplo de “O direito de sambar”, de Dozinho, já mencionado alhures.

Em 1962, Natal promoveu o Primeiro Festival do Compositor Carnavalesco Potiguar³⁵ que premiou o frevo “De pé no chão”, de Tonheca Filho, o samba “Nunca mais”, de Jacira Costa, o frevo-canção “Brincando com yoyô”, de Dozinho, e a marcha “Ônibus no Areial”, de Oscar Siqueira Sobrinho. Ainda naquele ano, a *Tribuna do Norte* noticiou que a compositora Jacira Costa recebeu uma homenagem no Alecrim Clube e que sua canção “Frevo da gatinha”

³³ Estas agremiações carnavalescas desfilam no carnaval de Natal desde a década de 1930 (FILHO, 2014).

³⁴ *Tribuna do Norte*, de 07.02.1962.

³⁵ *Tribuna do Norte*, de 07.02.1962.

é cantada em todos os clubes natalenses³⁶, numa clara demonstração que se produz e se consome músicas locais na capital potiguar.

O concurso de músicas carnavalescas de 1964 teve, como vitorioso, o samba “Balanço” da autoria de Chico Elion. O compositor, à época, apresentava o programa “*Varieté* transa bacana” em várias rádios potiguares e já tinha seu nome consolidado na música. Não obstante o samba retrate os problemas sociais vividos pela população menos abastada, essa não era a realidade do compositor.

Vai meu samba, carrega a tristeza do meu barracão,
Leva meu samba o lamento da minha canção.
Vem cantar toda beleza,
Da janela da pobreza, na batida do meu violão.
Vai, vai, meu samba, meu samba “de pé no chão”.

A música transmite um discurso representativo da sociedade que desafia os valores hegemônicos e tem um importante papel de descrever o cotidiano. Evans-Pritchard (2014) já aduzia que a canção é uma arma dotada de poder. A “tristeza” do barracão e o “lamento” da canção está associada à vida pobre de muitas famílias, seja o retrato dos morros cariocas ou dos bairros da periferia natalense. Chico Elion, ao final de seu samba, elabora um contraponto ao dizer “meu samba ‘de pé no chão’”, como crítica ao fim do programa “De pé no chão também se aprende a ler”, no início daquele ano³⁷.

Para o carnaval de 1965, o desfile carnavalesco oficial passou a ser premiado com dinheiro público³⁸. Nesse ano, a escola de samba “Malandros do Samba” apresentou o enredo “Bahia (Antiga e Moderna)” e desfilou com setenta e quatro componentes, com ala de baianas, bateria, composta por tamborim, tarol, ganzá e surdo, e a porta-estandarte – hoje denominada porta-bandeira – Vera Lúcia, fantasiada de Chica da Silva, sagrando-se tricampeã do carnaval natalense.

³⁶ *Tribuna do Norte*, de 22.02.1962.

³⁷ Essa campanha de educação popular foi criada pelo prefeito Djalma Maranhão, no ano de 1961, buscando erradicar o analfabetismo na cidade. Foram construídos vários acampamentos escolares nos bairros mais pobres da capital para, inicialmente, alfabetizar crianças e, posteriormente, adultos. Os acontecimentos políticos de 1964, contudo, puseram fim à campanha de democratização da educação.

³⁸ *Tribuna do Norte*, de 24.01.1965.

No préstito de 1966, a “Malandros” convidou o folclorista Câmara Cascudo para escrever o enredo da escola, intitulado “A jangada”³⁹, ao passo que os sambas que conduziram a escola naquele ano foram “Serenó” e “Palhaço”⁴⁰. A agremiação sagrou-se campeã do carnaval e uma das composições, “Serenó”, da autoria de Lucarino Roberto, tem a seguinte letra:

O sereno vai cair e não vai molhar o meu chapéu.
Serenó, ô sereno! Sereno caindo lá do céu.
Boto o meu chapéu de palha na cabeça quando o samba começar.
O sereno saiu do meu caminho, agora eu vou sambar.

A letra de “Serenó” não aponta para uma ligação com o enredo apresentado pela agremiação. Outrossim, o jornal matinal aduz que a escola de samba estava montando sambas, frevos, capoeira e quadros para serem apresentados no desfile. A distância entre enredo e música, bem como a presença de outro gênero musical (“frevo”), sugere que naquele momento do carnaval natalense ainda não havia o samba-enredo.

O julgamento do desfile carnavalesco sofreu alteração para o préstito de 1966. Entre os anos de 1960 a 1965, a distribuição de premiação ocorria com apenas duas subdivisões: blocos/escolas de samba e tribos de índios. No ano de 1966, o desfile foi dividido em três grupos: categoria A, categoria B e categoria C. Em ambos constavam escolas de samba, blocos e tribos de índios, premiando-se campeões e vice-campeões em todas as categorias, com o mesmo valor para cada, o que sugere não haver qualquer hierarquia entre os grupos. Além disso, também havia prêmio em dinheiro ao melhor grupo carnavalesco, à bateria, estandarte, coreografia, fantasia, originalidade e porta-estandarte dentre todos os que desfilaram no carnaval natalense⁴¹.

Em entrevista ao jornal *Diário de Natal*⁴², Antônio Melé contou um acontecimento em 1966 que foi mote para a composição de um samba de quadra. O prefeito de Natal na época, Agnelo Alves, havia garantido os sapatos dos componentes da “Malandros do Samba”, mas a promessa não foi cumprida. Os moradores do bairro Rocas, no entanto, doaram os sapatos à

³⁹ *Tribuna do Norte*, de 21.02.1971.

⁴⁰ *Tribuna do Norte*, de 12.02.1966.

⁴¹ *Tribuna do Norte*, de 20.02.1966.

⁴² *Diário de Natal*, de 26.02.1984.

agremiação depois da ameaça de Melé em não colocar a escola na avenida. Sabendo do ocorrido, o titular do executivo municipal afirmou que ele estaria com “choradeira”. Dessa situação, veio o samba de Antônio Melé em parceria com Chico Elion:

Meu lamento, doutor, é meu apito,
É meu samba sim senhor, que dá o meu grito.
Ser malandro não é tristeza de ninguém,
Na sua simplicidade, desconhece o mal, só vê o bem.
Malandro é só filosofia,
Que traz, para o carnaval, alegria.

A realidade vivida pelo compositor, com todos os problemas pelos quais passam, constituem fundamentos para a construção de sambas. As agruras cotidianas servem ao reino da criatividade do sambista. O samba, então, representa a experiência de quem compõe, sendo o retrato ideal do real, revelando seu dia-a-dia – de uma vida *simples* – e exaltando a vida – “que traz, para o carnaval, alegria”. O discurso produzido não é apenas do compositor, mas de todo o entorno em que ele se encontra inserido. Há uma “voz coletiva” ou podemos dizer que o compositor é um “porta-voz” da comunidade.

Em 1967 houve duas importantes alterações no julgamento do desfile que deram novos contornos ao préstito carnavalesco de Natal. Primeiramente, inseriram-se novos quesitos a serem julgados pela comissão: alegoria, harmonia e enredo⁴³. O incremento desses novos itens foi, na verdade, a oficialização do que já vinha sendo realizado pelas escolas de samba, que desfilavam, já há alguns anos, com carros alegóricos e batucada, a partir de um histórico construído para mostrar na avenida. O enredo, inclusive, era um dos pontos que tornava essas agremiações diferentes dos outros grupos que se apresentavam no préstito carnavalesco.

Verificamos, para o carnaval daquele ano, uma valorização do samba, uma vez que a harmonia corresponde ao entrosamento do ritmo com o canto. Essa sincronia do canto, bateria e componentes da agremiação fez com que a “Balanço do morro” inovasse introduzindo instrumentos de corda no desfile: “O Balanço do morro vai sair este ano com uma inovação:

⁴³ A partir da década de 1970, os quesitos a serem avaliados pela comissão julgadora do desfile foram aumentando, até que em 1982 eram: mestre-sala, estandarte, alegoria, harmonia, fantasia, originalidade, porta-estandarte, enredo, coreografia e bateria (cf.: *A República* de 25.02.1982), acompanhando a tendência do desfile carioca.

uma ala de cavaquinhos. Pela primeira vez, instrumento de corda é utilizado em nosso carnaval⁴⁴.

RELAÇÃO DOS PREMIO	
CAMPEAO DO CARNAVAL	Cr\$ 1.000.000 (hum milhão de cruzeiros)
Grupo A — Campeão	" 200.000
Vice	" 100.000
Grupo B — Campeão	" 200.000
Vice	" 100.000
Grupo C — Campeão	" 200.000
Vice	" 100.000
Indios — Campeão	" 200.000
Vice	" 100.000
Melhor Bateria	" 100.000
" Estandarte	" 100.000
" Coreografia	" 100.000
" Fantasia	" 100.000
" Originalidade	" 100.000
" Porta-estandarte	" 100.000
" Alegoria	" 100.000
" Harmonia	" 100.000
" Enredo	" 100.000

Figura 3: Relação dos prêmios do desfile carnavalesco de 1967

Fonte: *Jornal Tribuna do Norte*, 1967.⁴⁵

A segunda alteração consistiu na separação dos blocos conforme sua qualificação nos aspectos visual (alegorias e fantasias) e samba (bateria). Tal modificação veio para consolidar ainda mais a proeminência das escolas de samba que, àquela altura, estavam se destacando frente aos demais blocos que desfilavam no carnaval natalense. De acordo com um jornal local, assim estava a divisão: na “categoria C” foram incluídos os pequenos blocos (com orquestras e carros alegóricos) e as tribos de índios (que concorriam em separado, diante de suas particularidades enquanto agremiação); na “categoria B” estavam os grupos que ofereciam “batucada e ritmo”; e, na “categoria A” apresentavam-se aqueles que haviam sido campeões nos carnavais passados e que dispunham de fantasias e enredo. Os blocos da “categoria A” consistiam nas seguintes escolas de samba: “Aí vem a Marinha”, “Asa branca”, “Imperadores do samba”, “Balanço do morro” e “Malandros do samba”⁴⁶.

Musicalmente, o samba adentrou no desfile carnavalesco como um quesito a ser observado, porém, tecnicamente, ainda não se julgava o samba-enredo das agremiações

⁴⁴ *Tribuna do Norte*, de 22.01.1967.

⁴⁵ *Tribuna do Norte*, de 24.01.1967.

⁴⁶ *Tribuna do Norte*, de 05.02.1967.

carnavalescas. A “Balanço do morro”, em 1967, desfilou com composições da autoria de Lucarino Roberto, cuja temática voltava-se para a vida pobre nos bairros menos abastados da capital potiguar. Pelo número de sambas compostos pela agremiação para o carnaval daquele ano – “Orgulho”, “Intruso no morro”, “Apresentação”, “Humilhação”, “Despedida de malandro” – podemos entender que se tratavam de sambas de quadra (ou sambas de meio de ano) cantados durante a apresentação da agremiação, inexistindo, naquele momento, uma canção única que perpassava todo o momento do desfile, isto é, o samba-enredo.

No ano de 1968, o jornal *Tribuna do Norte* traz uma matéria que faz alusão ao samba-enredo enquanto música própria para o desfile carnavalesco, mas não há indícios de que tenha sido adotado pelas escolas de samba natalenses, embora a notícia aponte para o uso de um único samba que seria conduzido durante todo o desfile da agremiação:

A Escola de Samba ‘Aí Vem a Marinha’ continua apresentando a melhor bateria. O ritmo que eles estão trazendo é o carro chefe para a apresentação oficial da Escola. O Samba ‘enredo’ entretanto continua inédito e somente será conhecido na hora do desfile.⁴⁷

Em 1969, um jornal local já trazia a denominação “samba-enredo” para a música das agremiações carnavalescas e que parecia estar presente nas cinco escolas de samba que desfilaram naquele carnaval. A “Imperadores do samba”, por exemplo, teve como enredo a “Instituição da Lei Áurea” em que, no decorrer da apresentação ao som do samba-enredo “Lamento”, da autoria de Vitor da Silveira, interpretam negros deixando o trabalho e caindo no samba após saberem da assinatura da Lei Áurea mas que são castigados pelo feitor da fazenda. Nesse mesmo ano, a composição de Antônio Melé estabelecia uma relação direta com o enredo “Heróis do Rio Grande do Norte” da escola “Malandros do Samba”, sendo, portanto, um dos primeiros sambas-enredo veiculados nos jornais locais⁴⁸. O samba-enredo homenageou o *raid* Natal-Rio de Janeiro, onde quatro remadores natalenses foram numa embarcação para a capital carioca:

Em março de 1952, quase não podia mais acreditar,
Depois de tantas lutas e pedidos, os heróis conseguiram navegar.

⁴⁷ *Tribuna do Norte*, de 18.02.1968.

⁴⁸ Corroborar com nossa pesquisa o fato do jornal *Tribuna do Norte*, na edição de 26.02.1984, ter afirmado em uma matéria que Antônio Melé havia sido pioneiro na introdução do samba-enredo nas escolas de samba natalenses.

Luis Enéias, lá, lá, lá, lá, Antônio Duarte, lá, lá, lá, lá.
 Clodoaldo e Oscar, lá, lá, rá, rá, rá, o mais moço, Walter.
 Mestre Ricardo da Cruz, com bravura e porte,
 Comandava os heróis da Rio Grande do Norte.
 Foi lá no Sul que ele provou como nortista é forte.

Sem afirmar que esse seria o marco inicial para o samba-enredo no carnaval natalense, as nossas pesquisas em fontes jornalísticas apontam que os primeiros surgiram no final da década de 1960. A informação coaduna com a fala de Heriberto Zorro: “O samba-enredo foi exigido aqui em Natal, acho que final dos anos sessenta para início de setenta, foi exigido nos desfiles, até por que por conta da questão da precariedade de som que, na época. Eu acho que começou esse desfile com samba-enredo na década de setenta, por aí”⁴⁹.

Em 1970, a ideia de samba-enredo já era veiculada pelos jornais locais, como noticiou a *Tribuna do Norte*, que passou a adotar a nomenclatura específica para os sambas compostos pelas agremiações carnavalescas para o desfile: “[‘Malandros do Samba’] vão apresentar o enredo do seu desfile de terça-feira e o samba-enredo”⁵⁰.

A precariedade das escolas de samba natalense que se encontravam localizadas nos bairros pobres da cidade (Rocas, Quintas, Mãe Luiza e Alecrim), fazia com que, a cada ano, essas agremiações convivessem com a possibilidade de não desfilar por falta de recursos financeiros. No préstito de 1970, “Malandros do Samba” mudou o enredo – “O dia do preto”, homenageando a libertação dos escravos – em virtude da ausência de dinheiro para as fantasias. Antônio Melé foi enfático ao afirmar que precisou dispensar três alas da escola e continua: “Os componentes da Escola são operários pobres e, com a dificuldade de vida atualmente, quase não podem retirar do pouco que ganham para comprar fantasia”⁵¹. Neste mesmo ano, a escola de samba “Balanço do morro” realizou campanha para angariar recursos, uma vez que a subvenção do Poder Público foi insuficiente para cobrir as despesas⁵².

As escolas natalenses, por vezes, conseguem recursos advindos de particulares, sobretudo dos homenageados ou pessoas ligadas a eles. Essa, talvez, seja a melhor forma de adquirir dividendos para o desfile, uma vez que não há mecenato alinhado ao jogo do bicho no

⁴⁹ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

⁵⁰ *Tribuna do Norte*, de 04.02.1970.

⁵¹ *Tribuna do Norte*, de 28.01.1970.

⁵² *Tribuna do Norte*, de 28.01.1970.

carnaval natalense. Lucarino Roberto em entrevista a um jornal local em 1991, associou a profissionalização das escolas de samba ao mecenato das agremiações através dos bicheiros:

No dia em que aparecer um bicheiro que tiver coragem de investir nas Escolas de Samba, contratando uma gravadora seis meses antes do carnaval, fazendo um lançamento dos sambas enredo das Escolas de Natal, pois nós não devemos nada ao Rio, em termos de samba-enredo. Esse bicheiro quando investir vai ter um retorno muito grande, aí sim, as Escolas passam a se profissionalizar porque não vai faltar quem não queira comprar o trabalho das Escolas de Samba.⁵³

De modo diferente à dinâmica das escolas de samba do carnaval de Natal, a crescente mercantilização do desfile carioca a partir da década de 1970 fez introduzir nas agremiações do Rio de Janeiro a figura do bicheiro como patrono e elas crescem no que se refere à racionalização e modernização na gestão (QUEIROZ, 1999; CAVALCANTI, 2015). Segundo Cavalcanti (2015), no “início dos anos 1990, a presença ostensiva da patronagem do jogo do bicho, via mecenato, dominaria o Carnaval de quase todas as grandes escolas” (CAVALCANTI, 2015, p. 157). A afirmação de Lucarino Roberto segue a visão de que o jogo do bicho, para além da criminalidade que está a ele ligado, é visto, em sua relação com as escolas de samba, como carregado de um valor social para a comunidade em que está inserido, o que traria benefícios às agremiações natalenses.

O carnaval carioca⁵⁴ tem essa ambivalência visto que relacionar o mecenato do jogo do bicho com as escolas de samba é uma completa carnavalização do cotidiano, pois o criminoso assegura sua condição de prestígio, fazendo inverter o poder legalmente constituído: o Poder Público sai de cena e dá lugar ao personagem contraventor. A escola de samba “Beija-Flor de Nilópolis” é um dos principais exemplos: “Atrás da expansão do talento artístico de Joãosinho na Beija-Flor de Nilópolis, que consagrou a visualidade barroca das alegorias carnavalescas, estava o principal banqueiro do jogo do bicho da região, Anísio Abraão David” (CAVALCANTI, 2015, p. 163).

Em Natal não observamos a presença de agentes contraventores (jogo do bicho) ou criminosos (crime organizado, milicianos, traficantes de drogas) como patronos das escolas de

⁵³ Lucarino Roberto em entrevista concedida ao jornal *Tribuna do Norte*, de 10.02.1991.

⁵⁴ É possível que haja em escolas de samba de outras cidades, contudo, não encontramos estudos nesse sentido, o que nos impede de afirmar a existência do mecenato do jogo do bicho nesses outros carnavais.

samba. Como dito anteriormente, o mecenato ocorre através do apoio financeiro prestado pelos homenageados ou pessoas a eles ligadas, conforme discorreremos em capítulo posterior.

A condição de mendicidade (DOZENA, 2011) se, por um lado dificulta a feitura do desfile, por outro, possibilita a busca por alternativas. As escolas de samba lançam táticas cotidianas (CERTEAU, 1994) para angariar recursos. Em 1971, a escola “Malandros do Samba” lançou um livro de ouro⁵⁵ que percorreu a capital potiguar⁵⁶ objetivando conseguir dividendos para desfilar. Em 1972, as dificuldades financeiras levaram o diretor da agremiação a vender uma residência particular para cobrir os gastos⁵⁷ com o desfile cujo samba-enredo foi “Praieira dos meus amores”, da autoria de Antônio Melé e Joaquim Domingos baseado na canção “Praieira” de Othoniel Menezes e Eduardo Medeiros⁵⁸, considerada o hino não oficial da capital potiguar⁵⁹. O samba é um dos mais importantes da agremiação e sempre lembrado nos sambas-enredo em homenagem à “Malandros do samba”:

Pescador voltou, muitos peixes pescou.
O pescador acordou, foi falar com a praieira
Pra pedir a Iemanjá pra sereia não cantar.
Ele vai à praia, bota a jangada no mar,
Se lembrando da praieira que na praia ficou a rezar.
A sereia não cantou e o pescador voltou.

No carnaval de 1973, a “Balanço do morro” homenageou a Rodovia Transamazônica (BR-230) inaugurada no ano anterior, com o enredo “Transamazônica”. *A República* noticiou a tática cotidiana da agremiação por meio do mecenato que é comum às escolas de samba natalenses: visitar o engenheiro José Nilson de Sá, proprietário da construtora EIT⁶⁰ e que participou na construção da rodovia⁶¹, com vistas a solucionar as finanças solicitando-lhe verbas. E a solicitação rendeu frutos, pois a construtora, segundo o citado jornal, iria fornecer uma alegoria⁶². Quase trinta anos após este fato, em 2002, a escola de samba “Unidos de

⁵⁵ O livro de ouro é um recurso utilizado pelas escolas de samba destinado a angariar fundos através da solicitação de doações, em que o doador fornece um determinado valor e procede à assinatura do livro.

⁵⁶ *Tribuna do Norte*, de 28.01.1971.

⁵⁷ *Tribuna do Norte*, 19.02.1973.

⁵⁸ *Tribuna do Norte*, 19.02.1973.

⁵⁹ Decreto-lei nº 12, de 22.11.1971.

⁶⁰ Empresa Industrial Técnica S/A.

⁶¹ *A República*, de 25.01.1973.

⁶² *A República*, de 04.03.1973.

Gramoré” tributou o enredo “Águas cristalinas” ao município de Pureza e pediu apoio à municipalidade buscando cobrir os gastos financeiros.

O reaproveitamento dos materiais de anos anteriores é outra bricolagem das escolas de samba em virtude do pouco dinheiro auferido na subvenção estatal. Para o desfile carnavalesco de 1976, a “Balanço do morro” precisou mudar de enredo por dificuldades para representar a “Inconfidência Mineira”⁶³ e encontrou no enredo “Bahia: suas riquezas, suas glórias” uma alternativa mais viável para a feitura do préstito, utilizando-se das fantasias e adereços do carnaval passado. O samba-enredo “Riquezas e costumes da Bahia” é da autoria de Lucarino Roberto⁶⁴.

Vejam que cenário de beleza,
 “Balanço” vem apresentar,
 Riquezas e costumes da Bahia,
 Falar da alta magia é coisa espetacular.
 Bate o agogô, soa o berimbau,
 Para saudar a Bahia do candomblé e cacau.
 Petróleo é a maior riqueza,
 O ouro preto da nossa nação,
 Cacau e jacarandá,
 Produtos que têm tido exportação.
 Capoeira, capoeira,
 Lá no alto da ladeira da Igreja do Bonfim.
 Eu vou fazer a minha gira, vou girar,
 O meu santo vou ceivar, vou girar,
 Saravá meu pai Xangô, salve Ogum,
 Salve Iansã, Oxóssi, Iemanjá.

O samba de Lucarino Roberto valorizou a tradição afrodescendente a partir de termos específicos que nos conduz à música, dança e religiosidade negra. Iniciando pelo próprio título que nos adianta uma marca linguística condutora a um espaço negro, a Bahia, considerada a “África brasileira”. A letra faz referência ao agogô, um instrumento musical originariamente africano e utilizado no candomblé, na capoeira e no samba. O berimbau e a capoeira constam na canção para mostrar a arte/dança/luta própria dos negros desde os tempos da escravidão. No tocante à religião, o compositor saúda a “Bahia do candomblé” e afirma que fará uma “gira” – sinônimo de reunião nas religiões afro – para ceivar o santo, seguido de uma saudação a várias

⁶³ *A República*, de 03.02.1976.

⁶⁴ *A República*, de 26.02.1976.

entidades (Xangô, Ogum, Iansã, Oxóssi e Iemanjá), sendo uma clara referência à religiosidade afro-brasileira.

Curiosamente, no mesmo ano de 1976, a escola de samba carioca “Estácio de Sá” desfilou com o enredo “Arte negra na legendária Bahia”, cujo samba-enredo traz certa semelhança com este apresentado pela agremiação “Balanço do morro”, sobretudo em alguns termos alusivos à africanidade: “capoeira”, “berimbau”, “candomblé”, “Igreja do Bonfim”, “Saravá”, “Iemanjá” e “Ogum”. Vejamos o trecho final do samba da “Estácio” que guarda conformidade com aquele retratado pela escola natalense: “Saravá, Atotô Obaluaiê, Yemanjá, Ogum, Oxumarê”.

Desde os negros africanos, a musicalidade assim como a dança são inseparáveis do universo religioso. Em Natal, a religião dava – e ainda permanece dando – abrigo ao samba. Segundo Rogerinho Lucarino, havia – e há – uma relação intrínseca entre terreiro, samba e carnaval:

O samba, o candomblé, porque meu tio mexia com candomblé, meu pai [Lucarino] é filho de Xangô, tinha uma tia que recebia a Pomba-Gira, recebia Iemanjá. Eu fui criado nesse meio. Quando tinha samba, não tinha a macumba, o candomblé, e quando tinha o candomblé, não tinha o ensaio. Tinha que se prestar serviço aos dois. O ensaio era na casa da minha avó.⁶⁵

Debinha Ramos afirma que a “Balanço do morro” foi fundada no terreiro de umbanda da mãe de Lucarino, Dona Da Paz, que era “mãe de santo”: “quando encerrava a parte religiosa ele iniciava os ensaios da escola. Começou no fundo do quintal da Dona Da Paz”⁶⁶. O compositor alega, ainda, que no tradicional bairro Rocas, as pessoas já nascem com uma dupla relação: samba e religiosidade. O bairro, segundo ele, “abrigou, por muito tempo, vários terreiros de umbanda e candomblé. A gente conviveu com isso a infância toda, ouvindo os tambores rufando”⁶⁷. Lucarino Roberto, numa entrevista em 1971, afirma: “Se catimbó funcionasse, Balanço e Malandros terminariam empatados”⁶⁸.

A correlação do samba com o negro conduz ao forjamento de uma identidade negra por Debinha. Ao ser questionado sobre qual sua autodeclaração étnica, o compositor afirma que é

⁶⁵ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

⁶⁶ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

⁶⁷ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

⁶⁸ *Tribuna do Norte*, de 28.02.1971.

“preto” na essência e acrescenta: “Sou das Rocas, sou do samba, sou do candomblé...nada mais a declarar”⁶⁹. Vê-se que a referência espacial, musical e religiosa está intrinsecamente ligada à negritude.

A situação do negro, a exemplo das outras cidades brasileiras, era precária, ocupando as tarefas menos qualificadas no âmbito do trabalho e, geograficamente, habitando nas áreas periféricas do espaço urbano. Em Natal, nas primeiras décadas do século XX, os negros pertenciam aos estratos menos abastados e residiam nos bairros populares da cidade (Ribeira, Rocas e Alecrim). Destes bairros, Rocas foi aquele que mais deu abrigo aos elementos afro-brasileiros manifestados na música e na religião, daí originando os grupos carnavalescos e, posteriormente, as escolas de samba. Entre o carnaval natalense e do Rio de Janeiro, percebemos a semelhança quanto à constituição histórica das escolas de samba, considerando que em ambos as agremiações são originárias dos espaços marginalizados, têm nos negros o protagonismo carnavalesco e percebe-se uma forte simbiose entre o samba e o terreiro.

Inúmeros sambistas viveram entre o samba e a religião afro, a exemplo do compositor Heriberto Zorro, que “cresceu embalado ao som da música popular brasileira e dos tambores do seu avô, uma entidade do candomblé” (CORADINI; PAVAN, 2016, p. 142). Zorro afirma que é de umbanda e não se sente “envergonhado” em falar no que acredita, complementando: “como o samba tá no sangue, a religião também”⁷⁰. Muitos participantes da agremiação frequentam religiões afro-brasileiras, reforçando uma territorialidade negra no bairro. Neste sentido, Debinha Ramos assenta:

Nas Rocas, antigamente, a gente tinha por volta de uns vinte terreiros de umbanda. [...] muita gente vinha pra cá, as Rocas efervescia nisso, muito forte essa coisa afro, a religiosidade. Então ele, Lucarino, a família toda e as pessoas que iam pra casa lá da mãe dele que frequentavam, eram pessoas que também iam pra escola de samba. E outra coisa: a gente ia bater um tambor, ia bater no terreiro de macumba. Aprendia lá a tocar. Quando chegava na escola de samba já era *show*. Então vários ogãs iam para a escola de samba como vários ritmistas viraram ogãs nos terreiros. Então essa relação é muito forte: escola de samba com religiosidade, com a religiosidade afro. Então, tem essa veia muito forte aqui nas Rocas.⁷¹

⁶⁹ Debinha Ramos em texto enviado pelo *WhatsApp*, em 26.06.2019.

⁷⁰ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

⁷¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

Não é apenas no bairro Rocas que a religiosidade aflorava conjuntamente com o carnaval. A escola de samba “Imperadores do Samba”, do bairro Quintas, no carnaval de 1982, desfilou com o samba-enredo “No reino de Janaína”⁷². Na umbanda, Janaína, a rainha do mar, é um dos nomes dados a Iemanjá. O samba da agremiação guarda relação com o ponto de Exu Maré, o guardião dos mares. No carnaval de 1975, a “Malandros do Samba” desfilou no carnaval natalense com “Casa-grande & Senzala”, cujo samba-enredo “Senzala”, da autoria de Antônio Melé, foi assim apresentado:

Nagô, ô, ô, Nagô, já sofri demais, liberdade senhor.
Era assim que falava o pobre preto de engenho,
Pedindo a Nagô que ajudasse, que seus irmãos libertasse.
Vindo da África distante, de Cabimba ou de Angola,
Veio príncipe e também pobre, trazendo no pé uma argola,
Ou jogando na senzala, era como o escravo trabalhava.
Depois levado pra eito, pra cana-de-açúcar plantar.

Os sambas-enredo de temática africana ou afro-brasileira quase sempre se ligam a ideias infaustas com palavras que remetem a dor (“já sofri demais”) e escravidão (“Depois levado pra eito”), mas que também, realizando um contraponto, traz o sonho (“liberdade senhor”) em superar os infortúnios decorrentes da vida na senzala. O sofrimento e a liberdade são pares ambivalentes e que trazem uma visão carnalizadora da situação do negro.

Para além da “dor”, a “Balanço do morro”, no carnaval de 1991, levou para a avenida uma temática negra com o enredo “Negro, desafio à liberdade” no sentido de elevar a figura do negro. De acordo com o presidente e compositor da agremiação Lucarino Roberto: “Vamos falar das virtudes do negro. Vamos mostrar a progressividade do negro não apenas no Brasil, mas no mundo. O negro será exaltado de uma forma que vai agradar em cheio ao público”⁷³. Nesse mesmo ano, a agremiação “Em cima da hora”, desfilando pela primeira vez no grupo de acesso, levou para a avenida o enredo “Anastácia, de princesa a escrava”, cujo samba-enredo foi composto por Eriberto Cardoso. De acordo com Heriberto Zorro, “Anastácia é uma escrava que não se entregou ao senhor e foi amordaçada a ferros e tudo com uma máscara. E ela é madrinha espiritual da ‘Em cima da hora’”⁷⁴. Cavalcanti (2015), discutindo os enredos do

⁷² *A República*, de 25.02.1982.

⁷³ Lucarino Roberto em entrevista concedida ao jornal *Tribuna do Norte*, de 10.02.1991.

⁷⁴ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

carnaval 1988 no Rio de Janeiro, aduz que a escola de samba “Vila Isabel” foi campeã com “Kizomba, a festa da raça”, que traz Anastácia como uma heroína anti-Chica da Silva, por não ter se deixado seduzir. O compositor Zorro e a antropóloga têm a mesma ideia acerca da escrava-heroína.

No carnaval de 2019, a escola de samba “Águia dourada” levou para a avenida mais um samba-enredo de temática africana intitulado “África, berço da fecundação”, composição de Herison Silvestre. A letra evidencia a diversidade identitária do Brasil forjada a partir dos negros africanos, com suas inúmeras etnias e culturas. O compositor traz o sofrimento do escravo, que pode ser observada na dor de substituir novos valores impostos pelo “colonizador”, sobretudo no campo da religiosidade. Aduz ainda que a migração dos negros por entre os estados os permite carregar consigo suas tradições e costumes (música, dança, culinária e religião) e nos possibilita ouvir, ainda hoje, os “tambores dos orixás” enquanto herança do negro e da África:

Lá vem a Águia num canto de amor,
 Passar a mensagem pra o mundo inteiro.
 É África! O coração, o ventre, o berço da fecundação.
 Brasil! Ó Brasil! Que nessa terra se plantando tudo dá.
 Eis a fertilização: culturas trazidas de além-mar.
 Escravos de várias etnias, tradições diferentes num tráfico negreiro,
 E toda essa diversidade gerou a identidade do cenário brasileiro.
 Do Afro, os Bantos, Negos e Jajes,
 Do Islamismo, Hauças e Males.
 Religiões tão distintas misturam-se na dor,
 São suprimidas pelo colonizador.
 Forçadamente vão trocando seu valor,
 Se convertendo pro batismo, novo nome no catolicismo.
 E a migração de escravos chega até Rio Grande do Sul,
 Bahia, Alagoas, Minas Gerais,
 Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro,
 Leva os costumes Afro-brasileiros.
 Vem na música e na dança, capoeira nesse chão,
 O dendê na culinária, o candomblé, religião.
 Ouçam os tambores dos orixás, as heranças que vem de lá,
 Dos nossos negros ancestrais.
 África! Desfila o samba em tua cor amada,
 Nessa avenida sagrada, brilha minha Águia Dourada!

O contingente negro presente nas escolas de samba de Natal fez dessas agremiações, sobretudo pelo samba-enredo, um recurso simbólico que reafirma a negritude, valorizando as manifestações afro-brasileiras e reforçando a identidade negra. No aspecto visual, também observamos a presença da expressividade negra, principalmente pelos grupos de capoeira que desfilam nas agremiações e que estão presentes nelas desde, pelo menos, a década de 1960, aqui ilustrada pela notícia da escola de samba “Malandros do morro” para o carnaval de 1965: “A apresentação de um número de capoeira e defesa pessoal, que além das pernadas tradicionais, evoluiu para uma ‘briga’ de navalha e de tamanco que levou vibração a todos e garantiu definitivamente a vitória dos ‘Malandros’”⁷⁵. Em 1987, a escola “Imperadores do samba”, com o enredo “Axé para Imperadores”, a agremiação desfilou com “uma ala dedicada aos orixás, em homenagem ao candomblé, especialmente a Mãe Menininha do Cantuá”⁷⁶.

O afro foi um tema recorrente entre as agremiações natalenses, seja em sua religiosidade ou na condição de escravo dos negros vindos da África. Inúmeros foram os enredos no decorrer dos carnavais natalenses: “Zumbi” (“Asa Branca”, 1975), “Festa da Conceição da praia” (“Império do Salgueiro”, 1978), “Quilombo dos Palmares” (“Imperadores do Samba”, 1978), “Negros do Rosário” (“Malandros do Samba”, 1978) e “Vozes da África” (“Unidos da Vila de São Jorge”, 1979), “Liberdade, liberdade” (“Morro e samba”, 1985), “Quilombo dos Palmares” (“Unidos de Areia Branca”, 1985), “Vivas ao centenário da abolição” (“Independentes do samba”, 1988), “Exaltação aos orixás” (“Unidos de Areia Branca”, 1988), “Brasil, mistura das raças” (“Imperadores do samba”, 1991), “Festas dos orixás” (“Portela do Potengi”, 1991), “O arco-íris na tenda dos orixás” (“Balanço do morro”, 1992), “A realidade do negro” (“Unidos do Gramoré”, 2001), “Brasil, somos negros” (“Em cima da hora”, 2004) e “Bahia, terra de negros e xangô” (“Unidos de Santa Cruz”, 2015) são alguns dos exemplos.

A importância da África e da figura do negro no carnaval natalense fez com que, para o desfile carnavalesco de 2019, um grupo ligado às escolas de samba lançasse uma escola de samba em meados de 2018 – “Batuque ancestral” – com o intuito de evidenciar o povo negro brasileiro. Seu primeiro enredo homenageou o sambista Candeia – “Candeia guerreiro! Negritude, axé, lição” – e o intérprete da escola de samba foi o babalorixá Cláudio Zâmbi. Compreendemos que a festa, a música e a dança brasileira trazem elementos religiosos inseridos

⁷⁵ *Tribuna do Norte*, de 04.03.1965.

⁷⁶ *Tribuna do Norte*, de 25.02.1987.

ou modificados, assegurando uma relação entre religião e cultura popular. Então, buscar uma ancestralidade e religiosidade africana é fundamental para a afirmação não apenas da escola de samba, mas de todas as agremiações que desfilam no carnaval. Vê-se que elas cumprem um relevante papel enquanto movimento que ressignifica a identidade negra no Brasil.

Além de focalizar a religiosidade e cultura afro-brasileira como temáticas carnavalescas, há uma tendência em recorrer a temas que enfocam momentos ou personalidades, tanto locais quanto nacionais, sejam reais ou fictícios. Vários foram os sambas-enredo que traziam homenagens a lugares e pessoas. A escola de samba “Esperança”, no carnaval de 1973, homenageou o ex-futebolista Alberi, que atuava pelo ABC Futebol Clube, por haver conquistado, no ano anterior (1972), o troféu “Bola de Prata” da Revista “Placar”. Eis o samba-enredo composto por João Paulino dos Santos⁷⁷:

Alô Negão, alô Alberi,
No Castelão foste “Bola de Prata” jogando aqui.
No ABC foste sempre o mesmo querido,
No gramado preferido, jogando bonito pra gente ver.
Para escanteio jogaste Leivinha, Dario e Tostão,
Porém no Nacional tu foste a vedete da posição.

A agremiação “Balanço do morro”, em 1974, homenageou Santos Dumont, com o samba-enredo da autoria de Lucarino Roberto, em comemoração ao centenário do aviator e inventor dos balões dirigíveis. Nesse samba-enredo é importante perceber a forma da escrita, em que o autor trabalha a história de Santos Dumont, não só sua relação com a aviação, mas também o conteúdo da vida privada do aeronauta. Na letra capta-se a linguagem poética do compositor ao exaltar o aviator e o povo brasileiro, visto, respectivamente, nos termos: “autêntico gênio” e “povo varonil”. O samba-enredo é do tipo “lençol”, por ser extenso e de caráter histórico, revestindo a vida e obra do personagem homenageado.

O Brasil já possuiu e tem grandes personagens.
E agora eu vou mostrar, vamos lembrar
De Santos Dumont e o seu valor.
Exaltar seu nome é fazer justiça
A uma das mais puras glórias do Brasil.
Nasceu em 1873 em Cabangu, Minas Gerais,
Subiu em um balão pela primeira vez

⁷⁷ *A República*, de 04.03.1973.

Depois passou a pilotar
 Balões que ele fez, vamos lembrar
 De Santos Dumont e seu valor.
 Em seguida criou mais um balão,
 Cujo nome batizou de Brasil,
 Como autêntico gênio, nos deu
 Um exemplo a todo povo varonil.
 O 14-Bis, grande criação,
 Este aeroplano comoveu a geração.
 Prestigiou a Força Aérea Brasileira,
 Valorizando em geral nossa Nação.
 Em 1932 faleceu em Guarujá deixando recordações.

A letra do samba-enredo do Mestre Lucarino rendeu uma crítica do jornalista Sebastião Carvalho, d'*A República*, alegando a necessidade de revisão nas composições dos sambas das agremiações carnavalescas para o desfile. Faltou-lhe, provavelmente, a sensibilidade de observar que os compositores, trabalhadores pobres e moradores dos bairros periféricos da cidade, não tiveram as mesmas oportunidades das classes mais abastadas.

Em 1975, a escola de samba “Império do salgueiro” escolheu o proprietário rural e senhor de engenho André de Albuquerque para o enredo do carnaval enquanto a agremiação “Balanço do morro” desfilou com o tema “Barão de Mipibu”, título nobiliárquico do fazendeiro Miguel Ribeiro Dantas⁷⁸. No ano de 1976, a agremiação “Esperança” desfilou com o enredo em homenagem à escritora e poetisa Nísia Floresta, uma importante personalidade potiguar e pioneira do feminismo no estado, rendendo-lhe a vitória na categoria B do desfile de escolas de samba e a consequente ascensão à categoria A no carnaval de 1977, sendo o primeiro ano em que uma agremiação subiu de categoria. Nísia Floresta, ainda na década de 1830, tratava da condição feminina em suas obras, tendo escrito, em 1832, “Direitos das mulheres e injustiça dos homens”. No ano de 1998, a escola de samba “Imperatriz alecrinense” também mostrou em seu enredo a vida da poetisa.

Em 1977, a escola “Malandros do Samba” foi à avenida com o enredo “Lampião em Mossoró”, que contava a história da invasão do cangaceiro Lampião no município de Mossoró/RN. O samba-enredo pautou-se na obra homônima do escritor e memorialista norte-rio-grandense Raimundo Nonato da Silva, publicado em 1955 e considerado uma das mais ricas obras sobre o cangaço.

⁷⁸ O aristocrata é natural do município de São José de Mipibu/RN, onde construiu sua fortuna com o cultivo da cana-de-açúcar no século XIX.

Na passarela da avenida, Malandros do Samba vão mostrar
 A chegada de Lampião em Mossoró,
 onde a cobra deu o nó e fez bando acabar.
 Tem, tem, tem, tem, tá, tá, tá, tá,
 Tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar.
 Na Igreja de São Vicente os cidadãos estavam só,
 O castigo veio das Alturas,
 Lampião fez a loucura querendo invadir Mossoró.
 Em Pernambuco, na Paraíba, no Ceará, todo mundo chorou,
 Mas, no Rio Grande do Norte a sua sorte acabou.

Djalma Maranhão foi tema de enredo em várias ocasiões. A escola de samba “Unidos de Areia Branca”, em 1986, compôs o samba-enredo “Djalma Maranhão: um grito ecoou no céu”, valorizando suas obras e políticas, sobretudo pela campanha “De pé no chão também se aprende a ler”, que buscava erradicar o analfabetismo na capital potiguar com base no método do educador Paulo Freire (MARIZ; SUASSUNA, 2002). No ano de 2002, a “Unidos de Areia Branca” desfilou com o enredo do próprio nome da campanha do político. Já em 2015, “Balanço do morro” homenageou o “prefeito da cultura” com o samba-enredo “Vou sambar de pé no chão, no centenário de Djalma Maranhão”, composição de Debinha Ramos e Gérson Oliveira:

De pé no chão aprendi a ler, de pé no chão a arte de sambar.
 Sou folclore, sou cultura popular, Djalma Maranhão,
 É a “Balanço” a te exaltar.
 Cem anos de história desse grande gestor.
 Amado por seu povo, buscando sempre o novo,
 A educação revolucionou.
 Na vanguarda do seu tempo, lutando por seus ideais.
 Resgatou, incentivou, os folguedos tradicionais.
 É fandango, boi de reis, pastoril e bambelô,
 Côco de roda vou rodar, Royal cinema vou dançar
 Coladinho ao meu amor, “xô” Araruna, “xô”, “xô”, “xô”.
 E aí, veio a tempestade num ato de pura tirania,
 Atentaram à democracia, lhe tirando a liberdade.
 Longe de sua cidade, uma Natal fascinante,
 Olhava pro horizonte e “morria” de saudade.
 (Mas hoje), hoje é festa, alegria, no rufar da minha bateria
 O seu nome eu vou cantar com emoção.
 Vivas! Ao prefeito Maranhão.

O político em comento, apelidado de “Chico Folia”, foi membro da Federação Carnavalesca e, posteriormente, prefeito da capital potiguar. Nesse período, entre as décadas de

1940 e 1960, tratou-se de ser um grande incentivador da cultura popular natalense (FILHO, 2014), cooperando sobremaneira para o carnaval local, que chegou a ser considerado pela imprensa da região sul do país como a terceira maior folia carnavalesca do Brasil⁷⁹. Além da campanha “De pé no chão também se aprende a ler”, o samba-enredo retratou a importância dada pelo prefeito Djalma Maranhão à cultura que, em seus três anos de mandato (1956-1958), realizou três festivais de folclore, valorizando as tradições populares (fandango, lapinha, pastoril, boi calemba, chegança, bambelô, congo e cavallhada).

