UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRO-REITORIA DE EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO - PROP
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO - NPG
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

RISOLETA VIANA DE FREITAS

SEMIOSE CULTURAL DE RITMOS E ENCANTOS NO SAMBA-ENREDO DA ESCOLA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

TERESINA
2017

RISOLETA VIANA DE FREITAS

SEMIOSE CULTURAL DE RITMOS E ENCANTOS NO SAMBA-ENREDO DA ESCOLA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, para a obtenção do título de Mestra.
Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.
Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

TERESINA
2017

F862s Freitas, Risoleta Viana de
Semiose cultural de ritmos e encantos no samba-enredo da Escola Beija-Flor de Nilópolis / Risoleta Viana de Freitas. – 2017.
186 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2017.
"Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho."

1. Samba-enredo. 2. Semiótica da cultura. 3. Sistemas modelizantes. 4. Beija-Flor de Nilópolis. I. Título.

CDD: 306.481

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

SEMIOSE CULTURAL DE RITMOS E ENCANTOS NO SAMBA-ENREDO DA ESCOLA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

RISOLETA VIANA DE FREITAS

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 13 de junho de 2017, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho .....APROVADO..... (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – (UESPI)
Orientador

Professor Dr. Odailton Aragão Aguiar
1º examinador – UFPI

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
2ª examinadora – UESPI

Visto da Coordenação

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI

Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras - UESPI
Matrícula 150324

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina-PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

A Sebastiana (In memória), minha avó, fonte de amor e delicadeza.

A Profiro e Maria, meus pais, o início de tudo.

A Jair, Maria, Gilmar e Jacilene, pela irmandade.

A Gleyson, Rafael, Luiza e Joaquim Emanuel, pela descoberta de um amor diferente.

AGRADECIMENTOS

Pela concessão da vida e pela possibilidade de experienciar desafios e receber inúmeros presentes da existência: Deus.

Pelo refúgio e segurança em todos os momentos: à minha família, minha base. Amo vocês!

Pelos laços de amizade, afetividade, auxílio, carinho e respeito: Ana Carusa, Abílio, Lília, Natália, Ethylla, Caroline, Carlane, Iúna, Ravena, Viviana, Danielle, Ellen, Desterro. Caminhos distintos, objetivo comum e muitas figurinhas trocadas durante o curso. Que presentes!

Por também acreditarem que a caminhada não seria em vão e por estarem presentes, embora nem sempre fisicamente: Eloilma Pires, Daíse Cardoso, Rosenir Feitosa, Samuel Campelo, Geogina Pires, Elijames Morais, Lucélia Almeida, Socorro Ribeiro, Fernanda Cristina, Marcos Borges, Juliana Alves, Liliu Marques, Herbert Silva, Ivonete Santos, Francisca Costa, Francisca Santos, Irene, Patrícia Alcântara, Fátima Pereira, Solange Morais, Gal Souza, Werlene Thaís, Raimunda Chaves, Ellen Lima.

Pelas orientações: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

Pelas valiosas discussões e conhecimentos ofertados: Profa Dra. Algemira Mendes, Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires, Profa. Dra. Silvana Pantoja, Prof. Dr. Fabrício Flores, Prof. Dr. Wanderson Lima, Prof. Dr. Elio Ferreira.

Pelas sugestões e melhoramento do texto: Prof. Dr. Odailton Aragão Aguiar e Prof. Dr. Fabrício Flores.

Pelo auxílio na aquisição de informes e fotos referentes à Escola de Samba nilopolitana, Vinicius Jordan, integrante da bateria da Escola.

Por se dispuserem a ler os meus escritos e tecerem considerações construtivas: Prof. Me e amigo, Alfredo Lima (IFPI), Profa Ekaterina Américo (USP).

Pela concessão de bolsa durante a realização do curso: Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí - FAPEPI.

A História de uma escola de samba é a história de sua comunidade, com seus sonhos, alegras e esperanças...