Em 1987, a agremiação “Imperatriz alecrinense” homenageou Câmara Cascudo com o samba-enredo “Vaqueiros e Cantadores” inspirado em livro homônimo. O samba é da autoria de Anchieta Alves após vencer o concurso de samba-enredo da escola⁸⁰. No ano de 2017, a agremiação “Balanço do morro” trouxe uma homenagem ao poeta e folclorista Deífilo Gurgel com o samba-enredo “90 anos – Deífilo Gurgel”, da autoria de Eri e Evilásio após vencer o concurso para a escolha do samba da escola:

Com a “Balanço” vou entrar na brincadeira,
Na rabeca e no ganzá, o samba levanta poeira.
Um raio de luz ungiu uma criança,
Filho de Areia Branca.
Semeando em suas veias
O pulsar da cultura popular.
Ele cresceu: doutor, escritor, poeta, professor.
Com Câmara Cascudo trabalhou,
Na humildade, com amor e harmonia,
Fotografando, gravando poesia.
Coco, jongo, quero dançar,
Folgedos da folia, vamos todos festejar.
Nas asas da imaginação,
Lindas histórias escreveu.
Pesquisando o sertão,
O artista o povo conheceu.
Fabião das Queimadas, Dona Militana,
Chico Antônio, Chico Daniel,
O Nego Baltazar, Minervina,
João Redondo a alma anima.
Vamos navegar, a nau portuguesa
Está pronta, vai zarpar.
A fumaça do cachimbo,
Boi Calemba, Birico e Catirina.
A poesia abraça o folclore, brilha no céu.

⁷⁹ *A República*, de 31.01.1959.

⁸⁰ *A República*, de 21.02.1987.

A verde e rosa empolgada vem cantar
Noventa anos de Deífilo Gurgel.

Outros muitos nomes foram recordados pelas escolas de samba: “Jesiel Figueiredo e seu mundo encantado” (“Unidos de São Lucas”, 1984), “Canção do sonho oceânico”⁸¹ (“Imperatriz alecrinense”, 1991, homenageando a poetisa Zila Mamede), “Nas luzes da ribalta, Jesiel Figueiredo” (“Imperatriz alecrinense”, 1996), “Otoniel Menezes: o drama de um poeta na província” (“Balanço do morro”, 2002), “Clara mestiça” (“Grande Rio do Norte”, 2003, homenagem a Clara Nunes), “Exaltação à Madalena Antunes Pereira” (“Império do vale”, 2004), “Apoteose a um sonhador” (“Balanço do morro”, 2004, homenagem ao político Carlos Alberto de Souza), “Malandros do samba e você nos 65 anos do rei Roberto Carlos” (“Malandros do samba”, 2006), “A verde-rosa canta Marina Elali: uma estrela potiguar” (“Balanço do morro”, 2007), “Saudação da Imperatriz a uma rainha – Ademilde Fonseca” (“Imperatriz alecrinense”, 2007), Aluizio Alves, o eterno mito do RN (“Unidos do Gramoré”, 2008), “Elino Julião, a estrela do Seridó” (“Unidos do Gramoré”, 2009), “30 anos de comunicação: Luiz Almir” (“Balanço do morro”, 2012), “Theodorico Bezerra, o último imperador do sertão” (“Balanço do morro”, 2014), “Ruy Pereira dos Santos, ele vive, ele viverá” (“Pilares de Uruaçu”, 2015), “Hélio Galvão: saber como herança” (“Balanço do morro”, 2018).

Personagens do carnaval potiguar também rendem enredos para as escolas. Em 1982, “Crioulos fantásticos” homenageou o ex-diretor Manoel Farrapo. Igualmente, em 1983, “Cacique do samba” prestou homenagem a Edvan Wanderley. Dois anos após, em 1985, o próprio Antônio Melé, um dos maiores sambistas do estado, foi lembrado pela sua agremiação “Malandros do samba”, o qual contribuiu sobremaneira para tornar-se uma das principais do carnaval natalense, com o enredo “Antônio, poeta Melé”, cujo samba-enredo foi assinado por Eriberto Cardoso que relembrou alguns sambas de enredo que marcaram a carreira do compositor Antônio Melé, como “Praieira dos meus amores” (1972), “Senzala” (1975) e “Canto do mangue” (1979).

Amor, vem me ver na avenida,
Vem ouvir a minha história
De um poeta que nasceu,

⁸¹ Poema da poetisa Zila Mamede.

Viveu, morreu, foi Malandros da memória.
 Sua vida de sambista já foi coluna social.
 Compositor e artista, de batuqueiro a passista,
 É o dono do carnaval.
 Malandro foi, malandro é,
 Seu passado é uma glória, Antônio “poeta” Melé.
 Canto do mangue, acordava os pescadores,
 Para ouvir o seu cantar.
 Escravos revividos na senzala, cenário espetacular.
 Praieira dos meus amores paravam para ver ele passar.
 Morreu Melé vencido pelo mal,
 Mas há sempre um Melé no carnaval.

No carnaval de 1998, Lucarino Roberto teve sua memória recordada pela “Balanço do morro”, com o samba-enredo de composição de Babau e Galvão: “Lucarino, uma homenagem especial”. Em 1995, a “Unidos do Gramoré” prestou sua homenagem aos dois baluartes das escolas de samba de Natal, Antônio Melé e Lucarino Roberto, com o enredo “Dois mitos do carnaval potiguar”.

Recentemente, as duas principais escolas de samba que desfilam no carnaval natalense prestaram homenagem aos baluartes do carnaval. “Balanço do morro”, em seu cinquentenário, relembrou a figura de Lucarino Roberto no desfile de 2016 e “Malandros do samba”, ao comemorar sessenta anos de existência no préstito carnavalesco de 2019, homenageou, dentre outros sambistas constitutivos de sua história, o “ás da malandragem” Antônio Melé. Ambos foram composição de Debinha Ramos e Gérson Oliveira.

A literatura e o folclore também são aspectos recorrentes das escolas de samba do carnaval natalense. A agremiação “Malandros do samba”, no desfile de 1973, apostou num samba-enredo literário a partir da obra de José de Alencar. O samba escrito por Chico Trunfa foi intitulado “Iracema, a virgem dos lábios de mel” e contou a história de uma importante personagem da literatura nacional:

Ceará, teu nome é de glória,
 Estás gravando em nossa memória.
 Esta linda história que Malandros vai mostrar,
 É da índia Iracema, escrita por José de Alencar.
 Era uma deusa morena de olhar sonhador, ô, ô, ô, ô.
 Com cabelos muito negros, de um corpo sedutor.
 Linda, muito linda,
 Que um homem branco por ela se apaixonou.
 Guerreiro branco mil perigos passou, ô, ô, ô, ô.

Mas a sua bem amada não desprezou.
 Até que um dia com um dos tabajaras lutou.
 Foi quando surgiu Poti, sua vida salvou.
 Se tornaram grandes amigos, como tupã determinou.
 Viviam felizes quando seu rebento nasceu.
 Mas por sua desventura, o pior aconteceu, aconteceu,
 Na Beira da praia, na beira da praia, Iracema morreu.

Em 1977, a “Balanço do morro” desfilou com um enredo pautado na literatura nordestina. O tema escolhido pela agremiação, da autoria de Candeia, foi a “Lenda do pavão misterioso”. Embora se trate de um romance de cordel da autoria do poeta paraibano José Camelo de Melo Rezende, suspeitamos que a escolha seja decorrente da canção “Pavão misterioso”, composta pelo cearense Ednardo, que foi tema da novela “Saramandaia”, transmitida pela televisão em 1976. O samba-enredo teve a autoria de Lucarino Roberto e Eri Galvão:

Na avenida iluminada
 Com a maior empolgação,
 A querida “Balanço do morro”
 Apresenta lenda do misterioso pavão.
 Depois de regressar de uma viagem,
 João Batista ao irmão apresentou
 O retrato de uma linda condessa
 E Evangelista se apaixonou.
 Lalá, lalá, lalá, lalá, lalá, lalá, lalá, lalá,
 Um aeroplano em forma de pavão.
 Pra voar em busca da condessa,
 A jovem do seu coração.
 Voou e foi, foi conquistar
 Amais bonita das condessas de lá.
 Voou e foi, foi conquistar
 A mais bonita das condessas pra se casar.

Em 1978, a “Balanço do morro”, continuando com enredos lítero-folclóricos, apresenta “Lendas e mistérios do Amazonas”⁸², da autoria de Lucarino Roberto e do professor Josué Pires Botelho⁸³. Ainda naquele ano, a “Cacique no samba” apostou também no imaginário popular saindo na avenida com o tema “A lenda da Lagoa do Bonfim”, cujo samba-enredo foi composto

⁸² Curiosamente, a escola de samba carioca “Portela” apresentou um enredo homônimo campeão do carnaval de 1970, com samba-enredo composto por Catoni, Jabolô e Waltenir.

⁸³ *Tribuna do Norte*, de 05.02.1978.

e interpretado por Carlos Alexandre. Em 1981, foi a vez de “Imperadores do samba” que desfilou com o enredo “O sítio do pica-pau amarelo”. O universo lúdico de Monteiro Lobato foi retratado também com a “Unidos de Santa Cruz”, em 2011, a partir do enredo “Unidos, Monteiro e o circo”.

O reino da fantasia também foi outro tema que transcorreu nos desfiles carnavalescos de Natal. Em 1979, a “Balanço do morro” desfilou com o enredo “Noite incandescente das flores” e, no ano seguinte, a agremiação foi à avenida com o samba-enredo “O mundo encantado da fantasia”, composição de Lucarino Roberto e que tratava de uma viagem imaginária no reino da fantasia. A escola de samba “Malandros do samba” também emplacou vários sambas-enredo relacionados ao mundo da imaginação. Em 1982 desfilou com o enredo “Estórias que ouvimos na infância”, nos anos de 1987 e 1988 foi campeã, respectivamente, com os sambas-enredo “Sonho no mundo da imaginação” e “Floresta encantada”, ambos da autoria de Gérson Oliveira, e, em 2015, atravessou a passarela com “Alice no país das maravilhas do carnaval”, composição parceira de Eri e Evilásio.

Os temas ficcionais, abstratos e astrológicos também transpassaram no desfile das escolas de samba natalenses. Em 1977, quando muitas agremiações da categoria A desfilaram com temas com materialidade, a exemplo da história do rei do cangaço em Mossoró (“Malandros do samba”) e história do Brasil (“Asa branca”), a escola de samba “Imperadores do samba” desfilou com o samba-enredo “Astrologia”:

Boa noite, a passarela está tão linda,
Será que vocês podem me julgar?
Imperadores vem com um enredo diferente,
Vou mostrar pra toda a gente
Que um dia chego lá.
A astrologia criada,
Apresentamos na avenida iluminada.
Se cada signo tem sua missão,
Seja aquário, balança ou escorpião.
E nesta era que peixes nos traz felicidades,
Muito samba, amor e paz.
Os astros vão brincar o carnaval,
Cheguei a ver numa bola de cristal.
Dindinha fala que a noite é sua,
Desça do céu e vem sambar na rua.

No carnaval de 1982, a escola de samba “Balanço do morro” desfilou com o samba-enredo “Hoje chove prata no reino do carnaval”, composição de Lucarino Roberto, Debinha Ramos, João Galvão e Jotabê. O samba-enredo foi a primeira composição de Debinha Ramos a convite do “Mestre” Lucarino. O samba foi composto por vários autores no mecanismo da parceria que analisaremos num outro capítulo. Como havia participado como compositor, Debinha “defendeu” o samba na avenida, sendo auxiliar do intérprete oficial da agremiação, Humberto Balduino.

Num colorido maior, de grande empolgação
 Mais uma vez na avenida, a verde rosa querida
 Enaltece a multidão.
 Chove prata, chove prata, no reino do carnaval
 Samba preto, canta branco, nesta festa sem igual.
 A prata taí, a prata taí, na evolução do mestre-sala,
 Na mulata que requebra, na ginga de nossas alas,
 Porta-bandeira majestade, a Balanço vem de prata
 Enfeitiçando a cidade.
 Balanço taí na marcação da bateria,
 Na beleza dos destaques, no brilho das alegorias.
 Pra folia de verdade, a Balanço vem de prata
 Enfeitiçando a cidade.

Em 1984, várias escolas de samba desfilaram com temas ficcionais e/ou do reino da fantasia. A “Mangueira no samba” foi à avenida com “Lenda de um dragão”, “Cacique no samba” com o enredo “Sonho de criança”, a agremiação “Balanço do morro” desfilou com o tema “O mundo fantástico do balão mágico” e a “Independentes no samba” foi ao préstito carnavalesco com “Amor e delírio no carnaval”. A escola de samba “Malandros do samba”, acompanhando as demais agremiações, também saiu com uma temática ficcional, cujo samba-enredo “Primavera no reino de Momo” foi da autoria de Eriberto Cardoso e Gérson Oliveira:

É carnaval, vem ver e rever de novo
 Vou trazer a primavera para a festa do verão [...]
 “Malandros do samba” vem apresentar
 O desabrochar das cores desta festa popular
 Era carnaval na sua apoteose sedução
 Por isso vem, meu amor, vem cantar comigo essa canção.

“Unidos de Vila São Jorge” apresentou para o desfile de 1991 o enredo “Primavera estação do amor”, cujo samba-enredo constava o seguinte refrão: “Gira baiana! Gira rosa/Sou

amor, sou poesia/neste reino de sonhar”. Em 1992, “Portela do Potengi” desfilou com “Sua majestade, o universo” e a agremiação “Em cima da hora” foi à avenida com o samba-enredo “Zodíaco”, de autoria de Heriberto Zorro. No ano de 1994, a escola de samba “Em cima da hora” levou para o desfile o samba-enredo “Deixa eu contar um sonho”, composto por Chico Trunfa que retrata um sonho do carnavalesco desta agremiação com extraterrestres:

Sonhei! Sonhei! Foi bom sonhar.
 Peço licença, esse sonho vou contar.
 Sonhei! Sonhei! Foi bom sonhar.
 Chegou a hora, esse sonho vou contar.
 Sonhei com um mundo diferente,
 Tantas maravilhas encontrei.
 Vi templos com colunas e estátuas,
 Era tudo de ouro e prata,
 De raríssimo esplendor.
 Vi girassóis coloridos, de beleza sem igual,
 Aqueles seres tão estranhos e brilhantes,
 Em volta de um ser colossal.
 Deslumbrado, deslumbrado
 Com o firmamento, eu vi brilhar,
 Surgindo no infinito uma nave interestelar.
 Como era linda, comecei a imaginar
 Que bom seria, eu com ela viajar.
 Mas ela, ela vinha descendo,
 Com grande e resplandecente clarão.
 Parecia mil estrelas, clareando na amplidão.
 Pousou suave na terra
 Como se fosse uma flor de algodão.
 Nela eu embarquei, com extraterrestre viajei,
 Por um mundo diferente, humanoide reluzente,
 Homem exótico eu encontrei,
 Mas parecia um mundo de ficção, ficção,
 Parecia tão real, mas era tudo ilusão.
 Não sei se era o sonho, se era ilusão.
 Linda nave colorida, encantando a multidão.
 “Em cima da hora” na avenida,
 Desfilando na maior empolgação.

Chico Trunfa também foi autor do samba-enredo “Os três deuses e o destino do mundo” da “Malandros do samba” para o carnaval de 1995, que retratou a história de Zeus, Poseidon e Ades. Em 1997, as escolas de samba “Em cima da hora”, com “Fé e força de um povo”, e “Balanço do morro”, com “Talismãs da sorte”, falaram sobre o cotidiano popular das crenças e crendices.

“Contatos imediatos” foi o samba-enredo de Heriberto Zorro para a escola “Em cima da hora” no carnaval de 1999, cuja inspiração veio do livro “Eram os deuses astronautas?” do escritor Erick Von Daniken. Embora nem sempre portadores de erudição, os compositores realizam suas interpretações da temática escolhida pela escola de samba e as transformam em canção, partindo da leitura de obras que servem de referência para a feitura do samba-enredo. Outros temas ficcionais e da imaginação passaram pela passarela do samba: “Doce magia de um sonho infantil” (“Unidos de São Lucas”, 1991), “Carnaval das estrelas, uma odisseia no espaço” (“Grande Rio do Norte”, 2000), “Elemento água, elemento ar, elemento terra e elemento fogo” (“Imperatriz alecrinense”, 2014) e “Pintando e bordando amores a todas as cores” (“Em cima da hora”, 2014).

A cultura popular também foi tema recorrente nos carnavais de Natal, sobretudo a partir da década de 1980. Em 1982, a escola de samba “Asa branca” prestou sua homenagem ao folclore potiguar através do enredo “Folclore potiguar, alegria do povo”. “Festa do Natal em Natal”, da “Malandros do samba” para o carnaval de 1986, festeja a ilustre figura natalina, composição de Gérson Oliveira e Eriberto Cardoso.

Papai Noel, figura imortal
 As crianças delirando nesta festa de Natal.
 Boa noite passarela colorida
 Iluminada para o nosso carnaval.
 Malandros vem aqui de novo,
 Pra mostrar a este povo
 Uma festa de Natal.
 Inspirai-me musa divina
 Nessa noite triunfal
 Tem fandango e boi-de-reis,
 Papai Noel já vem legal.

Em 1989, a “Unidos da vila São Lucas” consagrou o artesanato popular com o enredo “Gente das mãos da gente” e, nesse mesmo ano, a agremiação “Balanço do morro” prestou seu tributo ao próprio carnaval com o tema “Ai que saudade me dá”, sagrando-se campeã da chave naquele ano. Já em 1991, a “Unidos de Areia Branca” trouxe para o desfile as “Lembranças do folclore potiguar” e, no ano seguinte, “Malandros do samba” levou a alegria do circo para a avenida com o samba-enredo “Circo, o teatro popular”, composição de Chico Trunfa. O universo circense foi lembrado, também, pela “Unidos de Areia Branca” com o enredo “Hoje

tem marmelada, tem sim senhor” no desfile de 2008, e com a agremiação “Asas de ouro”, em 2014, com o tema “Circo: hoje tem espetáculo”.

Como não poderia deixar de ser, o próprio “samba” já foi prestigiado pela escola “Malandros do samba” com o samba-enredo “Um século de samba e sua malandragem” no desfile carnavalesco de 2017, assinado por Debinha Ramos, Gérson Oliveira, Anna Fernandêz e Marieta Maia:

Eu sou das Rocas, berço de bambas,
Sou a malandragem do samba.
O meu batuque é de mar, é de maré,
Vem da raiz, vem do axé.
Eu sou Malandros do samba no pé,
No jogo das cartas, eu sou Melé.
“Pelo telefone” o samba manda o seu alô.
O negro saiu da senzala pra se tornar mestre-sala
E o novo canto ecoou:
Liberdade, gritava com clamor,
Lutando pela igualdade, sua expressão de louvor.
É batuque na favela, é comida na panela,
O samba é comunhão.
É o requebro da mulata,
Salve Tia Ciata, resistência e devoção.
O samba desceu o morro,
É alma do povo, patrimônio cultural.
Tomou conta da cidade e hoje é o rei do carnaval,
Com toda nobreza, sua beleza é secular.
Escuta a minha Lira, a Malandros me inspira
E faz o povo cantar.

O samba-enredo tem o “samba” como seu principal fio condutor, contudo, ele traz um olhar sobre a realidade do negro que é intrínseca ao universo do samba. O batuque, conforme a letra, vem do axé, fazendo uma clara referência à religiosidade afro-brasileira ao afirmar que o samba (“batuque”) é tributário do terreiro (“axé”). Cita-se a senzala e o grito de liberdade dos negros em alusão à escravidão no sentido de reafirmar a negritude desse gênero musical. Voltados para o seu surgimento no morro, o samba-enredo nomina o primeiro samba gravado, “Pelo telefone”, e homenageia uma das principais personagens do período inicial do samba, Tia Ciata, cuja residência era um espaço dos sambistas cariocas em que se realizavam as rodas e de onde compuseram coletivamente a referida música, que fora gravada por Donga, conforme

abordado anteriormente. Para os compositores, o “samba” é liberdade e comunhão dos pobres, que desce dos morros para se tornar um patrimônio cultural.

Em 1996, três escolas recordaram o carnaval, cada uma com um enfoque peculiar. “Balanço do morro”, comemorando trinta anos de existência, atravessou a avenida com o samba-enredo “Dionísio, um convidado especial”, composição de Marcos Vasconcelos, para rememorar as festas profanas das saturnais romanas: “Olha eu aqui de novo/festejar meus trinta anos e fazer feliz meu povo/Oh, verde e rosa de glória/então teu canto e invade corações/no passado remoto fui buscar inspiração”.

Já a escola de samba “Unidos do Gramoré” homenageou o carnaval natalense através de um personagem bastante conhecido dos festejos momescos da capital potiguar, Paulo Maux, por haver sido o Rei Momo durante anos⁸⁴, com o samba-enredo “Que rei sou eu?”, de autoria de Laércio Araújo e França: “O seu reinado inicia os nossos grandes ideais/No trono do samba e da folia, foi ele o rei dos nossos carnavais”. Enquanto a agremiação “Malandros do samba” desfilou com o samba-enredo “Máscara negra, recordar é viver os antigos carnavais”, de autoria de Eriberto Cardoso, relembando o carnaval brasileiro de outrora:

Outra vez vamos fazer uma homenagem
Pra Natal da malandragem recanto de poetas imortais.
Esta saudade reverência faz ao baluarte bamba,
Poesia do meu samba para o povo recordar.
Máscara negra e os antigos carnavais,
Blocos de sujos e outros mais,
Sob a chuva de confete e serpentinas,
O arlequim e a colmbina, figuras tradicionais.
E o *pierrot* sorrir cantando,
Como é lindo a minha escola desfilando.
O “Zé Pereira” com seu bumbo original,
A Malandros vem sambando num compasso sem igual.
Com requebro da mulata neste novo visual,
Foliões que deram origem ao fabuloso carnaval.
Expulsei toda a tristeza, lá se foi a nostalgia,
Vem amor cante comigo, hoje somos fantasia.

Em 2003, a “Acadêmicos do morro” desfilou com “Festejos folclóricos e culturais potiguares” para consagrar a capital potiguar e suas tradições. A “Unidos do Gramoré”, nesse

⁸⁴ Segundo matéria veiculada no jornal *Tribuna do Norte*, de 01.02.1996, Paulo Maux foi Rei Momo do carnaval natalense no período compreendido entre os anos de 1960 e 1977, com exceção de 1966 em que o homenageado havia viajado para outra localidade.

mesmo ano, foi à avenida com o enredo “Saudades dos velhos carnavais” para saudar o carnaval do passado e criticar a falta de incentivo para a cultura potiguar. O presidente da agremiação, Laércio Araújo, em entrevista a um jornal local da época, explicou:

Queremos fazer um resgate do nosso carnaval, que, embora esteja decadente, ainda permanece vivo. [...] Nosso carnaval já foi considerado o segundo melhor do país, guardando lembranças das escolas de samba, blocos, tribos de índios e clubes, que fecharam por falta de incentivo do poder público à nossa cultura.⁸⁵

Já em 2009, os artistas da cultura popular foram homenageados pela “Malandros do samba” através do samba-enredo “Brincantes e baluartes do folclore potiguar, no reino do Bambuluá”, da autoria de Gérson Oliveira: “Boa Noite, passarela colorida e iluminada/nossa escola vai passar sambando no embalo dessa dança/exaltando o folclore e os artistas./É dessa festa fascinante que a ‘Malandros’ vai falar”.

Conforme dito no tópico anterior, durante o governo getulista as escolas de samba serviram de instrumento pedagógico e “civilizatório”, no sentido de “ensinar” valores patrióticos através de enredos e sambas que enaltecessem o país e os personagens hegemônicos da história. Em Natal, a partir da década de 1970 quando o samba-enredo já estava consolidado nas escolas de samba, pudemos perceber certa valorização de temáticas pátrias. É importante ressaltar que o país atravessava um período ditatorial e mesmo não propagando o ideal militar nas letras dos sambas-enredo, algumas agremiações utilizaram o desfile para exaltar o Brasil por meio de narrativas históricas relacionadas, sobretudo, ao Império e República, tratando-se de uma era patriótica do carnaval natalense.

O samba-exaltação com o intuito de enaltecer o Brasil e o governo pode ser vislumbrado no desfile da escola “Malandros do samba” nos carnavais de 1974 e 1976, em que apresentou os enredos “Um baile na corte imperial” e “História de Dom Pedro II, Imperador menino” respectivamente, cujo contexto histórico retratava o período da história nacional denominado Brasil Império. Segue os sambas-enredo da autoria de Tiano (1974), e de Antônio Melé (1976).

Damas da mais alta nobreza, cavalheiros da mais fina fidalguia,
Cheios de esplendor e beleza, em noite de luz e alegria.
Numa festa rica e deslumbrante, a nata social aparecia,

⁸⁵ Laércio Araújo Cunha em entrevista concedida ao jornal *Tribuna do Norte*, de 01.03.2003.

Apresentando luxo delirante, em homenagem a um grande dia.
E em qualquer parte toda gente mostrava alegria final,
Sabendo que o Brasil estava independente, era feriado nacional.
Desfile de beleza sem igual, um baile no salão imperial. (1974)

Em abril de 1831, D. Pedro I abdicou,
Deixando de herança um filho, que o nosso país governou.
Festa do povo, alegria, sim senhor,
É a glória do menino, do menino imperador.
Noite das Garrafadas foi o tema e até Evaristo sofreu.
Bonifácio, o tutor da bondade, Feijó, grande capacidade,
Representante do povo, tinha um menino nos planos,
Catorze anos declarou maioridade. (1976)

A “Asa branca”, em 1977, desfilou com o enredo “Imagens remotas do Brasil Império e a Proclamação da República”, exaltando um passado glorioso do Brasil Imperial e afamando a figura de Dom Pedro I. O samba-enredo foi da autoria de Mangabeira e é um típico samba-lençol, cuja característica mais marcante é de ser uma composição extensa e detalhada da história oficial, como podemos observar na minuciosidade da letra:

Senhores, hoje eu venho à avenida
Mostrar na passarela o meu valor.
Dizer que o samba é tudo em minha vida,
nossa escola é a mais querida, Asa Branca sim senhor.
Olê, olê, olê, olê, olê, olá,
Viemos reviver, de novo renascer nossa República.
O nosso enredo traz um passado de glória,
História do Brasil Imperial.
Os atos relevantes da terra fascinante,
República de um povo liberal.
D. Pedro I, nosso grande Imperador,
No ano de 1831, ao trono do Brasil renunciou.
Deixou seu herdeiro no Brasil,
Empolgado nos nossos ideais,
Na era das revoluções, das ideias constitucionais
1889, a 15 de novembro se realizou com homens de valor.
Ô, ô, o Brasil virou república quando Deodoro proclamou.

O primeiro lençol foi composto por Silas de Oliveira para a escola de samba carioca “Império serrano” no carnaval de 1951, intitulado “Sessenta e um anos de República”, e foi denominado samba-lençol “porque ‘recobria’ o enredo por inteiro, graças ao seu grande comprimento (35 versos)” (AUGRAS, 1995, p. 05). Percebemos a aproximação entre a

definição de Monique Augras (1995) para o samba-enredo da “Império serrano” e a composição de Mangabeira para a “Asa branca”.

Em 1980, a mesma agremiação “Asa branca” desfilou com um samba-enredo que retratava a chegada de Dom João VI ao Brasil em 1808 até a independência do país. O nacionalismo foi essencial para a popularização do samba, em especial o samba-enredo que tinha como exigência o uso de temáticas pátrias nos desfiles das escolas de samba cariocas na Era Vargas.

No ano de 1975, a escola de samba “Imperadores do samba” teve o enredo focado nas obras realizadas pelo governo potiguar, com um samba laudatório da autoria de João Paulino em que traz os projetos implantados na época (produção e beneficiamento da castanha de caju, viveiros de camarão nos manguezais e salinas e a criação do bicho-da-seda) pelo então governador Cortez Pereira, que chefiou o Poder Executivo do Rio Grande do Norte no período compreendido entre 1971 e 1975 por indicação do Poder Executivo Federal nos termos do Ato Institucional 3⁸⁶:

Esse samba diz, Imperadores confirmou,
Toda meta de trabalho do nosso Governador.
É isso aí, Governador, vou falar da sua explanação,
O seu tema é nosso enredo, para a população.
A dona Aída fundou a LAC para o povo pobre ter o seu destaque,
O senhor Cortez, por sua vez, fez o Projeto Camarão,
Fez as Vilas rurais, o bicho da seda, tudo isso no sertão.
Para o futebol, fez uma bela construção,
Que olhos maus não passa perto do poema de concreto,
O moderno Castelão.

Esse samba-enredo é uma forma de manifestação política que apresenta um teor elogioso de enobrecimento dos “feitos” governamentais, mas, por outro lado, traz um efeito nocivo para a sociedade: apaga a memória daqueles que sofreram e ainda sofrem pelos danos da Ditadura Militar. Mencionar o estádio de futebol “Castelão” guarda uma referência simbólica ao regime político-militar na medida em que traz o nome do primeiro presidente do período ditatorial Humberto de Alencar Castello Branco.

⁸⁶ O AI 3 estabeleceu eleições indiretas para os governos dos estados pelas assembleias legislativas, mas que, na verdade, a nomeação do legislativo ratificava a indicação do governo federal (MARIZ; SUASSUNA, 2002).

Se, por um lado, essa manifestação discursiva da cultura popular difunde a ideologia dominante da época, por outro, ela também serve como “contradiscurso que protesta contra a situação existente, contra a formação discursiva (FD) de um governo de força”. (ORTIZ, 1998, p. 117). Mencionamos sambas-enredo que trouxeram esse contradiscurso carnavalesco: “Liberdade, liberdade” (“Morro e Samba”, 1985) e “Djalma Maranhão: um grito ecoou do céu” (“Unidos de Areia Branca”, 1986).

A partir de 1983 o Brasil atravessou um período de movimento civil denominado “Diretas Já” em que o povo reivindicava por eleições diretas em virtude do descontentamento com a ditadura militar e os dois sambas acima citados são exemplos de protestos promovidos pelos populares contra o regime instaurado em 1964, como o da “Unidos de Areia Branca” que traz o político Djalma Maranhão como um exemplo da repressão militar na política local ao ter sido deposto do cargo de prefeito de Natal e preso, pelo que exilou-se no Uruguai, onde faleceu em 1971.

Os sambas laudatórios evidenciaram não apenas o país, mas o estado do Rio Grande do Norte e a capital potiguar. A cidade de Natal não foi esquecida dos temas ufanistas a que recorriam as escolas de samba que desfilam no carnaval. No ano de 1971, a “Malandros do samba” prestou homenagem a Natal com o enredo “Natal cidade espacial”, da autoria de João Batista Figueiredo e Joaquim Domingos. Exaltando a capital potiguar, “Mangueira no samba” desfilou em 1977 com o enredo “Exaltação à Cidade Natal”, cuja letra é de Gaspar Ribeiro:

Oh! Minha cidade querida,
 Eu lhe darei minha vida se alguém não recordar.
 Hoje eu apresento o enredo,
 Estou falando sem medo da cidade potiguar.
 Salve Rocas, Quintas e Ribeira,
 Sou Alecrim, sou Mangueira, por isso vou exaltar.
 Hoje toda cidade é feliz, é a Mangueira quem diz.
 Estou levando meu foguete, por isso eu vim comprovar.
 Vou soltar o meu balão,
 Sou Mangueira na avenida e comando a multidão.

O estado do Rio Grande do Norte também teve, igualmente, homenagens nos desfiles carnavalescos. Em 1970, a escola de samba “Malandros do samba” compôs o samba-enredo

“Riquezas do Rio Grande do Norte”, da autoria de Antônio Melé⁸⁷ que mostra a base econômica do estado, com a exploração salineira presente desde o século XIX, a produção algodoeira que, na época, respondia por uma importante parcela da economia local por ser um dos principais produtos agrícolas de exportação, a extração da cera de carnaúba no Vale do Açu⁸⁸, que teve seu apogeu entre as décadas de 1920 e 1970 (ano do samba-enredo) e, por fim, a exploração da xilita (scheelita), onde o estado tornou-se, em meados do século passado, o maior produtor brasileiro do mineral:

La, la, lará, lará, ô, ô, ô, ô,
O morro vem ao asfalto sambar.
Malandros descem para a avenida,
Mostrando um colorido e muito perto,
Vem, vem mostrar riqueza do Rio Grande do Norte.
Sal, algodão, carnaúba e xilita,
É uma beleza que a riqueza se agita.
Traz o progresso para um mundo novo,
Evolução de uma raça e redenção de um povo.

No carnaval de 1985, a escola “Imperadores do samba” destaca as cidades de Macau, Mossoró, Assú e Currais Novos com o enredo “Riquezas da minha terra”. Alicerce da economia potiguar, o sal foi tema de samba-enredo “Glória às salinas” no carnaval de 1980 pela escola de samba “Império do Salgueiro”. O samba-enredo “Glória às salinas” foi o primeiro a ser gravado em cera de carnaúba⁸⁹. A composição é da autoria do jornalista Adalberto Rodrigues e foi inspirada no trabalho salineiro do Rio Grande do Norte⁹⁰:

Natal tem pra você a base espacial
Lindas praias arenosas e um bonito coqueiral venha ver.
Venha conhecer a cidade espacial
O Farol de Mãe Luiza, as salinas da Cidade do Sol.
A morena praieira, que rebola, ama e encanta,
Com o charme da salineira ao som da mulher rendeira.
Venha conhecer as salinas de Macau, Mossoró, Grossos
E Areia Branca, as alvarengas com sal.
Venha conhecer o sal que aqui tem rama,
A história de Vila Flor, as salinas de Canguaretama.

⁸⁷ *Tribuna do Norte*, de 07.02.1970.

⁸⁸ A Microrregião do Vale do Açu comporta os municípios de Açu, Ipanguaçu, Jucurutu, Itajá, Pendências, Alto do Rodrigues, Carnaubais, São Rafael e Porto do Mangue.

⁸⁹ *A República*, de 27.01.1981.

⁹⁰ *A República*, de 13.01.1980.

A escola de samba “Imperatriz alecrinense” desfilou no carnaval de 1990 com o enredo “Natal, uma estrela que nasceu cidade”, cujo samba-enredo, da autoria de Babau, retoma temas civilistas que homenageiam personagens e lugares. O samba trazia personalidades locais, como Câmara Cascudo, paisagens da cidade, a exemplo do litoral praiano, e fatos da história que podemos encontrar no trecho do samba: “Chegaram em nossas terras caravelas/explorando todo o povo da tribo Poti/o mais antigo habitante dessa terra/contra a vontade teve logo que sair”⁹¹. No ano do quarto centenário de Natal, em 1999, três escolas homenagearam a cidade: “Natal, feliz aniversário, 4º centenário da cidade do sol que me seduz” (“Imperatriz alecrinense”), “400 anos de alegria” (“Balanço do morro”) e “Parabéns, Natal – a cidade que me viu crescer, na visão de Câmara Cascudo” (“Malandros do samba”).

Bairros e regiões da cidade também já foram enredos das escolas de samba de Natal, demonstrando uma prática discursiva toponímica das agremiações, isto é, um elo afetivo delas com o seu lugar de origem e de referência coletiva que aciona uma identidade territorial e um sentimento de pertencimento. Assim fez a “Imperadores do samba” para o desfile de 1996, com o samba-enredo “Quintas querida”, composição de Eriberto Cardoso. No ano de 1998, a escola de samba “Unidos do Gramoré” desfilou com o enredo “Zona Norte, tu és nossa”, com samba-enredo da autoria de França e que traz a seguinte letra:

Venham ver quanta beleza
A natureza com orgulho escolher.
Foi deste lado da cidade
Que a Unidos do Gramoré nasceu.
Zona Norte tu és nossa, Zona Norte somos teu.
Ao atravessar a ponte,
Novo horizonte nos seus olhos vão surgir.
Igapó abre passagem,
Ficando às margens do rio Potengi.
Cresceu com magia triunfante,
Logo em seu solo os conjuntos se espalharam,
As grandes obras se destacam na história que ficou,
Pra nossa glória o carnaval se consagrou.
Seguindo as maravilhas deslumbrantes
Está a praia da Redinha que esplendor.
Da pescaria, peixe frito, a tapioca, que sabor,
O seu mercado tem pra nós o seu valor.
Beleza pura que Deus criou,

⁹¹ *Tribuna do Norte*, de 14.02.1990.

Que o homem descobriu e em cidade transformou.

Por meio do samba-enredo, a agremiação cria o elo identitário entre a região administrativa da cidade e a escola de samba ao clamar “Zona Norte tu és nossa/Zona Norte somos teu”. Seguindo com as “belezas” do local, o samba evoca o bairro Igapó, o rio Potengi e termina com o “esplendor” da praia da Redinha, recorrendo ao seu principal e bastante conhecido prato culinário servido na localidade que dele é referência: a ginga com tapioca no mercado. O presidente da escola de samba, Laércio Araújo da Cunha, aponta a pretensão da “Unidos do Gramoré”: “Vamos levantar a bandeira da região”. A escola de samba “Em cima da hora” fez o mesmo em 2002, prestando homenagem à região leste da cidade com o enredo “Zona Leste – onde tudo começou primeiro”.

A “Imperatriz alecrinense”, no carnaval de 2001, homenageou o bairro que sedia a agremiação com o enredo “Tem cheiro de alecrim no ar” e, segundo o carnavalesco Jeová Silva, a ideia seria mostrar “de forma alegre e descontraída alguns dos pontos relevantes da estrutura do bairro”⁹². Nesse mesmo ano, a “Acadêmicos do morro” traz como enredo “Mãe Luíza, quem te viu, quem te vê”, onde mostrou a vida e as belezas de um bairro estigmatizado pela pobreza econômica de seus moradores e maculado pelo tráfico de drogas. O próprio nome da escola de samba traz a marca do imaginário popular, em que é comum ouvir dos daqueles que transitam pelo bairro: “vou subir o morro”. A arte musical tem como um de seus objetivos a valorização cultural, perpassando pelos lugares de origem e que produzem relações identitárias.

Em comemoração aos quinhentos anos do Brasil, o samba-enredo “Malandros 2000: é Touros na esquina do Brasil” da “Malandros do samba” para o desfile carnavalesco de 2000, cuja autoria é do compositor Agostinho do Cavaco, resgatou a tese de Lenine Pinto sobre a chegada dos portugueses no território brasileiro a partir do estado do Rio Grande do Norte e enalteceu o município de Touros/RN:

Touros de encantos mil,
Uma saga que vem de além-mar.
Quando o branco luso aqui surgiu
E um marco de pedra fez cantar.
Teu passado na história de luta e de glória,
Nilson Patriota pesquisou.
És presente na beleza sem igual,

⁹² *Tribuna do Norte*, de 08.02.2001.

Das falésias às dunas e coqueirais.
 És meu Bom Jesus dos Navegantes,
 O santo padroeiro do lugar.
 Deu nome à matriz,
 Eis o turista na beleza a se encantar.
 E a dança das bandeirinhas
 Enriquecendo o folclore potiguar.
 Vem com Berg conhecer,
 Minha gente, o farol do calcanhar.
 Vamos cantar, oh Touros! Quem fez, faz.
 Teu vibrante carnaval não esquecerei jamais.
 É mar, é sol, é céu azul anil,
 É “Malandros” exaltando a esquina do Brasil.

O samba laudatório tem como principal característica a louvação a um personagem ou lugar (país, estado, município). Do samba-enredo acima transcrito podemos extrair dois trechos que demonstram a exaltação à cidade: “Touros de encantos mil” e “É Malandros exaltando a esquina do Brasil”. Agostinho do Cavaco realiza ainda uma leitura do passado e do presente, em que aquele é “na história de luta e de glória” e este é de “beleza sem igual”, de modo a valorizar a municipalidade tanto em tempos longínquos quanto na atualidade.

A escola “Em cima da hora” desfilou com o samba-enredo “Canto, danço, me usam e me mandam embora”, da autoria de Heriberto Zorro. De cunho turístico, o samba apresenta o Rio Grande do Norte como um “produto [de] exportação”, valorizando a arte e a culinária potiguar que é consumida pelo turista que visita. A letra, contudo, guarda uma crítica ao que é produzido no estado, mas é exportado por não conseguir manter-se aqui, conforme afirmou o presidente da agremiação à época, Aldemir Araújo, em entrevista a um jornal da cidade⁹³, a exemplo do artesanato local que vive às expensas do turista.

Made In nós temos sim,
 Papa-jerimum e porque não?
 Tudo para o gringo ver, se derreter.
 É curtir nosso verão, com emoção,
 Sou RN, sou produto exportação.
 É cultura nossa arte, a cozinha saborosa.
 No Estado em qualquer parte, tem criação maravilhosa.
 Vem nossa dança aprender, a cintura amolecer.
 Com nosso samba você vai se embriagar,
 Vem que nosso canto encanta, a alegria é tanta
 Vamos juntinhos nesse embalo se embalar.

⁹³ *Tribuna do Norte*, de 20.02.2003.

Um habilidoso artesão vivendo sua arte a criar,
 Como sai gostoso em sua mão,
 O que o turista vê, logo quer levar.
 O que eles vêm buscar, o que a gente tem pra dar.
 É extraído deste chão, deste mar, e neste leva-e-traz,
 É grana entrando mais, assim é o Estado a ganhar.
 Em cima da hora eu sou, com o turista eu vou,
 Oh! Dá licença, minha escola vai passar.

O samba-enredo da “Mangueira no samba”, de 1977, é outro exemplo de samba-exaltação iniciando pelo título “Exaltação à cidade de Natal” que põe em relevo a capital potiguar. O uso de interjeições e palavras apoteóticas também dá o tom enaltecedor do samba: “Oh! Minha cidade querida [...]/Salve Rocas, Quintas e Ribeira/Sou Alecrim, sou Mangueira/Por isso vou exaltar”.

Em 1997, “Malandros do samba”, com o samba-enredo “Natal, quem te viu, quem te vê”, também enobrece a capital potiguar: “Cidade musa dos poetas, testemunho de uma era tradicional/ Natal eterna morada do sol, vou cantar pra te exaltar/ Glória ao fundador dessa cidade, data maior da Crisandade/Progresso e bravura em suas emoções”. Vemos que, por meio de perífrases, o compositor aclama Natal ao considerá-la “musa dos poetas” e “eterna morada do sol”, ademais, glorifica o “fundador” e fala com estima do “progresso” e “bravura” por que passou a cidade.

Inúmeras cidades foram temas de sambas-enredo: “Terra de Santa Luzia” (“Cacique do samba”, 1989, em homenagem a Mossoró), “Mossoró, liberdade e bravura de um povo” (“Malandros do samba”, 1998), “Natal, feliz aniversário, 4º centenário da cidade do sol que me seduz” (“Imperatriz alecrinense”, 1999), “400 anos de alegria” (“Balanço do morro”, 1999, em alusão ao aniversário de Natal), “Dos mártires de São Gonçalo ao Eldorado” (“Balanço do Morro”, 2000), “Dos Caicós ao ‘Baile dos Coroas’: assim é Caicó” (“Malandros do samba”, 2002), “São Gonçalo do Amarante: abre as cortinas do passado” (“Acadêmicos do morro”, 2002), “Águas cristalinas” (“Unidos do Gramoré”, 2002, homenagem ao município de Pureza), “Dos mártires, das belezas e bonanças de Cunhaú, aqui é Canguaretama” (“Malandros do samba”, 2004), “Histórias e lendas de Extremoz” (“Unidos do Gramoré”, 2004), “300 anos de fundação de São Gonçalo do Amarante” (“Balanço do Morro”, 2010), “Imperatriz canta Açu, terra de poetas e cantores” (“Imperatriz alecrinense”, 2010), “Santa Cruz: explosão cultural, turística e religiosa” (“Balanço do morro”, 2011), “Monte Alegre, cidade festeira com graça e

alegria” (“Em cima da hora”, 2012) e “Malandros do Samba: canta e conta lendas e mistérios de Carnaúba dos Dantas” (Malandros do samba”, 2016).

Enquanto no samba-exaltação os compositores estão menos propensos a impor seu olhar particular e crítico sobre o social, nos sambas que adentram ao campo político, aos autores dos sambas-enredo é permitido realizar uma análise da realidade. No desfile de 1977, a escola de samba “Esperança” foi à avenida com o enredo sobre a seca no Nordeste, com samba da autoria de João de Brito. Em 1979, a escola “Malandros do Samba”, através do enredo “Estórias e lendas do Canto do Mangue”⁹⁴, faz um discurso de resistência criticando o crescimento urbanístico de Natal que marginalizaria o Canto do Mangue, local à beira do Rio Potengi, do bairro Ribeira.

As crianças também foram lembradas em virtude do “Ano Internacional da Criança” proclamado pela Organização das Nações Unidas em 1979. No carnaval daquele ano, as agremiações “Império do samba” e “Esperança” prestaram homenagens às crianças, a primeira com o enredo “Ano I” e a segunda com o samba-enredo “Sonho infantil”. No ano seguinte, foi a vez da agremiação “Cacique no samba” com o samba-enredo “É tempo de criança”, composição de Francisco Alves.