Uma escola de samba sem seu povo, não tem história e pode ser tudo, menos uma escola de samba (REVISTA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS: uma escola de vida, 2005, p. 15).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a diversidade cultural nos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013, à luz da Semiótica da Cultura. E, como objetivos específicos, tem-se: examinar o diálogo cultural entre as diversas culturas, percebido nas composições das letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis; identificar os elementos de tradução da tradição presentes das letras dos sambas-enredo desta escola de samba e verificar a correlação entre os sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus, existentes nas letras de seus sambas-enredos. Diante da riqueza e da diversidade de temas e enfoques percebidos no samba é que, para o presente trabalho, elencou-se os sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013, mais especificamente os sambas-enredos de 2004, 2005, 2007 e 2008, anos em que o campeonato foi conquistado. A referida escola é tradicional do Rio de Janeiro, criada em 1948, e já soma treze sambas-enredos campeões. Ela se destaca pelas múltiplas abordagens em suas temáticas, em que são notados aspectos da cultura local, regional, nacional e internacional. Para tanto, os diálogos teóricos que fundamentam tal pesquisa foram desenvolvidos a partir de Lótman (1996) (1979), (1978); Machado (2013), (2007) (2003), no tocante à Semiótica da Cultura; para a tessitura das concepções sobre samba/samba-enredo, alguns autores selecionados foram: Mussa e Simas (2010), Sandroni (2012), DaMatta (1997), dentre outros. A atividade realizada nessa pesquisa possibilitou analisar, na semiosfera do carnaval e da própria escola de samba pesquisada a diversidade de sistemas e de elementos culturais que a compõem e como esses sistemas dialogam, são traduzidos e como se relacionam para, assim, constituírem novos sistemas e significações.

PALAVRAS-CHAVE: Samba-enredo. Semiótica da cultura. Sistemas modelizantes. Beija-Flor de Nilópolis.

ABSTRACT

This work has as general goal to analyze the Cultural Diversity in the samba theme from Beija-Flor de Nilópolis School, in the periods of 2004 to 2013, in the light of Semiotics of Culture. Thus, as specific goals we aimed: a) examine the cultural dialogue among the several cultures, realized in the composition of the samba themes from Beija-Flor de Nilópolis School and identifying the elements of translation of tradition in the samba themes of this samba school and, verifying the correlation among modeling systems of first and second level, existent in the samba themes lyrics. Considering the richness and diversity of themes realized in the samba theme was chose the Beija-Flor de Nilópolis School, in the periods from 2004-2013, more specifically the samba themes from 2004, 2005, 2007 and 2008, years in which the championship was conquered. The referred school is tradition in Rio de Janeiro city, created in 1948, and has 13 champion samba themes. The school is highlight by the multiple approaches in its thematic, in what were noticed aspects of the local, regional, national and international culture. Therefore, the theoretical dialogues that substantiated this text were developed through Lótman (1996), (1979), (1978); Machado (2013), (2007), (2003), in relation to Semiotic of Culture; to the composition of the concepts about samba/samba theme, some authors selected were: Mussa and Simas (2010), Sandroni (2012), DaMatta (1997), and others. The activity made in this work made possible to analyse, in the carnival semiosphere, and the very school of samba researched, the diversity of systems and cultural elements that compound it and how these systems dialogue, are translated and how they relate and, finaly, the constitution of new systems and significations.

Keywords: Samba theme. Semiotic of culture. Modeling systems. Beija-Flor de Nilópolis.

SUMÁRIO

1 “ABRE-ALAS” 10
2 SEMIÓTICA DA CULTURA, SISTEMAS CULTURAIS: CONCEPÇÕES TEÓRICAS 15
2.1 Semiótica da Cultura 15
2.2 Modelização 21
2.3 O texto cultural 29
2.4 Tradução da tradição 44
2.5 Aspectos de literariedade do texto artístico-cultural 54
3 SAMBA E CARNAVAL: DIVERSIDADE CULTURAL 64
3.1 O samba 65
3.2 O rito carnavalesco e o samba-enredo 79
3.3 A diversidade cultural no samba-enredo 100
4 PROCESSO SEMIÓSICO NO SAMBA-ENREDO DA ESCOLA DE SAMBA “BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS” 113
4.1 Encontros dialógicos e culturais entre sistemas semióticos na semiosfera da Agremiação de Nilópolis 117
4.2 Elementos da tradução de tradições no universo da Escola de Samba Nilopolitana 134
4.3 Correlação entre os sistemas semióticos no espaço semiosférico da “Beija-Flor de Nilópolis” 154
5 FECHA ALAS 171
REFERÊNCIAS 174
ANEXO 180

1 “ABRE-ALAS”