Ainda na temática política, a escola de samba do “Futuro”, agremiação constituída por crianças e adolescentes da Fundação do Bem-Estar do Menor – FEBEM, foi à avenida no carnaval de 1990 com o enredo “Brasil criança” e, através do samba criado por José Carlos de Souza, sugeria a aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente que tramitava no Congresso Nacional⁹⁵ à época:

É agora, não poderá ser amanhã.
Deixei de ser herói, braço firme, braço forte.
Não dá para esperar o amanhã,
Eu quero ver você mudar,
meus direitos garantidos e você me respeitar.
Por isso fui à luta, pro meu Estatuto aprovar.
Tá tudo lá: saúde, educação, alimentação.
Demagogia, não, Brasil!
Brasil Criança minha bandeira vou levantar.
Urgente Brasil afora, ninguém mais nos tomará.
Um, dois, três, quatro, cinco mil,

⁹⁴ *A República*, de 20.01.1979.

⁹⁵ O Estatuto da Criança e do Adolescente foi sancionado pelo Presidente da República em 13 de julho de 1990, através da Lei nº 8.069/1990.

queremos pátria nova para as crianças do Brasil.
Um, dois, três, quatro, cinco, mil.
Construindo pátria nova para as crianças do Brasil.

O samba da agremiação carnavalesca “Futuro” reivindica os direitos das crianças e adolescentes que, anteriormente ao atual Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069/1990), eram tratados por “menores” sob a égide do Código de Menores (Lei nº 6.697/1979) enquanto objetos que deveriam receber a tutela pelo Estado, ao contrário de serem reconhecidos como reais sujeitos de direitos. Neste mesmo ano, a “Império do Samba” homenageou a criança, com o enredo “Sua criança, a majestade”, cuja letra do samba-enredo atestava que “elas [crianças] querem: lazer, alimentação, saúde, moradia e uma boa educação”.

O samba enquanto “ser coletivo” tem como características um lugar concreto e a tensão social existente, portanto ele retrata também essa realidade concreta que o compositor e demais integrantes da agremiação vivenciam. No ano de 1994, a Prefeitura de Natal não subvencionou as escolas de samba e no ano anterior o prefeito da cidade havia noticiado a possibilidade de encerrar o desfile carnavalesco. Por tal situação de incerteza que atravessava o carnaval natalense, a agremiação “Unidos do Gramoré” foi à avenida protestar com um samba-enredo de resistência à tradição do desfile carnavalesco intitulado “Carnaval jamais acabará”. Nesse mesmo ano, a “Imperatriz alecrinense” fez um samba de protesto denunciando o descaso do Poder Público com a cultura popular. O samba-enredo “A dança que dançou”, da autoria de Carlito Fernandes de Araújo, traduz a desatenção dos órgãos voltados para a cultura. Ademais, o samba é uma resposta à tentativa de acabar com o desfile das escolas de samba no carnaval de Natal:

Oh, noite linda amor, a Imperatriz vem exaltar
O folclore em poesia, hoje nessa festa popular.
Um canto, um cantou ecoou pela cidade
Pedindo licença vou mostrar.
A dança o folclore em poesia,
As tradições da nossa terra potiguar.
Mas vindo, vindo de terras tão distante
Nos mares dos navegantes
Num barquinho aqui chegou
Fazendo alegria desse povo,
Hoje nessa festa multicolor.
Dança eu, dança você, já dancei, você dançou.
Quem quiser que conte outra,

Hoje tudo isso acabou.
 E hoje, hoje só restou saudades,
 Na cultura tudo é sonho e fantasia,
 Entre verbos e provérbios
 Da nossa dança popular.
 Pastoril, bumba-meu-boi, Araruna é tradição,
 Traçam passo, gira roda, hoje nessa dança de salão.
 Roda baianas, roda gira sem igual.
 Somos rei, somos rainha hoje nesse carnaval.

Ao compor o trecho “Dança eu, dança você, já dancei, você dançou”, verificamos certa insatisfação do compositor – que coloca uma voz coletiva em seu samba – sobre a situação da cultura popular em Natal. A letra traz o carnaval como uma festa popular que chegou de terras distantes para fazer a alegria do povo, contudo, “hoje tudo isso acabou”, declarando o fim da festa momesca.

O problema da subvenção do poder estatal ainda é recorrente nos carnavais da atualidade. No ano de 2013 não houve desfile carnavalesco por falta de apoio dos entes políticos (prefeitura e governo estadual), alegando ausência de verbas públicas para patrocinar o evento. Isso demonstra o descaso do poder público com o tradicional desfile das escolas de samba e tribos de índios e revela a condição de dependência das agremiações carnavalescas para a sua produção, pois cabe ao ente público municipal decidir se haverá ou não o desfile, a partir da disponibilização de subvenção e infraestrutura. É nesse sentido que Debinha Ramos afirma ser o samba uma forma de resistência:

O samba é uma forma de resistência. A palavra é essa: resistência. O samba aqui em Natal é muito complicado. [...] Pelo que você sofre, pelo que você resiste, pelo que você vai atrás, às vezes as portas se fecham. Mas, se eu não tivesse a resistência, a persistência e a coragem de tentar buscar outras formas, eu não seria hoje o que eu sou aqui no samba, uma referência do samba. Eu criei a identidade no samba por causa disso, por ter ido atrás, ter batalhado. Porque não é mole não, aqui em Natal existe um preconceito muito forte. [...] O samba é sempre o último a ser escolhido pra alguma coisa. Natal é uma cidade que, se não fosse essa resistência de gente de escola de samba, não teria mais escola de samba, o desfile. Os gestores não estão nem aí pra isso. Se não fosse a insistência, a persistência, resistindo nisso que é a nossa cultura, não existiria mais. Já morreram várias escolas de samba. E vem morrendo, ao longo do tempo.⁹⁶

⁹⁶ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

É o próprio Debinha Ramos que afirma ser possível dar uma contribuição maior às escolas de samba de Natal, caso fosse considerada o ele chamou de “política do samba”, o envolvimento com os gestores municipal e estadual para buscar melhorias para as agremiações carnavalescas. O compositor declara que é preciso se adequar ao mundo atual, não podendo viver de “esmola” do Poder Público. Ele acredita ainda numa parceria entre a Associação das Escolas de Samba e Tribos de Índios de Natal (AESTIN) com empresas, visando a melhoria do desfile destas agremiações.

A questão da subvenção pública atravessa todo o percurso histórico do carnaval em Natal. Desde a institucionalização do carnaval, passou a haver investimentos para os festejos carnavalescos na cidade. Inicialmente, a forma de subvencionar era mediante o repasse de verbas à Federação Carnavalesca enquanto entidade oficial do carnaval que fazia a distribuição entre os blocos, conforme consta numa nota oficial da referida entidade:

A Federação Carnavalesca convida todos os blocos, ranchos e cordões, que se encontrem devidamente licenciados tanto pela polícia como pelo DTIP, a comparecerem a sua sede, provisoriamente instalada na redação ‘O Diário’, afim de receberem o auxílio financeiro que a Federação anualmente concede às agremiações que se exibem durante os festejos dedicados a Momo.⁹⁷

Em 1950, a coluna de Veríssimo de Melo, no jornal *A República*, aponta a desanimação do carnaval naquele ano, sobretudo pelo pouco auxílio concedido do governo através da Federação Carnavalesca, entidade oficial. Na festa carnavalesca de 1954, um jornal local noticiou que a falta de organização e investimento da prefeitura concorreu para o fracasso do curso, ao passo que a folia no bairro Rocas “assumiu aspecto verdadeiramente monumental”⁹⁸. Sobre essa festa no tradicional bairro da capital, a Comissão Promotora do Carnaval da Rua Expedicionário José Varela publicou uma nota expondo que a realização do referido carnaval foi devida apenas à iniciativa dos comerciantes locais e famílias, afirmando ainda que nem a prefeitura, tampouco a federação carnavalesca, colaboraram para o evento⁹⁹.

Posteriormente, já com os desfiles das escolas de samba, a subvenção passou a ser diretamente com as agremiações, mas os problemas persistiram e ainda são frequentes na festa

⁹⁷ *A República*, de 17.02.1944.

⁹⁸ *Tribuna do Norte*, de 04.03.1954.

⁹⁹ *Tribuna do Norte*, de 05.03.1954.

carnavalesca. Ano após ano, as escolas de samba sofrem com a falta de investimento no desfile, em detrimento aos altos recursos destinados aos demais polos carnavalescos da cidade de Natal, sobretudo do bairro Ponta Negra, que numa megaestrutura leva ao palco grandes atrações nacionais, a exemplo de Paralamas do Sucesso, Titãs, Margareth Menezes, Ricardo Chaves e Alexandre Pires que se apresentaram no carnaval 2019. Vejamos na tabela abaixo as atrações do carnaval natalense entre os anos 2016 a 2019, conforme os polos carnavalescos:

	2016	2017	2018	2019
Zona Sul (Polo Ponta Negra)	Alceu Valença Elba Ramalho Margareth Menezes Monobloco Morais Moreira	Alceu Valença Elba Ramalho Margareth Menezes Moraes Moreira Ricardo Chaves	Margareth Menezes Monobloco Paralamas do Sucesso Ricardo Chaves Spock Frevo	Alexandre Pires Margareth Menezes Paralamas do Sucesso Ricardo Chaves Titãs
Zona Norte (Polo Redinha)	Monobloco Atrações locais	Atrações locais	Atrações locais	Atrações locais Atrações regionais
Zona Leste (Polo Rocas)	Neguinho da Beija-Flor	Casuarina	Toninho Geraes	Atrações locais
Zona Oeste (Polo Nazaré)	-	-	-	Atrações locais

Tabela 1: Shows distribuídos nos Polos Carnavalescos entre os anos 2016-2019

Fonte: Autor, 2019

Pela tabela acima e considerando as atrações musicais que se apresentaram nos polos carnavalescos da cidade, percebemos uma maior preocupação da Prefeitura de Natal com a zona sul da capital potiguar – “Polo Ponta Negra” – onde há uma demanda de gastos superior aos demais polos quanto à contratação de artistas, impondo institucionalmente uma demarcação espacial em que o sul da cidade é o espaço para o turismo e as demais regiões administrativas (norte, leste e oeste) pertencem à população citadina (em sua maioria, os estratos menos abastados da sociedade natalense). Uma situação peculiar é o polo Rocas, na zona leste natalense, onde verificamos a contratação de sambistas, uma vez que o bairro é considerado o “berço do samba” de Natal e nele se encontram as principais escolas de samba da cidade, além de ser a localidade em que residem ou transitam os sambistas e compositores locais.

As escolas de samba também fazem uso do desfile para discutir problemas sociais, mostrando que não estão alheias às questões que se impõem em nossa sociedade. Denotamos uma preocupação do universo extraordinário do carnaval com o mundo ordinário do cotidiano. São exemplos: “Meu Brasil virou Sodoma” (“Portela do Potengi”, 1993), “Apologia à natureza” (“Acadêmicos do morro”, 2004), “É sangue, é raça, acadêmicos, nós temos a força do voto,

chega de promessa, me engana que eu gosto” (“Acadêmicos do morro”, 2005), “S.O.S. Ecologia” (“Unidos de Areia Branca”, 2007) e “Preservar é preciso – diga não à poluição” (“Águia dourada”, 2010).

Em 2001, a “Malandros do samba” desfilou com o enredo “Abre alas para as mulheres que se destacaram na política e no poder do RN”, trazendo algumas mulheres que se destacaram diante de seus feitos na política local, sobretudo pelo fato de que o campo político ainda é um espaço dominado pelos homens:

Vem reviver o feminismo em seus anais,
 No mar de rosas vamos mergulhar
 Com a “Malandros” vamos sambar.
 Uma grande inspiração, três cavaleiros em ação.
 Ó Celina Guimarães, que a causa nobre impulsionou,
 Deu às terras potiguares a primazia da América do Sul.
 A ousadia foi além em Lajes do Cabugi,
 Um soprano forte ecoou, Alzira Soriano despontou.
 Na virada desse século, o belo sexo é poder,
 É roseira que se expandiu pelos quatros cantos do Brasil,
 É destaque econômico, político e social
 E resgatando a luta pelo ideal,
 Maria Bezerra um exemplo atual.
 Com os olhos no passado o sonho projetou,
 Hoje és mulher guerreira que sempre sonhou.
 Tua emancipação é coisa sem igual,
 Abram alas às mulheres nesse carnaval.

O samba-enredo, embora possa ser considerado um grito feminista frente à sociedade, traz um trecho problemático que vai de encontro ao objetivo da escola de samba. Em “No mar de rosas vamos mergulhar”, “Na virada desse século, o belo sexo é poder” e “É roseira que se expandiu [...]” são observados aspectos que posicionam a mulher numa condição socialmente aceita no universo sexista, estereotipando o gênero feminino a partir da visão androcêntrica. Os estereótipos são signos presentes em nosso cotidiano e que trazem o perigo de termos um único olhar sobre algo determinado, de modo a naturalizar o fenômeno. Nesse sentido, o homem impõe sua versão sobre a mulher como “bela” e “rosa” que surgem como sustentáculos para a padronização dos gêneros.

Não obstante à estereotipação feminina presente no samba-enredo, a letra traz importantes personagens merecedoras de destaque pelo que representaram – e ainda representam – na luta pelos direitos das mulheres. Primeiramente, Celina Guimarães que “deu

às terras potiguares a primazia da América do Sul”, por ter sido a primeira eleitora brasileira e da América Latina, ao votar em 05 de abril de 1928, possibilitada pela Lei estadual nº 660/1927¹⁰⁰ que assegurou o voto “sem distinção de sexo” no Rio Grande do Norte, enquanto que no Brasil, esse direito veio a ser conquistado apenas com o Código Eleitoral de 1932. Na época, a líder do movimento feminista e sufragista Bertha Lutz, bem como a organização por ela fundada em 1922, Federação Brasileira pelo Progresso Feminista, e o então senador norte-rio-grandense Juvenal Lamartine, contribuíram sobremaneira para assegurar o sufrágio feminino no estado potiguar e no país.

Em seguida, o samba-enredo aduz que “a ousadia foi além em Lajes do Cabugi” e traz a figura de Alzira Soriano, que foi a primeira mulher brasileira a ser eleita para o cargo de titular do executivo municipal, sendo prefeita da cidade de Lajes no período de 01 de janeiro de 1929 a 25 de dezembro de 1930. Em sua candidatura Alzira Soriano obteve o apoio do já governador do Rio Grande do Norte Juvenal Lamartine e da sufragista Bertha Lutz.

O samba-enredo afirma que a mulher adquiriu poder, expandiu-se por todo o país e assumiu papel de destaque nas esferas econômica, política e social. Na perspectiva da ambivalência bakhtiniana, a letra apresenta o ontem e o hoje como sonho e realização da “mulher guerreira” que se emancipa e finaliza com o pedido para que se abram alas às mulheres no carnaval.

Para o carnaval de 1993, a agremiação “Em cima da hora”, campeã do grupo especial do desfile de escolas de samba, foi à avenida com o samba-enredo “Chegou a hora, tem que ser agora”, da autoria de Debinha Ramos, e que, atualmente, ainda é lembrado pelos moradores do bairro Praia do Meio que intitulam a canção de “samba de panela vazia”. Segundo o compositor, a letra retrata o período de transição por que passava o país, mas o povo, principal sujeito desse processo, permanecia com fome.

Tem que ser agora, chegou a hora, não dá pra esperar.
 “Em cima da hora” pontual,
 Vem mostrando o carnaval esse tema popular.
 Vem de terra tão distante,
 Do Egito fascinante essa criação milenar.
 Que dá o sentido e a noção
 Do tempo para o homem se guiar.

¹⁰⁰ O artigo 77 da Lei Estadual nº 660/1927 estabelecia: “No Rio Grande do Norte poderão votar e ser votados, sem distinção de sexos, todos os cidadãos que reunirem as condições exigidas por esta lei”.

Gira roda, gira o mundo, traz a paz que eu sonhei,
 Gira a vida num segundo, faz o amor nossa lei.
 E assim, ô ô ô, segue o tique e taque da vida,
 Da alegria do parto até a hora da partida.
 De volta às urnas a tão sonhada democracia,
 Chega a hora da bóia, “ôba”, mas é tanta panela vazia.

Analisando o samba-enredo, Debinha Ramos coloca: “Foi uma época muito difícil que o país passava, numa época de recessão muito forte. Dando um tom de crítica à situação do país na época, aí ficou o ‘samba da panela vazia’”. O Brasil atravessava o período pós-*impeachment* de Fernando Collor e o ano de 1993 foi determinante para a escolha da forma e do sistema de governo do Brasil, através do plebiscito ocorrido em 21 de abril daquele ano¹⁰¹. A arte tem, segundo Herbert Marcuse (2011), uma linguagem de protesto, desafiadora, acusatória e, por esse motivo, deve assumir uma posição política:

Parece que hoje entram na arte elementos (e hoje aí entram elementos mais do que nunca) que, usualmente, foram considerados estranhos e alheios à arte e que a arte, por si mesma, em seu desenvolvimento interior e em seus processos, tende para a dimensão política, sem abandonar a forma específica de arte. Nesse processo dinâmico, a dimensão estética vai perdendo seu simulacro de independência de neutralidade (MARCUSE, 2011, p. 291-292).

O samba político é engajado porque é contestatório, reivindica e manifesta, incitando a resistência e convidando à luta. O “samba de panela vazia” realiza-se porque sai do obscurantismo das ilusões e adentra ao cotidiano, contribuindo para construir uma nova realidade, assumindo um lugar no mundo e, como arte, ele opera com um poder libertador que possibilita enxergarmos “coisas que não víamos ou que não são permitidas de ver, falar e ouvir” (MARCUSE, 2011, p. 302).

Formadora de coesão social, a voz poética assume para Zumthor (1993) a função de estabilizar um grupo social, encontrando-se presente a todos, passando a integrar o discurso comum dos indivíduos, tornando-se uma referência. O linguista aduz que ela permanece viva em virtude de sua característica extemporânea: “Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). A sua

¹⁰¹ O art. 2º, dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias previa o dia 07 de setembro de 1993 para a realização do plebiscito, contudo, essa data foi alterada para o dia 21 de abril de 1993 através da Emenda Constitucional nº 2/1992. A Lei nº 8.624/1993 dispôs sobre o plebiscito que ocorreu naquele ano.

permanência permite afirmar que a voz poética é memória enquanto fonte do saber para a coletividade. O “samba de panela vazia” ecoa no bairro, sendo lembrado pela comunidade, por isso é memória: as palavras não dispersam com o tempo como as vozes cotidianas.

Retomando a história do desfile carnavalesco, em 1970 adveio uma alteração na forma de classificar e premiar as agremiações carnavalescas, consolidando as escolas de samba como os mais importantes blocos que desfilavam no carnaval natalense. O desfile era dividido em três categorias, das quais duas eram restritas às escolas de samba (categoria A e B) e uma terceira agregava escolas de samba, blocos e tribos de índios (categoria C), não existindo ascensão e rebaixamento de agremiações. Exemplificamos a partir da vitória da escola de samba “Unidos da mangueira” na categoria B do carnaval de 1969, mas que não lhe rendeu ascensão ao grupo principal de escolas de samba no ano seguinte. A partir de 1980, novas mudanças ocorreram na organização do desfile das escolas de samba: ascensão à primeira colocada da categoria B e rebaixamento à última da categoria A em 1980 e a diminuição para apenas duas categorias (A e B) em 1981.

Entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980, as escolas de samba prosperaram em número de agremiações. É provável que essa ocorrência se deva ao enfoque dado às escolas, principalmente pela transmissão dos desfiles do Rio de Janeiro a partir de meados daquela década. É a circularidade do carnaval no estilo “Capital do Samba” lançado para as cidades mais importantes do Brasil (FERREIRA, 2004). A importância do carnaval carioca em Natal pode ser identificada com enredos que prestigiam as festividades do Rio de Janeiro, a exemplo da escola de samba “Balanço do morro” que desfilou em 1986 com o tema “Rio, samba e carnaval” e no carnaval de 1988, em que a “Imperadores do samba” homenageou os carnavais carioca, soteropolitano e olindense com o enredo “Carnaval em três estilos na cidade do sol”.

O crescimento das escolas de samba no carnaval natalense pode ser vislumbrado na quantidade de agremiações que desfilaram em 1980, quinze ao todo: “Unidos do samba”, “Unidos de Mãe Luiza”, “Só falta você”, “Berimbau no samba”, “Império do samba”, “Unidos de Vila São Jorge”, “Cacique no samba”, “Crioulos fantásticos”, “Mangueira no samba”, “Esperança”, “Imperadores do samba”, “Império do salgueiro”, “Asa branca”, “Balanço do morro” e “Malandros do samba”.

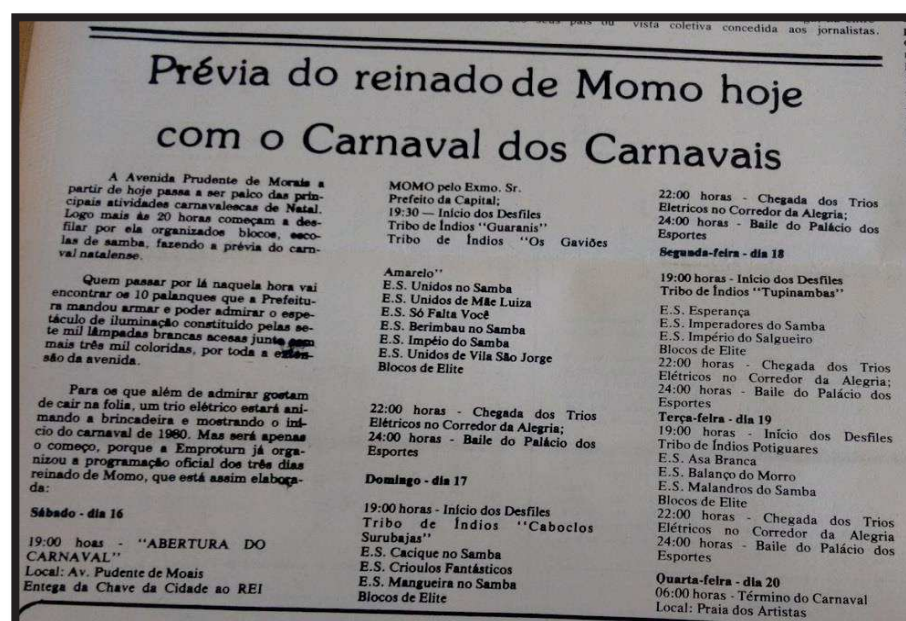


Figura 4: Desfile carnavalesco de 1980 em Natal
Fonte: Jornal *A República*, 1980.¹⁰²

No decorrer dos anos 1980, as escolas de samba cresceram ainda mais, até que em 1986 chegou-se ao número de vinte e três agremiações no desfile, fazendo com que, novamente, fossem estabelecidas três chaves (grupo A, B e C). O grupo principal aumentou para oito escolas – antes eram seis: “Balanço do morro”, “Malandros do samba”, “Mangueira do samba”, “Unidos de Vila São Jorge”, “Confiança”, “Imperadores do samba”, “Asa branca” e “Cacique no samba”.

O número de agremiações no desfile carnavalesco embora demonstrassem a hegemonia das escolas de samba, não agradavam a todos os sambistas. Em entrevista concedida no ano de 1991, Lucarino Roberto avalia como negativo o elevado número de escolas que desfilam no carnaval natalense: “Como é que a gente pode fazer um carnaval bonito com 22 escolas, se a gente podia filtrar mais e dá [sic] uma dimensão maior com escolas mais bem arrumadas?”¹⁰³. O ex-presidente da “Malandros do samba”, Wallace Honório, corrobora com o pensamento de Lucarino afirmando: “as Rocas é o berço do samba natalense, mas em cada rua tem uma Escola de Samba, onde é que se pode filtrar coisa boa, se está tudo dividido”¹⁰⁴. As críticas referentes ao número de agremiação surtiram efeito, ao ponto de fazer a prefeitura natalense decidir por

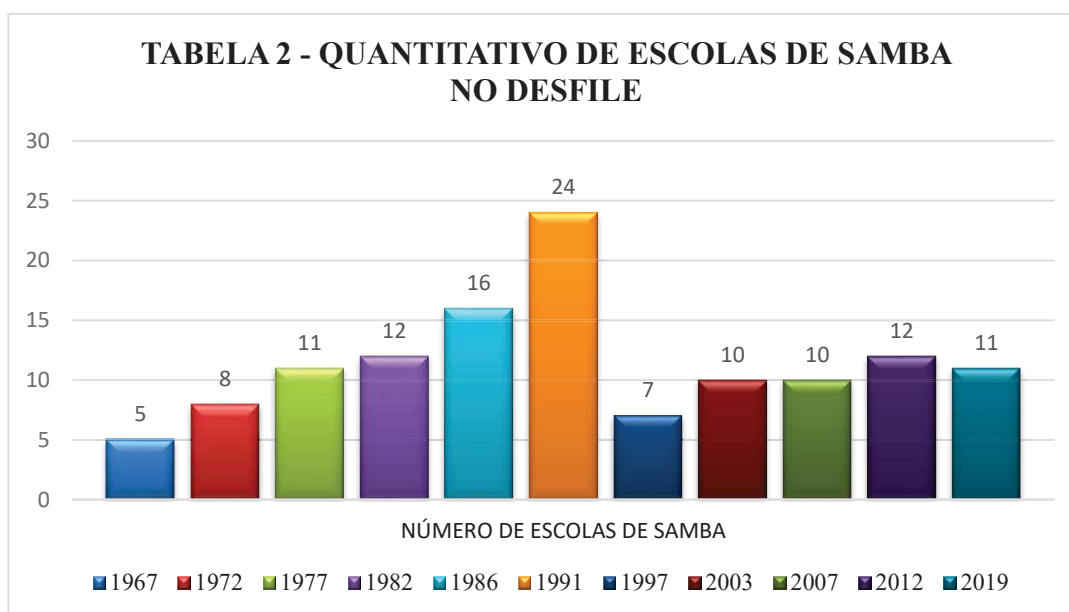
¹⁰² *A República*, de 09.02.1980.

¹⁰³ Lucarino Roberto em entrevista concedida ao jornal *Tribuna do Norte*, de 10.02.1991.

¹⁰⁴ Wallace Honório em entrevista concedida ao jornal *Tribuna do Norte*, de 10.02.1991.

reestruturar as chaves, reduzindo para duas com oito escolas de samba em cada uma delas, para o carnaval de 1992.

Talvez em função da forte pressão exercida por alguns dirigentes das escolas de samba na década de 1990, não obstante o destaque dessas agremiações frente às demais, elas foram perdendo força quantitativa ao ponto de desfilar no carnaval de 1997 apenas sete escolas de samba em chave única: “Malandros do samba”, “Balanço do morro”, “Imperadores do samba”, “Em cima da hora”, “Imperatriz alecrinense”, “Unidos do Gramoré” e “Unidos de Areia Branca”.



Fonte: Autor, 2019.

O gráfico acima demonstra a oscilação do número de escolas de samba que desfilaram no carnaval de Natal entre 1967 e 2019. No intervalo entre 1967¹⁰⁵ até 1986, houve um crescimento do número de agremiações, atingindo seu ápice em 1991, quando desfilaram vinte e quatro escolas. Com as críticas dos presidentes, houve uma reorganização do desfile, limitando o número de escolas e concessões da subvenção, ocasionando a diminuição delas, como pode ser observado no ano de 1997, que conteve apenas sete escolas de samba. Entre 2003 e 2019 houve pouca variação, girando em torno de dez a doze agremiações.

¹⁰⁵ O ano de 1967 marca o início da diferenciação entre as escolas de samba dos demais grupos carnavalescos no desfile.

No que concerne às modificações no desfile carnavalesco, verificamos que com o passar dos anos, as escolas de samba vão assumindo um protagonismo, não obstante a presença das tribos de índios – em número menor e desfilando em categoria diferenciada – e os blocos de elite – com sua chave específica e se apresentando em dia diverso daquelas agremiações.

Ao passo que as escolas de samba foram ganhando maior projeção no carnaval de Natal, os trios elétricos foram “invadindo” a festa do momo da capital potiguar. Um jornal local noticiou a inovação do carnaval natalense com a chegada desse atrativo na festa de 1980: “Natal tem boa atração turística para o carnaval-80: Trios Elétricos”¹⁰⁶. Em 1986, mais notícias demonstram a importância desse elemento carnavalesco “importado” de Salvador, tais como “Trios e bandas devolvem o carnaval ao povo de Natal” e “A ressurreição do carnaval”¹⁰⁷. Nesse ano, a capital potiguar trouxe para o carnaval o famoso trio elétrico de Dodô e Osmar, que se apresentou durante as quatro noites da festa natalense¹⁰⁸.



Figura 5: Trio elétrico em Natal no carnaval de 1981
Fonte: Jornal Tribuna do Norte, 1982.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *A República*, de 20.01.1980.

¹⁰⁷ *Tribuna do Norte*, de 13.02.1986.

¹⁰⁸ *Tribuna do Norte*, de 05.02.1986.

¹⁰⁹ *Tribuna do Norte*, de 03.01.1982.

O “som plugado” e o “trio elétrico”, contudo, já não eram novidade para os natalenses, pois nos anos setenta do século passado os instrumentos elétricos – que “adentraram” ao Brasil na segunda metade da década de 1960 com o *rock*, sobretudo do *The Beatles* – tomaram parte do carnaval local. Para os festejos do ABC clube, um jornal natalense noticiou em 1970: “Uma sirene que vai deixar muita gente tonta é um dos muitos ‘Algo Mais’ que o ABC está programando para o carnaval moderninho, na base de guitarras, instrumentos de sopro, sons bacanérrimos com o tradicional ‘Trio Elétrico’”¹¹⁰. No dia seguinte, esse mesmo periódico traz a seguinte notícia: “[...] a diretoria do ABC resolveu inovar em matéria de carnaval aqui em Natal. Vai fazer a partir de hoje um carnaval na base de guitarras elétricas, sons prafrentex, músicas de jovem guarda, sambão carioca, frevo pernambucano e tropicália de Caetano e Gilberto Gil”¹¹¹.

Observamos na matéria jornalística uma profusão de estilos musicais, unindo as vassourinhas do frevo e a “glória nacional” do samba ao *rock and roll* da jovem guarda e o crítico movimento tropicalista. Essa confluência e pluralidade de ritmos, tudo junto e misturado, é peculiar do carnaval, onde é possível carnavalizar, tal qual “A voz do morto” de Caetano Veloso, que une o morro, o iê-iê-iê e o *panis et circencis*: “Ninguém me salva/ninguém me engana/eu sou alegre/eu sou contente/eu sou cigana/eu sou terrível/eu sou o samba”.

Não obstante as outras formas de brincar o carnaval, bem como os inúmeros lugares que os foliões iam para passar os dias de momo (tais como praias e municípios do interior do estado), o desfile das escolas de samba persistiu em Natal como resistência – sendo a única expressão cultural carnavalesca que desfila, atualmente, no “sambódromo” improvisado da avenida Duque de Caxias, a passarela do samba natalense¹¹² – e o samba-enredo cristalizou-se como gênero artístico-musical específico do desfile destas agremiações, tanto que em 1983 ele entrou como quesito avaliador no desfile carnavalesco¹¹³. Com suas características particulares, as escolas têm no samba-enredo um dos elementos fundamentais para atingir o objetivo agonístico de ser campeão do carnaval.

¹¹⁰ *Tribuna do Norte*, de 06.02.1970.

¹¹¹ *Tribuna do Norte*, de 07.02.1970.

¹¹² As tribos de índios de carnaval desde o ano de 2018 passaram a desfilar no polo carnavalesco do bairro Ponta Negra, realizando o mesmo percurso dos blocos que saem às ruas naquele espaço carnavalesco e sem concorrer a prêmios.

¹¹³ *A República*, de 17.02.1983.

O samba-enredo conta uma história, traz expectativas e diz algo sobre o grupo ao qual ele está inserido, sendo, portanto, um elemento coletivo tanto na sua construção quanto naquilo que ele representa. O samba, nascido da musicalidade negra e iniciado nos morros do Rio de Janeiro, sem deixar seus elementos negro e carioca, adquiriu um *status* natalense. A interpretação da história do nosso país através dos sambas-enredo das agremiações natalenses não acompanhou *pari passu* o desfile carioca, que passou por uma ruptura dos sambas laudatórios para o reino da imaginação em meados da década de 1970, sobretudo com a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis.

No carnaval de Natal, embora ainda distante das tecnologias utilizadas pelas agremiações cariocas, as escolas de samba apresentam, atualmente, alegorias e fantasias que demandam verbas não alcançadas apenas com as mensalidades dos sócios, livros de ouro e recursos angariados em eventos. Torna-se imprescindível recorrerem a temas que homenageiam pessoas e lugares, fazendo do enredo uma mercadoria comercializável, de modo que alcancem os valores necessários para a feitura do desfile carnavalesco, conforme iremos discutir em tópico posterior.

Exemplificamos o agradecimento a personagens locais nos enredos “Voo da guerreira”, da escola de samba “Águia dourada” homenageando a ex-governadora Wilma de Faria, e “Hélio Galvão: saber como herança”, da agremiação “Balanço do morro” prestando homenagem ao escritor Hélio Galvão, ambos com samba-enredo de autoria da dupla Eri e Evilásio para o desfile de 2018. Quanto aos lugares, podemos citar os enredos “Monte Alegre, cidade festeira com graça e alegria”, da escola de samba “Em cima da hora”, no carnaval de 2012, e “Malandros do Samba: canta e conta lendas e mistérios de Carnaúba dos Dantas”, da “Malandros do samba” para o préstito carnavalesco de 2016.

As bricolagens das escolas de samba natalenses de hoje são semelhantes às aquelas de outrora, pois esses grupos, embora secundarizem o carnaval de Natal do ponto de vista turístico, têm força e resistem, uma tática comum dos menos abastados. Como já disse Zé Kéti em *A voz do morro*, “Eu sou o samba/a voz do morro eu sou mesmo sim senhor/quero mostrar ao mundo que tenho valor/eu sou o rei dos terreiros”, complementado por Caetano Veloso em *A voz do morto*, “Eu canto com o mundo que roda/mesmo do lado de fora/[...]/ninguém me atende/ninguém me chama/mas ninguém me prende/ninguém me engana/eu sou valente/eu sou o samba”.

Mesmo com todos os problemas decorrentes de administrações despreocupadas com a cultura popular, entendemos que o desfile de escolas de samba em Natal é, de fato, realizado com baixos investimentos, contudo, demonstram a força criativa de inúmeras pessoas que, mesmo sem verbas suficientes, conseguem elaborar um desfile, com fantasias, alegorias, batucada e samba-enredo que em nada devem ao carnaval do Rio de Janeiro. Assim, discordamos do ex-Secretário de Turismo de Natal Pery Lamartine (1977-1979) ao afirmar em uma entrevista no ano de 1992 que o carnaval natalense jamais seria uma atração turística, pois a cidade não tinha condições de disputar com Olinda e Salvador e concluiu dizendo que o desfile de escolas de samba da capital potiguar é uma “imitação muito ruim do carnaval carioca” e continua: “o fato é que esse carnaval não atrai ninguém, só mesmo a classe média baixa e graças a Deus, eles têm isso aí para se divertir”¹¹⁴.

Cada desfile é particularizado a partir de seu contexto social, político, econômico e cultural, não sendo salutar realizar comparações entre os carnavais das mais variadas cidades. A estética carnavalesca é peculiar a cada localidade a depender de inúmeros fatores e, nesse sentido, as escolas de samba da capital potiguar realizam seu desfile carnavalesco dentro de limites, com seus problemas, entraves, mas manifesta essa vitalidade que o torna peculiar.

Após transcorrer esse “passeio sambante” pela história do carnaval de Natal e do desfile das escolas de samba, com foco nos sambas-enredo dessas agremiações, buscaremos compreender a trajetória do compositor, a partir das suas narrativas e os sambas que eles compuseram, revelando as experiências desse agente carnavalesco e sua inserção no universo do carnaval.

¹¹⁴ Pery Lamartine em entrevista concedida à *Tribuna do Norte*, de 01.03.1992.

3 COMPONDO A VIDA DO COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO

A trajetória sambista do compositor de samba-enredo é imprescindível para o que nos propomos no presente trabalho: compreender esse personagem do universo do carnaval. A biografia desse sujeito através do compartilhamento de suas experiências enquanto indivíduo imerso numa sociedade se manifesta de grande importância para sabermos as motivações, perspectivas e projetos que contribuíram para o “tornar-se” e “permanecer” compositor.

Por meio desse agente do mundo do samba e de suas “histórias sambantes”, buscaremos recuperar o “eu” historicamente constituído, portador de um *habitus*, de um *ser sambista* do compositor, sua trajetória e posições ocupadas num espaço sujeito a inúmeras transformações (BOURDIEU, 2006). O *habitus* consiste em um:

[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983, p. 61).

Ao nos propormos entender a vida do compositor, não pensamos numa história de vida unilinear, cujo percurso tem um começo, meio e fim bem delineado, mas, pelo contrário, repleto de discontinuidades e imprevistos que são parte da totalidade vital de todo indivíduo. Em paralelo à forma singular do agente “compositor” no interior do universo carnavalesco, isto é, na sua identidade social edificada no mundo do carnaval, existe um sujeito fracionado que, dialeticamente, produz e é produzido por essa singularidade “compositor”.

No presente capítulo, abordaremos a condição do compositor como um indivíduo historicamente situado, com um capital cultural incorporado e que reflete diretamente seu modo de enxergar, entender e traduzir o mundo através de suas canções. O samba-enredo é reflexo, também, da história pessoal, da realidade vivida do compositor, portanto, faz-se necessário compor a vida desse agente. O compositor vive a vida sambisticamente e, sendo assim, vamos adentrar a essa caminhada sambante desse personagem carnavalesco. Primeiro, compreendendo

as vivências dos compositores, trilhando pelo cotidiano desses agentes e, posteriormente, analisando algumas composições.

3.1 NA TRILHA DO SAMBA: A “VIDA SAMBANTE” DO COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO

“Nas Rocas a gente já nasce com a relação com o samba, que é muito forte”. Foi com essa frase que Debinha Ramos iniciou o nosso primeiro diálogo, em 13 de setembro de 2016. Ainda segundo o compositor, o rufo dos tambores afros, juntamente com o samba, também era frequente na localidade. Há um elo do bairro Rocas com o samba, tanto que é considerado o “berço do samba de Natal” (CORADINI; PAVAN, 2016). Evilásio remete ao samba-enredo “Rocas, o berço do samba”, que fez em coautoria com Eri, para a agremiação Unidos de Areia Branca, em 1995, o qualitativo de “berço do samba” ao bairro: “a primeira vez que foi usado esse termo foi quando nós fizemos um samba [...] para a Unidos de Areia Branca [...]: ‘Rocas, berço do samba potiguar’, e colou”¹¹⁵. Podemos justificar essa predileção pelas Rocas como o berço do samba por serem de lá as duas maiores escolas de samba que desfilam no carnaval natalense, bem como o número de agremiações presentes no bairro. Em 1990, por exemplo, a localidade contava com nove escolas de samba desfilando no carnaval natalense¹¹⁶.

Debinha Ramos não teve ascendência familiar imersa no universo carnavalesco, mas iniciou a convivência com escola de samba aos onze anos assistindo aos ensaios quando ia para a casa da avó que avizinhou a Balanço do Morro. Aos quinze anos, passou a frequentar as agremiações carnavalescas e, desde então, não largou o samba e o carnaval. No Brasil, há uma contiguidade entre samba e carnaval, sendo quase complementares um do outro. Afirmamos anteriormente que a relação entre eles é imprescindível para compreender o samba-enredo por se tratar de um subgênero do samba construído para o espaço-tempo carnavalesco.

O sambista forja sua identidade enquanto tal a partir de sua vivência no mundo do samba. A presença nas rodas de samba, por exemplo, faz parte desse aspecto identitário que o

¹¹⁵ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

¹¹⁶ *Tribuna do Norte*, de 03.02.1990.

faz se constituir um “sambista” e tais eventos são intrinsecamente ligados ao carnaval. O sujeito ao imergir no universo do carnaval adentra também no mundo do samba. Debinha Ramos afirma que, ao término dos ensaios carnavalescos, iniciava o samba com a turma da agremiação: “acabavam os ensaios, o pessoal começava a tocar, fazer umas rodas de samba”¹¹⁷.

Presenciamos em inúmeras ocasiões a chegada de um compositor numa roda de samba. Ele é sempre lembrando nominalmente e, geralmente, convidado a uma “canja”¹¹⁸. Nesse sentido, toma uma posição dentro do sistema social, passando do “anonimato” à “pessoalidade” (DAMATTA, 1997). Debinha Ramos falando de sua identidade com o samba, afirma: “Chego em um lugar, o cara já se refere a mim, o meu nome, com o samba. Não tem como ser diferente. É Debinha do samba. Eu sou sambista”¹¹⁹.

A “canja” é uma saudação ao compositor que chega à roda e um rito de agregação que o coloca em destaque frente aos demais participantes, ao passo que promove uma separação do “mundo exterior” (a vida racional) e o identifica “com aqueles que encontra, mesmo que seja apenas durante um momento” (VAN GENNEP, 2013, p. 47). Ao agregar-se aos demais sambistas (compositores, intérpretes, músicos), ele interage por meio de uma rede de significados (GEERTZ, 2008) a partir de um sistema compartilhado de valores.

Na dialética entre indivíduo/pessoa ou, dito de outro modo, anônimo/celebridade, DaMatta (1997) correlaciona a pessoa ao ideal de sucesso, permitindo um tratamento diferenciado, especial. No Brasil dammatiano, opera-se uma sociedade segmentada em que (quase) tudo se opõe: homem/mulher, rua/casa, lazer/trabalho e pessoa/indivíduo. Esse sucesso, para o antropólogo, não se recebe, mas é algo que *se faz* e *se tem*, consistindo numa forma de conciliação entre a igualdade e a diferença, isto é, diferencia-se sem hierarquizar. O compositor, embora visto de modo singular, não está acima dos demais.

Podemos exemplificar, no caso específico do compositor, processos tecnonímicos que trazem para o mundo do samba o critério da personalidade. O compositor e intérprete Rogerinho se intitula, no universo sambista, como “Rogerinho Lucarino”, em referência ao seu pai, Lucarino Roberto – ou “Mestre Lucarino”, como é conhecido –, fundador da escola de samba “Balanço do morro” e um memorável carnavalesco, mestre de bateria e compositor de samba-

¹¹⁷ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹¹⁸ Gíria no meio musical que consiste em ser convidado por alguém que está se apresentando para dar uma demonstração das habilidades musicais.

¹¹⁹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

enredo do carnaval natalense:

Eu tenho uma base aqui. Não posso fugir da minha realidade. Quem seria eu sem ele? Eu não seria ninguém sem meu pai. Não adianta querer manter só meu nome Rogerinho. Eu tenho que criar uma base e a base é “Rogerinho Lucarino”. É dessa forma que eu tô mantendo aí, tá dando certo.¹²⁰

Essa autodenominação é carregada de um simbolismo multívoco, pois exprime várias coisas (TURNER, 2013). Lucarino Roberto é fundamental para pensarmos no binômio dammatiano indivíduo-pessoa, pois, partindo de sua realidade popular, proveniente de um bairro pobre de Natal, ganhou notoriedade no universo do carnaval e agregou ao seu nome o pronome de tratamento “mestre”, indicando seu talento na arte sambística, bem como o fato de haver sido o mentor de muitos sambistas, ensinando o fazer carnavalesco dentro da escola de samba. Debinha Ramos fala que Lucarino foi eternizado e continua: “[...] ele não vai morrer nunca, sempre vai ter alguém lembrando dele, pela história que ele construiu dentro do samba muito forte. Por isso que ele é exaltado o tempo todo”¹²¹. Reconhecendo a importância do “Mestre” Lucarino para o samba em Natal, complementa:

Lucarino era um cara espetacular na vida, como sambista e como homem. Um negro das Rocas chegar num lugar que ele chegou, [...] políticos, chefes de Estado, iam na casa dele tomar uma com ele. Ele reunia. No dia do enterro dele, no velório dele, políticos, grandes empresários, todos estavam lá. O enterro foi uma coisa absurda de gente, porque ele conseguiu colocar a história do samba dentro de Natal, onde samba é difícil pra caramba, até hoje é, imagina lá naquela época.¹²²

A reunião de políticos e empresários em torno de um indivíduo simples, proveniente dos estratos menos abastados da sociedade, opera uma regra de inversão que traz a máxima damattiana indivíduo/pessoa, em que pessoas se transmudam em indivíduos e certos indivíduos se transformam em pessoas no reinado momesco. Os compositores e demais agentes carnavalescos são “os indivíduos anônimos [que] deixam de ser mera força de trabalho ou biscateiros do mercado marginal, tornando-se pessoas” (DAMATTA, 1997, p. 244). No universo do carnaval, assim como no mundo do samba, a hierarquia põe-se ao revés e o

¹²⁰ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

¹²¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹²² Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

compositor destaca-se, adquire reconhecimento e o drama cotidiano do “sabe com quem está falando?” manifesta-se sob uma nova perspectiva da carnavalização, da ambivalência, resguardando, contudo, a dramatização da vida entre a igualdade e a hierarquia.