A Semiótica da Cultura é concebida por autores e estudiosos, a exemplo de Iúri Lótman (1978, 1979) – semioticista russo e teórico da Semiótica da Cultura - e Irene Machado (2003, 2013) – semioticista brasileira e estudiosa da obra de Lótman -, como a ciência que fundamenta os estudos voltados para a análise das manifestações da linguagem na cultura, e também para o processo de relação dialógica estabelecido entre os sistemas culturais. Assim, a partir de análises da relação entre literatura e música, e de outras práticas culturais concebidas como sistemas da cultura, é possível reconstruir e ressignificar importantes dados históricos e culturais de um povo, uma vez que são representados e materializados, através dos textos, os valores, os hábitos e os costumes de uma comunidade, como também permite que novas manifestações sejam produzidas.

O Carnaval brasileiro, em sua configuração, apresenta um conjunto de valores culturais expressamente versado nas letras dos sambas-enredos. A abordagem composicional traz em destaque aspectos históricos, culturais e de subjetividade, que marcam a diversidade cultural do Brasil. De acordo com José Luiz Fiorin, em *Relações entre sistemas no interior da semiosfera* (2007), a atividade cultural brasileira é percebida e compreendida como uma mistura, em que o encontro entre as culturas possibilita “a assimilação do que é significativo e importante das outras culturas” (FIORIN, 2007, p. 177). Ainda conforme o autor, é por conceber a cultura brasileira como resultante de uma mistura de aspectos culturais outros, que escritores como Oswald de Andrade e Gilberto Freyre celembram isso em suas produções literárias, como pode ser notado no trecho que segue:

> [...] Não é sem razão que Oswald de Andrade erigiu a antropofagia como o princípio constitutivo da cultura brasileira (1990). Com Casa grande e senzala, de Gilberto Freyre, começa-se a considerar a mistura como eufórica: a colonização portuguesa é vista como tolerante, aberta, por exemplo. O Brasil celebra a mistura da contribuição de brancos, negros e índios na formação da nacionalidade, exaltando o enriquecimento cultural e a ausência de fronteiras de nossa cultura. [...] (FIORIN, 2007, p. 177).

Diante de tais aspectos, o estudo em voga tematiza a “Semiose cultural de ritmos e encantos no samba-enredo da escola Beija-Flor de Nilópolis”. Com base nisso, foram feitos os seguintes questionamentos norteadores para o

desenvolvimento da pesquisa: I - Como pode ser analisado o diálogo cultural entre as diversas culturas percebido nas composições das letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013? Isto porque compreende-se que a diversidade cultural é um conjunto de identidade de variados grupos sociais que constituem uma comunidade, a partir da concepção de cultura como um conjunto unificado de sistemas culturais que se relacionam, produzindo novos sistemas e transmitindo informações; II – De que forma pode-se identificar os elementos de tradução da tradição presentes das letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013? Outra questão que surge diante da acepção de literatura como sistema cultural que, em relação com outros sistemas, compõe um texto matriz – cultura. Nessa perspectiva, chega-se à terceira questão: III - Como verificar a correlação entre os sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus existentes das letras dos sambas-enredos da escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013?

Frente a tais questionamentos, elaborou-se o seguinte objetivo geral: analisar a diversidade cultural nas letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013, à luz da Semiótica da Cultura e, em suas especificidades, objetivou-se: examinar o diálogo cultural entre as diversas culturas percebido nas composições das letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013; identificar os elementos de tradução da tradição presentes das letras dos sambas-enredo da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período recortado e, por fim, verificar a correlação entre os sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus existentes nas letras dos sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, sempre no mesmo período.

Diversidade cultural remete a vários aspectos que representam as práticas sociais e culturais de uma comunidade, destacando-se elementos particulares tais como a linguagem, as tradições, a culinária, a religião, os costumes, o modelo de organização familiar, a política, entre outras características próprias e inerentes ao grupo e aos sujeitos envolvidos (SANTOS, 2012). Diante da riqueza e da diversidade de temas e enfoques percebidos no samba – concebido como ritmo musical de natureza heterogênea - comportando linguagens como letra, dança e música -, tendo origem africana, cultivado na cultura brasileira, a princípio pelos negros e mestiços escravizados, mas que se consolidou entre as manifestações do nosso fazer cultural, bem como diante das tipologias do referido gênero (SODRÉ,

1998). Dentre tais tipologias destaca-se o samba-enredo, modalidade ou subgênero musical criado para o desfile das escolas de samba, é que, para o presente texto, elencou-se os sambas-enredos da Escola Beija-Flor de Nilópolis, no período de 2004 a 2013, mais especificamente os sambas-enredos de 2004, 2005, 2007 e 2008, anos em que o campeonato foi conquistado. A referida escola é tradicional do Rio de Janeiro, cidade considerada como palco das primeiras manifestações do samba. A escola Beija-Flor de Nilópolis, criada em 1948, soma treze sambas-enredos campeões, e se destaca pelas múltiplas abordagens em suas temáticas, em que são notados aspectos da cultura local, regional, nacional e internacional.