Os vínculos e influências familiares têm importância no universo carnavalesco. A família de Lucarino Roberto é envolvida em escola de samba: a viúva, Dona Dorinha, os filhos, Rogerinho e Leduá, o irmão, Dide, além de sobrinhos e netos. Todos eles são sambistas e iniciaram essa vida sambística a partir do “mestre”. Rogerinho Lucarino nos dá um depoimento sobre os valores aprendidos a partir da vivência com o pai:

Eu penso muito no meu velho, o nome que tem essa rua, os valores que ele deixou, só o nome dele: Lucarino. Eu chego nos cantos, as pessoas me prestigiam. A minha vida chama-se o meu pai. Tudo o que ele deixou pra mim foi: respeito, humildade, atenção. Os ensinamentos que ele me deu.¹²³

É dessa forma que na constituição social de uma escola de samba verificamos a existência desse agente que vivencia a agremiação durante o ano e participa ativamente de seus eventos. É assim que Leopoldi (1978) categoriza o *sambista* definindo-o:

[...] *sair* na escola (isto é, desfilar com ela), comparecer aos seus ensaios ou desempenhar uma função qualquer em seus quadros administrativo ou carnavalesco não são atividades suficientes para definir um *sambista*. A interiorização da valorização do samba, decorrente da *intensidade* e *continuidade* da participação nas atividades sociais relacionadas àquela expressão musical define com mais propriedade o *sambista* (LEOPOLDI, 1978, p. 106).

A valorização do samba é um aspecto crucial do sambista, pois apenas participar da escola de samba não define o seu *status* enquanto tal. É preciso ter o samba e o carnaval como um “estilo de vida”. Ubirajara do Nascimento, o “Bira da Balanço”, um dos diretores da bateria da “Balanço do morro”, dá uma noção desse “estilo sambista de vida”:

Geralmente, a pessoa leva em questão o seguinte: sambista tem que ser bom de samba. Aí não vê que o sambista em si, ele se enquadra em todo grupo musical da coisa. Se você ‘tá’ dentro de uma escola de samba, você frequenta as reuniões da diretoria, frequenta os ensaios, já passou pelos instrumentos da bateria quase ‘tudo’, tem o carnaval na veia, pra mim, a pessoa é um sambista.

¹²³ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

Não é só quem samba. [...] Existe o sambista, que é aquele amante do samba, que onde tem samba ele ‘tá’ frequentando, ‘tá’ assistindo, ‘tá’ ouvindo no rádio, no CD, no DVD. Eu mesmo me considero um sambista. Sempre quando tem samba eu ‘tô’ de dentro, [...] vou assistir, vou tocar.¹²⁴

Há um aspecto identitário relacionado ao sambista e que cria essa identidade com o samba. Reconhecer-se e ser reconhecido como sambista é inerente ao agente do mundo do samba e do carnaval. Desse modo, afirma Bira da Balanço: “Geralmente a gente ‘tá’ no samba, em outros bairros, então todos se conhecem. Onde chegar, sendo do samba, todo mundo se conhece. ‘Tá’ ali rolando um pagode, um ‘sambazinho’, vamos cantar ali o samba do Balanço do Morro”¹²⁵.

O compositor de samba-enredo é um “profissional” do mundo do carnaval com a especialidade de compor e, na maioria das vezes, enquadra-se na categoria “sambista” de Leopoldi (1978). Nesse sentido, a composição traz a noção de profissionalização desse agente, que carrega intrinsecamente a sua relação com a indústria cultural, uma vez que viver do samba significa gravar (CAVALCANTI, 1994). Cavalcanti (1994), tratando especificamente sobre o desfile de escolas de samba cariocas, aduz:

[...] um dos primeiros feitos marcantes da entrada da Liga na organização do desfile das grandes escolas foi tomar para si a gravação e a comercialização do Long-Play com os sambas-enredo das grandes escolas, até então ao encargo de terceiros. O significado comercial desse fato, e suas implicações para a organização do carnaval, foram extraordinários” (CAVALCANTI, 1994, p. 85).

A antropóloga afirma ainda que o fato de gravar e comercializar as composições afetou o compositor de samba-enredo “colocando-o anualmente diante da possibilidade de, ao ter o seu samba escolhido como campeão da escola, ganhar muito dinheiro em direitos autorais” (CAVALCANTI, 1994, p. 85-86). Vemos, então, que os interesses comerciais também se constituem no universo do samba carioca. Estudando o samba-enredo em Florianópolis, Frederico Bezerra (2010) fala em “profissionalismo de temporada” para designar o período carnavalesco em que o compositor tem um ganho financeiro que serve para complementar a renda.

¹²⁴ Ubirajara do Nascimento em entrevista concedida ao autor em 24.03.2016.

¹²⁵ Ubirajara do Nascimento em entrevista concedida ao autor em 24.03.2016.

Diferentemente do que ocorre no desfile do Rio de Janeiro, no carnaval natalense as composições de samba-enredo não rendem frutos ao compositor. O compositor Evilásio faz uma brincadeira, com certa crítica, sobre o fato de não ser remunerado: “No dia em que eu ganhar algum dinheiro com escola de samba, eu não gasto não, vou colocar em um quadro aqui na sala”¹²⁶. Zorro afirmou que o único dinheiro recebido em concurso de samba-enredo foi um que ele participou da escola de samba “Império do vale”.

Um outro ponto a ser considerado é a ausência dos sambas-enredo nas rádios natalenses, ainda que algumas agremiações gravem em estúdios. Mesmo no período carnavalesco, não observamos a veiculação dos sambas das agremiações locais, restringindo a sua circulação aos eventos realizados pelas escolas e algumas festividades pré-carnavalescas, sendo esse o circuito espaço-temporal que percorre o samba-enredo das escolas de samba de Natal, com início no lançamento do samba e perdurando até o término das atividades carnavalescas, seja no desfile ou na festa da vitória para aquelas que alcançaram as primeiras colocações.

Pensar a noção de profissionalização do compositor de samba-enredo é, pois, sair do universo carnavalesco mais restrito para o mundo do samba, que tem uma maior amplitude. Contudo, é um nicho que não tem muita visibilidade em Natal, principalmente se estamos tratando de compositores locais. Para exemplificar, não obstante sua importância para as escolas de samba, a participação no mercado da música do compositor Eri é insipiente, figurando tão somente como intérprete em um *compact disc* (CD) que reuniu sambistas natalenses (compositores e intérpretes) e realizando alguns shows com seu grupo de samba e pagode para complementar a renda.

Com o compositor Eri, retomamos o antagonismo fundamental dammatiano: indivíduo/pessoa. Se, por um lado, no plano do *indivíduo*, ele é “qualquer um” da sociedade, por outro, quando inserido no universo do carnaval e do samba - no plano da *pessoa* - transmuda-se e elabora sua identidade sambista imersa no mundo carnavalesco. O compositor mergulha numa rede que engloba o mercado cultural do samba, envolvendo relações e sociabilidades acionadas em torno dele, mas que não trazem projeção midiática relevante, tampouco permite uma vida confortável financeiramente. Mas o mercado artístico, mesmo assim, existe a partir da ação coletiva desses compositores, conjuntamente com outros agentes do mesmo universo. No entanto, esses artistas, em sua maioria humildes, atravessam um dilema

¹²⁶ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

para gravar suas composições, como ocorreu com Heriberto Zorro, que realizou vários sambas de adesão no ano de 2016 com a finalidade de arrecadar verbas para a confecção de seu trabalho autoral.



Figura 6: Folder do samba de adesão do Mestre Zorro
Fonte: Substantivo Plural, 2016.¹²⁷

O universo composicional do samba-enredo não traz retorno financeiro, podendo ser esse um motivo desencorajador para os compositores. Trazendo para a realidade da capital potiguar, a inserção do compositor no mercado cultural da música e, mais especificamente do samba, é precária, por vezes até inacessível se os custos forem exclusivos dele próprio, como podemos observar nas palavras de Rogerinho Lucarino:

O nosso mercado é muito pobre. Eu tenho 50 composições. [...] Mas e aí, pra vender, pra gravar? Vamos fazer como? [...] pra gravar minhas músicas é complicado, porque eu vou precisar de harmonia, vou precisar de um percussionista e tudo isso requer recursos. Tenho que ter recursos pra ir pra um estúdio. [...] É difícil. Se você não tiver alguém que dê o espaço, você não consegue. [...] É difícil esse lado, o mercado do compositor.¹²⁸

¹²⁷ Disponível em: < substantivoplural.com.br>.

¹²⁸ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

Partindo de um pressuposto semelhante ao de Rogerinho, Eri mostra a dificuldade do compositor no universo composicional de samba-enredo e deixa claro que a composição está mais associada à emoção (“carinho” e “amor” pela agremiação) que à razão (ausência de contrapartida pecuniária):

O cara não pode se entregar diretamente aí porque não tem retorno financeiramente quase nada pra gente. A gente faz com muito carinho, mas não tem retorno de nada. Se houvesse algum retorno pra gente, pode ter certeza que estava tudo bacana, mas tem retorno nenhum. A gente faz porque gosta, pelo amor que a gente tem à escola.¹²⁹

No tempo ordinário, os compositores de samba-enredo têm outras ocupações no campo do trabalho e, conforme observado, nenhum deles tem a música por profissão: Debinha Ramos é funcionário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte; Rogerinho Lucarino exerce a profissão de bedel escolar (inspetor de alunos); Eri é motorista da Câmara Municipal de Natal; Ezequias Félix é servidor público, assumindo a função de Chefe de Secretaria, do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Norte; e Gérson Oliveira é instrutor de autoescola.

Percebemos que a inserção do compositor no mercado cultural é marginal, não obstante o *status* ocupado no universo carnavalesco. Debinha Ramos é muito claro ao afirmar que em Natal, se for pra “viver” do samba, “o cabra vai morrer de fome”, contudo, ele é um dos poucos que tem seu nome consolidado no cenário profissional da música natalense. Em 2016, Debinha Ramos lançou o álbum “Lugar comum” trazendo composições autorais e de outros compositores natalenses, fazendo o papel de representar sua comunidade e permitir que ela se apresente pelas canções de seus sambistas. Esses poetas estão ali para dar seu ponto de vista da sociedade, do que é viver em comunidade, com suas carências e aspirações.

Vimos alhures que o universo da composição traz, em seu cerne, a vivência daqueles que o compõem e seu olhar sobre o cotidiano. A vida sambística os leva a escrever sobre religião, carnaval e samba, que é a tríade recorrente da cotidianidade dos sambistas. O *compact disc* “Lugar comum” traz, justamente, essa recorrência na voz de indivíduos ligados ao samba natalense e que abordam poeticamente esse universo extraordinário para muitos, porém ordinário para eles¹³⁰:

¹²⁹ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

¹³⁰ Trechos de sambas extraídos do CD “Lugar Comum”, de Debinha Ramos.

Vou lá no Comum buscar um axé,
 Pedir a Ogum com força e fé.
 Lugar de paz que cura meus ais
 Com a benção dos orixás. (“Lugar Comum”, Debinha Ramos)

Surdão chame as cordas pra tocar
 Que o sambista vai cantar [...]
 Descobri um novo amor
 Na batida do pandeiro. [...]
 Foi carnaval que passou,
 Minha escola não ganhou
 Na harmonia desse enredo. (“Rosário de canções”, Tertuliano Aires e Agarci dos Santos)

Doutô quer calar meu tamborim.
 Como é que eu calo?
 Samba não nasceu assim. [...]
 Mas meu tamborim não quer o que é seu,
 Batuca defendendo o que sempre foi meu.
 Conclusão pra douto: samba é marginal. (“Doutô quer calar meu tamborim”, Vinícius Assunção)

Ao alcançar projeção no mercado da música, foi permitido a Debinha Ramos dar visibilidade a uma comunidade de vozes que se encontravam silenciadas nos guetos e comunidades, saindo do espaço do silêncio para estar em evidência. Em nível nacional, temos como importante exemplo o carioca Bezerra da Silva que abriu espaço para artistas e poetas que compõem samba no morro.

Quando se fala em compositor de samba-enredo, é comum remeter à existência de uma ala de compositores, semelhante ao que ocorre nas escolas de samba cariocas. No carnaval natalense, ao contrário, há uma grande circulação dos compositores pelas agremiações carnavalescas, inexistindo “ala de compositores”. O trânsito entre as agremiações permite, inclusive, que um mesmo compositor tenha mais de um samba-enredo entre as escolas de samba que desfilam o carnaval em determinado ano. Debinha Ramos afirma que já houve a referida ala nas agremiações, mas essa prática não se renovou com o tempo: “Quando tem o concurso que você ganha, beleza, mas os que perdem, às vezes, deixam até a escola”¹³¹. Ezequias Félix, em fala que corrobora com essa afirmação, coloca que não “puxou”¹³² o samba-enredo vencedor

¹³¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹³² O termo faz referência a cantar o samba-enredo no desfile. O intérprete é, também, conhecido como “puxador” de samba-enredo.

do concurso da escola de samba “Balanço do morro” porque o compositor que venceu havia dito que não seria intérprete da escola de samba caso a música dele não fosse a vencedora. Trata-se de uma situação de fragilidade dos laços entre os componentes – no presente caso, os compositores – com as agremiações carnavalescas.

A ala dos compositores tem uma forte relação com a formação da Velha Guarda nas escolas de samba. Heriberto Zorro fala da escassez de compositores nas escolas de samba: “Acabou-se a tradição de ter compositor só de uma escola. Até porque não se fazem mais sambas de quadra, samba de exaltação”¹³³. Para Debinha Ramos, o sambista natalense “se aposenta” da escola de samba, fazendo refletir a sua inatividade laboral.

A Velha Guarda tá começando a não ter mais. Aí complica mais ainda. Não querem mais sair, não tem o estímulo de sair. [...] Eu tô *[sic]* velho e quero ficar em casa. A gente vai chamar, são poucos que ainda vão, aí pra formar uma ala, não forma mais. Porque não tem o dia-a-dia na escola. [...] A Velha Guarda já tá aposentada, passa o ano inteiro dentro de uma rede, aí não tem o pique de chegar no carnaval e sair, porque não conviveu o ano inteiro dentro da escola de samba.¹³⁴

Segundo Rogerinho Lucarino, uma das coisas que nele causa dor é a falta da Velha Guarda: “Eu não vejo um grupo de Velha Guarda. Existem pessoas ainda em Natal que fizeram parte da Balanço do Morro e poderiam muito bem ser prestigiadas, entendeu?”¹³⁵. Ezequias Félix atribui a inexistência da Velha Guarda do samba ao receio dos “cartolas” das escolas em perder espaço no interior da agremiação.

Cada escola tem os seus cartolas e eles deliberam aquilo que eles acham que deve ser feito em prol daquela escola, então eu acho que isso é uma deficiência que há nas escolas de samba de Natal. Deveria ter a Velha Guarda da Balanço do morro, a Velha Guarda da Malandros do samba, a Velha Guarda da Acadêmicos do morro [...]. Deveriam ter essas pessoas e que estão vivas hoje em dia, que ainda poderiam estar lá [...]. Eu acho que é mais a questão da vaidade dos cartolas [...] em não colocar a Velha Guarda e, de repente, aquela Velha Guarda tomar o espaço deles enquanto administradores.¹³⁶

As agremiações funcionam semelhante a empresas formais (algumas delas têm,

¹³³ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

¹³⁴ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹³⁵ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

¹³⁶ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

inclusive, personalidade jurídica própria, a exemplo da “Balanço do morro”), com os problemas internos inerentes a todas as entidades onde agregam pessoas com visões diferentes. Através da fala de Ezequias Félix, percebemos uma clara relação de poder existente dentro dos grupos carnavalescos. É comum a luta por espaços de poder nas escolas de samba, seja na diretoria, entre passistas e até mesmo pelos compositores.

A ausência da Velha Guarda gera, de certa forma, a perda de identidade com a tradição da escola de samba, colocando em jogo até mesmo o reconhecimento do compositor. “Nós poderíamos ser um pouco mais reconhecidos”¹³⁷ afirma Evilásio, que recebe o complemento de seu parceiro de composição Eri: “Pelo que a gente vem fazendo no carnaval de Natal”¹³⁸. Cavalcanti (2015) aduz que a criação da Velha Guarda seria “um ato de ‘preservação’ do que se entendia como samba autêntico e almejava produzir representações sobre as escolas de samba que valorizassem a autenticidade do samba no ambiente carnavalesco” (CAVALCANTI, 2015, p. 214). É pensando nessa “representação” valorativa do samba, que Debinha Ramos fala sobre a falta de uma referência para os jovens que ingressam na escola de samba por estarem ausentes daqueles que têm uma história dentro da agremiação:

O jovem chega e não encontra a Velha Guarda, que vai dar a ele um rumo, uma orientação, dizer como começou a escola e a vivência que você tem com a Velha Guarda. [...] Se você não tem essa convivência com ninguém, se a Velha Guarda não está mais dentro da escola, é complicado. Aí você não tem uma referência. O jovem não tem essa referência.¹³⁹

A identidade do sambista com a escola de samba tem relação direta com os componentes mais antigos da agremiação, pois são essas pessoas quem “iniciam” o jovem no universo do carnaval. Debinha Ramos afirma que, após ser convidado pelo Mestre Lucarino para emparceirá-lo na composição de um samba-enredo, tornou-se auxiliar do puxador Humberto Balduíno na escola de samba “Balanço do morro”: “[...] aí eu comecei a cantar nos ensaios; eu era auxiliar de intérprete neste tempo. Auxiliar do grande intérprete chamado Humberto Balduíno, meu mestre. Ele é vivo ainda e ele me deu a honra de auxiliá-lo no samba-enredo”¹⁴⁰.

Os “mestres” são muito importantes na vivência em escola de samba. Os compositores

¹³⁷ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

¹³⁸ Eri em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

¹³⁹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹⁴⁰ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

têm seus mestres e aduzem de forma uníssona que parte do conhecimento adquirido dentro das agremiações é devido a essas pessoas que ensinam e dão o suporte necessário para que eles assumam papéis, sejam como ritmistas, passistas, intérpretes ou compositores. Eri considera Lucarino Roberto como um “pai” e tinha nele um alicerce para a vida sambística:

E agradeço também a Deus, sabe, por ter conhecido Lucarino, por ter colocado ele em minha vida, porque ele foi como um pai pra gente aí, sempre ensinando, dando conselho, pedindo pra gente não entrar no caminho errado. Era como um pai. Nos ensaios ele educava a gente bacana, entendeu? Só ensinava as coisas boas pra gente. Ele às vezes olhava tanto pra gente que esquecia da família dele, entendeu? Eu tenho que agradecer a ele por ter dado uma força pra mim e chegar até onde eu tô hoje. Nos pagodes aí, nos sambas, o conhecimento que eu tenho aí ele foi uma luz muito forte pra mim.¹⁴¹

Muitos compositores têm uma referência pessoal de sambistas que contribuíram para as suas respectivas caminhadas no mundo do samba. Confirma-se isso na fala de Ezequias Félix: “Mestre Lucarino foi a pessoa que eu me espelhei desde menino [...]. Ele é aquele camarada que sabia tudo dentro de escola de samba [...], foi uma pessoa que me deu luzes. Foi a partir dali que eu comecei a cantar, seguir aquela linha dele”¹⁴². Em seu relato, Ezequias Félix dá sua saudosa opinião sobre quem é o verdadeiro sambista, lembrando dos alicerces do samba no passado:

Sambista é aquele sujeito que supera as adversidades [...]. Ele tá ali defendendo aquele pavilhão do samba, apesar de todas as dificuldades e todas as discriminações que há, [...], disposto a defender a bandeira do samba que sempre sofreu desde o tempo do nascimento, escondido nas senzalas, dentro dos terreiros de candomblé, porque não podia, era discriminado, ia preso. Esses são os verdadeiros sambistas que eu considero de outrora, que trouxe pra gente essa coisa de manutenção daquela coisa harmoniosa e que pra mim me envolveu.¹⁴³

Esse sambista de outrora do qual retrata Ezequias Félix é quem encarna a autenticidade e pureza das raízes do samba e auxilia na manutenção do espírito da escola de samba e do ser sambista. Os baluartes do carnaval natalense ou a Velha Guarda do samba, a exemplo de Roberto Lucarino e Antônio Melé, são recursos simbólicos e seus feitos são patrimônio

¹⁴¹ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

¹⁴² Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

¹⁴³ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

imaterial de suas respectivas escolas de samba e do carnaval de modo geral.

A trajetória de vida de um grupo de compositores e o modo como “faziam” samba – o saber aprendido com “velhinhos” – foram iluminados. O termo Velha Guarda consagra, desse modo, o conhecimento musical acumulado pelos compositores e visto como patrimônio formador das escolas de samba de modo geral, de algumas escolas de samba em particular, e como patrimônio mais amplo da história do próprio samba como gênero musical (CAVALCANTI, 2015, p. 215).

A falta dos baluartes para quem está chegando nas escolas de samba é uma preocupação. A importância de pessoas que inspiram é fundamental para quem está iniciando. Rogerinho Lucarino desde criança participa da agremiação “Balanço do morro”, mas somente em 2016 ele adentrou no universo da composição de samba-enredo e espelhou-se no pai, Lucarino Roberto, o maior sambista da “verde e rosa” natalense.

[...] eu achava incrível que meu pai ele era compositor de samba-enredo. Eu tava lembrando que ele escrevia samba-enredo dentro da história que ele ia contar, mas sem ter aquele conhecimento de compor o samba-enredo. Ele era semianalfabeto, mas ele tinha a praticidade de escrever um samba-enredo. E eu tô tentando, começando, dando o primeiro passo pra ver como é que fica.¹⁴⁴

Para Debinha Ramos, renovar é preciso no interior da agremiação carnavalesca e aduz que existia a ala de compositores nas escolas de samba natalenses, mas hoje não existe mais. Assim como teve a chance de realizar um grande trabalho com a ajuda de seus “mestres”, ele acredita que é importante renovar com a chegada de outros integrantes e, certamente, o apoio dos que já se encontram na escola de samba:

Há uma necessidade de haver uma renovação, eu já ‘tô’ pensando nisso, tem uns jovens lá que estão chegando, bons. Acho que tá na hora de dar vez como ele me deu a vez, como Humberto Balduino me deu a vez de eu chegar a ser puxador oficial, acho que começa a chegar pra fazer essa renovação. Acho que começa a chegar pra haver essa renovação.¹⁴⁵

Ao passo que se identifica a falta de uma Velha Guarda, também percebemos certa fluidez dos compositores frente às agremiações. Essa alternância entre escolas de samba e até

¹⁴⁴ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

¹⁴⁵ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

mesmo a concomitância do compositor em várias escolas de samba contribui para a perda da identidade do agente carnavalesco com determinada agremiação. Temos vários exemplos de compositores que compuseram letras para mais de uma escola de samba no mesmo carnaval. Em 1999, Heriberto Zorro compôs o samba-enredo “Contatos imediatos” para “Em cima da hora”, e ““Parabéns, Natal – a cidade que me viu crescer, na visão de Câmara Cascudo” para a escola de samba “Malandros do samba”. Já a dupla Eri e Evilásio, no desfile carnavalesco de 2018, emplacou dois sambas-enredo para escolas de samba da “chave A” do carnaval natalense: “O voo da guerreira”, da escola de samba “Águia dourada”, que contou a vida da ex-governadora do estado do Rio Grande do Norte, Wilma de Faria, e “Hélio Galvão: saber como herança”, da escola de samba “Balanço do morro”. O próprio compositor Evilásio alegou estar preocupado por escrever dois sambas de enredo num único desfile carnavalesco. Debinha Ramos testemunha o motivo pelo qual fazia vários sambas-enredo para as escolas;

Houve uma época que eu fazia para várias escolas ao mesmo tempo, pra ganhar uma grana, pra tomar umazinha no carnaval, aí a gente participava, ia nas escolas, até as pequenas mesmo, do grupo B, do C, e fazia samba pra “Caprichosos do Areal”, pra “Crioulos fantásticos”, pra “Independente do samba”, “Areia Branca”, “Unidos de Vila São Jorge”.¹⁴⁶

Debinha Ramos e Eri retratam a fluidez dos compositores das escolas de samba de Natal, que não permanecem numa única agremiação. O primeiro iniciou como compositor na “Balanço do morro” em 1982 e já transitou por várias escolas de samba além da “verde e rosa”: “Malandros do samba”, “Caprichosos do Areal”, “Em cima da hora”, “Crioulos fantásticos”, “Imperatriz alecrinense”, “Império do Vale” e “Águia dourada”, são algumas delas. Eri, conjuntamente com Evilásio, também já passou por várias agremiações: “Balanço do morro”, “Unidos de Areia Branca”, “Em cima da hora”, “Acadêmicos do morro”, “Malandros do samba” e “Águia dourada”.

Os compositores Eri e Evilásio escreveram o samba-enredo da “Balanço do morro” em 2012 e 2014, nos dois anos seguintes (2015 e 2016) compuseram para a rival “Malandros do samba” e, em 2017, retornaram à “Balanço do morro” após vencer o concurso de samba-enredo, compondo também os sambas de 2018 e 2019. Ao passo que Debinha Ramos e Gérson Oliveira

¹⁴⁶ Debinha Ramos em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 23.05.2019.

havam escrito o samba-enredo da “Balanço do morro” em 2015 e 2016, tendo ido para a “Malandros do samba” em 2017, permanecendo até o atual carnaval (2019).

Segundo Evilásio, a questão da fidelidade a uma escola de samba também perpassa por motivações políticas, pois a diretoria tem preferência por um compositor em detrimento a outro: “Enquanto compositor, fora coração, é impossível ter fidelidade a uma escola. Você está numa escola, politicamente você é praticamente expulso da escola, aí você tem que, pra compor, ir pra outra”¹⁴⁷. No mesmo sentido, aduz Eri:

Eu saí da “Balanço do morro”, [...] a “Balanço do morro” fazia muito tempo que não ganhava os títulos lá, e a gente foi e demos [*sic*] três títulos consecutivos e entrou um grupo lá que queria que eu e ele, a gente já prata da casa, eu já desde treze anos de idade lá dentro, tá entendendo, ter que sair pra dar espaço pra eles. Eles entraram com a composição.¹⁴⁸

Com relação ao ingresso dos compositores nas escolas de samba, eles adentram cedo, contudo, na maioria das vezes, em outras funções, sobretudo na bateria da agremiação que, juntamente com a letra do samba, forma o elemento musical da escola. Eri afirma que antes de se tornar compositor de samba-enredo, obteve outras funções na escola de samba, como passista, ritmista e intérprete. Aduz que a primeira agremiação a desfilar foi a “Asa branca” e com relação ao tempo que está imerso no universo carnavalesco, responde: “Eu já completei o meu quadragésimo desfile com as escolas de samba de Natal, com todas, entre todas”¹⁴⁹. Das agremiações que já desfilou, ele cita como primeira a “Asa branca”, além de “Balanço do morro”, “Crioulos fantásticos”, “Malandros do samba”, “Berimbau do samba”, “Unidos de Areia Branca”, “Morro e samba”, “Unidos de Guamaré” e “Acadêmicos do morro”.

Debinha Ramos afirma que começou a conviver com escola de samba aos onze anos, no início da década de 1970. A frequência assídua na “Balanço do morro” iniciou na adolescência até que, em 1981, quando já ostentava certa bagagem no samba, recebeu o convite de Lucarino Roberto para participar na criação do samba-enredo para o desfile de 1982 por esta escola de samba.

¹⁴⁷ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

¹⁴⁸ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

¹⁴⁹ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

[...] e escola de samba eu comecei a conviver com onze anos de idade; eu ia pra casa da minha avó que é vizinho à Balanço do Morro, comecei a ter essa identidade com a escola, 1971. Comecei a ver de perto os ensaios, assistia [...] depois, com uns quinze anos de idade, dezesseis, eu comecei realmente a ir nas escolas, ver ensaio da Balanço, das outras aqui também que tinham aqui no bairro. [...] comecei a fazer parte de umas rodas de samba lá dentro [...] e nisso eu fui chegando à fase adulta e recebi o convite do Mestre Lucarino para que eu participasse mais de dentro da escola. Eu já compunha nesse tempo e ele, em 1981, [...] me apresentou um enredo que ele queria fazer para o carnaval de 82.¹⁵⁰

Com a participação na composição do samba de enredo da escola de samba “Balanço do morro”, Debinha Ramos diz que seu nome como compositor projetou-se para as outras agremiações carnavalescas e ele passou a participar de concursos de samba-enredo. O compositor afirma que é preciso renovação no universo da composição: “Acho que já tá na hora de eu começar a olhar para os meninos, tá chegando uns moleques aí bons que tem na escola e gente que já está compondo bem na escola”¹⁵¹.

Gérson Oliveira, que nos últimos anos tem formado uma parceria com Debinha Ramos, ingressou em escola de samba ainda na década de 1970, na “Malandros do samba”, e seu primeiro samba-enredo foi “Primavera no reino de momo”, escrito em 1984 e em parceria com Eriberto Cardoso, quando Antônio Melé encontrava-se afastado da escola de samba por motivos de saúde.

Ezequias Félix é intérprete – no desfile carnavalesco de 2019, foi o “puxador” da “Malandros do samba” –, mas compôs um samba-enredo para participar do concurso da escola de samba “Balanço do morro” para o carnaval de 2016. Ele afirma que o samba está no sangue de quem nasce no bairro Rocas.

A gente que nasce nas Rocas tem aquela coisa já dentro do sangue, aquela coisa, a magia do samba. Então a gente nasce já vendo escola de samba, vendo o samba ali desde criança. Isso veio desde menino, por exemplo, na rua Mestre Lucarino, que leva o nome de Lucarino, mas que, na verdade, o nome da rua é Campos Pinto, onde eu nasci nas Rocas. E desde menino, eu vi as escolas de samba, que ‘tava’ muito ligada à Balanço do Morro e ao Mestre Lucarino. Foi daí onde eu comecei a ter aquela coisa de me interessar pelo samba.¹⁵²

¹⁵⁰ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹⁵¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹⁵² Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

Ele é mais um que nasceu no bairro “berço do samba”, na rua em que se encontra a sede da escola de samba “Balanço do morro”, possibilitando-o ter essa relação íntima com o gênero musical. Segundo Ezequias Félix, a ideia de tornar-se compositor despertou quando ele passou a intérprete da referida agremiação: “Na minha volta para o samba, me despertou aquela coisa que já tava dentro de mim, aquele dom de compor e comecei a fazer composição de samba-enredo”¹⁵³.

No tocante a “ser sambista”, quando questionado, o compositor Eri é categórico ao afirmar que “já traz de berço” e o samba “foi entrando na veia”. O compositor diz que o pai foi um músico que vivenciou as escolas de samba, que brincou na “Malandros do samba” e no “Morro e samba”. E continua: “Eu tenho certeza que tá no sangue, que meu pai também foi de escola de samba na época e quando o cara é assim de escola de samba o cara deixa no sangue pros [sic] filhos”¹⁵⁴. Seu parceiro Evilásio também traz de berço essa relação com escola de samba, pois é filho de José Róipão, um dos fundadores do Bloco Sainhas que, após alguns anos, veio a transformar-se na escola de samba “Malandros do samba”.

De forma semelhante, o compositor, músico e intérprete Rogerinho Lucarino afirma que é filho do “mestre” e nasceu no samba: “Nasci no samba, desde criança. [...] Eu fui criado no samba, dentro do samba, tá no sangue, tá na veia”¹⁵⁵. Vê-se que a ideia de consanguinidade perpassa pelo discurso dos sambistas como uma forma de justificar a prevalência do samba. Numa de suas composições, *Vida de sambista*, Rogerinho traz o laço consanguíneo como uma marca para o sambista

Hoje eu me lembro com saudades
Da minha infância, do meu velho que partiu.
Vida de sambista é realidade,
Um grande amor, um bom samba que ouviu.
Lembro sim de como tudo começou,
Os amigos que o bom samba que ficou,
Velha Guarda e os grandes carnavais,
Tempos que não voltam nunca mais.
A saudade bate no meu peito,
Hoje tenho meus filhos, peço que façam direito,
Briguem pelo samba até o fim,
Por tudo que passou que ficou marcado em mim.

¹⁵³ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

¹⁵⁴ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

¹⁵⁵ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

Observa-se uma memória e identidade sambística na composição que guarda uma relação consanguínea, tanto ao lembrar saudosamente do pai – “Hoje eu me lembro com saudades/da minha infância/do meu velho que partiu” –, bem como ao deixar para os filhos o pedido de resistência do samba – “Hoje tenho meus filhos/peço que façam direito/briguem pelo samba até o fim/por tudo que passou que ficou marcado em mim”. É como se o samba fosse uma marca que transcorre as gerações, deixada de pai/mãe para filho/filha.

Outro compositor que tem a composição como herança familiar é Anselmo Sampaio de Araújo. Tem-Tem Sampaio, como é conhecido no universo carnavalesco, é um compositor e intérprete carioca e nos últimos anos vem compondo para a agremiação “Acadêmicos do morro”. O fato desse compositor residir no Rio de Janeiro nos obriga a desassociá-lo da condição de vínculos locais com a escola de samba, isto é, a proximidade não é o fator fundamental para fazê-lo compositor de uma determinada escola.

A vida sambística de Tem-Tem iniciou-se na “Império Serrano”, do Rio de Janeiro, onde nasceu e foi criado. Ele alega que começou a compor aos treze anos de idade e emplacou seu primeiro samba-enredo em 1983 para o bloco carnavalesco “Inocentes da Copa” (atual escola de samba “Inocentes de Belford Roxo”). Para o compositor carioca, a composição é uma paixão: “vivo o samba constantemente em minha vida. Sou um apaixonado por essa arte de compor e interpretar samba”¹⁵⁶. E o processo para se tornar compositor foi “natural, acompanhando meu pai criar, fui aprendendo a arte e desenvolvendo naturalmente”¹⁵⁷. Ao nos trazer a motivação do seu cognome, percebemos a relação que esse epíteto guarda com a herança paterna e o samba:

A minha história com o samba eu já trago de berço, né cara. O meu pai foi campeão de dezenove sambas-enredo e já desde menino, até o meu apelido vem por esse nome, por ser um pássaro da região pantaneira e conta que esse pássaro fica nas cercas e a noite ele dá um “piado”, então falam que o Tem-Tem não dorme. Então, por isso, ele a noite ele fazendo o samba com os parceiros e eu me jogava embaixo da mesa e lá ficava já cantarolando o que eles estavam fazendo e o meu avô botou no caso esse apelido.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

¹⁵⁷ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

¹⁵⁸ Tem-Tem Sampaio em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.06.2019.

Quando questionado sobre “ser sambista”, o compositor afirma positivamente e justifica dizendo que já traz no sangue essa herança, tendo o pai como principal mentor: “trago no DNA esse dom, herdado de meu pai e hoje o legado sendo levado adiante por meu filho que também é compositor e intérprete”¹⁵⁹. Tem-Tem Sampaio é filho de Dinoel Sampaio, autor de inúmeros sambas-enredo no Rio de Janeiro, dos quais podemos citar “Lendas das sereias – Rainha do mar” (Império Serrano/1976) e “Há um ponto de luz na imensidão” (Beija-Flor de Nilópolis/1992). O filho dele trilha o mesmo caminho do pai e do avô, sendo, inclusive, seu parceiro na composição e assina com o mesmo codinome paterno acrescido de uma referência que assegura a descendência: Tem-Tem Júnior.

É certo que os laços consanguíneos podem não assegurar a primazia de algum gênero musical, no presente caso o samba, na vida dos indivíduos, uma vez que não se trata de inatismo, mas a convivência com seus familiares possibilita o acesso, cabendo a cada um a escolha em trilhar ou não.

Heriberto Zorro iniciou sua vida sambística em escola de samba no início da década de 1980, quando ingressou na bateria da agremiação “Crioulos fantásticos”. O compositor afirma que o pai participou de uma antiga escola de samba natalense, a “Turma do morro”, e era amigo do Mestre Melé. Essa amizade rendeu convites a Zorro para ingressar na “Malandros do samba”, fato ocorrido em 1986, quando Antônio Melé já havia falecido. Como compositor, no entanto, foi apenas na década de 1990, já na escola de samba “Em cima da hora”, onde compôs a maioria de seus sambas-enredo.

Percebemos que as raízes são importantes para o ingresso desses agentes no mundo do samba e no universo carnavalesco, sobretudo o vínculo familiar e o local de origem. Alguns sambistas tiveram a vivência no samba a partir dos vínculos vicinais, a exemplo de Debinha Ramos que conheceu e aprendeu com os grandes sambistas do bairro Rocas. Outros construíram-se sambistas a partir dos laços familiares, como Tem-Tem Sampaio, Rogerinho Lucarino, Eri e Evilásio. Sem recorrer a modelos gerais ou tipos-ideais, verificamos que a maioria dos compositores tem liames familiares ou vicinais que são alicerces para a entrada desses agentes no universo carnavalesco.

O campo empírico, contudo, nos mostrou um compositor que foge a ideia de elos familiares e/ou de vizinhança. Trata-se de Herison Silvestre, que iniciou no mundo da

¹⁵⁹ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

composição de samba-enredo em 2018, quando compôs a letra e música da escola de samba “Águia dourada” para o desfile de 2019. Ele realiza um contraponto interessante ao discurso corrente de que o compositor, na qualidade de sambista, está inserido no universo do carnaval e no mundo do samba. Seu contato com o meio artístico e composicional iniciou nas quadrilhas juninas. Posteriormente, tornou-se espectador de escola de samba, agregando o samba ao seu universo composicional de quadrilha junina.

Herison Silvestre é um compositor não imerso no universo do samba, cuja aproximação com a composição de samba-enredo ocorreu a partir do elemento técnico da musicalidade do gênero. Segundo ele, o samba-enredo “tem uma estrutura, é como se fosse um gênero próprio, ele tem umas harmonias”¹⁶⁰. Afirmar que ao assistir aos desfiles de escolas de samba cariocas, passou a construir músicas juninas com harmonia e melodia próprias do samba-enredo: “Eu tinha absorvido o universo do carnaval através do samba-enredo, do estilo harmônico do samba e tinha a absorção do mundo junino. Eu conhecia as coisas do São João, de pesquisar pra fazer os temas, eu era coreógrafo já, aí comecei a misturar essas duas coisas”¹⁶¹.

A sua primeira inserção no desfile carnavalesco foi na década de 1990, quando formou uma ala com os componentes de uma quadrilha junina na escola de samba “Unidos do Gramoré” e, posteriormente, já em 2018, ele saiu novamente numa ala da agremiação “Águia dourada” pela parceria estabelecida com a quadrilha junina “Balão dourado” da qual fazia parte. O convite para compor veio do presidente desta última escola de samba que o fez tornar-se compositor da agremiação no carnaval de 2019.

Confrontado com o dilema entre ser ou não sambista, após uma breve definição das categorias de “sambista” e “sambeiro” (LEOPOLDI, 1978), Herison Silvestre construiu uma categoria nativa que surgiu no campo com a afirmação de que é um “sambeiro mais próximo” e se aproximando do “sambista”. E justifica: “Eu ingressei agora numa família que eu nunca tinha ingressado, que é uma escola de samba, e agora eu sinto mais parte, porque o próximo ano eu vou tá, vou querer tá, entendeu?”¹⁶². E continua: “Como já sou um sambeiro, um sambeiro que vivencia o carnaval, uma escola de samba, eu acho que ele é um passo pra se tornar um sambista”¹⁶³. O compositor arremata dizendo que ser ou não sambista é uma questão

¹⁶⁰ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁶¹ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁶² Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁶³ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

de “absorção” do universo do samba, de vivência sambística e que é vislumbrado até mesmo na composição, sendo algo que ele acredita ainda não ter.

Sobre projetar-se para um universo maior para além do carnaval, isto é, o mundo do samba, participar das rodas de samba que ocorrem em Natal, Herison Silvestre afirma ser difícil envolver-se “da coisa do boêmio”, “do sambista das rodas de samba”. Sua apreciação pelo samba decorre, segundo alega, de uma questão musical e com conteúdo intimista, ao contrário do “sambista”: “Eu não sou muito de expor. O sambista é aquele que tá na roda de samba expondo, né! [...] não me vejo como esse sambista que vai pra roda de samba, pro pagode”¹⁶⁴. Não obstante autodenominar-se “sambeiro”, o compositor tem o samba como um elemento fundamental e já incorporado em seu conhecimento musical que o permite construir sua musicalidade a partir das bases desse gênero.

Ao buscar no samba uma constituição musical que servirá de base para sua música, ainda que em outro estilo – no caso, o forró –, o compositor constrói uma territorialidade subjetiva do samba que se materializa na própria música que ele compõe. Absorver o universo do carnaval através do samba-enredo e transpor a harmonia e melodia para o mundo junino é uma forma de relacionar-se com o samba. Assim, entendemos que o samba está em seu cotidiano, mas com outra perspectiva, mais íntima e inerente à sua condição de compositor.

Um importante aspecto foi observado em nosso diálogo com Herison Silvestre e que merece ser problematizado: nível de instrução. Em determinado momento, o compositor declarou ser portador do título de licenciado em Letras, o que nos chamou atenção pelo fato de que encontramos, dentre os compositores, diversos graus de escolaridade. Além do compositor da “Águia dourada”, Ezequias Félix tem nível superior por haver concluído o bacharelado em Direito numa universidade natalense. Na parceria Debinha e Gérson, ambos têm o ensino médio completo, enquanto Eri estudou até o sexto ano do ensino fundamental. Esse dado é interessante, pois as escolas de samba encontram-se territorializadas nos bairros menos abastados de Natal, que têm um baixo nível de escolaridade e, dentre aqueles de quem conseguimos extrair as informações, temos, quanto à formação educacional dos compositores, uma boa escolarização.

Ao observar esses compositores, verificamos que eles, juntamente com os demais sambistas natalenses (que nas escolas de samba são ritmistas, passistas, membros da diretoria,

¹⁶⁴ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

etc.), constroem territorialidades na cidade, ocupando espaços destinados ao samba. Debinha Ramos diz que, quando adolescente, começou a frequentar a roda de samba de João de Orestes, um “território do samba” no bairro Rocas frequentado pelos principais sambistas da cidade: Lucarino Roberto, Antônio Melé, Aluízio Pereira, os irmãos Zeno e Gaspar, Raimundo Menezes, dentre outros baluartes.

Ao tratarmos de “território do samba” estamos compreendendo a categoria território como o uso do espaço pelos indivíduos e grupos sociais cuja prática social permite uma apropriação, implicando uma noção de limite, manifestando uma intencionalidade e criando territorialidades. Por territorialidade estamos compreendendo a forma como os indivíduos e/ou grupos utilizam e organizam-se no território, atribuindo valores e dando sentido ao lugar apropriado (GOMES, 2010).

Quando os sambistas edificam esses territórios, há uma correlação de forças e uma intenção de poder sobre este espaço geográfico que aciona o discurso contra-hegemônico dos “de baixo” e possibilita-os exprimir o sentimento de pertencimento àquele lugar sambístico, portanto, a identidade. O território dos sambistas é duplamente qualificado, primeiro de forma objetiva supondo concretamente a existência de vínculos estabelecidos entre eles (vizinhança, amizade, reciprocidade, gostos, etc.), e subjetivamente no que concerne à apropriação simbólica do espaço.

Eri nomeia alguns lugares de encontro dos sambistas de outrora: “Violão de ouro”, “Saravá”, “Cantão”, “Jonas”. Sobre a “Cantina do Jonas”, afirma Debinha Ramos: “Eu ia pra cantina do Jonas, boy ainda, vinte anos, aí juntava Lucarino, Melé, Farrapos, Setúbal, e mais outra galera, só gente bamba. Raimundo Menezes, Humberto Balduino, essa galera ia pra lá pra beber, aí começava lá um samba, aí eu ia pra lá”¹⁶⁵. Heriberto Zorro nos conta como era a relação entre Lucarino Roberto e Antônio Melé no período prévio ao carnaval e nos traz o mesmo referencial espacial de Debinha, a “Cantina do Jonas”:

Jonas Madruga [...] conta que eles bebiam no mesmo copo. Época de carnaval era efervescente lá nas Rocas, mas, antes do carnaval eram brigas homéricas de discussões. Eles dois, lá em Jonas, o pessoal ficava lá fora discutindo, quem era melhor e quem não era, e eles dois num reservado que Jonas já tinha pra eles dois [...] bebendo, praticamente, no mesmo copo.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹⁶⁶ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

Pelas falas dos interlocutores percebemos que a “Cantina do Jonas” se revela como um “pedaço” dos sambistas. Tomamos por empréstimo a categoria “pedaço” (MAGNANI, 1992) enquanto um referencial de espaço, construção identitária e produção de sociabilidades que aciona vínculos estabelecidos entre os “de dentro” em torno do samba. Para Magnani (1992), o pedaço pressupõe dois elementos básicos: um de ordem espacial (espaço físico demarcado, território) e outro de ordem semiótica (rede de relações, códigos, símbolos, identidade). Os indivíduos que frequentam os “pedaços” do samba podem não se conhecer, por inexistir liames familiares ou vicinais, mas se reconhecem por carregarem símbolos semelhantes.

Gérson Oliveira também faz referência ao bar de Jonas Madruga como lugar de encontro dos sambistas, sobretudo de Melé e Lucarino: “Terminando o ensaio, sabe onde era o encontro? Lá em Jonas Madruga. [...] Todo mundo chegava com seu samba-enredo, tinha que colar na parede. [...] Era Lucarino de um lado, Melé do outro, ‘Malandros do samba’ de um, ‘Balanço do morro’ do outro”¹⁶⁷. Se o “Bar de Jonas” foi um dos mais importantes “pedaços” do samba na época das acirradas disputas entre os baluartes Antônio Melé e Lucarino Roberto e suas respectivas escolas de samba, hoje ele é um lugar de memória, enquanto outros “pedaços” vão surgindo no decorrer dos anos e configurando-se em espaços de sociabilidade sambística na capital potiguar.

Inúmeros sambas ocorrem semanalmente, mensalmente ou mesmo eventualmente e que levam os compositores a se agregarem aos demais sambistas natalenses, criando tais “pedaços” decorrentes do uso e apropriação desses lugares. Espaços como o “Bar da Nazaré”, “Racing Sport Club”, “Pâmpano Esporte Clube”, “Bar do Zé Reeira”, “Bar do Pedrinho”, “Quintal do Mestre Lucarino”, “Barracão da Balanço do morro”, “Boteco do Capim”, “Espaço Negó Zâmbi”, são “pedaços” ligados por “trajetos” na paisagem natalense.

¹⁶⁷ Gérson Oliveira em entrevista concedida ao autor em 10.01.2019.



Figura 7: Quintal do Mestre Lucarino
Fonte: Autor, 2018.

A figura acima nos traz o “Quintal do Mestre Lucarino” que é também a sede da escola de samba “Balanço do morro”, localizado na rua que leva o nome do sambista natalense, dada a sua importância para a história do carnaval de Natal. No lugar realizam-se várias atividades ligadas ao samba e à festa de momo – a exemplo de algumas festividades promovidas pela própria agremiação – que não fica restrita apenas ao ambiente privado, espalhando-se pela rua e eliminando, ainda que momentaneamente, o hiato entre o “público” e o “privado” com o entrar-e-sair de pessoas.

A figura do “Quintal do Mestre Lucarino” nos permite observar referências simbólicas que contribuem para o acionamento da memória da escola de samba e a construção de uma identidade com ela, a exemplo das cores verde e rosa, das fotos e quadros de pessoas que fizeram e ainda fazem parte da “Balanço do morro”. Também podemos verificar a exposição dos troféus como recurso demonstrativo de autoridade da agremiação no desfile carnavalesco por ser uma das maiores campeãs do carnaval natalense.

Três espaços sambísticos – “Bar da Nazaré”, Bar do Pedrinho” e “Bar do Zé Reeira” – localizados no bairro Cidade Alta, são pedaços da cidade frequentados por sambistas locais –

dos quais vários são compositores de samba-enredo – formando uma mancha na urbe na qual eles transitam e constroem trajetos do samba.



Figura 8: Projeto “Hoje tem samba no Beco”
Fonte: Portal G1, 2019.¹⁶⁸

A figura 8 traz um recorte no “Bar da Nazaré” como um espaço sambístico localizado no lugar boêmio do Beco da Lama, na Rua Coronel Cascudo, reduto de artistas e intelectuais onde recebe inúmeros projetos voltados para o samba como o “Quinta que te quero samba”, que ocorre às quintas-feiras, e o “Hoje tem samba no Beco” aos sábados, ambos com o objetivo de resgatar a cultura da roda de samba, trazendo composições dos grandes sambistas brasileiros e locais. Vários compositores de samba-enredo participam desses movimentos, tais como Heriberto Zorro, Debinha Ramos, Eri, Carlos Britto e Ivando Monte.

A “mancha” consiste numa “área contígua do espaço urbano dotada de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante” (MAGNANI, 1992, p. 196). Como dito anteriormente, em Natal identificamos uma mancha que agregam “pedaços do samba”, por onde circulam compositores, sambistas e demais pessoas interessadas em samba, marcando a

¹⁶⁸ Disponível em: < g1.com.br/rn>.

paisagem natalense. São nesses espaços – ou “pedaços” – que os compositores se reúnem para cantar sambas autorais ou interpretar grandes sambistas brasileiros.



Figura 9: Samba comemorativo em alusão ao aniversário do mestre Zorro no Bar do Zé Reeira
Fonte: Autor, 2016.

A partir dos lugares que compositores e demais sambistas frequentam é possível pensar uma paisagem urbana de Natal construída por “pedaços”, “manchas” e “trajetos” do samba natalense e neles podemos verificar os laços em torno do samba, seja a partir do parentesco, amizade ou vizinhança – uma vez que tais espaços constituem-se em lugares da proximidade que reúnem e agregam os sambistas, sendo um intermediário entre a dialética casa/rua – ou a partir do próprio elemento musical – compartilhamento de gostos semelhantes. É lá que se encontram os familiares, amigos, colegas e conhecidos do samba (aproximando-se da privacidade da “casa”) e se deparam com pessoas nunca antes vistas (assemelhando-se à indiferença da “rua”) que portam e compartilham os mesmos símbolos.

Vimos, no presente tópico, que os compositores vivem uma vida cujo samba é parte integrante do cotidiano, seja pela vivência direta com o gênero, participando ativamente das rodas de samba e demais eventos, construindo territorialidades e transitando pelos “pedaços”, ou pela incorporação de elementos da musicalidade do gênero, que permitem ao compositor

uma territorialização subjetiva, uma apropriação simbólica. Em seguida, iremos adentrar ao samba-enredo, buscando compreender a relação do compositor com sua música e como, através da carnavalização da letra, ele traduz o mundo.

3.2 O SAMBA-ENREDO PEDE PASSAGEM: MÚSICA, VIDA E CRÍTICA SOCIAL

A ascensão do samba tornou visíveis as culturas das periferias, através das letras que retratavam a realidade do sambista. Ao contrário de compositores e intérpretes consagrados, o que surgia eram pessoas simples dos bairros pobres da cidade e excluídos da cultura erudita. O cotidiano desses indivíduos tem forte influência nas letras dos sambas, fundindo texto e contexto, tornando os fatores sociais (elemento externo) como elementos importantes na constituição da estrutura, o que os tornam internos (CANDIDO, 2006).

O samba-enredo traz dimensões socioculturais, tais como lugares, costumes, vivências e saberes próprios daqueles que compõem a produção lítero-musical, pondo em relevo “a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política” (CANDIDO, 2006, p. 14). Entendemos, pautados em Antonio Candido (2006), que traçar a relação do subgênero musical com os elementos sociais enquanto determinações que influenciam na elaboração do samba-enredo é trabalho da sociologia.

A arte é social, pois o meio é expresso na obra artística e produz efeito prático no indivíduo, de modo a modificar a sua concepção de mundo. Tratando o samba-enredo como expressão artística, é possível afirmar que ele manifesta as realidades do compositor. Ele é decorrente, por um lado, da iniciativa do compositor e, por outro, das situações sociais pelas quais ele passa.

O samba-enredo para além de arte musical trata-se de uma leitura que o compositor realiza de algo ou alguém. É um simulacro de algum personagem dos textos literários, figura pública, lugar, momento, etc. A estrutura da letra é simples, mas com discurso expressivo e epopeico que narra uma história. No samba-enredo há um movimento espontâneo que traz outro olhar do ponto de vista de quem o escreve e, assim como ocorre com a literatura, o teatro, a dança, ele é uma forma de linguagem que dialoga com o enredo criado pelo carnavalesco. Sobre

uma espécie de cosmovisão que o compositor coloca no samba-enredo, Herison Silvestre, que compõe e tem formação superior em Letras, nos traz uma importante compreensão dessa relação entre a forma de ver o mundo, as coisas e a influência da linguagem na interpretação:

Quando você escreve, você escreve a partir de uma visão que você tem. Eu vejo uma coisa e você vê a mesma coisa, mas o modo da gente falar sobre aquela coisa vai ser diferente, o modo da gente expressar em relação aquilo. [...] tem uma coisa de opinião minha ali. Que acabou encaixando o tema e, curiosamente, acabou, de certa forma, colaborando pra moldagem do tema, porque é um tipo de linguagem. A linguagem, ela interfere diretamente na interpretação de quem tá absorvendo aquilo, do interlocutor, a interpretação do interlocutor. [...] a composição, ela interfere no produto final do enredo, [...] assim como o tema interfere pra composição.¹⁶⁹

Considerando que o enredo já é uma leitura realizada pelo carnavalesco daquilo que a escola de samba irá mostrar na avenida, o samba-enredo pode ser entendido como uma interpretação da interpretação. No presente tópico, iremos analisar algumas composições de modo a compreender os discursos empreendidos nas adaptações e (re)leituras realizadas pelos compositores nas letras de alguns sambas-enredo.

Já assinalamos que o compositor é um sujeito liminar e mediador cultural que transita entre os mundos “ordinário” e “extraordinário”. Esse personagem do universo carnavalesco constrói sua arte, o samba-enredo, enquanto gênero discursivo que percorre entre o ordinário e o extraordinário. Essa é a ambivalência do samba-enredo: pode movimentar-se entre dois mundos dialeticamente complementares, quais sejam, o cotidiano e o carnaval.

O compositor realiza uma leitura carnavalesca do mundo que o cerca, caracterizado pela ambivalência do “sério” e do “riso”, refletindo um ser coletivo. A carnavalização bakhtiniana não opera como uma utopia festiva, mas trata-se de um riso libertador e correlacionado com a realidade. No samba-enredo “Theodorico Bezerra, o último imperador do sertão”, composto por Eri e Evilásio para o concurso da agremiação “Balanço do morro”¹⁷⁰, os compositores nos trazem um exemplo do discurso ambivalente em que o “riso” confronta-se com o “sério”:

¹⁶⁹ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁷⁰ Esse samba-enredo foi vencedor do concurso de samba-enredo da escola de samba “Balanço do morro” para o carnaval de 2013, porém, naquele ano, não houve desfile de escolas de samba por falta de verbas da Prefeitura Municipal de Natal.

A Balanço é poesia, alegria e beleza,
 Empolgada hoje canta Theodorico Bezerra.
 Nasceu em Santa Cruz do Inharé o líder do agreste potiguar.
 Impulsionando a economia do sertão, do cultivo do algodão.
 Construindo açudes, enchendo de esperança seu povão.
 [...]
 O Grande Hotel durante o conflito mundial,
 Recebeu estadistas, com talento genial.

Para pensarmos no par ambivalente “sério” e “riso”, enxergamos o primeiro no termo “conflito mundial”, referindo-se à Segunda Guerra Mundial, que foi a realidade da época em que Natal (na verdade, o município de Parnamirim/RN) sediou uma base norte-americana (Parnamirim Field). Theodorico Bezerra arrendou, na época, o Grande Hotel, o único estabelecimento do gênero de grande porte da capital potiguar, e o “major-coronel” (como era conhecido o latifundiário) beneficiou-se com a participação dos ianques na base aérea. Por outro lado, a letra do samba traz o “riso” ambivalente que pode ser encontrado nos termos “alegria e beleza” e “talento genial”. Trata-se da verdade alegre, pois a guerra, não obstante toda a tristeza e malefícios do conflito militar, trouxe uma dinâmica diferente para Natal.

Nesse samba-enredo também percebemos a regeneração do passado e a reconstrução da história de modo festivo. Líder local, Theodorico Bezerra era proprietário de um grandioso latifúndio no agreste potiguar, a fazenda Irapuru, localizada entre os municípios de Tangará, São José de Campestre e Santa Cruz, no Rio Grande do Norte, com aproximadamente 14 mil hectares de terras. A propriedade possuía vida político-econômica autônoma e, diante da sua extensão territorial, tornou o major-coronel como o maior produtor de algodão do estado do Rio Grande do Norte. Com o crescimento populacional, foi necessário criar regras para convivência no interior da fazenda – regulamento denominado *Nossas condições* –, verdadeiras imposições do major-coronel que limitava os direitos constitucionais dos moradores, “como se estivessem em um constante estado de sítio, dentro dos limites geográficos da Irapuru” (SILVA, 2016, p. 103).

Por trás do crescimento econômico decorrente do cultivo do algodão, a fazenda de Theodorico Bezerra silenciava os moradores por meio das condições a que os submetia e construiu seu curral eleitoral usando a água como moeda de troca. O riso carnavalesco compreendido no samba-enredo, porém, subverteu a realidade, mostrando-a sob um olhar

carnavalizado: “Construindo açudes, enchendo de esperança seu povão”. O samba traz a visão do grotesco carnavalesco que transforma a realidade atemorizada em uma representação alegre e festiva. Segundo Bakhtin (2013a), “o medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso” (BAKHTIN, 2013a, p. 41). Verificamos no samba-enredo a reconstrução da realidade pelas lentes do compositor e, nesse sentido, Ingedore Koch (2015) coloca: “A discursivação ou textualização do mundo por intermédio da linguagem não se dá como um simples processo de elaboração de informação, mas de (re)construção interativa do próprio real” (KOCH, 2015, p. 66).

Bakhtin (2013a) coloca, ainda, que o riso tem uma natureza complexa, pois é patrimônio do povo, portanto, geral; é universal por atingir a tudo e a todos; e, finalmente, é ambivalente, pois burlesco e sarcástico, alegre e sério. No samba-enredo “Vou sambar de pé no chão, no centenário de Djalma Maranhão”, de Debinha Ramos e Gérson Oliveira, a carnavalização do samba remonta o “sério” ao passado e o “riso” ao presente, numa clara ambivalência da letra. O tempo passado traz a realidade e conta a história do exílio que conduz ao “sério” na letra do samba-enredo (“E aí, veio a tempestade num ato de pura tirania/ Atentaram à democracia, lhe tirando a liberdade”). Com a Ditadura Militar instaurada em 1964, Djalma Maranhão perdeu a liberdade e foi exilado no Uruguai. O samba trata esse episódio como uma “tempestade” que atravessou a democracia, que levou o ex-prefeito a “morrer” de saudade de sua cidade (“Longe de sua cidade, uma Natal fascinante/ Olhava pro horizonte e “morria” de saudade”), numa clara alusão à morte do político que, embora tenha sido por complicações cardíacas, muitos alegam ter sido a nostalgia a verdadeira causa.

No tempo presente (“Hoje é festa, alegria, no rufar da minha bateria/ O seu nome eu vou cantar com emoção/ Vivas! Ao prefeito Maranhão”), traz-se o “riso”, pois “hoje é festa, alegria”, dando “Vivas!” ao político potiguar. Segundo o compositor do samba, como se tratava de uma festa, o “carnaval não podia encerrar com a ‘dor’, mas com a ‘alegria’”¹⁷¹. Observamos que o segundo momento do trecho do samba-enredo retoma o personagem, inclusive o nomeando, em um novo espaço-tempo – o “hoje” no próprio desfile carnavalesco – situando aqueles que enunciam o discurso – os compositores – e a quem ele é dirigido – a plateia.

Essa é a natureza do riso festivo bakhtiniano: expressa uma opinião alegre e inofensiva sobre as coisas. É importante observar, a partir do samba-enredo supramencionado, que o riso

¹⁷¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

não está recusando o sério, mas o completando. Nos termos de Bakhtin (2013a), o riso “impede que o sério se fixe e se sole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente” (BAKHTIN, 2013a, p. 105).

O samba-enredo traz uma relação com o tempo e a memória, como pudemos observar em alguns sambas que retrataram o Brasil no período colonial e imperial, evocando um passado mítico cujo discurso, por vezes, não condiz com a realidade do momento histórico. Em “Um baile na corte imperial” (1974), o compositor Tiano recorda a Independência do Brasil a partir de uma “festa rica e deslumbrante” em que estava presente “a nata social”, qual seja, “Damas da mais alta nobreza, cavalheiros da mais fina fidalguia”. Ainda na temática do Brasil Império, no samba-enredo “História de Dom Pedro II, Imperador menino” (1976), o compositor Antônio Melé retrata a abdicação do trono por Dom Pedro I que foi deixado como herança ao filho, motivo de “Festa do povo, alegria, sim senhor/É a glória do menino, do menino imperador”. Vê-se, mais uma vez, um discurso carnavalizado, a ideia do riso bakhtiniano, em que as contradições são colocadas de lado e valorizam-se os aspectos positivos. Nos sambas vislumbramos uma conotação festiva, onde um aprecia a riqueza e pomposidade e o outro a alegria e a glória.

Quando o compositor se situa num tempo-espço longínquo, há uma tendência a perder a consciência crítica e construir uma visão idealizada e imaginária, como se o passado fosse melhor que o presente (AUGRAS, 1992), como no samba-enredo “Imagens remotas do Brasil Império e a Proclamação da República”, da escola de samba “Asa branca”, em 1977, em que o compositor Mangabeira assim escreve: “O nosso enredo traz um passado de glória/História do Brasil Imperial/Os atos relevantes da terra fascinante/República de um povo liberal”.

Situar-se num espaço-tempo atual possibilita ao compositor, a partir de sua própria vivência, enxergar os problemas e compor com certa criticidade, ainda que de forma carnavalizada. Exemplo disto é o samba-enredo “Chegou a hora, tem que ser agora”, da autoria de Debinha Ramos, para a escola de samba “Em cima da hora” em 1993, em que se realiza uma crítica ao momento que o país atravessava, pois, por um lado, havia uma efervescência política para a escolha, via plebiscito, da forma e sistema de governo, e, por outro, a sociedade continuava com elevadas taxas de desigualdade social: “De volta às urnas a tão sonhada democracia/Chega a hora da boia, ‘ôba’, mas é tanta panela vazia”.

Além da leitura carnavalizada que o samba-enredo realiza da sociedade, encontramos

outros traços importantes que demonstram a sua complexidade. Primeiro, trata-se de uma sobreposição de gêneros e tipos textuais¹⁷², onde o samba-enredo, do tipo narrativo-cancional, deriva do enredo, cujo tipo textual é o descritivo-prosaico, que iremos tratar no próximo capítulo ao buscar compreender a relação existente entre o compositor e o carnavalesco. E, segundo, há uma tradição que torna recorrentes os aspectos da escola de samba, tais como símbolos, cores, bairro, etc., como podemos ver em trechos dos sambas-enredo da agremiação “Balanço do Morro”:

A verde e rosa deslumbrante, uma estrela que reluz, embalada vem pro samba nos braços de Santa Cruz (“Santa Cruz de Inharé”, Balanço do Morro, 2011).

Santa Clara clareou, o menino abençoou, hoje a alegria é geral. A verde e rosa orgulhosa anuncia, Luiz Almir é nosso carnaval (“30 anos de comunicação: Luiz Almir”, Balanço do Morro, 2012).

Abram alas minha gente, a balanço vai passar. A águia altaneira, essa ladeira vem à avenida contar 50 anos de história, seu passado, sua glória, enobrece seu valor (“Balanço, 50 anos de glória”, Balanço do Morro, 2016).

A verde e rosa empolgada vem cantar noventa anos de Deífilo Gurgel (“90 anos – Deífilo Gurgel”, Balanço do Morro, 2017).

Os compositores, ao utilizarem as cores e símbolos da escola de samba, reafirmam a tradição e acionam toda a comunidade a que pertence a agremiação, ou seja, a coletividade. Termos como “verde e rosa” e “águia altaneira” são códigos de referência à “Balanço do Morro”, sendo reconhecidos por todos os integrantes que assim a nomeiam. Ao utilizarem perífrases, os compositores criam termos sinonímicos e os inserem no samba-enredo de modo a referenciar as agremiações e, distanciando-se do “lugar-comum” presente no enredo, tais termos trazem efeitos novos. A perífrase é um procedimento retórico em que se utiliza uma expressão figurativa para redefinir uma informação determinada. No presente caso, substituiu-se o nome da escola de samba (“Balanço do morro”) por um termo que a particulariza (“verde e rosa”, “águia altaneira”). Conforme Bastos (1997), a figura de palavra “representa o ser através da qualidade ou circunstância que o notabilizaram” (BASTOS, 1997, p. 115).

¹⁷² O gênero discursivo é uma sequência de enunciados portador de conteúdo temático, forma composicional e estilo, relacionado à dinâmica da vida sociocultural, enquanto que o tipo textual consiste numa construção teórica que se define a partir da sua natureza linguística e abrangem os seguintes tipos: narrativos, descritivos, argumentativos, expositivos e injuntivos (KOCH; ELIAS, 2014).

Os efeitos produzidos pela figura retórica têm algumas funções cognitivo-discursivas, tais como, a (re)ativação da memória do ouvinte através de uma informação dada, a construção de paráfrases definicionais por meio de expressões nominais que elaboram definições do referente e a introdução de informações novas de modo a caracterizar o referente. Tomando como exemplo a escola de samba “Balanço do morro” e o código de referência “verde e rosa”, a expressão linguística representativa traz uma informação do referente de modo a caracterizá-lo. Nesse sentido, a perífrase conduz a uma particularização que atrai a atenção do receptor, possibilitando-o construir uma relação com a escola de samba. Outras agremiações se utilizam de tais expressões, a exemplo da “Malandros do samba” no samba-enredo para o carnaval de 2019 que coloca em uma das estrofes: “Sagrado manto vesti/azul, vermelho e branco eu sou”.

O universo social que está inscrito o samba-enredo traz particularidades quanto a sua estrutura, conteúdo e estilo e esses códigos presentes nas composições são especificidades da estrutura composicional. Os códigos de referência circunscrevem o samba-enredo num campo discursivo-carnavalesco.

A vivência do compositor também é fundamental para a construção do samba-enredo. O fato de ter que seguir o enredo, embora possa limitar um pouco a criatividade de quem compõe, não a retira totalmente, permitindo ao compositor valer-se de seu universo criativo, o que inclui a relação dele com o próprio cotidiano. O samba-enredo “Vou sambar de pé no chão, no centenário de Djalma Maranhão”, de Debinha Ramos e Gérson Oliveira para a “Balanço do Morro” em 2015 é um exemplo de que o compositor ultrapassa o próprio enredo e imprime suas emoções da vivência daquilo que está escrevendo:

O de Djalma Maranhão, eu peguei o enredo dele e vi um enredo, assim, uma coisa mais reta e se você for se inspirar numa história reta, de um político, que fez isso, fez aquilo, [...]. Aí o que é que eu fiz: eu fui buscar coisas de Djalma Maranhão em escolas aonde ele implantou aquela política de Educação, eu fui buscar com os professores da época, as emoções de ter vivido aquilo, de alunos, eu peguei algumas coisas da época, algumas coisas de jornais da época, gente que escreveu alguma coisa de Djalma Maranhão. Porque se eu fosse só dentro do histórico que o carnavalesco me passou, eu acho que o samba não teria tido a linha melódica, o apelo à letra e à melodia.¹⁷³

¹⁷³ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

Debinha Ramos alega que, além de vivenciar, embora não diretamente, a política “De pé no chão também se aprende a ler”, também entrevistou pessoas ligadas à campanha implantada por Djalma Maranhão que, segundo o compositor, tratou-se de um movimento sofrido para quem viveu a época. E esses pontos não estavam no enredo, portanto, foi preciso buscar outras fontes, para, em seguida, construir um samba poético, melódico e nostálgico, conforme podemos vislumbrar no trecho da canção: “De pé no chão aprendi a ler, de pé no chão, a arte de sambar”. Bakhtin (2013a) afirma que o carnaval faz o intermédio entre a arte e a vida, cabendo ao elemento artístico representar a vida.

Construir um samba-enredo partindo, dentre outras coisas, da realidade do programa “De pé no chão também se aprende a ler” é representar a política implantada por Djalma Maranhão a partir de um olhar no tempo festivo, carnavalesco, fazendo o que Bakhtin (2013a) denomina de grotesco carnavalesco próprio da Idade Média e do Renascimento, que se relaciona com a cultura popular, de caráter público, universal e cômico.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (BAKHTIN, 2013a, p. 43).

O samba-enredo em questão, segundo o compositor, marcou o samba natalense e, desde o desfile da agremiação, tornou-se um marco para o carnaval. Ele alega que, mesmo a escola de samba não tendo alcançado a vitória, o samba impactou na avenida e sempre é lembrado nos eventos carnavalescos da “Balanço do Morro” e nas rodas de samba.

[...] o de Djalma Maranhão marcou época. Marcou uma época porque foi um samba muito forte e deu um marco pro samba de Natal, um samba de desfile de escola de samba: cem anos de Djalma Maranhão. Pra você ter uma ideia, nós não ganhamos o carnaval, mas o samba foi marcante, ele causou impacto muito forte na avenida e até hoje, pra onde a gente vai, tem que cantar os cem anos de Djalma Maranhão. Foi uma coisa que marcou muito na história da escola.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

Os sambas comemorativos guardam uma importância para as escolas, pois revivem a história da agremiação e daqueles que dela fizeram parte. Os vários momentos e personagens são lembrados e imortalizados através da letra. Para uma melhor compreensão, analisemos duas composições da dupla Debinha Ramos e Gérson Oliveira para as duas principais agremiações que desfilam no carnaval de Natal: “Balanço do morro” e “Malandros do samba”.

O samba-enredo que comemorou os cinquenta anos da escola de samba “Balanço do Morro” para o carnaval de 2016 teve uma letra inspirada no Mestre Lucarino, que é o fundador da agremiação e baluarte do carnaval natalense. Debinha Ramos afirma que foi uma grande responsabilidade construir esse samba pelo fato de que a letra traz não somente a história da escola de samba, mas da própria relação do compositor com a agremiação e, principalmente, por estar retratando, segundo ele, o “maior sambista de todos”.

Esse ano, 2016, foi uma homenagem à escola, 50 anos da escola, eu fiquei de uma forma assim, eu não sei porque, eu achei que foi mais responsabilidade do que mesmo fazer o de Djalma, porque falamos da minha história na escola, falamos da história da escola, falando do, esses anos todos de escola, falando principalmente do maior sambista de todos que é o Mestre Lucarino, que é o meu mestre, então aquilo foi de uma responsabilidade muito grande e eu começava a escrever, rabiscava e apagava e eu pensava: “puxa vida, será que não vai sair este samba?”. A responsabilidade era tão grande que eu fiquei com receio de não fazer uma coisa boa, aí não vinha inspiração legal, aí a coisa não anda, desanda.¹⁷⁵

O referido samba contador da trajetória cinquentenária da “Balanço do morro” apresenta um discurso polifônico, trazendo à vida o mestre Lucarino e personificando a agremiação carnavalesca. Observa-se na letra que, ao passo em que se fala da escola de samba, ela perpassa a vida do fundador, a sua religiosidade, os vários enredos desfilados pela agremiação e ainda convida a plateia à participação.

Axé, ecoa o som do meu tambor.
Sou negro, sou rei Nagô.
Meu samba é a arte, levo o meu estandarte
Guiado pela fé ao meu senhor.
Um vento soprou meu destino,
Sou Lucarino, vencedor.
Abram alas minha gente, a “Balanço” vai passar.
Águia altaneira desce a ladeira, vem à avenida contar

¹⁷⁵ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

Cinquenta anos de história, seu passado, suas glórias
 Enobrecem o seu valor.
 A bateria agita, o povo grita: a verde e rosa chegou!
 Lendas e mistérios da Amazônia em verso e prosa cantei,
 Índios e portugueses em grandes enredos falei.
 Rios, cachoeiras e cascatas,
 Desbravando as nossas matas,
 Com a vitória-régia me encantei.
 Já pulei feito saci, jorrei água no sertão,
 No império já vivi, já sambei de pé no chão.
 O pavão misterioso, num enredo genial.
 Chove prata na avenida, numa festa sem igual.
 Cidades, artistas e cantores, folcloristas, escritores,
 Personagens do meu carnaval.

Na letra é possível encontrar três enunciadores: os compositores, o mestre Lucarino e a escola de samba “Balanço do morro”: A letra deu ao mestre sua própria voz que equivale em valor às vozes dos compositores, permitindo-nos perceber uma polifonia onde o discurso de Lucarino tem independência na estrutura da obra, apresentando-se não como um objeto discursivo, mas sujeito do discurso (BAKHTIN, 2013b). No trecho “um vento soprou meu destino/sou Lucarino, vencedor” verificamos que o sujeito enunciador é o próprio personagem do samba-enredo. Apropriando-nos da conceituação bakhtiniana, dizemos que “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2013b, p. 23).

Os compositores superaram a oposição vida/morte e promoveram a ressurreição, ainda que simbolicamente, do personagem principal do samba-enredo. Essa é a natureza ambivalente do carnaval, que dá a segunda vida, parodiando o tempo ordinário, mesmo que de forma passageira. O renascer simbólico do mestre Lucarino não ficou restrito ao samba-enredo, uma vez que a escola de samba traz nas alas, alegorias e fantasias o retorno do sambista.

A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular (BAKHTIN, 2013a, p. 10).

Através da personificação – figura de pensamento que vivifica as coisas não humanas (LIMA, 2012) –, os compositores dão vida à escola de samba na figura de enunciativa do

discurso, ampliando as possibilidades de criação do compositor. No texto cancional, o verbo encontra-se na primeira pessoa do singular denotando a pessoalidade assumida pela agremiação carnavalesca: cantei, falei, me encantei, pulei, jorrei, vivi e sambe. Essa figura de estilo possibilitou aos autores do samba-enredo animar a escola de samba, dando uma maior expressividade à mensagem transmitida.

Analisando o *corpus* do samba-enredo, percebemos que a primeira parte dele está relacionada a uma situação concreta da religiosidade afro-brasileira e da negritude. Abordando a questão religiosa, a qual fazia parte da vida do mestre Lucarino, é marcada por alguns léxicos: “Axé, ecoa o som do meu tambor/sou negro, sou rei Nagô”. Está demonstrada a preocupação dos compositores em trazer para o samba essa matriz africana. É importante ressaltar que tal fato não era particular do homenageado, mas pode ser estendido a vários sambistas, a exemplo do próprio Debinha Ramos: “A maioria que faz lá [a escola de samba] vem de terreiro de umbanda, do candomblé. Eu sou do candomblé, sou agora recente. [...] e, realmente, vi que era a minha praia, era a minha origem”¹⁷⁶.

Mestre Lucarino é filho de Xangô, o orixá da justiça, e criou a escola de samba “Balanço do Morro” no terreiro de sua mãe, local onde passou a ocorrer os ensaios da agremiação. Em sua vivência com o “mestre”, Debinha Ramos coteja a vida de Lucarino Roberto e a ancestralidade e religiosidade afro-brasileiras.

Quando eu falo ‘Axé, recorro ao som do meu tambor’, é porque tudo se iniciou lá no terreiro de umbanda da mãe dele, de Dona Da Paz, a escola foi fundada lá num terreiro de macumba. Dona Da Paz era mãe de santo e Lucarino quando encerrava a parte religiosa, ele iniciava os ensaios da escola. [...] ‘sou negro, sou rei Nagô’ que ele é filho de Xangô, filho de Xangô, o Lucarino. [...] ‘meu samba é a arte, leva o meu estandarte, guiado pela fé no meu senhor’ que é o orixá dele.¹⁷⁷

Os semas “axé”, “tambor” e “Nagô” referenciam, respectivamente, a força, a música e a ancestralidade negra, que se correlacionam com a escola de samba e os integrantes da agremiação. Percebe-se o contexto imerso no texto do samba-enredo que, por se tratar de uma obra literária (lítero-musical), faz uma associação aos elementos externos a partir desses semas que criam uma imagem correlacional.

¹⁷⁶ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

¹⁷⁷ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

Ainda tratando da vivência do compositor no mundo carnavalesco e aquilo que ele quer retratar em seu samba, exemplificamos o samba-enredo da “Malandros do samba” para o carnaval de 2019, em que Debinha Ramos e Gérson Oliveira trazem suas vidas sambísticas e carnavalescas para dentro da letra que conta a história dos sessenta anos da agremiação:

Pisa, pisa forte na avenida.
 Eu sou “Malandros”, vem comigo festejar,
 Sessenta anos de existência,
 No samba sou a cadência, é preciso respeitar.
 Lá no alto da igreja nasci,
 As Rocas me consagrou.
 Sagrado manto vesti, azul,
 Vermelho e branco eu sou.
 Vou malandramente por aí,
 A lira marca a minha história
 De lutas e glórias que vivi,
 Seu Aluizio é viva a memória.
 No batuque legal vou cantar,
 Vou subir o Areal pra sambar,
 O meu samba é de fé, dizia dona Nazaré,
 Eu sou o ás da malandragem, eu sou Melé.
 Praieira dos meus amores,
 O canto do mangue acordou,
 Tantas emoções senti,
 No carnaval de calhambeque eu vou.
 Em grandes enredos viajei,
 Na cerveja e na cachaça me esbaldei.
 A sorte no bicho arrisquei,
 Muitos carnavais conquistei.
 Que dera, voltar no tempo quem dera,
 Ver Mané Farrapo gingar,
 Ver o bailado de Vera.

O campo lexical desse samba-enredo encontra-se diretamente relacionado à história da escola de samba “Malandros do samba” e o recorte do tema está ligado aos personagens principais da agremiação e os enredos desfilados. É Debinha Ramos quem alega que a composição revive pessoas e enredos e a composição inicia, justamente, com um grito que tornou famoso o puxador de samba-enredo Miguel: “Pisa, pisa forte na avenida”. Essa marca do intérprete guarda relação com a vida do compositor, que o considera o melhor da avenida do samba em Natal.

A gente vai reviver, exemplo: a gente vai começar o samba dando um grito de guerra que Miguel ficou famoso com esse grito, foi campeão várias vezes e o gogó dele, pra mim, na avenida, foi um dos melhores com quem a gente conviveu. Acho que Miguel, pra mim, foi o melhor.¹⁷⁸

É comum as escolas de samba realizarem enredos comemorativos a cada decênio, de modo a manter viva a memória coletiva e fortalecendo os laços que unem a agremiação, os participantes e o entorno comunitário. Religar o presente ao passado traduz a ambivalência do carnaval e o seu caráter renovador, sobretudo por se tratar de figuras míticas não só da agremiação, mas do próprio carnaval natalense.

O “reviver” afirmado pelo compositor constitui-se num rito representativo (DURKHEIM, 1996) que aciona um passado, retomando-o no presente carnavalesco. Rememorar o grito do puxador de samba-enredo Miguel, nominar os principais personagens da escola de samba, a exemplo de Dona Nazaré, Antônio Melé e Mané Farrapo, já falecidos, é trazer à tona uma ancestralidade compartilhada por todos os membros da agremiação. O samba-enredo também traz a memória do primeiro samba da escola, “Batuque legal”, de autoria de Aluízio Pereira – primeiro presidente da agremiação e também mencionado no samba-enredo – e Antônio Máscara.

É interessante observar que no desfile carnavalesco de 2008, a escola de samba “Malandros do samba” foi à avenida para contar a sua história de cinquenta anos desfilando no carnaval de Natal, cujo samba-enredo “Malandros do samba: 50 anos de história e samba” é da autoria de Gérson Oliveira, que também compôs, em parceria com Debinha Ramos, o comemorativo aos sessenta anos para o desfile de 2019.

Do vermelho do meu sangue, no azul do mar,
Do branco da paz, minha história vou contar.
Do vermelho do meu sangue, no azul do mar,
Do branco da paz, melhores momentos venho apresentar.
Parabéns, minha Malandros canto em seu louvor,
Cinquenta anos de glória, seu passado é memória
Nessa noite de esplendor.
Aluízio, primeiro presidente, nossa vitória sempre em sua fê.
Nossa homenagem a madrinha Nazaré,
Quantas saudades de Antônio “poeta” Melé.
Seu Otoniel Menezes, minha inspiração primeira,
Quando o canto da sereia pelos mares ecoou

¹⁷⁸ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 10.01.2019.

E a lenda da praieira, sim senhor, encantando o pescador.
 Branca de neve e os sete anões na floresta encantada,
 Festa de Natal em Natal, história do folclore popular.
 “Pisa forte na avenida”, seu grito de guerra pelo ar.
 Da esquina do Brasil, nos orientou o Farol do Calcanhar.
 Em Canguaretama fui buscar sua história e beleza,
 No jogo do bicho a sorte lancei, ao rei da música popular brindei.

Nesse samba-enredo, assim como naquele que fez com Debinha Ramos, Gérson Oliveira realizou um recorte também nos personagens e enredos da escola de samba, fazendo referência aos mesmos ícones da agremiação: o grito “Pisa forte na avenida” do intérprete Miguel, Dona Nazaré, a madrinha da escola de samba, Aluizio Pereira, o fundador da escola, e Antônio Melé, o baluarte da “Malandros”.

Dona Nazaré é a madrinha da escola “Malandros do samba” por haver doado um imóvel para a agremiação, tornando-se a sede. A propriedade imobiliária era uma fonte de renda para Maria Nazaré que a utilizava para aluguel de quartos (pensão)¹⁷⁹. Antônio Melé é sempre lembrado por ter sido o maior nome das escolas de samba natalenses. Entre os anos de 1963 e 1970 houve a hegemonia da “Malandros do samba” tendo-o como autor do enredo e samba-enredo da agremiação. É o próprio Melé quem afirma:

Durante a Época de Ouro de Malandros, fui autor do enredo e samba-enredo. Depois abri meu círculo e deixei que os outros aprendessem a fazer as coisas, porque havia uma ala que dizia que era só Melé que ganhava. Embora minha participação tenha continuado a mesma, infelizmente eles perderam todas. Por coincidência (?), nos anos em que a produção intelectual foi minha, a escola ficou de bem com o título.¹⁸⁰

Traçando um paralelo entre os dois sambas-enredo, percebemos que existem palavras-chave, bastante recorrentes em sambas comemorativos, como forma de resgatar um passado memorável que enaltece a agremiação: história, glória e memória. Vejamos o quadro para vislumbrarmos o recurso de memória acionado através dos enredos retratados na letra dos sambas comemorativos, cuja referência, por vezes, ocorre de forma indireta.

TABELA 3: REFERÊNCIAS AOS ENREDOS DA “MALANDROS DO SAMBA”

	Homenagem aos 50 anos (2008)	Homenagem aos 60 anos (2019)
--	------------------------------	------------------------------

¹⁷⁹ *O Poti*, de 17.02.1979.

¹⁸⁰ Antônio Melé em entrevista concedida ao jornal *O Poti*, de 26.02.1984.

1972 “Praieira dos meus amores”	E a <u>lenda da praieira</u> , sim senhor, encantando o pescador	<u>Praieira dos meus amores</u> , o canto do mangue acordou
1979 “Canto do mangue”	-	Praieira dos meus amores, o <u>canto do mangue</u> acordou
1985 “Antônio ‘Poeta’ Melé”	<u>Antônio “poeta” Melé</u>	-
1986 “Festa de Natal em Natal”	<u>Festa de Natal em Natal</u> , história do folclore popular	-
1988 “Floresta encantada”	Branca de neve e os sete anões na <u>floresta encantada</u>	-
2000 “Malandros 2000: é Touros na esquina do Brasil”	Da <u>esquina do Brasil</u> , nos orientou o Farol do Calcanhar	-
2003 “No jogo do bicho a sorte é para todos”	No <u>jogo do bicho</u> a sorte lancei	A <u>sorte no bicho</u> arrisquei
2004 “Dos mártires, das belezas e bonanças de Cunhaú, aqui é Canguaretama”	Em <u>Canguaretama</u> fui buscar sua história e beleza	-
2005 “Uma delícia milenar: a vossa majestade, a cerveja”	Ao rei da música popular <u>brindei</u>	Na <u>cerveja</u> e na cachaça me esbaldei
2006 “Malandros do Samba e você, os 65 anos do Rei Roberto Carlos”	Ao <u>rei da música popular</u> brindei	Tantas <u>emoções</u> senti, no carnaval de <u>calhambeque</u> eu vou
2011 “Primazia brasileira, sua majestade, a cachaça”	-	Na cerveja e na <u>cachaça</u> me esbaldei

Fonte: Autor, 2019.

Observando os enredos mencionados nos respectivos sambas-enredo, percebemos que aqueles citados fazem referência: a) aos mais antigos que acionam a memória coletiva dos brincantes, a exemplo de “Praieira dos meus amores” (1972); e, b) àqueles cuja autoria é dos compositores. Por tais motivos, a década de 1990 não foi lembrada em nenhum dos sambas-enredo, mesmo a agremiação galgando o tricampeonato do carnaval naquele período (1997 a 1999).

O compositor é um poeta que traduz o universo a sua volta, imprimindo seu ponto de vista sobre o enredo que lhe foi apresentado e, a partir disto, ele (se) apresenta, trazendo uma voz coletiva, revivendo o passado com o olhar no presente e interagindo com seus interlocutores (plateia, jurados).

No presente tópico, compreendemos o samba-enredo enquanto portador de uma linguagem poética na medida em que é um discurso social que, tal qual a poesia, engloba as

práticas simbólicas humanas. Outrossim, ainda que tenhamos trabalhado com um número reduzido de sambas-enredo e compositores, entendemos que a demarcação espaço-temporal desse subgênero do samba nos possibilita aproximar o estilo, gênero e finalidade discursiva das composições.

4 DA CONSTRUÇÃO DO SAMBA-ENREDO À AVENIDA

O “mundo do samba” congrega um conjunto de manifestações dentro de um contexto em que prepondera o “samba” revelado na música e na dança (LEOPOLDI, 1978). No interior desse mundo extraordinário encontra-se a escola de samba, enquanto um microcosmo social e principal espaço das sociabilidades sambísticas expressas nessa *communitas*, com valores e comportamentos próprios.

O desfile carnavalesco deve ser entendido como todo o processo, desde a preparação até o acontecer na avenida, passando pelo lançamento do enredo, a transformação dele em música (samba-enredo) e plasticidade (alegorias e fantasias). É uma totalidade carnavalesca que inclui a realidade exterior e interior ao grupo carnavalesco (as relações produzidas), desde o período que antecede o dia do desfile até o passar pela “passarela do samba”. É uma festa-total por imbricar “muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender” (CAVALCANTI, 2002, p. 38). O processo de produção do carnaval pelas escolas de samba possibilita a emergência de práticas cotidianas, experienciando vivências coletivas e *bricolages* (CERTEAU, 1994), verdadeiras racionalidades paralelas (SANTOS, 1996) que se apropriam dos componentes da racionalidade hegemônica e promovem novos arranjos, genuínos e improvisados.

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 32-33).