Abordar a diversidade cultural no samba-enredo, destacando os elementos específicos de cada manifestação, verificando como estes se inter-relacionam e como dialogam dentro do mesmo espaço (o que resulta em enriquecimento dos pares envolvidos e não na sobreposição de uma cultura sobre a outra) é possível com a adoção de concepções teóricas que sustentem tais posicionamentos. Diante disso, para o trabalho em tela, a linha teórica adotada é a da Semiótica da Cultura, que se ocupa de estudar o papel da linguagem na cultura, bem como suas múltiplas manifestações, uma vez que a cultura, concebida como um texto unificado de sistemas culturais, manifesta-se pela linguagem – modelizante primário, conforme apontamentos de Machado (2003).

Analisar diversidade cultural à luz da Semiótica da Cultura permite perceber como os sistemas culturais (literatura, música, mito, religião, samba, dança) relacionam-se uns com os outros na produção de sentidos, constituindo-se como processos comunicativos, pois a produção de sentido por tais sistemas é possível a partir de sua relação com outros e com a própria língua. Nessa perspectiva, aponta-se o processo de modelização – modelizantes de primeiro grau (língua natural) e segundo grau (manifestações da linguagem), que permite a passagem de um sistema para outro (MACHADO, 2013).

Para o embasamento das considerações e argumentações desenvolvidas no texto desse trabalho, o diálogo foi estabelecido com estudiosos como Iúri Lótman (1996), (1978), (1979); Irene Machado (2013), (2007), (2003); Ramos et. al (2007); Roman Jakobson (1974); Mikhail Bakhtin (2013), (2006), (1997); Kalevi Kull (2007); José Luiz Fiorin (2007); Winfried Nöth (2007); Santos (2012); Arantes (2007); Hall (2003), Sandroni (2012); Mussa e Simas (2010); DaMatta (1997), entre outros que, durante o percurso da escrita, foram convidados ao diálogo.

Considera-se que a análise proposta por este trabalho poderá proporcionar para a comunidade, seja acadêmica ou simplesmente interessados em carnaval, o conhecimento de aspectos culturais presentes nos sambas-enredos, e como estes relacionam-se dentro do texto cultural, produzindo novos sentidos a partir dessa relação.

Com base nos aspectos já mencionados, estruturou-se o texto em cinco capítulos. O primeiro apresenta os aspectos introdutórios. O segundo, que está dividido em subcapítulos, trata da Semiótica da Cultura e dos sistemas culturais, o que permitiu a abordagem de questões teórico-conceituais sobre Semiotica da Cultura (subcapítulo 1) enquanto ciência que se preocupa com a manifestação da linguagem na cultura, por meio dos processos e fenômenos comunicativos. No subcapítulo 2, "Modelização", foram tecidas reflexões sobre os sistemas modelizantes primários e secundários, tendo a vista a concepção de modelização como o mecanismo que possibilita a passagem de um sistema a outro. Já no subcapítulo 3, "Texto cultural", as considerações desenvolveram-se sobre as características e especifidades dos textos da cultura, enquanto elemento materializador do ato enunciativo; o subcapítulo 4, "Tradução da tradição", discorre sobre os processos de tradução dos traços distintivos de cada sistema cultural, a partir de argumentações como a de Machado (2003), para quem a tradução implica transcriar, experimentar e intervir na estrutura sistêmica. No último subcapítulo, "Aspectos de literariedade no texto artístico-cultural", buscou-se tratar dos aspectos de literariedade presentes na estrutura composicional do texto artístico-cultural.