Na construção do desfile, perpassamos por dois importantes setores dentro de uma agremiação carnavalesca: administrativo e carnavalesco. Os níveis (ou setores) de organização necessários ao funcionamento das escolas de samba têm, em sua constituição, aspectos

diferentes. O administrativo corresponde ao aspecto formal da agremiação com a função de promover “a viabilidade econômica do empreendimento e se procede à combinação dos fatores financeiros, organizacionais e materiais” (GOLDWASSER, 1975, p. 40) e o carnavalesco compreende os aspectos relativos ao desfile, perpassando pelo enredo, criação de alegorias, fantasias e samba-enredo.

Chamamos, então, *organização formal* ao relacionamento e ao exercício de funções levadas a efeito para assegurar à agremiação condições adequadas para atingir os seus objetivos. Constitui na Escola de Samba um domínio de manifestação da atividade burocrática, que, embora ainda de maneira incipiente, vai tornando-se elemento característico da cúpula administrativa e alcançando os setores mais variados da agremiação. O outro nível de organização, a que chamamos *organização carnavalesca*, se refere ao conjunto e articulação dos elementos mais diretamente vinculados à apresentação da Escola de Samba no desfile de carnaval (LEOPOLDI, 1978, p. 49).

Há uma íntima relação entre esses dois setores da escola, semelhante ao que ocorre em qualquer empresa. Cada um deles tem suas obrigações, mas, no final, todos convergem para um mesmo ponto: desfilar e tornar-se vitorioso no carnaval. Para alcançar o resultado favorável, é fundamental que haja um alinhamento de interesses desses dois domínios da escola de samba.

O setor carnavalesco, por seu turno, subdivide-se em visual e samba. É especificamente nesse último nível de organização da escola de samba que estamos interessados para buscar uma melhor compreensão do papel do compositor no interior da agremiação, pois observamos a relação desse agente com os demais sujeitos do processo de produção do desfile durante o período em que ele constrói o samba-enredo.

4.1 DO ENREDO AO SAMBA-ENREDO

A produção carnavalesca perpassa por vários processos artístico-coletivos que iniciam com o sonho presente na mente do carnavalesco até a realização material do desfile que podem ser divididos em duas categorias analíticas: visual e samba. Para Cavalcanti (2015), o enredo – a forma escrita – e o samba-enredo – a forma cantada – “fornecem o conteúdo temático e

simbólico do desfile das escolas” (CAVALCANTI, 2015, p. 135). Enquanto forma estética, essas categorias dão conta das linguagens artísticas presentes numa escola de samba: plasticidade, musicalidade e dança.

A categoria “**visual**” remete à dimensão espetacular das escolas, distingue entre ator e espectador, abrangendo basicamente os componentes plásticos de um desfile, em especial fantasias, adereços e alegorias. A categoria “**samba**” aproxima-se da ideia de festa, refere-se ao canto e à dança, enfatizando a união dos participantes em uma mesma experiência. Todos esses aspectos são coletivos e essencialmente carnavalescos (CAVALCANTI, 1999, p. 63).

Produzir um carnaval envolve uma dimensão artística que aglutina inúmeros indivíduos para um objetivo: “colocar a escola na avenida”. Essa frase sempre é ouvida por aqueles que participam da produção carnavalesca, o que nos permite afirmar que: a) a arte de criar um desfile é uma ação coletiva (CAVALCANTI, 1999); e, b) a escola de samba é uma agência mediadora (GOLDWASSER, 1975).

Ao problematizar a transposição do enredo ao samba-enredo, devemos observar dois pontos importantes que iremos imiscuir no presente tópico: primeiro, a relação carnavalesco/compositor ou, em outros termos, o diálogo entre os discursos do enredo e do samba-enredo; e a situação mercadológica em que está inserido o samba-enredo enquanto mercadoria da escola de samba.

Na relação do carnavalesco com o compositor, estamos diante de dois universos simbólicos e sociais que se complementam e interagem no processo cultural das escolas de samba. Ao estudar o compositor e seu produto carnavalesco, estamos também discutindo a relação dos níveis culturais distintos de que fala Cavalcanti (1994): o carnavalesco com seu enredo e o compositor com o samba. O enredo é o ponto de partida para a criação coletiva e funciona somente de forma parcial como um princípio organizador da narrativa (CAVALCANTI, 2015), pois sua unidade é fragmentada para formar, no aspecto visual, as alegorias e fantasias distribuídas em alas. Se os aspectos visuais são criados para serem consumidos integralmente no carnaval, o samba-enredo tem uma vida mais longa. Alguns são sempre lembrados, sobretudo quando o compositor precisar criar um samba comemorativo e rememora inúmeros sambas de enredo de outrora ou quando o intérprete assume parte de um

samba como o “esquenta”¹⁸¹ da escola.

A unidade inicial do enredo cristaliza-se no samba-enredo que, ao contrário de ser pensado como uma “trilha sonora” do aspecto plástico e visual da agremiação, tem sua autonomia, que “conduz e alimenta o movimento da escola como um campo de presença” (CAVALCANTI, 2015, p. 59). Mussa e Simas (2010), ao afirmarem que o samba de enredo é a expressão poética do enredo, estão reconhecendo o dialogismo entre esses agentes da escola de samba. Igualmente, Raymundo (2012) aponta que o samba-enredo reproduz o espírito do enredo e comunica-se com ele, isto é, canta o que a escola de samba mostrará na avenida. Embora o cancional reproduza o prosaico, não se confunde com ele, sobretudo quando observamos a interferência do carnavalesco na criação do samba.

No carnaval, a tão decisiva ação social de mediação tem como suporte processos de natureza artística. O complexo processo social que conduz ao desfile é, todo tempo, sustentado e mediado pela troca de um elemento simbólico por excelência – o enredo – e pelo processo de sua transformação nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias e rítmico-musical do samba-enredo (CAVALCANTI, 2009, p. 10).

A linguagem estabelecida no samba-enredo existe a partir da materialidade da vida socialmente construída pelo compositor, cuja cosmovisão tem, como ponto de partida, a perspectiva do carnavalesco. Cavalcanti (2015), acerca do carnaval carioca, afirma que as decisões das escolas de samba eram dos compositores e, após a guinada realizada pela “primazia do visual”, o carnavalesco assumiu a concepção e a centralidade decisória com relação à organização carnavalesca das agremiações, não obstante, o compositor ainda figura como peça-chave na produção.

Para melhor compreendermos o samba-enredo, é fundamental enxergarmos as várias vozes sociais presentes na letra: compositor(es), carnavalesco, homenageado(a), pessoas diretamente interessadas, etc. O discurso que se constrói no samba não é autoritário e acabado unicamente na voz do compositor, mas fruto de uma relação dialógica. No enredo que se transforma em samba-enredo, como já falado anteriormente, há uma mudança do tipo textual, partindo do descritivo-prosaico ao narrativo-cancional, e, igualmente, uma transformação do

¹⁸¹ O “esquenta” é o momento que antecede o desfile em que a agremiação executa um samba para “esquentar” o clima em seu interior e na plateia.

gênero, indo de um texto histórico a uma letra de música. Bakhtin (2010a) afirma que há uma infinidade de gêneros, posto que a atividade humana é inesgotável.

Aqui estamos compreendendo o gênero discursivo como uma ferramenta semiótica que permite aos enunciadores agirem discursivamente em determinada situação, portanto, são práticas sociocomunicativas bastante estáveis e socio-historicamente situadas que trazem um discurso. O enredo e o samba-enredo se situam no universo carnavalesco e cada um deles tem sua forma de composição, unidade temática e estilo:

[...] os gêneros devem ser vistos como arcabouço cognitivo-discursivos ou enquadres enunciativos determinados pelas necessidades temáticas das diversas práticas sociais, pelo conjunto dos participantes de tais práticas, de suas relações sociais e de seus propósitos enunciativos, as quais se distinguem, conforme Bakhtin, além da forma composicional, pelo tipo de conteúdo temático e pelo estilo que lhes é próprio (BASTOS, 2015, p. 156).

Ao considerarmos o samba-enredo como um gênero discursivo, estamos centrados “no estudo das situações de produção dos enunciados ou textos e em seus aspectos sócio-históricos” (ROJO, 2005, p. 195). Nossa preocupação, portanto, é pensar a música própria do desfile como um texto empreendido pelo compositor que carrega um discurso que se encontra social e historicamente situado num plano de enunciação discursiva.

Para a realização do desfile de carnaval, é imprescindível a existência do personagem que vive nos bastidores da escola de samba: o carnavalesco. Ele é um mediador cultural (SANTOS, 2009) e, geralmente, vem do universo exterior da escola, mantendo com ela uma relação profissional, assumindo uma posição intermediária (“dentro” e “fora” da escola de samba). Segundo Cavalcanti (1999), o carnavalesco realiza um movimento dialético que circula entre a cultura de elite e a popular, ocupando uma “posição ambígua”. Trata-se de um caso de circularidade de informações e práticas entre indivíduos de diferentes origens (elite ou popular), “mas que se comunicam, transitam e experimentam alguns intercâmbios, através de múltiplos *settings* de interação social” (SANTOS, 2009, p. 51), permitindo a esse intermediador transpor barreiras sociais, físicas e simbólicas, seja no interior ou fora da escola de samba.

De acordo com Nilton Santos (2009), o carnavalesco é um profissional do universo das artes e mediador cultural imerso numa racionalidade especializada, cujas características demonstram a fluidez, maleabilidade e destreza, tencionando o tradicionalismo e a

modernidade. Maria Laura Cavalcanti (2009), prefaciando a obra de Santos (2009), conceitua o carnavalesco como o artista “responsável pela concepção e realização dos enredos anuais das escolas de samba e por sua transformação na linguagem visual e plástica das fantasias e, em especial, das alegorias” (CAVALCANTI, 2009, p. 10). Noutra obra, a antropóloga afirma ser ele o grande personagem dos bastidores, a “figura de proa” da escola de samba (CAVALCANTI, 2015).

Na atualidade, diante da concepção plástica e visual das escolas de samba, a figura do carnavalesco é colocada em evidência, galgando um lugar social de primazia no universo do carnaval. Ele faz mediação social entre os estratos da sociedade, operando de “baixo pra cima” e o oposto, por vezes sendo patrono da escola de samba, angariando recursos que poderiam não estar disponíveis à agremiação se não fosse sua presença e intermediação (SANTOS, 2009). No carnaval natalense, o carnavalesco é esse elemento fundamental para conceber e organizar o desfile, inclusive participando do samba-enredo na medida em que é comum a letra do samba passar pela leitura desse agente.

É certo que o carnavalesco não realiza toda o trabalho solitariamente. Ele necessita de pessoas que o auxiliam na empreitada de colocar uma escola de samba na avenida e, ao lado desse importante personagem do universo do carnaval, há outros inúmeros indivíduos que participam da construção da escola de samba. A confecção do desfile de uma escola ocorre em vários espaços. No barracão de escola se realiza a feitura dos carros alegóricos, adereços e fantasias de destaque, enquanto que no barracão de ala, onde geralmente localiza-se na casa do chefe de ala ou outras pessoas ligadas à agremiação, confeccionam-se as fantasias dos componentes (CAVALCANTI, 1999). Esse lugar, que no tempo ordinário é de uso exclusivo da família, torna-se no período extraordinário do carnaval, um espaço aberto, cujas barreiras são facilmente transpostas: as portas encontram-se abertas, ligando-se a casa à rua, o privado ao público.

Alegoristas e confeccionistas contribuem decisivamente para a plasticidade da escola de samba, seja em suas próprias residências ou alojando-se no barracão de escola, pondo sua arte em prática para a produção carnavalesca e estruturação do desfile. Toda essa rede de criação é conduzida pelo carnavalesco. Na escola de samba “Balanço do morro”, as fantasias de destaque e os carros alegóricos são confeccionados no barracão, localizado na Rua Chile, no bairro Ribeira, em imóvel alugado pela agremiação, cuja localização tem uma relação direta com o

desfile: a proximidade com a “passarela do samba” do carnaval natalense.

Pensar o carnaval de Natal nos orienta a relativizar a ideia construída em torno do carnavalesco enquanto agente responsável por conceber e realizar o enredo, posto que essa responsabilidade é, muitas vezes, compartilhada com outros personagens do universo carnavalesco, a exemplo do presidente da escola de samba e do compositor, ou, ainda, de pessoas de fora do mundo do carnaval¹⁸².

Tratando-se de um processo ritual, o desfile envolve uma rede de mediações da qual participam vários agentes que se encontram imersos nessa teia de sociabilidades construída a partir do samba e o compositor configura-se como um dos principais sujeitos, sobretudo pelo fato de que a apresentação do enredo aos compositores “é o primeiro momento chave da passagem do enredo na sequência anual do desfile” (CAVALCANTI, 1994, p. 89). Conforme Cavalcanti (1994), a transmissão do enredo é sempre um momento crítico no ciclo que atravessa as escolas de samba até o desfile. A antropóloga aduz que o samba-enredo é “sempre uma versão seletiva do enredo, que deve, no entanto, elaborar seus principais episódios ou ideias” (CAVALCANTI, 2015, p. 143).

Entre o enredo e o samba-enredo há um espaço para circulação de ideias e, nesses dois níveis culturais, como dito anteriormente, existe uma interação entre as vozes do discurso do carnavalesco e compositor, por confrontarem visões diferenciadas de mundo (CAVALCANTI, 1994). Por se tratar de um jogo de tensão que abarca esses agentes do discurso, o dialogismo bakhtiniano pode ser observado nessa relação, visto que tal interação não é necessariamente positiva e concordada. Na passagem do enredo ao samba-enredo há uma comunicação e recepção em nível intratextual, de onde emergem múltiplas vozes num contexto de uma intervocalidade movente, engendrando vivências e saberes que podem ser conflituosos ou não (ZUMTHOR, 1993).

Dentro do processo de criação coletiva de um desfile de escola de samba, o carnavalesco e o compositor ocupam lugares diferentes, embora complementares e interligados. Se pensarmos numa geografia do carnaval e das agremiações carnavalescas, também verificamos que eles ocupam lugares opostos. Geralmente, o compositor é um agente “de dentro”, ao passo que o carnavalesco é um agente “de fora” do universo do samba. Nesse sentido, Cavalcanti

¹⁸² Aqui eu me incluo por haver confeccionado o enredo da escola de samba “Malandros do samba” para o desfile de 2019 e ter sido ainda convidado a construir o histórico da “Acadêmicos do morro”, mas que não se concretizou.

(1994) afirma que a relação existente entre o carnavalesco e o compositor é distinta e, conforme a antropóloga, “o enredo a ser cantado em samba é de autoria do carnavalesco, e, muito frequentemente, o carnavalesco provém de setores sociais distintos daqueles dos sambistas, de um meio cultural diverso” (CAVALCANTI, 1994, p. 97).

O local de produção do compositor no momento também é diverso daquela do carnavalesco. Enquanto este tem seu espaço no barracão da escola de samba junto aos demais especialistas (soldador, escultor, marceneiro, decorador, aderecista, alegorista, etc.), exercendo, sobretudo, o papel central de concepção da visualidade da escola de samba, o compositor tem a sua residência como o lugar por excelência de construção do samba-enredo. Aqui adentramos, mais uma vez, no par dialético dammatiano casa/rua. Não obstante o barracão das agremiações natalenses – para aquelas escolas que o tem – seja um espaço privado, quando estamos no período do carnaval, ele assume aspectos públicos, no sentido de que há um trânsito maior de pessoas, até daqueles que não fazem parte do universo carnavalesco. Já a privacidade da casa mantém-se para o compositor, que recebe nela aqueles que serão coautores do samba.

Antônio Melé é um exemplo dessa privacidade quando se trata de composição de samba-enredo. A maioria dos sambas do compositor foram escritos sozinho. De acordo com Gérson Oliveira, na década de 1970, Melé construía o samba-enredo solitariamente: “Isso, naquele tempo, Melé só quem fazia o samba era ele. ‘Cadê Melé?’, Melé foi pra barra [de Maxaranguape] fazer o samba. Com dois dias de carnaval ele chegava com o samba. Nunca vi ninguém cantar o samba”¹⁸³.

Nas primeiras décadas das escolas de samba natalenses, não havia uma clara distinção entre carnavalesco, compositor e demais agentes. Antônio Melé, por exemplo, exerceu os postos de carnavalesco, compositor e diretor de bateria da “Malandros do samba”, além de assumir cargos inerentes ao quadro administrativo da escola de samba. Contudo, escrever o enredo da escola de samba, por vezes, se tornava complicado, a depender do que se queria mostrar na avenida, fazendo com que a agremiação recorresse aos intelectuais para construir o histórico, como fez a “Malandros do samba” que buscou Câmara Cascudo para escrever o enredo “A jangada” em 1966, e, de forma semelhante, a escola de samba “Balanço do morro” que recorreu a Ana Maria Cascudo para redigir o enredo “Três gerações potiguares” em 1968.

Nesse mesmo período, também inexistia, como dito anteriormente, o samba-enredo tal

¹⁸³ Gérson Oliveira em entrevista concedida ao autor no dia 10.01.2019.

qual estamos compreendendo no presente trabalho, isto é, não se tratava da música que conduz e é conduzida pela plasticidade da escola de samba. A musicalidade presente nas escolas de samba das décadas de 1940 até o final dos anos 1960 não guardava uma relação direta com o que era apresentado na avenida. “Naquele tempo, os caras faziam samba de quadra, não tinha samba-enredo”, afirma Gérson Oliveira¹⁸⁴.

Com o crescimento e a profissionalização desses grupos carnavalescos, entretanto, foi necessário estabelecer a separação carnavalesco/compositor, tendo em vista a necessidade de trazer elementos das artes plásticas e cenográficas para o interior das escolas e que fugiam a alçada dos sambistas. O próprio carnavalesco também recebe auxílio para compor o enredo, sobretudo de acadêmicos e, particularmente, eu pude fazer parte do processo. Para o desfile de 2019, recebi dois convites para escrever um enredo. O primeiro veio do presidente da escola de samba “Acadêmicos do morro” e o tema versava sobre a princesa angolana Zacimba Gaba. Meses após, o compositor Debinha Ramos me fez a proposta de escrever o enredo sobre os sessenta anos da “Malandros do samba” – “60 anos da Malandros: vem me ver na avenida, venha ouvir minha história” –, sendo aceita e construído o histórico levado à avenida no desfile.

O ex-carnavalesco Costa Filho¹⁸⁵, da escola de samba “Balanço do morro”, era diretor de teatro e cenógrafo, tendo escrito o enredo dessa agremiação por vários anos. Com uma história de vida ligada ao teatro, o cenógrafo não costumava participar das rodas de samba, com exceção das atividades promovidas pela escola de samba. Por ser um “agente *outsider*”, sua perspectiva carnavalesca difere daquela do compositor, podendo gerar algumas divergências.

A relação do compositor com o carnavalesco às vezes não é boa, entendeu? Porque o carnavalesco, às vezes, tem uma visão que o compositor não tem, aí, às vezes, a gente esbarra muito nessa coisa de pensar uma coisa pra o samba e o carnavalesco pensar outra coisa pro enredo, então, às vezes acontece de haver arranhões, de a gente pensar uma coisa e ele outra e divergir. [...]. Mas, assim, existe isso, sempre diverge, sempre há atrito. Não tem como não ter.¹⁸⁶

Na festividade que comemorava a vitória da escola “Balanço do morro” no carnaval 2017, em uma das mesas encontravam-se vários artistas locais (atores, cenógrafos, artistas plásticos) que trabalharam para a agremiação naquele ano, dentre eles, um era o carnavalesco

¹⁸⁴ Gérson Oliveira em entrevista concedida ao autor no dia 10.01.2019.

¹⁸⁵ Costa Filho faleceu em 05 de novembro de 2017.

¹⁸⁶ Debinha Ramos em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

da escola, Costa Filho. Ao ouvir alguém dizer ao microfone: “‘Balanço do morro’ é festa todo dia”, o carnavalesco voltou-se para aqueles que estavam à mesa e afirmou, com uma ligeira reprovação: “Como assim? Quem ouve pensa que a gente não trabalha e só vive de festa!”. Essa fala nos diz muito sobre o “*outsider*” carnavalesco em contraste com o “*insider*” compositor. Como agência mediadora, a escola de samba congrega diferentes agentes que podem ou não se identificar com a relação carnaval/samba/festa. Isso reforça o confronto de visões de mundo que existe entre o compositor e o carnavalesco – agente “de fora” –, ou, pelo par conceitual-analítico: “samba” e “visual”.

Contudo, ao mesmo tempo em que observamos essas diferenciações, também concordamos que a relação *insider/outsider*, longe de ser apontada como o par dialético pureza/corrupção do carnaval, deve ser pensada a partir da circularidade cultural bakhtiniana, que guarda uma relação dialógica (nem sempre harmoniosa) entre carnavalesco e compositor, cultura erudita e popular.

Se, por um lado, o enredo deve ser original, por outro, o samba-enredo tem como condição de realização a sua não-originalidade, uma vez que é totalmente dependente do trabalho escrito do carnavalesco. Dessa forma, conforme Cavalcanti (1994), duas questões sociológicas devem ser suscitadas: 1) a produção de desnível de significado na passagem do enredo ao samba-enredo; 2) os agentes (carnavalesco e compositor) estão no centro do processo de criação coletiva.

No samba-enredo deve constar o que está prescrito na ideia elaborada pelo carnavalesco, promovendo um casamento entre enredo/samba-enredo. Concordamos com Dozena (2011) ao colocar que o carnavalesco orienta a escolha do tema para o desfile, “à medida que é o responsável pela confecção da sinopse (orientações gerais sobre o enredo do ano), podendo opinar a respeito das composições” (DOZENA, 2011, p. 121). A partir da sinopse (o enredo) apresentada pelo carnavalesco, coloca-se a questão: “o que se quer mostrar no carnaval?” E o compositor é aquele que irá, no plano musical, orientar e conduzir a escola de samba na avenida através da letra do samba-enredo. Nesse sentido, a transmissão do enredo deve ser problematizada no plano dos pares carnavalesco/compositor e enredo/samba-enredo.

A necessidade de ser fiel ao enredo coloca, de certa forma, limites à criatividade do compositor. Algumas vezes, o exercício de compor a partir do enredo pode não ter maiores problemas, sendo satisfatório ao compositor do samba-enredo, como é o caso da sinopse

recebida por Herison Silvestre para a composição da escola de samba “Águia dourada” em 2019.

Jeová que é o carnavalesco me mandou a sinopse, que é o histórico, aí por aquele histórico, né, que era um enredo sobre África, sobre influência africana aqui no Brasil, aí eu pesquisei algumas coisas na internet, mas o material que ele mandou já foi suficiente pra eu compor. Eu fiz na ordem do que ele escreveu. [...] e fiz o refrão dessa noção geral. [...] Eu ia lendo as partes que ele falava, né. Primeiro ele falava da escravidão, aí eu fiz uma estrofe sobre a escravidão. Depois ele falava sobre as diferenças entre os povos e religiões, aí eu fui fazendo assim, fui “topicalizando”. Porque eu já tinha uma noção geral e vi que tinha uma sequência ali.¹⁸⁷

Percebe-se através de sua fala que ele obedeceu a sequencialidade presente no enredo e, provavelmente, por estar em compasso com o histórico do carnavalesco, não gerou divergências e o samba-enredo permaneceu sem nenhuma mudança em sua letra original: “eu só apenas perguntei, depois que eu tinha terminado, se tinha faltado alguma coisa, [...] porque o que eu recebi de base pra escrever o samba [...] foi o carnavalesco quem escreveu, então eu perguntei e ele disse que tava tudo ‘ok’”¹⁸⁸.

Para Tem-Tem Sampaio, a relação entre carnavalesco e compositor deve ser sempre amigável, ficando claro o papel exercido pelo agente responsável pela concepção do desfile: “ele [o carnavalesco] expõe as ideias e como será montado a ordem do desfile e a ordem da sinopse em orientação a montagem da composição com os tópicos principais a ser colocado na letra do samba”¹⁸⁹. O compositor afirma, ainda, que é fundamental o exercício da criatividade na composição, pois, caso contrário, estaria tão somente “copiando a sinopse e não criando a poesia”¹⁹⁰.

Por outro lado, há vezes em que a concordância pode não estar presente. Para o compositor Evilásio, ainda que ele não concorde com o tema proposto, deve escrever o samba sem direito a opinar. Nesse sentido, o compositor ataca: “A gente não opina, a gente não diz nada. Eles nos dão um histórico, se a gente não gostar, se eu não gostar, a gente não tem o que fazer”¹⁹¹. Alinhado a esse limite da criatividade no campo da composição, Rogerinho Lucarino

¹⁸⁷ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁸⁸ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

¹⁸⁹ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

¹⁹⁰ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

¹⁹¹ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

faz um paralelo entre o samba-enredo e o samba de quadra, afirmando um traço característico deste último: inspiração.

O samba-enredo eu vou ter que contar a história que está aqui e o samba que eu costumo fazer na mesa, o samba de quintal, o samba de quadra, como meu pai fazia. [...] hoje eu sento nessa mesa e me vem na cabeça uma inspiração e eu tenho que escrever, porque é uma música que surgiu na minha mente.¹⁹²

Rogerinho Lucarino aduz que no samba de quadra, por não estar atrelado a um enredo, o compositor exercita com maior fluidez e liberdade a sua imaginação e criatividade, ao passo que no samba-enredo, o autor está atrelado a um enredo que é o fio condutor de sua elaboração lítero-musical. Heriberto Zorro afirma que a melodia e a letra de um samba de quadra podem surgir “do nada” e se desenvolver, por serem frutos de algo transcendental, permanecendo na memória do compositor, ao passo que o samba-enredo, por ser encomendado, cai no esquecimento de quem o criou:

O samba-enredo é encomendado. Eu digo que eu não sou compositor, eu sou aparelho da espiritualidade. Eu sou espírita e sei que, quando das vezes, você tá aqui do nada e surge uma melodia, uma letra e desenvolve. O samba-enredo, como é uma coisa encomendada, eu não me lembro de nenhum, nenhum samba-enredo, e olhe que eu tenho uns cinquenta sambas-enredo. Eu não me lembro de um sequer que eu cante ele todinho. Às vezes não me lembro nem uma estrofe. [...] Eu digo e repito: sou aparelho da espiritualidade porque o que vem de cima, eu me lembro de todos, [...], mas o samba-enredo eu esqueço, é uma coisa engraçada.¹⁹³

Em uma conversa com Heriberto Zorro, ao ser questionado se lembrava de alguma letra de samba-enredo, ele foi enfático ao afirmar: “Rapaz, de samba-enredo eu não me lembro de nenhum, mas não me lembro de nenhum mesmo [...], o que vem que não é encomendado fica na minha memória, mas o samba-enredo não fica não”¹⁹⁴. O compositor atribui ao fato de que não se executa o samba-enredo após o carnaval e, por isso, não existe a necessidade de lembrá-lo.

Cavalcanti (1994) coloca que os sambas-enredo que não são escolhidos pela escola de samba para o desfile carnavalesco, vão compor o “cemitério dos sambas-enredo”. Em Natal,

¹⁹² Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 25.10.2016.

¹⁹³ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 30.01.2018.

¹⁹⁴ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

até os sambas cantados na avenida compõem esse cemitério, por inexistir a vivência de escola de samba pelas agremiações natalenses. Segundo Evilásio, os sambas-enredo são olvidados pelos componentes da escola: “[...] muitos e muitos sambas bons ficam esquecidos, jogados. Se você chegar, pedir a algum componente: ‘ei, cante um samba de 2014’, ninguém canta, [...] você faz um samba descartável, a verdade é essa”¹⁹⁵. Uma matéria veiculada num jornal local em 1977 já apontava para a efemeridade dos sambas-enredo, ainda que fosse uma alternativa de músicas novas e de qualidade:

Com toda essa dificuldade de exhibir músicas novas ou de pesquisar o que é que o povo quer, as rádios têm ainda uma alternativa: os sambas enredo [*sic*]. Na verdade, são os cassetes e discos de samba enredo os únicos que vêm mantendo uma tradição de trazer a todo ano uma criação nova. Criações geralmente muito boas, mas que só se tornam conhecidas e passam a fazer parte do repertório do povo depois que as escolas desfilam, portanto, depois do carnaval. E com raras exceções, até o próximo carnaval, já desapareceram.¹⁹⁶

A ideia da descartabilidade do samba afirmado por Evilásio tem eco na fala de outros compositores. O parceiro Eri também dá sua opinião sobre o assunto, alegando que é a própria comunidade que não se interessa por cantar os sambas-enredo da escola: “‘Luiz Almir’, ‘Santa Cruz de Inharé’ e ‘Marina Elali’, e aí ninguém tem interesse em cantar. Tá lá, lá dentro tem num quadro o samba-enredo todinho com o nome da gente lá e tal, mas, pra cantar mesmo é difícil cantar”¹⁹⁷.

A tensão existente no interior de uma escola de samba, sobretudo entre carnavalesco e compositor, reflete o campo carnavalesco em que ambos estão inseridos. O campo na perspectiva bourdieusiana consiste num espaço de poder, tomada de posição, luta e tensão onde se encontram indivíduos e/ou instituições cujas propriedades lhe são peculiares e inerentes. Para Pierre Bourdieu (2003), os campos são “espaços estruturados de posições (ou de postos), cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes” (BOURDIEU, 2003, p. 119). A fala do compositor Zorro nos traz uma noção da relação tensionada entre compositor e carnavalesco:

¹⁹⁵ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

¹⁹⁶ *Tribuna do Norte*, de 02.02.1977.

¹⁹⁷ Eri em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

Até porque o carnavalesco, ele exige [...]. Teve uns dois ou três anos que eu discuti com o carnavalesco, porque eu sabia que estava certo colocar alguma coisa que estaria dentro do contexto, né, do tema, e ele, por ‘birra’, não queria aceitar, acabou que aceitou por imposição da diretoria. [...] Esses caras são muito melindrosos.¹⁹⁸

É o próprio Zorro quem afirma não aceitar mudanças no samba-enredo sem argumentos válidos: “Acontece do diretor, do carnavalesco, não concordar muito, mas, pelo menos pra mim, tem que ter um argumento muito forte pra eu mudar”¹⁹⁹. E continua de forma enfática ao tratar das interferências do carnavalesco no samba-enredo: “Repito, quando é um negócio pra cima eu aceito, mas quando é um negócio que vai ficar aquele besteiro, aí eu não aceito não”²⁰⁰. Não obstante, o compositor reconhece a fundamental importância do carnavalesco para a escola de samba ao aduzir o seguinte: “Ele [o carnavalesco] é o principal [...], porque ele que organiza, faz o cronograma da escola”²⁰¹.

As escolas de samba têm interesses antagônicos, pois todas elas desejam sair vitoriosas no desfile carnavalesco. E é com esse objetivo que esses agentes trabalham internamente às agremiações buscando o mesmo propósito. Para DaMatta (1997), o antagonismo das agremiações é um paradoxo na medida em que grupos constituídos pelas camadas menos abastadas fogem das hierarquias sociais e se associam para disputar.

As associações voluntárias que dominam o desfile são constituídas de pobres, mas entram em disputa, uma vez que o objetivo do desfile é premiar as melhores escolas. Temos então que, numa sociedade hierarquicamente ordenada como a brasileira, quando se escapa do esquema dominante (da hierarquia), os grupos entram em competição. E não parece ser outra a dramatização que fazem as nossas escolas de samba no seu desfile carnavalesco (DAMATTA, 1997, p. 58).

Não é pelo fato de estarem em situação conciliatória que compositor e carnavalesco não tenham conflitos. Se não por concorrência, mas por divergência diante das posições ocupadas na escola de samba, em que há um caminho a ser percorrido desde a força de criação do carnavalesco até a criatividade do compositor. É uma negociação que existe entre os dois agentes do mundo carnavalesco, a partir da obra construída por cada um deles. Ainda que o

¹⁹⁸ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

¹⁹⁹ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

²⁰⁰ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

²⁰¹ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

enredo restrinja o compositor, sempre existirá a possibilidade de criar, traduzir o mundo que lhe é mostrado pelo enredo. Os dois personagens – carnavalesco e compositor – “sintetizam elementos a partir dos quais uma escola de samba se estrutura” (CAVALCANTI, 1999, p. 13).

Externamente, aos olhos do público que assiste ao desfile, o compositor encontra-se como o par oposto ao agente dançante – passista, mestre-sala, porta-bandeira – por não exercer um papel de distinção frente aos demais componentes da agremiação. A beleza – seja corporal ou dos adereços – da plasticidade do desfile prevalece nos olhares atentos dos espectadores. Já internamente, o compositor é uma figura de destaque da escola que lhe assegura uma posição central e um *status* no “mundo carnavalesco”.

O texto do samba-enredo corresponde à maneira pela qual o compositor lê o enredo, sejam pessoas, lugares, momentos, etc. A passagem do enredo ao samba-enredo, isto é, o exercício em si da composição, tem situações que devem ser transpostas pelos compositores, envolvendo outros agentes do universo carnavalesco. Evilásio conta-nos que em um enredo sobre Chiquinha Gonzaga, ele e o coautor Eri fizeram referência à musicista colocando o nome de sua principal canção na letra, a marcha-rancho “Ó abre alas”, fazendo uma clara alusão à compositora, porém, o júri não alcançou essa referência no samba-enredo, retirando pontos da composição. A atitude causou desconforto diante da interpretação do samba pelos jurados. Sobre o assunto, Evilásio é enfático: “Não é justo o jurado ser o dono da verdade, você vê, cada um tem sua ótica e sua visão”²⁰².

Para o desfile carnavalesco de 2018, Eri e Evilásio compuseram “O voo da guerreira” que contava a história da ex-Governadora Wilma de Farias. Segundo Evilásio, o presidente da Águia Dourada informou que queria fazer uma exaltação à pessoa de Wilma de Farias, focando nas “coisas boas” daquela personagem da política natalense, mas com um enredo “pobre”, foi necessário pesquisar a vida da homenageada para compor o samba-enredo, que teve o seguinte refrão: “Wilma, estrela, pioneira, sua história na memória vai ficar; a voz do povo exaltando a companheira; guerreira, guerreira, guerreira”. Sobre o estribilho do samba, aduz o compositor: “[...] isso aqui foi tudo criação nossa e nada no histórico”²⁰³.

No carnaval de 2012, a escola de samba “Balanço do morro” homenageou o político e comunicador Luiz Almir. Segundo o compositor Eri, foi um grande sacrifício a feitura do

²⁰² Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²⁰³ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 17.11.2017.

samba-enredo, sobretudo pelos detalhes da composição, uma vez que a letra deveria contar a vida do homenageado, exceto sua carreira política.

A dificuldade? [...] teve dificuldade sim, porque a gente teve que pensar a história dele todinha, procurar saber os mínimos detalhes, porque a gente não pode levar pra avenida a história do político. A gente tem que levar a história do cara, do homem, né?! Não pode jogar nada de político nele [...] e no samba tinha a padroeira dele, a santa que é a padroeira dele que ele tem com muita estima, que é Santa Clara. Então ele pediu por tudo pra colocar o nome dela no samba.²⁰⁴

Pela fala do compositor, percebemos a dificuldade em se realizar uma composição, tendo em vista o detalhamento da vida de um personagem local que, geralmente, não faz parte do dia-a-dia de quem compõe. É necessário buscar a história do indivíduo, excluindo fatos que não podem estar presentes na canção e, por fim, ainda deve ceder aos pedidos do próprio homenageado.

Em 2008, a agremiação “Unidos do Gramoré” desfilou com o enredo “Aluizio Alves, o eterno mito do RN”. O autor do samba-enredo, Francisco Canindé de Oliveira – popularmente conhecido como França – alegou, em entrevista concedida à *Tribuna do Norte*, sobre a dificuldade que o compositor encontra para contar a história de uma personalidade em uma única letra de música: “Falar de Aluizio é muito difícil. Abordamos um pouco do que ele fez, porque se colocássemos tudo, precisaríamos de três letras dessas ou de um mês de carnaval”²⁰⁵.

O óbice em compor o samba-enredo também se deve ao fato de que por trás do enredo há um negócio realizado entre a escola de samba e o(a) homenageado(a). Heriberto Zorro afirma que a busca por uma pessoa ou um lugar precede outras temáticas para a realização do enredo da escola de samba.

Aqui, geralmente, o primeiro pensamento de um diretor ou de um carnavalesco é procurar uma cidade pra homenagear, uma prefeitura, ou então família de algum famoso, de político, que possa ajudar, quando não se consegue nada é que vai procurar um tema pra fazer o carnaval.²⁰⁶

²⁰⁴ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²⁰⁵ *Tribuna do Norte*, de 01.02.2008.

²⁰⁶ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

Evilásio diz que o samba-enredo, seja aquele escolhido em concurso ou encomendado diretamente a um compositor, está sempre preso aos interesses financeiros da escola de samba: “Todo samba, concursado ou não, é encomendado, até porque nós compositores somos amarrados a uma situação em termos até econômicos, em termos, assim, financeiros”²⁰⁷. Percebe-se, pela fala do compositor, que a busca por patrocínio pode não ser bem aceita, tendo em vista a criação de uma “amarra” à produção artístico-intelectual. Santos (2009), tratando do carnavalesco, aduz que esse vínculo construído entre a escola de samba e o patrocinador pode não ser uma experiência satisfatória: “Existem críticas mais ou menos difusas que circulam no universo carnavalesco sobre esse tipo de conduta que obrigaria as escolas a tratar de temas ‘não carnavalescos’, ‘artificiais’ ou que ‘nada têm a ver com o samba’” (SANTOS, 2009, p. 91).

Atualmente, muitas escolas de samba natalenses utilizam-se de seus enredos como “moeda de troca” e o samba-enredo adquire um aspecto material e pragmático: angariar recursos. Os municípios dão uma contrapartida para que a agremiação possa enaltecer artisticamente a municipalidade. A composição, segundo Evilásio, fica atada a uma situação em termos econômico-financeiros:

A escola tem que tá amarrada, por exemplo, a um município do interior, porque vai ter que receber o capital, pra poder botar a escola na avenida. [...] existe muito samba repetitivo porque você vai enaltecer um interior, aí tem a igreja, tem a fundação, fica até uma mesmice, não é que a gente não tenha criatividade, mas estamos amarrados àquela situação que nos foi imposta.²⁰⁸

Para Evilásio, o interesse econômico, que tem relação direta com a “condição de mendicância” das escolas de samba que tratamos no primeiro capítulo, é um empecilho que faz fugir a aura poética do carnavalesco. Ao contrário, a capacidade criativa do compositor é exemplificada por Evilásio através do enredo “Alice no país do carnaval”, da escola “Malandros do samba” para o desfile carnavalesco de 2015, por se tratar de um tema que não tem amarras com nenhum(a) lugar/pessoa, possibilitando uma melhor criação poética e artística. O compositor afirma ter passado por dificuldades na construção do samba-enredo que homenageou o folclorista e escritor Hélio Galvão, para o desfile de 2018, diante da lembrança da composição do ano anterior em homenagem ao também escritor e folclorista Deífilo Gurgel,

²⁰⁷ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²⁰⁸ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

ambos para a escola de samba “Balanço do morro”, diante da proximidade das temáticas que os envolviam: folclore, cultura popular e poesia. Isso se deve ao fato da corrida que as agremiações carnavalescas fazem para negociar verbas com personalidades e lugares, estabelecendo uma relação mercadológica com o enredo. Sobre isso, Ezequias Félix coloca:

As escolas de samba viraram um negócio, onde se você não tiver um tema onde o sujeito não vá contribuir para colocar divisas para levar pra escola, praticamente ele sai eliminando, colocando outros temas e outras figuras e outras pessoas importantes para dar mais vasão ou visão ao tema proposto, isso é o que a gente vê hoje nas escolas de samba, se procura, aqui em Natal, especificamente, se procura se fazer um samba-enredo baseado em uma pessoa de reputação, que a família seja uma família abastada e possa chegar e ajudar a escola com X, Y ou Z.²⁰⁹

A busca por dividendos junto aos homenageados por vezes é demorada e termina por se tornar um problema de organização da própria agremiação. Isso faz com que os compositores tenham pouco tempo para escrever o samba-enredo, assim como toda a produção do desfile. É comum às escolas de samba natalenses iniciarem os preparativos para o carnaval apenas na segunda metade do ano, prejudicando uma melhor preparação para desfilar na avenida.



Figura 10: Lançamento do samba-enredo de 2017 da escola de samba “Balanço do morro”
Fonte: Autor, 2016.

²⁰⁹ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

Para o desfile carnavalesco de 2017, a escola de samba “Balanço do morro”, única a realizar o concurso de samba-enredo daquele ano, fez o lançamento do enredo no dia 11 de setembro de 2016, faltando pouco mais de cinco meses para o carnaval. Naquele ano, o concurso para a escolha do samba-enredo ocorreu no dia 10 de dezembro, ou seja, os compositores tiveram aproximadamente três meses para produzir o samba que iria a julgamento.

Na figura 10 percebemos a participação do candidato a vereador em Natal João Rafael, que é neto do homenageado da “Balanço do morro” para o carnaval 2017, o folclorista Deífilo Gurgel. O candidato conquistou apoio na área cultural por meio, dentre outras coisas, do mecenato, como ocorreu com a referida escola de samba, bem como entre as quadrilhas juninas.

Nesse ponto, as escolas de samba de Natal guardam uma diferença com relação às agremiações cariocas, que iniciam a feitura do desfile vindouro tão logo finaliza o carnaval. Suscitado a traçar um comparativo entre o carnaval do Rio de Janeiro e de Natal, Tem-Tem Sampaio afirma que as escolas cariocas trabalham, de fato, todo o ano, logo que põe termo no desfile carnavalesco, ao passo que na capital potiguar, as agremiações suspendem as atividades por alguns meses até reiniciar nos últimos do ano.

Aqui [no Rio de Janeiro] é diferente, porque o carnaval aqui pra gente já começa assim que acaba o carnaval. Agora mesmo, no momento [junho de 2019], a gente já tá com o enredo pronto e já vai começar a gravação pra disputa do samba-enredo pra ver o samba em setembro, final de agosto ou de setembro, no mais tardar no final de setembro, já ter o samba que vai representar cada agremiação. E aí não! Aí em Natal é diferenciado. O carnaval a gente não pode nem querer comparar o carnaval de Natal com o carnaval do Rio de Janeiro. Pra gente ter uma ideia assim, o carnaval de Natal, a gente comparando, é o grupo “D” aqui, que desfila aqui na avenida Intendente Magalhães. Então é assim, é uma diferença muito grande.²¹⁰

Conforme Evilásio, o enredo costuma ser entregue “em cima da hora” e, mesmo com o atraso sendo algo independente do compositor, eles sofrem pressão para entregar o samba-enredo. Um exemplo citado pelo compositor ocorreu na agremiação “Malandros do samba” no carnaval 2014. O enredo versava sobre o cais do porto de Natal/RN e a dupla Eri e Evilásio

²¹⁰ Tem-Tem Sampaio em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.06.2019.

venceu o concurso de samba-enredo. Contudo, o Diretor da Companhia Docas do Rio Grande do Norte – CODERN²¹¹ não proveu recursos à agremiação carnavalesca, motivo pelo qual a escola de samba desistiu de contar a história do porto natalense e desfilou com o tema da copa do mundo, exigindo com urgência a letra do samba:

Aí, nesse ano, disseram pra gente, em cima da hora, eu e Eri, 2014, não, você faça urgentemente um samba sobre a copa do mundo. Era um samba interessante. As quatro sedes da copa do mundo aqui do Nordeste. O samba falava da cultura na Bahia, dos estádios de futebol, a gente descia pra Pernambuco, falava do futebol de Pernambuco, falava sobre a cultura de Pernambuco, a gente pulava, depois descia pra Fortaleza, falava sobre a cultura de lá, e encerrava com a cultura daqui, e nós fizemos direitinho.²¹²

O compositor Eri traz outro exemplo dessa relação de mercado que envolve o samba-enredo. Em um determinado ano, uma das escolas de samba de Natal iria homenagear o empresário Marcelo Alecrim, contudo, em virtude de o homenageado não ter realizado o repasse à agremiação da verba previamente avençada, já nas proximidades do carnaval, a escola de samba desistiu da homenagem e modificou o enredo:

O carnavalesco vem, depois que o samba tá pronto, e diz: ‘Olha Eri, isso aqui já não vai sair mais, porque a escola não vai ter condições de botar’, aí lá vem eu e ele [Evilásio], depois do samba ensaiado, quando não é concurso, o ‘samba direto’. A gente fez um samba pra ele [Marcelo Alecrim] aqui. Um samba todo pronto, faltando [...] um mês pro carnaval, eles chegaram aqui, o cara não quis dar o dinheiro lá e mudaram o enredo todinho.²¹³

A partir das falas dos interlocutores, verificamos que há um mercado inerente às escolas de samba e que reproduz o capital, com uma espécie de “venda” do enredo e, logicamente, do samba-enredo que, nesse ponto, seria a forma exteriorizada do histórico que a escola de samba mostra na avenida. Aliado ao seu valor de uso, vinculado à promoção de cultura, o samba-enredo agrega em si um valor de troca por se tornar uma mercadoria a ser comercializada. Karl Marx (2014) esclarece que ela produz uma relação social ao ser trocada por outra, intermediada pelo dinheiro que seria a sua forma comum: “Todo mundo sabe, mesmo os que nada mais

²¹¹ Companhia Docas do Rio Grande do Norte é uma empresa pública federal vinculada ao Ministério dos Transportes que administra o porto de Natal/RN.

²¹² Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²¹³ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

saibam, que as mercadorias possuem forma comum de valor, que contrasta com a flagrante heterogeneidade das formas corpóreas de seus valores de uso. Esta forma comum é a forma dinheiro do valor” (MARX, 2014, p. 70). Nesse sentido, o enredo se reveste de “moeda simbólica comum sempre pronta a ser trocada, desfeita ou renovada em muitos outros sentidos expressos simultaneamente em diferentes linguagens artísticas” (CAVALCANTI, 2015, p. 58).

Outra situação em que se vislumbra a comercialização do enredo nos foi colocada por Cecília, que auxilia o presidente da escola de samba “Águia dourada”. Ela nos afirmou que, para o carnaval de 2019, a agremiação iria trabalhar um tema, mas que não deu certo, então optaram por retratar a África – “África, berço da fecundação” – pois “seria um tema onde não gastaríamos muito, até porque esse ano nós só tivemos ajuda de uma emenda parlamentar de Márcia Maia que nos deu ano passado e foi liberado pra esse carnaval”²¹⁴. Percebe-se na fala da interlocutora uma relação mercadológica do enredo.

A escola de samba necessita de matéria-prima e produtos para confeccionar as alegorias e fantasias e ela tem em seu poder o enredo enquanto produto que agrega um valor de troca. De acordo com a perspectiva marxiana, no processo de troca ocorre uma metamorfose de formas que o teórico assim expõe: mercadoria – dinheiro – mercadoria (MARX, 2014). Na nossa análise, podemos compreender esse metamorfosear da seguinte forma: enredo/samba-enredo – dinheiro – matéria-prima/produtos para alegorias/fantasias.

Noutro momento falamos que o samba-enredo tem um poder libertador porque desafia, protesta e acusa, ou seja, é ação política, contudo, a arte carnavalesca, em sua ambivalência como não poderia deixar de ser, ao mesmo tempo em que busca libertar os indivíduos do princípio da utilidade, termina por prendê-los a ele, visto que a realização do desfile é dependente de recursos financeiros. Assim, a escola de samba convivendo com a escassez, produz um mercado de bens culturais, negociando o enredo para proporcionar arte popular.

Adequando-se por completo à necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte estar em dia, em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento a cujas instituições ele não se pode subtrair (HORKHEIMER; ADORNO, 2011, p. 227).

²¹⁴ Cecília em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.05.2019.

Segundo Ezequias Félix, nos desfiles de outrora não existia toda essa negociação das escolas de samba e a comunidade participava mais ativamente do fazer carnavalesco: “os próprios componentes eram quem colocavam a escola na rua, faziam sua fantasia, iam atrás, faziam bingo, essas coisas e arrecadava dinheiro para comprar pele para os instrumentos e colocar a escola na rua”²¹⁵.

As negociações, no entanto, são parte do fazer carnavalesco, pois envolvem ligações políticas dos agentes que fazem a escola de samba e constituem uma espécie de bricolagem. Diante dos poucos recursos destinados a essas agremiações, é fundamental realizar essas “manobras” para que se possa garantir a cultura carnavalesca do desfile de escolas de samba.

Vimos, no presente tópico, como ocorre a transformação do enredo em samba-enredo, que é parte constitutiva da escola de samba e um momento importante para visualizarmos os diálogos e tensões que envolvem o compositor a partir da tessitura de uma rede de relações em que participa o carnavalesco, a diretoria da escola de samba, os homenageados, entes administrativos ou pessoas ligadas a eles, nos permitindo enxergar uma circularidade cultural que percorre a confecção do samba, uma vez que coloca em ação elementos da cultura popular e da cultura erudita que se intercambiam.

4.2 A PARCERIA NA CRIAÇÃO DO SAMBA-ENREDO

A rede de autoria edificada através da construção do samba-enredo inicia, conforme já abordado, antes mesmo do samba com o enredo apresentado pelo carnavalesco ao compositor. A autoria coletiva, ou seja, a parceria na criação de um samba-enredo, não se circunscreve apenas àqueles que escrevem a letra, mas também quem participa da pesquisa para compô-lo, criando-se toda uma rede de relações em torno da sua confecção. Trata-se de um mecanismo que age como controlador do individualismo e reforça a imagem institucional da escola de samba (GOLDWASSER, 1975).

Cavalcanti (1994) constrói uma tipologia dos compositores: aquele que está na indústria

²¹⁵ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

cultural; o que se encontra no jogo de interesses, mas ainda não tem a visibilidade do primeiro; e o que está na base da pirâmide, desconhecido do universo maior do samba. Encontramos os vários tipos de compositores nas escolas de samba natalenses. Debinha Ramos é um exemplo daquele que se encontra imerso na indústria cultural, por já haver gravado *compact disc* (CD) e sempre estar participando dos eventos de grande porte na capital potiguar. Eri, por seu turno, é aquele que, embora conhecido no mundo do carnaval e do samba, não tem visibilidade e projeção no mundo musical. Por fim, Herison Silvestre é um compositor desconhecido do universo do samba, por haver ingressado na composição recentemente e não ter ligação com o samba natalense.

O compositor Debinha Ramos tem uma grande parceria com o compositor Gérson Oliveira, com quem faz sambas-enredo há dezoito anos e o primeiro que compuseram juntos foi “Tem cheiro de Alecrim no ar”, para a escola de samba “Imperatriz alecrinense” em 2001. A dupla já criou vários sambas em parceria, dentre outras, para a “Malandros do samba” e “Balanço do morro”, o que nos permite afirmar que não se restringe a apenas uma agremiação. Gérson Oliveira alegou, contudo, que em alguns anos a parceria com Debinha Ramos não ocorria: “às vezes ele dava um tempo, não queria escola, saía fora”²¹⁶. Antes de iniciada essa parceria, Gérson já escreveu sambas com outros compositores natalenses, a exemplo de Eriberto Cardoso e Agostinho do cavaco, ambos para a “Malandros do samba”.

Para Cavalcanti (1994), estabelecer uma parceria faz parte do tornar-se sambista. O mecanismo da parceria acompanha o samba desde o início nos morros cariocas. Os sambistas se reuniam em espaços sociais, tais como residências – a exemplo da casa de Tia Ciata – e “botecos” para compor coletivamente as músicas. Desde o início, o samba teve esse traço socializador. Eram nas rodas de samba que se criavam os sambas e a indústria fonográfica se beneficiou sobremaneira com o ritmo que surgia. A exposição radiofônica desse gênero musical possibilitou que o samba fosse alcançando todo o país, entre todas as camadas sociais, chegando a Natal.

A parceria no carnaval natalense já vem de muito tempo, como no carnaval de 1971, onde a escola “Malandros do Samba” teve o samba escrito por Antônio Melé, Fernando Tovar, Nêga Tinha e Joaquim Domingos²¹⁷. Em 1982, Debinha Ramos assinou sua primeira

²¹⁶ Gérson Oliveira em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 23.05.2019.

²¹⁷ *Tribuna do Norte*, de 18.02.1971.

composição construída em conjunto com Lucarino Roberto, João Galvão e Jotabê, relatando como foi a parceria:

Eu comecei a escrever aquilo e, meu Deus, Lucarino me dá, o mestre me entregou uma responsabilidade muito grande e eu escrevi o samba, escrevi alguma coisa e entreguei a ele, dois dias depois, e ele olhou, analisou e disse: ‘eu vou pegar o que eu fiz aqui, alguma coisa, e vou juntar pra ver o que é que vai dar’ e ele alguns dias depois me chamou e apresentou o samba e tinha lá no samba algumas coisas que eu tinha escrito. O refrão é mais ou menos assim: ‘chove prata, chove prata, no reino do carnaval, canta preto, canta branco, nesta festa sem igual, Balanço tá aí’. Aí o samba era mais ou menos assim, aí, quando eu vi esse refrão, era o samba que eu tinha escrito.²¹⁸

Embora haja cumplicidade nas parcerias, elas podem ser instáveis refazendo-se anualmente ou ocorrer de nem se formar. Para o concurso realizado pela escola de samba “Balanço do morro” para o carnaval de 2017, Rogerinho Lucarino alega que procurou Ivando Monte para parceria, contudo o compositor não emparceirou, levando-o a escrever solitariamente. O mesmo ocorreu com Hérison Silvestre que terminou por compor sozinho seu primeiro samba-enredo, “África, berço da fecundação”, para a escola de samba “Águia dourada”:

Esse samba eu fiz só. Eu queria fazer com parceria. Eu tenho um amigo, que é Eduardo França, a gente sempre esteve junto, [...] ele também tem a facilidade de poeta, [...]. Eu queria que ele fizesse a letra e eu fizesse a melodia, fizesse a música. Ele ficou enrolando e não fez. [...] Nisso, Francisco, que é o presidente da escola, ficava só perguntando. [...] Aí eu fiz só e saiu. O samba saiu e foi bem elogiado.

Embora não seja comum, ocorre de alguns compositores preferirem escrever o samba-enredo sem parcerias, a exemplo de Heriberto Zorro que foi enfático ao afirmar: “Eu sempre fiz sozinho”²¹⁹, não obstante tenha alegado ter escrito dois sambas-enredo em parceria, sendo um deles “Parabéns Natal, a cidade que me viu crescer” para a escola de samba “Malandros do samba”, com Sérgio Luiz para o desfile carnavalesco de 1999. Gérson Oliveira também já compôs sozinho e falando especificamente do samba-enredo “A festa da Cristandade” para a “Malandros do samba” em 2007, ele afirma: “Dentro de duas horas deitei em uma rede lá em

²¹⁸ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

²¹⁹ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

casa e fiz esse samba sozinho”²²⁰. Sobre a composição solitária, afirma Ezequias Félix:

O samba-enredo, geralmente, é feito por mais de uma pessoa, mas isso não impede de uma pessoa só fazer. Geralmente duas cabeças ou três pensam melhor que uma e a gente consegue concatenar as ideias pra chegar melhor a uma conclusão mais lógica do pedido de determinada escola.²²¹

Concernente a quantidade de compositores unidos em parceria, Herison Silvestre opina que, no Rio de Janeiro, a quantidade de pessoas que assinam o samba-enredo não está relacionada à busca por uma maior perfeição musical, mas existem outros fatores, sobretudo por se tratar de um concurso. Para ele, três ou quatro compositores numa parceria alcançam um resultado satisfatório na composição do samba-enredo.

Tem-Tem Sampaio, que já compôs inúmeros sambas-enredo para as escolas de samba cariocas – “Império serrano”, “Em cima da hora”, “Arrastão de Cascadura”, “Unidos de Vila Isabel”, “Inocentes de Belford Roxo”, “Beija-Flor”, “Mangueira”, “Mocidade”, “Unidos da Ponte” e “Portela” –, tem vários parceiros na composição. O compositor assina seus sambas de enredo em parceria com: Claudio Russo, Júnior Fionda, Lequinho, Diego Nicolau, Carlinhos da Chácara, Samir Trindade, Marco Moreno e seu filho Tem-Tem Júnior.

Para o desfile carnavalesco de 2018, Tem-Tem Sampaio compôs o samba-enredo “Os filhos do Rio Grande exaltam a glória e a fé dos protomártires do Brasil” para a escola de samba “Acadêmicos do morro” em parceria com Tem-Tem Júnior, João Paulo, Nenel de Paiva e Ricardo Caxangá. Acerca da parceria, o compositor afirma que há contribuição de todos os coautores e, ainda que possa haver ruídos no momento da escrita do samba, logo são superados:

Sobre as parcerias, cara, as parcerias aqui elas contribuem de fato, entendeu? É sentado, a gente hoje tem a facilidade aí por meio de “zap” a gente trocando ideia, então a gente marca um dia a parceria, cada um chega com um pedaço e vai discutindo o que é que é melhor. Muitas vezes existe a parte contraditória e a gente acaba com aquilo tudo na hora e começa uma coisa nova, entendeu? Mas é normal, pelo menos na minha parceria, todos participarem, entendeu? Pelo menos, nem que for pra botar um “a” o cara tem que tá ali e a gente ouvir a parte do cara, funciona assim.²²²

²²⁰ Gérson Oliveira em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 27.05.2019.

²²¹ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

²²² Tem-Tem Sampaio em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.06.2019.

Tem-Tem Sampaio aduz que a relação com os demais compositores deve ser a melhor possível no sentido de uma “integração total buscando sempre a perfeição pra obra”²²³. A composição em parceria, segundo ele, ocorre a partir de reuniões, que podem ser, inclusive, por telefone ou aplicativo *WhatsApp*, de onde “vem a inspiração e vai pro papel e depois a troca de ideia montando a arte final”²²⁴.

Ezequias Félix afirma que a escrita do samba-enredo se assemelha à montagem de um quebra-cabeças. Diz o compositor que uma única pessoa pode criar o samba – ele constrói o “esqueleto” –, e o parceiro recebe a letra para “melhorar” ou há uma construção conjunta em que cada coautor monta uma parte do samba-enredo. Eri, em sua parceria com Evilásio, explica o lugar que cada um dos dois ocupa no exercício de compor:

Ele [Evilásio] é um cara que é muito a espinha do samba. A espinha-dorsal do samba ele monta, mas no meio precisa de uma harmonia, precisa mexer alguma coisa, porque tem uns refrãos [*sic*] que às vezes não fica legal [...] eu procuro fazer o melhor dentro disso aí pra que a gente consiga, entendeu, fazer um bom trabalho.²²⁵

Percebemos que entre Evilásio e Eri há uma distinção dos papéis exercidos por cada um deles na composição: o primeiro constrói a letra do samba-enredo fazendo a “leitura” do enredo e selecionando os principais pontos que devem constar na letra, enquanto que o segundo harmoniza o samba e propõe mudanças na letra para melhor adequá-la à proposta da escola. O compositor Evilásio afirma que nunca houve qualquer discussão entre os dois compositores e esclarece o procedimento que eles seguem na arte de compor o samba-enredo:

Eu recebo o histórico, aí eu vou vejo o enredo, vou fazer uma triagem dos pontos principais, palavras-chave, bota a melodia mais ou menos, e quando a gente pensa que tá pronto, não tá. Faz a triagem para compor o esqueleto do samba. O samba tem que falar tudo o que a escola tá mostrando. Com o esqueleto pronto, vamos tirar isso aqui, vamos botar isso aqui.²²⁶

Embora haja uma distinção de papéis dos compositores Eri e Evilásio, percebemos a sociabilidade simmeliana na relação de parceria estabelecida entre eles, em que a erudição de

²²³ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

²²⁴ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

²²⁵ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²²⁶ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

um deles e a fama no mundo do samba do outro não desempenham qualquer papel na sociação. A erudição e a fama são aspectos objetivos da personalidade de cada um deles, mas que não adquirem lugar nos limites interacionais da composição. Para que ocorra a sociabilidade é fundamental que seja reduzida a personalidade individual, uma vez que nela “não entram o que as personalidades possuem em termos de significações objetivas, significações que têm eu centro fora do círculo de ação; riqueza, posição social, erudição, fama, capacidades excepcionais e méritos individuais” (SIMMEL, 2006, p. 66-67).

Simmel (2006) contrapõe a “vida sociável” (tipo puro, claro e atraente de interação que ocorre entre iguais) à “seriedade da vida” (seres humanos apegados de seus conteúdos objetivos). O sociólogo afirma que para efetivar a sociabilidade, deve-se colocar de lado as motivações concretas e ir em busca da forma pura e acentuar “a inter-relação [*sic*] interativa dos indivíduos” (SIMMEL, 2006, p. 65).

Quando adentra no período de escrever o samba-enredo, os tempos ordinário e extraordinário devem ser administrados pelos compositores. Eles têm suas atribuições cotidianas, mas precisam se reunir para compor o samba e nem sempre é fácil encontrar um espaço temporal para tanto. Ezequias Félix fala sobre a logística na composição do samba-enredo para o concurso da agremiação “Balanço do morro”:

Liga pra um, liga pra outro, vem aqui, a gente se encontra, no final de semana, todo mundo trabalha, mas é assim, a gente tira um tempo, daquele pouco tempo que nós temos, nós tiramos um tempo para nos reunir e a gente formar esse samba-enredo direcionado às escolas de samba.²²⁷

A parceria deve ser entendida como algo que extrapola a relação de amizade entre duas ou mais pessoas que se reúnem para compor o samba-enredo. Debinha Ramos afirma que a coautoria com Gérson Oliveira supera um casamento por ser uma relação harmônica, baseada no respeito à inspiração do outro e é por isto que, segundo o compositor, faz a parceria dar certo: “O casamento você, às vezes, rompe, arranha por alguma coisa a relação e quando você é parceiro em composição de samba, você não tem arranhão, você pensa lá na frente, o cabra [*sic*] já sabe o que você vai pensar, já escreve alguma coisa, dentro do que você pensou”²²⁸. Até a inspiração, tão fundamental para escrever um samba-enredo, é compartilhada com o parceiro

²²⁷ Ezequias Félix em entrevista concedida ao autor em 15.12.2017.

²²⁸ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

musical: “Sei que num dia de uma inspiração boa a gente escreveu aqui mesmo, nessa mezinha, a gente fechou o samba aqui”²²⁹.

Tentarei fazer um breve relato sobre a criação de um samba-enredo a partir da minha experiência etnográfica como observador desse momento. Em uma conversa por *WhatsApp*, Debinha Ramos me convidou para ir à casa de sua sogra, pois ele iria me sentar com o parceiro Gérson para escrever o samba-enredo em homenagem aos sessenta anos da escola “Malandros do samba”. Não sei exatamente o que o motivou a me convidar, mas é provável que meu auxílio com o enredo da escola de samba tenha sido um fator determinante para que eu pudesse participar do momento. Fiquei bastante empolgado com a relação etnográfica que estava prestes a ocorrer ao participar passivamente da composição. Com o caderno – ou “diário de campo” – em mãos, compareci no horário e local previamente estabelecidos, onde fui recebido pelo próprio compositor, que já estava com seu parceiro sentado numa pequena mesa na sala, com alguns papéis, caneta e três cadeiras. Eles estavam bem à vontade e num clima bastante descontraído.

Ao sentar-me, percebi que já estavam conversando sobre a letra e o que deveria constar nela. Debinha, então, leu o que já tinham escrito e falou os motivos que os levaram a colocar este ou aquele samba-enredo/personagem, bem como o que ainda estava por escrever. Cada um deles estava com seus papéis rascunhados com estrofes e refrãos. Gérson Oliveira puxou da carteira alguns pedaços amassados e começou a leitura de seus *insights*. Leu um verso escrito: “Foi na calçada da igreja onde tudo começou, nosso grande Aluizio foi nosso grande mentor”. Debinha Ramos faz a leitura da letra rascunhada e eles concluem que já houve a inserção dessa ideia de Gérson na composição. “Morre aí”, coloca Gérson no sentido de dizer que está contemplado a presença de Aluizio Pereira no samba-enredo. Em seguida, Debinha coloca:

E uma das coisas que eu tava lembrando, a gente vai citar ela [a porta-bandeira Vera], porque o seguinte: eu pensei numa coisa que ontem eu não lhe disse, mas a gente acorda assim, a gente muda. Pode ser que amanhã a gente já mude alguma coisa. Ele chega: “Ei Deba, rapaz, eu pensei numa coisa aqui, o que é que tu acha?” Aí eu ouço alguma coisa, [...], uma coisa que a gente não viu hoje, aí amanhã já cabe. A gente arruma até o último minuto.²³⁰

Gérson Oliveira, observando suas inscrições, afirma que não existe o momento exato

²²⁹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

²³⁰ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 10.01.2019.

para compor, fazendo-o estar sempre com papel e caneta próximos para não deixar passar nenhuma oportunidade inventiva. Enquanto conversávamos, Debinha Ramos atendia um telefonema e, então, risca uma determinada palavra e escreve o verbo “sambar”. Tal fato me fez compreender que a criatividade pode surgir repentinamente.

Vi que aquele momento de sentarem juntos é muito mais um diálogo para encaixar o que cada um havia pensado e escrito, portanto, a construção tem como partida a “amarração” daquilo que ambos já haviam composto. Contudo, isso não faz perder de vista a criação conjunta que é intrínseca à ideia de parceria. O samba-enredo tratava da história da escola de samba que eles conheciam bem, tanto pelo tempo em que permaneceram na agremiação, entre as idas e vindas, quanto pelo contato que tinham com os mais antigos, a exemplo de Aluísio Pereira, que fora o primeiro presidente da agremiação e o único vivo dentre os fundadores.

Durante quase três horas em que eu estava com eles, ouvi muitos sambas-enredo, enredos e histórias de personagens da escola de samba, além de particularidades dos compositores que, por vezes, expunham – o que fez Gérson perguntar se aquele momento da conversa estava sendo gravado. Ali estávamos em atraente interação e edificando uma “sociabilidade em sentido rigoroso” (SIMMEL, 2006, p. 64).

Unir-se para compor o samba-enredo é um momento de sociabilidade na medida em que o resultado objetivo da reunião dos compositores para criar o samba, embora significativo, não é um fim em si mesmo, existindo algo para além da composição. O conteúdo desta interação alcança legitimidade por haver um sentido próprio do “reunir-se” para aqueles que compõem, pois eles conversam, brincam, transitam por uma variabilidade de situações que, por vezes, escapam à própria composição. Cada palavra colocada na letra da música faz rememorar uma ocasião que merece um tempo de conversa e, nessa situação, “a sociabilidade oferece um caso possivelmente único no qual o falar se torna legitimamente um fim em si mesmo” (SIMMEL, 2006, p. 76).

A parceria também ocorre numa relação transcendental, adentrando ao campo espiritual. Sem adentrarmos à abordagem psicanalítica dos sonhos, entendemos que eles se correlacionam com as cargas emocionais dos indivíduos. Debinha Ramos nos confidenciou uma experiência metafísica ao afirmar que, em sonho, se encontrou com Lucarino Roberto que o intimou a não modificar o samba-enredo que havia composto.

Num certo dia [...] eu tive um sonho. Eu sonhei com ele, com o Mestre Lucarino, numa igreja, como se fosse um batizado. Ele estava lá, sentado num banco da igreja e manda alguém da escola me chamar e eu vinha lá pra perto dele. Ele estava com a mão no banco da igreja, uma camisa branca de linho, manga curta e ele virou pra mim, do jeito que comigo ele falava, e disse assim: ‘Ô Deba, você não vai mexer naquele samba, nada naquele samba, nem uma vírgula. Deixe do jeito que está, que nós vamos ser o campeão do carnaval’. Aí aquilo, no outro dia eu acordei, parecia real aquela coisa e eu ia mudar o samba, mas se o mestre tá dizendo que não mude, eu não vou fazer isso.²³¹

O samba-enredo é um processo de reinterpretação, num nível popular, das informações históricas ou do imaginário. Essa condição “popular” da arte musical faz permear uma disparidade dos múltiplos códigos de linguagem presentes na elaboração do samba-enredo. A interferência dos padrões eruditos na “cultura popular” pode ser observada entre os compositores e carnavalescos, assim como na relação por vezes edificada entre quem efetivamente compõe e indivíduos vinculados diretamente ao enredo (professores, historiadores, pessoas vinculadas ao Poder Público, homenageados, familiares, etc.). Conforme Zumthor (1993), toda cultura é originariamente heterogênea, porquanto não é fechada. Tratando especificamente da “cultura popular”, o linguista aduz sobre a nocividade em essencializar e naturalizar o termo.

Quando a escola de samba “Em cima da hora” homenageou o município de São José de Campestre, Heriberto Zorro afirma que teve problemas com o historiador da cidade, ficando patente as várias visões de mundo a partir do espaço que cada indivíduo ocupa. De um lado, a cosmovisão do compositor sambista e, de outro, a do acadêmico, ou, em outras palavras, a cultura popular e a cultura erudita:

A gente [a escola de samba Em Cima da Hora] foi falar sobre a história de [São José de] Campestre e eu tive assim, não foi problema, com um historiador. Quem sou eu pra questionar o historiador da cidade, mas tinha uns pontos que não combinavam [...]. Mas eu sabia, agora, não é que eu sou melhor, é que eu como sambista, sabia que isso seria bom pra escola na avenida, no desenrolar do desfile e ele queria umas coisas que eu não concordava e terminou eu ganhando assim. O cara é historiador da cidade, [...] o prefeito incumbiu ele de passar algumas coisas pra gente, mas, algo que, tecnicamente, como samba de avenida que eu coloquei e ele não concordou muito não, mas no fim acabou que passou do jeito que eu queria [...].²³²

²³¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

²³² Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

É igualmente comum que o homenageado avalize o samba e, de certa forma, trata-se de uma participação no samba-enredo, pois quando a pessoa homenageada não aceita a letra, o compositor torna-se obrigado a realizar mudanças. Zorro nos dá um exemplo da interferência de pessoas de fora do universo carnavalesco na composição ao escrever o samba-enredo “Estrela da comunicação – Danuza Show”, para a escola de samba “Unidos de Areia Branca” em 2001:

Eu vou dar um exemplo: uma vez um cara me pediu pra fazer um samba pra [Unidos da] Areia Branca, uma escola de samba extinta lá nas Rocas. O tema era ‘Danuza D’Salles’²³³, que é um homossexual, né, e eu coloquei uma coisa assim, meio irreverente, mas um pouco pesada pra vinte anos atrás. Pesada pra ele, né, que é homossexual, e ele faz aquelas ‘*drag queens*’ né. E eu coloquei e ia desfilar a família dele na escola, porque eu fui meio cismado com a reação dele, né. No meio de semana me chamaram na sede da escola pra apresentar o samba e inicialmente eu falei: ‘coloquei isso aqui, se você não gostar, eu retiro’. Ele disse: ‘não, pelo contrário, pode deixar isso aí’. O cara tem um nome na imprensa, ele tem até um programa, ele é cozinheiro, chefe de cozinha, alguma coisa assim. Aí esse tipo de situação, o cara aceitou.²³⁴

Além de avalizar, ocorre de algumas pessoas intervirem diretamente na composição, sugerindo ajustes e mudanças na letra do samba-enredo. Conforme afirma Evilásio, o prefeito do município de Carnaúba dos Dantas pediu para modificar a composição, retirando alguns personagens presentes na letra e colocando outros. Como abordado anteriormente, o samba-enredo reveste-se de mercadoria (“valor de troca”) e, como todo produto mercadológico, é passível de interferência do “comprador”.

Há, por outro lado, interferências no exercício da composição que são bem-vindas. O compositor Eri afirma que o samba construído por ele e seu parceiro tem simplicidade e é acolhedor, pois aceita que outros indivíduos contribuam na confecção do samba-enredo, trazendo o caráter da mutualidade, já existente nos antigos sambas cariocas construídos a partir das rodas de samba na casa das “tias”.

O samba da gente é um samba humilde, com as coisas bem simples, que você pode sentar com a gente [...] sentar com a gente aqui e dar uma opinião no

²³³ Danuza D’Salles é o nome artístico do radialista Arruda Sales e é uma das mais conhecidas *drag queens* de Natal.

²³⁴ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

samba: ‘aqui tá faltando isso’, e a gente, eu e ele aqui, acatar e colocar dentro da letra do samba, nós somos assim. Não de chegar e fazer um samba ele e eu e dizer: “não, só eu e ele aqui”.²³⁵

Já falamos anteriormente sobre o dialogismo presente na composição do samba-enredo e aqui retomamos ao entender também que a dialogia se encontra na própria produção do texto do samba, resultante de um encontro de vozes onde participa, além dos compositores, uma gama de agentes internos e externos que com eles constroem, para além do samba-enredo, relações de sociabilidades.

No presente tópico buscamos compreender que no processo composicional há a participação de inúmeras pessoas, seja do universo carnavalesco ou não, e, nesse sentido, o mecanismo da parceria deve ser compreendido a partir desse compartilhamento dialógico de saberes e do jogo cultural por eles envolvido.

4.3 MOMENTOS RITUAIS: O CONCURSO, A APRESENTAÇÃO E OS ENSAIOS COM O SAMBA-ENREDO

No presente tópico trataremos de alguns momentos importantes para as escolas de samba que desfilam no carnaval de Natal, partindo do concurso para a escolha do samba-enredo, passando pelo momento ritual de apresentação do samba de enredo para a comunidade e chegando aos ensaios técnicos que ocorrem para alinhar os elementos que compõem o samba da agremiação envolvendo compositores, intérpretes, ritmistas e passistas.

Iniciamos apontando que não é comum a realização do concurso de samba-enredo nas escolas de samba que desfilam no carnaval natalense. Essa é uma peculiaridade das agremiações carnavalescas da capital potiguar. Muitas escolas permanecem com o mesmo compositor durante anos, conforme afirmou Heriberto Zorro com relação à “Em cima da hora”: “Eu passei vinte e dois anos fazendo o samba da minha escola, ‘Em cima da hora’, não por favorecimento, é porque não tinha mais concurso lá na escola”²³⁶.

²³⁵ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²³⁶ Heriberto Zorro em entrevista concedida ao autor em 05.02.2018.

Em sua fala, Gérson Oliveira nos dá uma ideia de que os sambas-enredo na “Malandros do samba” eram encomendados e havia certa regularidade em convidá-lo para compor os sambas da escola: “esses daí só tiveram chance [...] porque eu saí, mas se eu não tivesse saído da Malandros, eu não perdia pra ninguém não”. O compositor alega ter saído após problemas com a administração da agremiação no final dos anos 1980. Antes disto ele havia sido tricampeão com a escola (1986 a 1988).

Também ocorre escolha de samba-enredo nas escolas de samba sem, contudo, haver o ritual do concurso, isto é, o momento em que os compositores irão apresentar e a banca julgadora definirá o samba de enredo. A agremiação “Águia dourada” assim fez para a escolha do samba do desfile de 2019, conforme afirma Herison Silvestre, ganhador da disputa:

Teve quatro sambas além do meu, [...]. O meu samba foi o escolhido. [...] Ele [o presidente] mostrou os outros sambas e tudo; os sambas que concorreram. [...] foi assim: “manda a música que a gente escolhe”, entendeu? Eu sabia que havia a possibilidade de não ser o meu samba. Eu não compus já sabendo que ia ser. [...]. Houve não concurso no formato de concurso, mas houve uma escolha. Uma disputa através de uma escolha. [...] como não teve concurso, não teve defesa de samba. [...] Eu gravei a música [...] e mandei.²³⁷

O casal Francisco e Cecília estão à frente da escola de samba “Águia Dourada” e afirmaram que há problemas em realizar concurso de samba-enredo. Questionado sobre a inexistência do concurso, o presidente Francisco coloca: “Sobre o concurso de samba-enredo, a gente já tentou fazer, só que em Natal o pessoal ‘são’ muito incompreensível. [...] A gente sempre faz, mas nos últimos anos algumas pessoas ‘tá’ complicando e a gente escolhe uma pessoa”²³⁸. Cecília ratifica: “[...] nós não fazemos porque nós já temos nosso compositor e também não é uma política nossa”²³⁹.

Tem-Tem Sampaio também escreve samba por encomenda para a escola de samba “Acadêmicos do morro”, contudo, afirma que já participou de vários concursos de samba-enredo no Rio de Janeiro, desde 1986 até o presente ano. Questionado sobre o que ele pensa dos atuais concursos, o compositor alega que virou comércio e perdeu a essência do samba:

Hoje infelizmente se tornou comercio e a verdadeira essência do samba está

²³⁷ Herison Silvestre em entrevista concedida ao autor em 04.04.2019.

²³⁸ Francisco em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.05.2019.

²³⁹ Cecília em áudio enviado pelo *WhatsApp*, em 26.05.2019

se perdendo devido a ganância dos gestores e grupos espalhados por várias escolas, colocando \$\$\$ [*sic*], e muitas vezes ganhando sem ser o melhor samba pra escola. E muitas vezes julgados por pessoas leigas no assunto.²⁴⁰

De acordo com Debinha Ramos, o concurso de samba-enredo causa – ou pode causar – divisão interna na escola de samba, inclusive com a saída de componentes: “O concurso deixava a escola muito assim, após o resultado, havia-se assim uma divisão muito forte. Quem perdia não queria mais desfilar na escola, saía para outra escola”²⁴¹. Durante todo o período da coleta de dados da pesquisa e da escrita da presente tese presenciamos um único concurso de samba-enredo, realizado pela agremiação “Balanço do morro” para o desfile carnavalesco de 2017²⁴².

Segundo Evilásio, o presidente da escola “Balanço do morro” na época da realização do concurso havia afirmado que a competição visava o surgimento de novos talentos que pudessem renovar o universo da composição de samba-enredo. O concurso de samba-enredo é para Rogerinho Lucarino algo sério pois há todo um grupo de pessoas (jurados) por trás do processo. Então, a própria escolha de quem vai julgar e escolher o samba-enredo que irá defender a escola de samba é fundamental para a lisura e excelência do concurso. E continua o compositor:

Isso é uma forma de crescimento pra escola [...], mas, tem que ver como é que vai ser feito esse trabalho, porque você tem que ver as pessoas que vão julgar. O cara que vai julgar a harmonia da música, a melodia da música, o ritmo da música, a letra, o tema, então tem essas coisinhas, são coisas que, são detalhes do samba, simples, mas que às vezes as pessoas que mexem com a escola de samba não entendem.²⁴³

Não obstante haja seriedade no concurso, os compositores Eri e Evilásio acumulam mágoas tendo em vista a ocorrência do que Evilásio denomina “politicagem” no interior da escola de samba. Aduz o citado compositor que, para o carnaval de 2013, foi realizado um concurso para a escola de samba “Balanço do morro” com o enredo “Theodorico Bezerra, o último imperador do sertão”, do qual saíram vitoriosos no certame. Fatores extrínsecos à agremiação – falta de verbas públicas para a realização do desfile carnavalesco – impossibilitaram a realização do préstito naquele ano. No ano seguinte (em 2014), a agremiação

²⁴⁰ Tem-Tem Sampaio em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 14.06.2019.

²⁴¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

²⁴² O dia 10 de dezembro de 2016 foi a data de realização do concurso para a escolha do samba-enredo.

²⁴³ Rogerinho Lucarino em entrevista concedida ao autor em 15.10.2016.

optou por encomendar um “samba direto” de outro compositor local, causando indignação aos compositores vencedores do concurso: “[...] jogou, rasgou aquele concurso que a escola fez, como se não tivesse acontecido [...], que nós tínhamos ganho em primeiro lugar”²⁴⁴.

Em situação semelhante, Evilásio afirma que, para o desfile carnavalesco de 2009, a mesma agremiação “Balanço do morro” iria desfilar com o enredo “40 anos de sucesso na cultura popular, Fernando Luís é talento potiguar” e, ao invés de realizar um concurso para escolha do samba-enredo, decidiu encomendar um “samba direto” de outro compositor natalense. De acordo com o compositor Eri, a dupla parceira já estava com o samba-enredo destinado à escola, mas a preterição os motivou a deixar a agremiação e filiarem-se à “Acadêmicos do morro”, onde escreveram um samba-enredo sobre a praia de Pipa.

Como dito anteriormente, é comum não ocorrer o concurso de samba-enredo e, como todos os eventos ocorrem também com o objetivo de angariar recursos para a escola de samba. Nos anos em que não realizou a competição, a “Balanço do morro” fez a festa de lançamento do samba-enredo para que toda a comunidade pudesse conhecer o samba do desfile vindouro.



Figura 11: Lançamento do samba-enredo 2018 da “Balanço do morro”
Fonte: Autor, 2017.

²⁴⁴ Evilásio em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

O concurso para escolha do samba de enredo tem caráter competitivo. É por isso que o carnaval deve ser visto como um lugar em que se expressam conflitos, ao contrário de entendê-lo como o *lócus* da harmonia. No momento da escolha do samba-enredo, percebemos tensões que atravessam todo o espaço festivo. Esse estado de tensão perdura por todo processo de produção de uma escola de samba e tem nas regras do desfile a matriz reguladora de tais conflitos.

O conjunto das regras formais da competição entre as escolas de samba no desfile carnavalesco, que orienta o ciclo de sua confecção, fornece uma matriz que controla, regula e por isso mesmo permite a expressão positiva do conflito entre as escolas de samba e dentro delas (CAVALCANTI, 1994, p. 214).

Os compositores apresentam seus sambas e aquele aceito pelo corpo de jurados é o escolhido para o desfile. A apresentação do samba-enredo é uma performance e, por se tratar de um ato performático, faz-se uma aproximação da arte com o contexto sociológico (CAVALCANTI, 1994). No intuito de compreender essa expressão artística, é importante etnografar as situações em que se executa o samba. A performance “designa o campo da interseção entre linguagem e sociedade” (CAVALCANTI, 1994, p. 115).

A apresentação do samba-enredo no concurso para a escolha do samba da agremiação faz surgir múltiplas questões: quais as regras? Quem é a comissão julgadora? Os jurados são do mundo do samba? Quem são os compositores? Como se comportam as pessoas que assistem ao concurso? O que é um “samba bom” na perspectiva de todos aqueles que participam daquela performance?

Segundo Cavalcanti (1994), o samba-enredo ideal deve ser cantado e dançado pelos componentes da escola de samba e é justamente essa a perspectiva que se busca em um bom samba-enredo. Assim, inicia-se uma grande batalha para saber qual será o samba a desfilar na avenida e quais irão para o cemitério de sambas-enredo. Um “samba bom” também é aquele que tem encaixe com a bateria, possibilitando a criação nesse outro elemento musical: “quando o samba é bom, quando você cria uma coisa boa, você começa até na bateria a inovar, a fazer as paradas, os contratempos, dá uma dinâmica melhor ao samba, até isso ajuda”²⁴⁵. O “samba

²⁴⁵ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

bom”, expresso na fala do compositor Debinha Ramos, traduz no universo carnavalesco a íntima relação existente entre a voz e a rítmica batida do tambor, que sustenta a existência do primeiro, conforme expõe o linguista Zumthor (1997):

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do ‘monumento’ poético oral (ZUMTHOR, 1997, p. 177).

Adentrando ao campo da disputa presente nos concursos de samba-enredo, entendemos que a música é um jogo acompanhado de tensão e alegria. Enquanto para muitos fazer-se presente num evento de escolha do samba-enredo é sinônimo de brincadeira, diversão e festa, para alguns poucos (os compositores) trata-se de seriedade e muito trabalho. Não se trata de uma oposição divertimento/seriedade ou lazer/trabalho, mas de pares que dialogam em um mesmo espaço-tempo. Em sua fala, Eri deixa claro o campo de disputa em que se inserem os compositores no concurso para a escolha do samba-enredo: “[...] é uma disputa, porque são vários compositores participando, querendo colocar o samba na avenida, né, e fica um, como se fosse assim, uma disputa grande, dentro do samba, porque cada um quer ganhar”²⁴⁶.

Como se trata de um jogo, sempre haverá regras que perpassam o crivo dos jurados para a escolha do samba-enredo e que dão ao momento uma “disciplina” que deve ser seguida pelos intérpretes. Roger Callois (2017) afirma que a ordem – o *ludus* – impõe-se à efervescência da espontaneidade – a *paidia*. Entendemos que na competição para a escolha do samba de enredo há uma propensão ao *ludus*, tendo em vista que, não obstante tratar-se de um tempo festivo, o ato performático de defender a letra do samba insere-se numa racionalidade previamente estabelecida, segue um ordenamento. No concurso da “Balanço do morro” para o desfile do carnaval de 2017, um dos intérpretes não conseguiu cantar o samba-enredo por haver esquecido a letra e não estar em compasso com o cavaquinista, fato que o fez desistir da disputa. O que se percebe é a performance em desordem, fora do que estamos entendendo por *ludus*.

Antes mesmo de ocorrer o concurso percebemos esse campo de disputa. Eri afirmou que na semana antecedente ao concurso, um dos concorrentes havia dito que iria ser campeão do

²⁴⁶ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

concurso de samba-enredo, mas o interlocutor o retrucou: “pra tu ganhar o concurso lá, tu vai [sic] ter que passar por mim. [...] se tu passar [sic] por mim e Evilásio, aí tu é bom. Mas até hoje, a gente não perdeu concurso pra ninguém aqui em Natal”²⁴⁷.

O ritual inicia com os jurados convidados tomando seus assentos na mesa julgadora que foi posicionada ao lado do palco. À frente da mesa, posicionaram-se os ritmistas da escola de samba “Balanço do morro” com seus respectivos instrumentos. No palco, os músicos das cordas (violão e cavaco) e os compositores/intérpretes dos respectivos sambas-enredo. Um a um, eles foram se apresentando e os julgadores observando atenciosamente todas as execuções. Diferentemente do que ocorre no Rio de Janeiro, a disputa pelo samba-enredo nas escolas de samba natalenses ocorre em um único dia. Também não foi observada a existência de torcida para nenhum dos compositores, excetuando-se as pessoas mais diretamente ligadas a cada um deles, principalmente os familiares.

Alguns compositores que subiram ao palco para “defender” seu samba-enredo não tinham aprendido a própria letra que compuseram, fato observado por Evilásio, que afirma ser fundamental ao compositor gostar de compor e aprender a composição. Nesse aspecto, Eri busca mostrar o diferencial de sua parceria com Evilásio:

Então a gente trabalha em cima, justamente, dos pontos fundamentais que a escola vai colocar na avenida, são coisas que o menino deixa de fazer sempre nos concursos que a gente participa, e os caras nunca vão pra disputa do samba, quando vai ter o concurso, com o samba na mente, entendeu, sempre leva um papel na mão pra cantar o samba lendo o papel. A gente procura trabalhar o samba cedo, já o grava o samba direitinho, bota na mente, sobe, pega o microfone e defende o samba sem precisar tá lendo, sem errar ou atravessar o samba na hora do concurso. Isso aí é ponto porque tem uma comissão que julga isso também.²⁴⁸

No concurso para a escolha do samba-enredo, percebemos a apropriação do espaço do barracão da escola de samba, o transformando num “território do samba” (DOZENA, 2011), cujo lugar adquire um significado específico ligado ao par samba/carnaval. A configuração do local destinado ao concurso produz um arranjo espacial que possibilita produzir ações, qual seja, a execução e escolha do samba que irá desfilar na avenida.

²⁴⁷ Eri em entrevista concedida ao autor em 23.12.2016.

²⁴⁸ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.



Figura 12: Configuração espacial do concurso de samba-enredo
Fonte: Autor, 2016.

Conforme Paulo Gomes (1997), as práticas sociais dependem da “arrumação” das coisas. O corpo de jurados se territorializa de modo que possa visualizar toda configuração espacial, isto é, o local das pessoas que escolherão o samba-enredo da escola de samba permite a eles observar toda a paisagem.

Após a execução de todos os sambas-enredo, o corpo de jurados desfez a mesa e se dirigiu ao interior do barracão da escola de samba e lá permaneceu por aproximadamente trinta minutos. Nesse período, enquanto os presentes ouviam sambas e se divertiam regados a bebida e comida, os compositores estavam atentos ao que estava ocorrendo dentro do barracão.