O terceiro capítulo, "Samba e carnaval: diversidade cultural", está organizado a partir dos seguintes subcapítulos: "O samba"; "O rito carnavalesco e o samba-enredo" e "A diversidade cultural no samba-enredo", no qual são expostas considerações sobre a história do samba. Isto é, suas origens, o processo de constituição como mecanismo de manifestação cultural brasileira, ora popular, ora elitizada; as transformações pelas quais passou esse gênero musical e, por consequência, o surgimento dos seus subgêneros, dentre eles, a modalidade samba-enredo, bem como suas características e a relação estabelecida com o carnaval – momento festivo em que, atualmente, pode-se perceber a junção de elementos populares com elementos próprios da elite.

O quarto capítulo, "Processo semiósico no samba-enredo", está organizado sob os subcapítulos: "Encontros dialógicos e culturais no espaço semiosférico do

samba-enredo”; “Elementos da tradução de tradições no universo no samba-enredo”; “Correlação entre os sistemas culturais: o samba-enredo”. No referido capítulo fez-se a análise dos encontros dialógicos entre as culturas e seus sistemas, revelando seus aspectos caracterizadores, que são traduzidos e transcriados por intermédio das relações e entrecruzamentos estabelecidos entre os sistemas dentro do espaço semiosférico, bem como acerca do processo de correlação entre textos e sistemas culturais e, consequentemente, na produção de significações.

E, por fim, o capítulo conclusivo. Face aos aspectos mencionados, concluiu-se que o universo carnavalesco pode ser concebido como um espaço semiósico, composto por uma heterogeneidade de sistemas culturais modelizantes e modelizáveis, tendo em vista os sistemas modelizantes que constituem o espetáculo que é o carnaval, assim como a própria escola de samba. Ao apreciar o desfile e verificar a relação estabelecida entre a escola, na avenida, e o público, nas arquibancadas, e entre os próprios componentes da agremiação, nota-se como se processam as relações entre os sistemas dentro do campo semiosférico, isso porque, como afirma Machado (2007, p. 59), “o mecanismo elementar da semiosfera é a produção da informação e a transformação [desta] em texto, graças à interação entre códigos e sistemas de signos” que comporta o referido campo.

2 SEMIÓTICA DA CULTURA, SISTEMAS CULTURAIS: CONCEPÇÕES TEÓRICAS

2.1 Semiótica da Cultura

As pesquisas que objetivavam realizar suas investigações pelo viés da semiótica não se restringiram apenas aos aspectos teóricos e/ou às abordagens literárias em textos verbais como romances, por exemplo. De acordo com a especialista em Semiótica da Cultura Irene de Araújo Machado, na obra *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para os Estudos da Cultura* (2003), as inquietações que refletiam sobre as relações entre "natureza e cultura em suas implicações no processo de semiose nas mais variadas esferas" (p. 24) do ato comunicativo, expandiram-se para outros domínios do fazer artístico e científico, uma vez que, para os estudiosos da Semiótica da Cultura, a linguagem constitui o mecanismo que produz, reproduz, transforma e transmite as atividades desenvolvidas pelo homem dentro do contexto histórico-sócio-cultural no qual está inserido.

Nessa perspectiva, tais pesquisadores concebem que todo e qualquer estudo cujo objeto seja compreender a linguagem possui natureza semiótica. Isso porque, conforme Machado (2003, p. 24), onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isto quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise", uma vez que são o uso da língua, as manifestações da linguagem e os processos comunicativos resultantes destas que determinam as ações e a condição do homem, enquanto sujeito que produz, acumula e transfere fatos, acontecimentos, vivências e conhecimentos quando no processo de interação com o meio.

Segundo Machado (2003), diferentemente dos estudos antropológicos, sociológicos e até linguísticos, que não dissociavam, em suas concepções, o entendimento quanto à definição de linguagem e de cultura, os semioticistas russos percebiam-nas por vieses distintos e, consequentemente, como sistemas distintos. Dessas questões decorrem os problemas que os semioticistas russos visualizaram quando trataram da relação entre a linguagem e a cultura: primeiro, "a noção de totalidade"; segundo, o pensamento que vai "contra a noção de totalidade" do sistema semiótico.

De um lado, a noção de totalidade implica que uma única linguagem ou um único sistema cultural codificaria vários sistemas de signos. Essa proposição, conforme a autora acima, vai de encontro ao próprio conceito de linguagem, haja vista que, sendo a linguagem um “sistema codificado – diferentes linguagens codificam suas mensagens de modo diferente” (MACHADO, 2003, p. 27). Assim sendo, torna-se contraditório julgar que diversos sistemas de cultura possam compor uma única linguagem e por ela serem codificados.