O carnavalesco e os jurados permaneceram em torno de trinta minutos no interior do barracão para, em seguida, retornar e dar o veredito sobre o samba-enredo vencedor do concurso: venceu a parceria de Eri e Evilásio. Acerca do concurso de samba-enredo, Eri é enfático ao afirmar que a dupla nunca perdeu um certame para a escolha do samba que desfila na avenida:

Eu lembro dos concursos que a gente ganhou aí, ganhamos um concurso lá no [‘Acadêmicos do] morro’, quando ‘Acadêmicos do morro’ homenageou Pipa. Tinha vários compositores, a gente ganhou. Depois foi pra ‘Balanço do

morro', ganhamos lá também com Luiz Almir, depois ganhamos com Marina Elali, depois ganhamos com Santa Cruz de Innharé. Ganhamos com Hélio Galvão. [...] Teve 'Malandros do samba' também que a gente homenageou Alice no País das Maravilhas do Carnaval, foi concursado e a gente ganhou.²⁴⁹

Com a definição do samba-enredo que desfilará na escola de samba, vê-se os compositores sendo abraçados pelos componentes da escola de samba, com exceção daqueles que se frustraram com a derrota. Em seguida, eles subiram ao palco para executar o samba de enredo que irá ser, a partir daquele momento, o único tocado até o momento do desfile. Os demais, como falado anteriormente, passam a compor o “cemitério do samba”.



Figura 13: Execução do samba-enredo pela dupla vitoriosa do concurso
Fonte: Autor, 2016.

Escolhido ou apresentado o samba-enredo, é fundamental alinhar o samba (música e dança), portanto é o momento em que intérpretes, ritmistas, passistas, mestre-sala e porta-bandeira se unem para o trabalho em conjunto que será apresentado na avenida. A partir da participação dos vários elementos da agremiação nos ensaios que antecedem a apoteose carnavalesca, vislumbramos a ação coletiva que mobiliza indivíduos em torno do carnaval,

²⁴⁹ Eri em resposta ao questionário aplicado pelo autor em 28.06.2018.

instituindo-se uma territorialidade em que se exercita a sociabilidade comunitária mediada pela escola de samba enquanto “agência social enraizada no cotidiano” (GOLDWASSER, 1975, p. 11).

Superando a concepção essencialista para não cair na armadilha de uma visão romântica, enxergamos nos ensaios não apenas um momento de festa e confraternização, mas, sobretudo, todo um trabalho dedicado e voltado para a consecução de um ótimo desempenho, objetivando a nota dez e a vitória no desfile carnavalesco. Ao considerarmos a escola de samba como uma agência do cotidiano, estamos concordando com a reprodução de aspectos sociais, tais como a racionalidade ordinária.

Desta sociedade, cada escola é imagem na racionalidade de sua organização; desta sociedade, as escolas celebram a ordem, cuja caução invocam. Pois a ordem é o elemento fundamental para a realização dos folguedos carnavalescos; a obediência estrita à ordem é indispensável para que uma escola seja a grande triunfadora na competição do Reinado de Momo (QUEIROZ, 1999, p. 116).

No ensaio pudemos vislumbrar a *obra* da agremiação, a totalidade da performance: do samba-enredo aos movimentos corporais realizados pelas(os) passistas e demais dançarinas(os). Também vislumbramos os valores positivos de uma comunidade (TÖNNIES, 1995) regida por laços consanguíneos (comunidade de sangue), pela condição de vizinhança (comunidade de lugar) e de amizade (comunidade de espírito).

Os primeiros ensaios, que ocorrem, geralmente, entre os meses de dezembro e janeiro – dependendo do mês em que será o carnaval –, são aqueles da bateria. Ela é um ingrediente fundamental pois “sinaliza o caráter de festa propriamente carnavalesca do evento em curso” (CAVALCANTI, 1994, p. 46). Cavalcanti (1994) aduz que a bateria é uma orquestra percussiva regida pelo mestre e seus auxiliares. Para Ubirajara do Nascimento, um dos diretores de bateria da “Balanço do morro”, ela é o coração da agremiação: “A escola de samba sem coração, sem a bateria, não anda”²⁵⁰. O elemento percussivo participa da poesia do samba-enredo e, assim, constitui uma linguagem poética, uma vez que não há execução do samba sem a sua impressão rítmica.

²⁵⁰ Ubirajara do Nascimento em entrevista concedida ao autor em 24.03.2016.



Figura 14: Apresentação e ensaio do samba-enredo 2019 da “Malandros do samba”
Fonte: Autor, 2019.

Na imagem acima percebemos a dominação e apropriação da rua como elemento característico das escolas de samba de Natal, tendo em vista que elas não dispõem de uma sede com espaço suficiente para a realização dos ensaios em seu interior. A via pública ganha uma nova função passando a constituir-se num território do samba e produtora de sociabilidades. São “maneiras de fazer” ou táticas cotidianas expressas pelas escolas de samba em decorrência de sua condição de mendicidade: “Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1994, p. 41).

De acordo com Debinha Ramos, o samba-enredo e a bateria são os combustíveis da escola de samba e há uma íntima ligação entre eles, pois “inspira o mestre da bateria a criar em cima daquele samba”²⁵¹. A seriedade no trabalho é patente porque toda a agremiação depende do ritmo e da cadência desse elemento percussivo:

[...] pra quem tá ali dentro não é brincadeira, é coisa séria. Toda a escola depende ali da gente. A comissão de frente vem lá na frente da escola, então ela faz toda a coreografia com o ouvido no samba. Tem coreografia que eles

²⁵¹ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

fazem que é em cima da conversão da bateria, então eles têm que ‘tá’ ali, ligado ali, vinte e quatro horas. Fez uma paradinha, eles fazem a coreografia deles.²⁵²

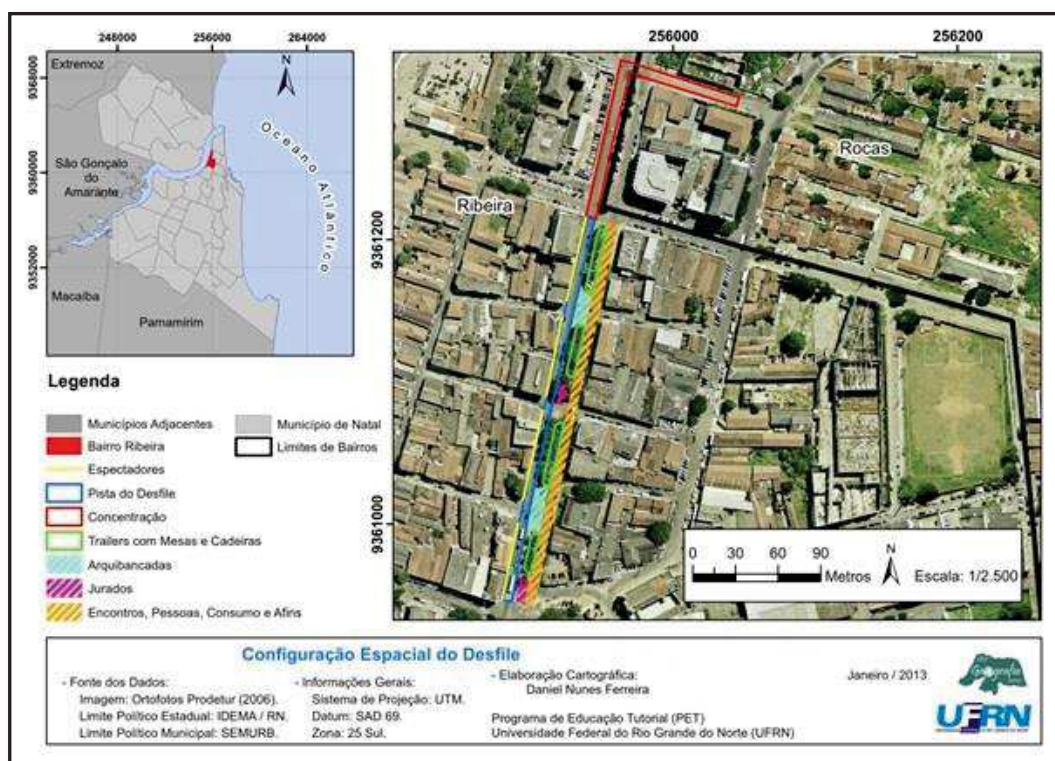
Vimos neste tópico os momentos rituais anteriores ao desfile carnavalesco que envolvem o compositor de samba-enredo. Assim, tendo escolhido ou encomendado o samba-enredo, após apresentado à comunidade e ensaiado exaustivamente, quase diariamente em suas respectivas sedes (mais especificamente, no espaço da rua que se encontra a sede da agremiação), a escola de samba encontra-se preparada para ir à avenida e realizar a sua performance carnavalesca, com todos os seus integrantes e um objetivo único de sagrar-se campeã do carnaval natalense.

4.4 A PERFORMANCE CARNAVALESCA NA AVENIDA

O momento apoteótico do universo carnavalesco se aproxima e a competição dramatizada da folia momesca tem início na “passarela” do samba. A agremiação quer desfilas, transmitir beleza e alegria para todos que a assistem, mas se estamos diante de um ritual agonístico, com vários quesitos a serem avaliados, é certo que todas as escolas que atravessam a passarela do samba querem dar o melhor de si para atingir o principal objetivo: vencer a competição.

A rua é o espaço privilegiado para o acontecer do desfile. O “sambódromo” de Natal é “montado” provisoriamente na avenida Duque de Caxias, no bairro Ribeira. A localização do desfile aciona o recurso simbólico das “origens”, visto que os primeiros carnavais natalenses documentados nos jornais, no início do século passado, eram realizados nas ruas “Treze de maio” e “Senador José Bonifácio”, ambas no referido bairro e, décadas após, o tríduo momesco tinha a entrega da chave da cidade ao Rei Momo na avenida “Tavares de Lyra”, também na Ribeira, lugar de memória que já foi outrora o centro comercial natalense.

²⁵² Ubirajara do Nascimento em entrevista concedida ao autor em 24.03.2016.



Mapa 1: Configuração espacial do desfile das escolas de samba de Natal
 Fonte: FILHO, 2014 (adaptado).

Deixando o uso ordinário, a rua é refuncionalizada com o aval do Poder Público que realiza a montagem da estrutura que receberá as escolas de samba para o tradicional desfile carnavalesco, como podemos observar no mapa que traz a configuração espacial do desfile das escolas de samba natalenses. Numa das faixas da avenida coloca-se divisórias (grade metálica) para demarcar a “avenida”, ergue-se arquibancadas para a plateia e palanques para os jurados e as autoridades. Uma nova paisagem é observada com outras regras e está iniciado o tempo extraordinário do carnaval.

Inúmeras interações sociais podem ser vislumbradas no momento ritual do desfile das escolas de samba que amparam a perspectiva de dinamicidade dos momentos festivos. Assim, preferimos adotar a mediação da dialética lazer/trabalho entendendo-a como uma relação complementar, sem valorizar os exageros do “reino das inversões” ou o materialismo exacerbado da manutenção das estruturas. Nas festas observamos transformações que subvertem a ordem e, ao mesmo tempo, também percebemos algumas regularidades do cotidiano.

Como é comum nos eventos festivos, verificamos todo um comércio informal criado no

entorno da passarela do samba. A gastronomia popular está presente nos carrinhos de cachorro-quente, nas barracas de batata-frita, nas churrasqueiras e nos trailers de hambúrgueres. Em volta desse espaço gastronômico formado no meio da rua, as pessoas transitam, sentam-se nas cadeiras e mesas dispostos no canteiro central próximo ao desfile. Milton Santos (2000) aduz que com a era globalizada da economia, em que muda as condições de emprego e desemprego, novas atividades associadas ao tempo do lazer são criadas e constituem um fenômeno misto, “porque participando como um setor importante da economia e porque vigorosa manifestação da cultura, opondo e reunindo cultura de massa e cultura popular, o mundo e o lugar, o mercado e a vida” (SANTOS, 2000, p. 35).

A rua, o canteiro e a calçada são suportes materiais que adquirem novos significados a partir da sua conjugação com alguma atividade, reconfigurando-se e remodelando-se conforme a ação empreendida por quem os utiliza. Tais objetos têm um uso normatizado no dia-a-dia, cujas ações se condicionam às normatizações, porém, no tempo festivo, como vimos, eles são ressignificados e contraem outras funções.



Figura 15: Bricolagem – de grade de isolamento a escada
Fonte: Autor, 2016.

Já na área de concentração, as escolas de samba realizam os inevitáveis ajustes, bem

como resolvem as intercorrências que exigem a criatividade dos componentes. A agremiação “Balanço do morro”, no desfile carnavalesco de 2016, passou por um revés quando a ausência de uma escada na avenida impediu a subida dos destaques no carro alegórico. A solução adveio da bricolagem: utilizar uma grade metálica de isolamento para garantir o acesso ao carro, conforme podemos observar na imagem acima. Santos (2000) afirma que as camadas populares, utilizam-se de formas espontâneas para lidar com as situações que surgem: “O país ‘de baixo’ é uma fábrica de manifestações genuínas, representativas, autênticas. É aí que se encontra a riqueza da improvisação. (SANTOS, 2000, p. 35).

Durante dois dias as escolas de samba desfilam no sambódromo improvisado. A chegada das agremiações é sempre problemática e é comum a ausência de algumas delas por não cumprirem com o horário previamente determinado para desfilar. Os brincantes das escolas de samba do bairro Rocas, em virtude da proximidade, seguem a pé, seja em grupo ou isoladamente, para a “avenida”, muitos com seus instrumentos de percussão.

Ao chegarem, se acomodam nas ruas paralelas e perpendiculares do local do desfile e iniciam o ritual que antecede a passagem pela avenida. É o momento de vestir as fantasias, retocar a maquiagem, afinar os instrumentos, repassar a harmonia, etc. É também a ocasião do lazer, descontração e encontros: dançam, bebem, comem e se divertem. São reis, rainhas, mestres, musas, que ditam o compasso festivo, carnavalizam o cotidiano e vivem um extraordinário na festa momesca que desafia o mundo ordinário, invertendo papéis e subvertendo a ordem, numa espécie de dialética da complementaridade.

Tudo isso para que o desfile aconteça da forma mais perfeita possível, afinal, é a *performance* do grupo que está em jogo, isto é, “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontado, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). A conceituação de Zumthor (1997) é complementada pela perspectiva de Schechner (2003), para quem a *performance* é um ato comissivo, interativo e relacional. Cavalcanti (2015) nos dá uma importante noção desse ato performático da escola de samba, numa completa união entre o “visual” e o “samba”:

O ritmo da bateria contagia, o samba-enredo é idealmente cantado por desfilantes e plateia, a evolução dançante das alas também provoca idealmente a animação da plateia. Ao mesmo tempo, a visualidade das alegorias, das

fantasias, da coreografia da comissão de frente, do balé do casal de mestre-sala e porta-bandeira, são um convite a outra forma de participação: a admiração e o êxtase (CAVALCANTI, 2015, p. 26).

Embora o desfile seja, aparentemente, algo coerente, Cavalcanti (2015) assevera que há uma espécie de “esquartejamento visual” do enredo, sendo triturado e remendado em alegorias e fantasias, ao passo que, musicalmente, percebe-se o reforço e a repetição através da execução do samba-enredo. Decerto, quando a escola de samba invade a avenida, o que vemos são pedaços do enredo desmembrados em alas e carros alegóricos e, opondo-se a essa construção, observamos uma mesma música sendo reproduzida por sessenta minutos até o término do desfile.



Figura 16: “Imperatriz alecrinense” no desfile de 2017
Fonte: Autor, 2017.

Como podemos vislumbrar na imagem que traz o desfile da escola de samba “Imperatriz alecrinense” no carnaval de 2017, a divisão em alas e as alegorias são traços comuns às escolas de samba cujos referenciais encontramos presentes naquelas que desfilam no carnaval natalense, por outro lado, verificamos algumas particularidades próprias das agremiações do desfile de Natal que as tornam um fenômeno singular da cultura popular carnavalesca.

Uma destas singularidades é a inexistência do “recuo” da bateria durante o trajeto na avenida. O diretor de bateria Ubirajara Nascimento diz que houve um banimento do recuo pois causava problemas para as agremiações: “O recuo foi banido. Dava muito problema. As escolas, quando entravam no recuo, atrasavam na avenida, nem sempre dava certo, dava erro”²⁵³. Se não há um recuo no decorrer do desfile, a bateria das escolas de samba inicia recuada ao lado do carro de som, juntamente com os intérpretes e o conjunto de cordas (violão e cavaquinho) e após a entrada de todas as alas, ela se desloca e põe-se ao final do cortejo da agremiação para, a partir daí, seguir até o término do préstito, como podemos denotar na imagem abaixo.



Figura 17: Recuo da bateria da escola de samba “Malandros do samba” à direita no início do desfile
Fonte: Autor, 2019.

Na figura acima podemos vislumbrar a bateria recuada à direita, ladeando o carro de som e os intérpretes da escola de samba “Malandros do samba”. Ao centro, na entrada da avenida, temos a comissão de frente que se encontrava num momento de agradecimento que antecedia o desfile já iminente enquanto o locutor anunciava o início da contagem do cronômetro. A faixa de pedestre demarca o início da passarela do samba.

Com a cronometragem contando o tempo de cinquenta minutos, o intérprete principal

²⁵³ Ubirajara do Nascimento em entrevista concedida ao autor em 24.03.2016.

da “Malandros” convida a escola ao desfile com o grito: “Pisa, pisa forte na avenida ‘Malandros do samba’. ‘Chora’ cavaco”. Com o chorar do cavaquinho e o rufar da bateria é iniciado mais um ritual do desfile carnavalesco. Os fogos de artifício e o som ensurdecedor dos ritmistas anunciam a entrada da escola de samba. Não menos importante, a plateia participa gritando e aplaudindo aquele espetáculo.

O som ritmado dos surdos e tamborins, o canto do samba-enredo e o samba no pé: ritmistas, intérpretes e passistas percorrem o “sambódromo” agregando texto e formas sócio-corporais numa completa obra em performance. A obra “é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance” (ZUMTHOR, 1997, p. 83). Sem perder de vista o que está sendo transmitido, devemos compreender como se dá essa transmissão, evidenciando a importância não somente do conteúdo do samba-enredo, mas a sua forma.

O ato performático engloba a totalidade do desfile, congregando “visual” (alegorias, fantasias) e “samba” (bateria, samba-enredo), vinculando música, arte, criatividade e dança. Concordamos com Zumthor (1997) ao aduzir que a impressão rítmica criada pela performance advém da reunião de fatores corporais e vocais: “[...] uma impressão rítmica bem complexa que a performance cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis [...]; e vocais, portanto, auditivos” (ZUMTHOR, 1997, p. 174-175). Na união indissolúvel entre o *visual* e o *samba*, verifica-se a íntima ligação entre o samba-enredo, a bateria, a dança – participantes das alas, passistas, ritmistas, casal de mestre-sala e porta-bandeira – e a plasticidade – carros alegóricos –, onde se define a *performance* da escola de samba.

A empolgação e vibração dos integrantes são fundamentais para assegurar uma boa nota nos quesitos, dando unicidade ao grupo carnavalesco, demonstrando o entrosamento da bateria, alas, sambistas e intérpretes. A performance da agremiação na avenida pode ser observada através de três quesitos que correlacionam o *visual* e o *samba*: harmonia, evolução e conjunto. Segundo Cavalcanti (1994), a “harmonia” considera o samba-enredo cantado por todos os componentes da escola, em dois aspectos: a “harmonia do canto”, que é a correspondência entre canto pela totalidade dos participantes da agremiação e o puxador, e a “harmonia do samba”, que corresponde ao entrosamento de melodia e ritmo. A “evolução” organiza visualmente a cadência do samba com o baile realizado pelas alas, envolvendo a coesão da escola de samba e a empolgação/vibração dos componentes. E o “conjunto” é a síntese da passagem pela avenida,

a unicidade artística de toda a obra carnavalesca, que se expressa no enlaçamento entre o samba, o visual e a dramaticidade, bem como a comunicação realizada pelos integrantes da agremiação.

Se a escola de samba é performática, o samba-enredo é, em si, igualmente performático. Retomando Cavalcanti (2006) e Zumthor (1997), reafirmamos que o samba-enredo tem caráter ritual e é uma ação extremamente complexa, uma vez que coloca em presença na avenida os *atores* e os *meios*, em que o locutor (intérprete) e os destinatários (plateia e jurados) se confrontam no espaço do desfile, num complexo jogo de vozes, gestos, mediação, etc. (ZUMTHOR, 1997). O samba-enredo é uma música que exige a performance, afinal, ele é construído com a finalidade primeira de ser cantado na avenida durante o desfile da escola de samba.

A distinção entre locutor e destinatários desvanece fazendo formar um coletivo que reúne os puxadores do samba-enredo e aqueles que assistem ao desfile da escola de samba. No presente tópico, partindo da leitura de Zumthor (1993), atribuímos uma coautoria ao intérprete, pois é ele quem está em presença, é o “autor empírico”, a voz que transmite o samba-enredo.

A palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado” (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

No carnaval natalense, o intérprete principal do samba-enredo na maioria das ocasiões é o próprio compositor que na condição de “autor empírico” vai à avenida defender com afinco o seu samba. Diante da necessidade de passar sessenta minutos cantando e percorrendo o “sambódromo” é imprescindível que o intérprete oficial tenha seus auxiliares o apoiando no canto. As escolas de samba desfilam com aproximadamente cinco intérpretes, sendo comum a presença feminina num espaço antes dominado pelos homens. Curiosamente, também observamos no desfile das agremiações natalenses homens na ala das baianas. São peculiaridades que democratizam as escolas de samba, no sentido de não existir lugares determinados em função do gênero, idade, cor, etc.



Figura 18: Evilásio (ao centro), Eri (à direita) e Andiara Freitas (ao fundo) no desfile 2018 da escola de samba “Balanço do morro”
Fonte: Autor, 2018.

A figura acima nos traz a dupla Eri e Evilásio como exemplo de compositores-intérpretes, que nos últimos três anos compuseram os sambas-enredo da escola “Balanço do morro”. O primeiro é frequentador de rodas de sambas, participa do grupo “Nós do samba”, ao passo que o outro não tem uma forte ligação com o samba fora do período carnavalesco, mas ambos comparecem ao desfile e aos ensaios para puxar o samba. Também observamos a presença da sambista Andiara Freitas demarcando a participação feminina na elocução performática do samba-enredo.

Revestindo-se de “elocutor concreto”, o autor do samba assume a autoria empírica no “aqui e agora” do desfile carnavalesco participando ativamente da ação performática da escola de samba. É nesse sentido que Zumthor (1993) afirma que a poesia vocal do autor empírico “só se constitui em vista de uma performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 114). A arte da voz do intérprete é assim pensada:

Conforme o intérprete, na performance, cante, recite ou leia em voz alta, limitações de maior ou menor força geram sua ação; de qualquer modo, porém, esta empenha uma totalidade pessoal: simultaneamente um conhecimento, a inteligência de que ela se investe, a sensibilidade, os nervos,

os músculos, a respiração, um talento de reelaborar em tempo tão breve. (ZUMTHOR, 1993, p. 141).

Bakhtin (2013a) aduz que os espectadores não assistem, mas vivem o carnaval e, quando vislumbramos o cantar do samba-enredo por todos, recordamos a máxima bakhtiniana de que a natureza da festa de momo é de existir para o povo. O canto do samba deixa de ser unicamente dos intérpretes e passa a fazer parte da totalidade dos participantes: integrantes da escola de samba, plateia e jurados. Essa relação do samba com os destinatários na performance carnavalesca também atravessa a mente do compositor no momento de criação:

[...] eu busco fazer um samba mais forte, um refrão que eu pense que vai ser cantado, essa é a ideia do compositor, [...] se você não tiver um refrão forte que possa causar impacto na avenida, que o público cante, a escola se identifique, é difícil você ter um samba que não levante a avenida. Se você não tiver isso que levante a avenida, você não vai conseguir êxito no samba.²⁵⁴

A fala de Debinha Ramos reflete o que Schechner (2011) chamou de “fermento vivo”, isto é, os espectadores. Para o teórico da performance, o ato performático não funciona sem a audiência. A comoção e empolgação da plateia com o canto do samba-enredo cria uma energia que envolve os presentes. Sendo inicialmente receptores, os espectadores tornam-se ativos na passagem da escola de samba pela avenida, fazendo-os experienciarem uma “intensidade totalmente alta” da performance carnavalesca:

Intensidades totalmente altas são ergotrópicas: o batimento cardíaco aumenta, assim como a pressão sanguínea; as pupilas se dilatam, a EEG é dessincronizada. Há um alto nível de excitação e despertar. [...] Compreender a “intensidade da performance” é [...] um exame detalhado de todo o texto performático. Mais ainda, é um exame das experiências e ações de todos os participantes, do diretor à criança dormindo na audiência (SCHECHNER, 2011, p. 219).

É assim que essa ação coletiva é revestida de complexidade, pois, por um lado, é vista como um momento que celebra o vínculo de pessoas durante meses (e que se renova a cada ano), por outro, é a realização de um trabalho que envolve dedicação e abdicção, para a consecução de um fim: vencer. Exemplo do trabalho a ser realizado por todos é o canto

²⁵⁴ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

uníssonos do samba-enredo pelos componentes da agremiação. Comentando sobre o desfile e o samba-enredo dos cinquenta anos da “Balanço do Morro” em 2016, Debinha Ramos afirma:

A escola saiu linda, o samba cantado, a bateria afiadíssima com o samba, então assim, tudo deu certo, porque realmente o pessoal vestiu a camisa, vestiu o samba, [...] ele não nasceu bonito e ficou bonito depois. [...] tem samba que não merecia ganhar em concurso e quando chega na avenida ele começa a crescer, se encorpar, e ganha, é uma coisa incrível. [...] Quando pega na veia pega.²⁵⁵

Entregar a letra do samba-enredo para a plateia consiste na busca pela interação entre os espectadores (audiência) e a escola de samba (performers). Algumas agremiações recorrem à estratégia para realizar essa aproximação, tornando o receptor passivo em ativo. Embora esse recurso não seja determinante ao ponto de garantir pontuação para a escola de samba, certamente a participação do público é um ingrediente emocional importante que auxilia os componentes da escola de samba na execução de sua arte e, por extensão, nos quesitos “harmonia”, “evolução” e “conjunto”, sendo esse o papel da audiência.

O samba-enredo emite um discurso que tem um *ethos* interativo em que a plateia, enquanto coenunciador, participa no tempo-espço da passarela do samba junto aos demais personagens discursivos. Vejamos no trecho do samba-enredo comemorativo aos cinquenta anos da escola de samba “Balanço do morro” – “Balanço, 50 anos de glória”: “A bateria agita, o povo grita: a verde e rosa chegou!”. Vimos que enunciador e coenunciador interagem discursivamente e, na presente situação, o compositor, através do sema “grita” convida a plateia à participação e, nesse momento, presenciamos o dialogismo bakhtiniano:

[...] a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 2010b, p. 88).

Do mesmo modo, no samba-enredo alusivo aos sessenta anos da “Malandros do samba”, os compositores convidam os coenunciadores, despertando-os para a atuação e efetiva participação na “festa”: “Eu sou ‘Malandros’, vem comigo festejar”. Embora festeje um tempo

²⁵⁵ Debinha Ramos em entrevista concedida ao autor em 13.09.2016.

pretérito, o tempo-espço de interação é o desfile carnavalesco, isto é, o momento em que enunciador e coenunciador se encontram. Bakhtin (2010b) coloca que o discurso se encontra com outro discurso e com ele produz uma interação dialógica. O convite presente na letra através das marcas linguísticas “vem” e “comigo” conduzem a essa interação que une quem compõe, canta, assiste e julga. A comunicação realizada através do samba-enredo propõe um modelo circular, cuja importância não se reduz aos efeitos produzidos pelo enunciador no receptor, mas, igualmente, o sentido inverso.

E assim, durante sessenta minutos, as escolas de samba vão, uma a uma, atravessando a avenida carnavalesca, realizando seu desfile, mostrando toda a sua plasticidade visual, a ginga no pé e o bailado, ao som rítmico da bateria que acompanha o samba-enredo, tendo à frente de sua execução o intérprete – ou puxador – que, na maioria das vezes, é o compositor do samba. Ele participa da performance que coloca em presença todos os atores e meios, como diria Zumthor (1997), levando a sua alegria e emoção, unindo-se aos demais que se fazem presentes naquele momento ritual.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola de samba, como vimos, é constituída pelo texto, sonoridade, ritmo e elementos visuais, configurando-se, portanto, um ato performático. A composição poética do samba-enredo, os aspectos instrumentais e melódicos, as danças, os elementos plásticos (alegorias, fantasias) formam uma totalidade. Alcançar o entrosamento, cadência, unidade e equilíbrio desse ato performático exige muito trabalho e técnica, perpassando por diálogos e tensões dos indivíduos participantes, que são parte do universo carnavalesco, pois o mais importante no momento da *performance* é a “nota dez”.

O samba e as escolas de samba são alegres, ainda que vivenciando cotidianamente um turbilhão de adversidades, trilhando o drama que é fazer, com muito sacrifício, um desfile carnavalesco. Em Natal, o desfile não é cartão postal para o turismo local, ao contrário, ele persiste como uma força vinda dos “de baixo”, construído pelas e para as camadas menos abastadas. Como dito por Maria Laura Cavalcanti (2015), as escolas de samba em vários contextos brasileiros – e aqui incluímos o carnaval natalense –, ainda que existindo há décadas, enfrentam políticas públicas adversas que as tornam “estrangeiras” na própria cidade.

É irônico pensar que o Brasil do *patropi* tem um povo que convive com problemas sociais e poucos recursos e, ainda assim, consegue produzir a beleza do carnaval. Por cima de “pau e pedra”, as escolas de samba natalenses vão à avenida improvisada para se apresentarem e levarem ao público a ambivalência carnavalesca, onde o pobre produz e consome, vai às ruas para brincar e se divertir no mundo extraordinário do carnaval, mesmo com todas as mazelas da vida ordinária. E, após os dias de momo, retira sua fantasia e retorna ao cotidiano do parco orçamento.

Dentre os muitos aspectos que poderiam ser abordados num desfile carnavalesco, optamos por compreender a dinâmica do samba-enredo. Essa expressão lítero-musical guarda uma dialética da complementaridade com o “visual” da escola de samba e é quem conduz a plasticidade das alegorias e fantasias, realizando um movimento de eterno retorno, pois o samba tende à eternidade com sua repetição, ao passo que os elementos plástico-visuais passam aos olhos da plateia uma única vez. É o samba-enredo que traz a unidade do enredo quebrada nas inúmeras alas das escolas de samba.

O samba-enredo, desde sua constituição enquanto elemento musical próprio do desfile das escolas de samba, diferente do que pensa o senso comum como unicamente uma música que conduz o desfile, trata-se de uma manifestação da cultura popular de influência, sobretudo negra, mas que, no decorrer de sua trajetória histórica, foi recebendo intervenções culturais em sua construção, o que nos autoriza a falar numa movência, interpenetrando elementos populares e eruditos no seio da própria composição.

Pudemos denotar o risco em caso de essencializar o fenômeno da composição do samba-enredo como produto unicamente “popular”. Ser compositor de samba-enredo não é tributário somente das raízes que, por ventura, o indivíduo possa ter com o samba e o carnaval. Construir um tipo-ideal pode ser um recurso metodológico para orientar a pesquisa, mas não parece ser a melhor opção se quisermos abarcar todas as possibilidades. Na presente pesquisa, verificamos que esse personagem pode ter diversas origens, ligadas direta ou indiretamente ao samba/carnaval ou não, bem como pode pertencer a qualquer camada social, com uma gama variada de capital cultural e intelectual adquirido.

Percebemos que para a criação do samba-enredo é tecida uma complexa rede de relações, onde o compositor edifica inúmeras sociabilidades, tanto com indivíduos ligados ao universo do carnaval, como o carnavalesco, os membros da diretoria e os coautores do samba, bem como agentes externos, a exemplo das pessoas homenageadas. Essa rede é repleta de dialogismo, no sentido de que as relações sociais são construídas através de diálogos e tensões, fruto do lugar que cada agente ocupa no carnaval e no mundo do samba. Duas importantes sociabilidades foram tratadas com mais cuidado no presente trabalho por entendermos que são, dentre todas construídas, as mais fundamentais: uma primeira com o carnavalesco e outra com os parceiros de samba-enredo.

No carnaval, valendo-nos do princípio damattiano indivíduo/pessoa, vislumbramos a construção de hierarquias em torno de alguns agentes do carnaval. O compositor de samba-enredo sai da condição de anonimato no cotidiano para assumir um papel de destaque na realização do desfile das escolas de samba. O extraordinário carnavalesco inverte as posições sociais, hierarquizando as massas em compositor, carnavalesco, passista, mestre-sala e porta-bandeira, modificando aqueles que, na hierarquia diária, encontram-se nos espaços superiores, numa complexa carnavalização do mundo ordinário que tem na entrega das chaves da cidade ao Rei Momo um dos principais símbolos dessa inversão.

A transformação do enredo no samba-enredo coloca em relação dialógica dois agentes imprescindíveis para a feitura do desfile de carnaval. O carnavalesco, como vimos, é aquele que cria o enredo, desde a sua percepção até a materialização no aspecto “visual” (alegorias e fantasias), ao passo que o compositor é quem dá vida ao aspecto “samba” da escola. É nessa transfiguração de prosa e música que observamos, também, a transmutação do gênero discursivo, pois o compositor em sua interação com o carnavalesco, seja tensa ou conciliatória, imprime seu olhar sobre determinado fato ou personagem, perpassando por sua cosmovisão.

Importante considerar que os conflitos permanecem no plano simbólico, da subjetividade, isto é, o que se discute é quanto ao próprio texto, não observando qualquer desavença pessoal entre os dois personagens no interior das escolas de samba natalenses. Por compartilharem um objetivo comum, qual seja, sair vitoriosos no desfile de carnaval, carnavalesco e compositor dialogam a partir do sentimento único de vencer.

Enquanto perceberam-se tensões inerentes às posições ocupadas por cada um desses dois agentes (carnavalesco e compositor), no mecanismo da parceria não se verificaram relações conflituosas pelo fato de ocuparem, no interior do universo carnavalesco, o mesmo lugar. Ao formar uma parceria, os compositores constroem um “casamento” em torno do samba, tal qual afirmado por um dos nossos interlocutores. Embora cada um tenha sua visão particular sobre o objeto, isto é, o enredo que será contado na avenida, os direcionamentos de cada um convergem para um ponto comum na letra do samba-enredo.

É imprescindível apontar a relação de amizade que permeia a parceria dos compositores. Os laços afetivos contribuem sobremaneira para que haja cumplicidade entre eles e possibilite uma parceria sem conflitos, com aceitação à liberdade criativa do outro. Ainda que haja certo desnível cultural entre os compositores numa parceria, que coloca um deles enquanto “compositor principal” da “espinha dorsal” do samba-enredo, há muita cumplicidade e respeito.

A partir da trajetória observada dos compositores de samba-enredo, identificamos que esse agente, enquanto especialista na arte de escrever sambas, ora assume uma relação efêmera, e até mesmo exterior, com uma escola de samba, ora constrói um laço que assegura sua permanência na agremiação. Por mais que perdure numa escola de samba, inexistem impedimentos para que possa participar em concursos para escolha de samba-enredo ou escrever um “samba direto” em outras escolas. É nesse sentido que o profissionalismo com seu conteúdo mais racional, caminha ao lado da afetividade, pois, não obstante o (re)conhecimento

profissional desse agente no universo da composição, há ligações sentimentais que o fazem ter predileção por alguma agremiação, vinculando-se de forma mais ou menos sólida.

O compositor de samba-enredo é um artista que, através daquilo que escreve, consegue rememorar fatos, fantasiar e, em seu caráter ambivalente, transita entre o “sério” e o “riso”, faz com que sua arte seja libertadora e tenha uma força afirmativa, no sentido de ação política, pois é capaz de criticar a sociedade, atribuindo um novo “belo” à arte, qual seja, de fazer-se dialogar com o mundo e interpretá-lo. A realização, a mudança material que poderá de fato libertar os indivíduos, não cabe ao artista, contudo, o seu *savoir-faire* traduz a preocupação do compositor em fazer parte dessa transformação.

A partir do samba-enredo, somos convidados a adentrar ao universo do compositor, cuja poesia retrata seu olhar sobre um determinado fenômeno, acontecimento histórico ou personagem real ou ficcional a ser musicado, traduzindo o mundo em sua volta e nos possibilitando enxergar o que está sendo retratado a partir de sua interpretação particular. Para não finalizar, podemos dizer que o compositor de samba-enredo é um “poeta e tradutor do mundo” que vê esse mundo a partir de sua lente cultural.

O compositor deve ser prestigiado no interior da escola de samba e fora dela, não restrito ao período carnavalesco. Ele é portador de um conhecimento artístico-musical e, como vimos, carrega em suas letras a interpretação que faz do mundo. A sua força consiste na continuidade do samba, fazendo da sua descendência uma conservação sambística para, assim, perpetuá-lo. Em “Vida de sambista”, Rogerinho Lucarino, filho do baluarte do samba natalense Roberto Lucarino, retrata o valor do samba e a necessidade de fazê-lo subsistir e resistir: “Hoje tenho meus filhos/peço que façam direito/briguem pelo samba até o fim/por tudo que passou que ficou marcado em mim”.

Se os blocos de rua e os papangús realizavam seu “pequeno carnaval” em contraposição ao “grande carnaval” dos confetes e serpentinas nos glamurosos bailes carnavalescos dos clubes natalenses de outrora, as atuais escolas de samba desfilando no polo carnavalesco do bairro Ribeira igualmente realizam um “pequeno carnaval” se comparado ao “grande carnaval” das megaestruturas e caras contratações de artistas que ocorre em outros polos carnavalescos da cidade. Todavia, mesmo diante das intempéries econômico-financeiras – seu verdadeiro “calcanhar de Aquiles” – devido ao parco investimento do Poder Público, são esses desfiles que

proporcionam diversão e cultura à massa proletária dos estratos citadinos menos abastados, tornando-se uma das mais importantes expressões culturais de Natal.

A fartura observada no visual das escolas de samba revela a escassez cotidiana, de modo a inverter o dia-a-dia, colocando-o ao avesso por meio do excesso vislumbrado nas alegorias, fantasias e maquiagens. O esplendor da avenida que esconde o farrapo do cotidiano. A felicidade presente no desfile que, por vezes, mascara a fadiga e o desalento daquela massa proletária. O tempo ordinário é alegorizado, carnavalizado, na festa de momo.

O canto e a evolução vêm acompanhando o ritmo frenético da bateria. Com o samba no pé, as/os passistas dão o seu recado, no rodopiar das baianas – e baianos também –, no bailado do mestre-sala e da porta-bandeira, na coreografia da comissão de frente, no batuque dos ritmistas e no “gogó” dos intérpretes, enfim, todos/todas, orquestrados pela visualidade impressa pelo carnavalesco e pelo samba contagiante do compositor, realizam uma mágica “balbúrdia” carnavalesca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. **Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação**. São Paulo: Editora Unesp; Alagoas: EdUFAL, 2015.

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 1989.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

_____. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARAÚJO, Eugênio. **Não deixe o samba morrer**: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a escola Favela do Samba. São Luís: Edições UFMA, 2001.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. A tradição do acais na jurema natalense: memória, identidade, política. *In: Revista Pós em Ciências Sociais*, v. 11, n. 21, jan/jun, 2014. p. 143-166.

_____; MELLO, Beliza Áurea. Editorial. *In: Cronos*, v. 15, n. 1, Natal, jan/jun, 2014.

AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões**: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *In: Revista Estudos Avançados*. 13 (35), 1999.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidade. *In*: BOUDON, Raymond. **Tratado de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013a.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Samba de enredo e toada de boi-bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus. *In*: **Cronos**, v. 15, n. 1, Natal, jan/jun, 2014.

BASTOS, Juçara Leal. **Meu rico português**. Porto Alegre: AGE, 1997.

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. *In*: BECKER, Howard, S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. *In*: VELHO, Gilberto. **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. *In*: ZALUAR, Alba. **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BEZERRA, Frederico F. L. Niebert. **O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da “Protegidos da princesa”**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina.

BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza: tradições e mutações**. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Ceará.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. Compreender. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim do século, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Petrópolis: Vozes, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965a.

_____. Prefácio. *In*: EFEGÊ, Jota. **Ameno Resedá, o rancho que foi escola**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965b.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. *In*: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2006.

_____. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *In*: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, p. 57-78, fev., 2004.

_____. Em torno do carnaval e da cultura popular. *In: Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2010.

_____. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Prefácio. *In: SANTOS, Nilton. A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

_____. Os sentidos no espetáculo. *In: Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v. 5, n. 1, 2002.

_____. Roberto DaMatta, o carnaval e a interpretação do Brasil. *In: GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Livia; DRUMMOND, José Augusto (org.). O Brasil não é para principiantes: Carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

CENTRO Cultural Cartola. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In: CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2008.

CORADINI, Lisabete. **Praça XV: espaço e sociabilidade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1995.

_____; PAVAN, Maria Angela. **Mulheres das Rocas: imersão do documentário no espaço-tempo dos personagens do samba em Natal/RN**. *In: Revista Visagem*, v. 2, n. 1, jan/jun, p. 137-15, 2016.

COSTA, Gutenberg. **Antigos carnavais da cidade do Natal: a memória carnavalesca natalense (1875-1945)**. Natal: Editora 8, 2016.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Explorações:** ensaios de sociologia interpretativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a.

_____. **O que faz o brasil, Brasil?.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986b.

_____. **Relativizando:** uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval:** a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

DOZENA, Alessandro. **A geografia do samba na cidade de São Paulo.** São Paulo: Polisaber, 2011.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa:** o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. **Figuras e coisas do carnaval carioca.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. *In:* CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Ritual e performance:** 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

_____. **O livro de ouro do carnaval brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FILHO, Valdemiro Severiano. **Índios carnavalescos:** juntos e misturados na folia natalense. Rio de Janeiro: APED, 2014.

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

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de Interação:** ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba:** estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana:** ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem:** o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual:** trajetória e grandes temas. São Paulo: Contexto, 2015.

_____; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2014.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Sílvia Ferreira. **Comunicação e expressão através dos textos**. São Paulo: Escortecci, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 17, n. 49, 2002.

_____. Etnografia como prática e como experiência. *In: Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

_____. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. *In: Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 35, 1992.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. *In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MARIZ, Marlene da Silva; SUASSUNA, Luiz Eduardo B. **História do Rio Grande do Norte**. Natal: Marlene da S. Mariz, 2002.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MIGUEZ, Paulo. A cor da festa – cooptação e resistência: espaços de construção da cidadania negra no carnaval baiano. *In*: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. **O negro e a construção do carnaval no Nordeste**. Maceió: EdUFAL, 1996.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

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

OLIVEIRA, Luís Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. São Paulo: EdUnesp, 2000.

ORTIZ, Elsa Maria Nitsche. O sujeito do samba-enredo. *In*: *Linguagem & Ensino*, v. 1, n. 2, 1998.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.

RODRIGUES, Raimundo Nina. Ilusões da catequese no Brasil. *In*: RODRIGUES, Raimundo Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Editora UFRJ, 2006.

_____. Sobrevivências totêmicas: festas populares e *Folk-lore*. *In*: RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. *In*: MEURER, J. L., et al. **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

SANTIAGO, Sérgio. **O ritual umbandista**. Natal: Fundação José Augusto, 1973.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EdUSP, 1996.

_____. Lazer popular e geração de empregos. *In: Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC/World Leisure and Recreation Association, 2000.

SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. *In: Revista de teatro, crítica e estética “O percevejo”*, ano 11, n. 12, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *In: Caderno de campo*, n. 20, São Paulo, 2011.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, Marcondes Alexandre. **O homem e o poder: a trajetória de vida e a atuação política do Major-Coronel Theodorico Bezerra – de Santa Cruz a Tangará/RN (1903-1965)**, 2016. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: EdUSP, 2006.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Uberlândia: EdUFU, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos:** origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Pequena história da música popular:** da modinha à lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade. *In:* MIRANDA, Orlando de. **Para ler Ferdinand Tönnies.** São Paulo: EdUSP, 1995.

TURNER, Victor W. **Floresta de símbolos:** aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

_____. **O processo ritual.** Petrópolis: Vozes, 2013.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval.** São Paulo: Abril, 2003.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem.** Petrópolis: Vozes, 2013.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em preto e branco:** carnaval popular paulistano: 1914-1988. São Paulo: EdUSP, 2007.

WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: por que censurar seu diário de campo? *In:* **Horizontes Antropológicos**, ano 15, n.32, jul/dez, Porto Alegre, 2009.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.