De outro lado, a não totalidade remete à ideia de traços; traços que constituem e distinguem os sistemas semióticos. Nas palavras de Irene Machado (2003, p. 27), “é a noção de traço [...] que abre um outro caminho, fazendo com que a abordagem semiótica tomasse um rumo independente de ciências como a antropologia ou sociologia”, tendo em vista que a produção de significação é decorrente da interação entre sistemas diferentes, bem como entre os traços que os constituem e os diferenciam.

Com base nisso, pode-se compreender que se origina nesse contexto a Semiótica Russa, ou Semiótica da Cultura, que além de compreender a linguagem como um problema semiótico e/ou um sistema semiótico, entende-a como um fazer de natureza e interação social. Iúri M. Lótman – fundador e dos principais teóricos da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, em “*A Estrutura do Texto Artístico*” (1978, p. 35), expõe que linguagem é “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular”. Nesse sentido, pode-se reafirmar que é por meio da linguagem que o homem, sendo um ser social, manifesta suas inquietações, produz, reproduz, transforma e transmite sua cultura, quando na interação com o meio.

Considerando a linguagem como um produto que possibilida a relação entre sujeitos socioculturais, pertencentes ou não à mesma comunidade, Inês Assunção de Castro Teixeira, estudiosa da cultura e da educação, em *Os professores como sujeitos socioculturais* (2009), refletindo sobre a relação entre linguagem e cultura, afirma que aquela está inserida nos domínios desta, sendo por meio da linguagem que os homens:

> se expressam e se fazem entender, utilizando da palavra, do gesto, das modulações e expressões corpóreas, entre outros símbolos e códigos. Signos e significações de que fazem uso e que reelaboram em suas relações intersubjetivas, em jogos de sentidos e simbolização de sua experiência e do mundo (TEIXEIRA, 2009, p. 76).

Assim sendo, pode-se dizer que estão na linguagem os mecanismos de funcionamento e expressão do fazer cultural de uma comunidade, de um indivíduo. É por meio da linguagem ou das distintas formas de manifestações desta que o homem cria, recria, assimila, codifica e transforma suas vivências em conhecimento e, consequentemente, em processos comunicativos. Para N. Mc Quown, citado por Roman Jakobson, no livro *Linguística e comunicação*,

> [...] não há igualdade entre os diferentes sistemas de signos e que o sistema semiótico mais importante, a base de todo o restante, é a linguagem: a linguagem é de fato o próprio funcionamento da cultura. Em relação à linguagem , todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. O instrumento principalmente de comunicação informativa é a linguagem (JAKOBSON, 1974, p. 18).

Diante disso, concebendo a linguagem como o mais importante mecanismo comunicativo, por meio do qual a cultura se processa e funciona, assim como o meio que possibilita a interação entre os sujeitos sociais, Lótman (1978, p. 29) afirma que "a vida de todo o ser representa uma interação complexa com o meio que o rodeia. Um organismo incapaz de reagir às influências externas, nem de aí se adaptar, pereceria inevitavelmente". Assim, pode-se afirmar que é ocupação da Semiótica da Cultura as pesquisas que têm como foco a relação linguagem e cultura, ou em outras palavras, como se processam, como aquela se manifesta nesta, em suas distintas formas, seja na literatura, na pintura, no cinema, na música e, no caso da pesquisa aqui desenvolvida, nas letras do samba-enredo, nos desfiles de uma escola de samba, de modo que haja a produção de sentidos. Nesse contexto, Machado argumenta que:

> Ler o dinamismo da natureza como processo sígnico, como produtor de sistemas semióticos, com atividade de culturalização da mente ou simplesmente como semiose, foi fundamental para definir as grandes balizas dos estudos semióticos russos, que abriram um domínio de novas ideias científicas muito apropriadamente denominado semiótica da cultura (MACHADO, 2003, p. 26).

Assim, a Semiótica da Cultura, concebida como ciência que estuda a linguagem e seus diversos processos comunicativos, aplica-se ao estudo da cultura, uma vez que a considera também como linguagem e/ou manifestação de fenômenos comunicativos presentes nas artes enquanto expressão de um povo, em suas

distintas formas expressivas, como a literatura, a música, a dança, o samba, dentre outras manifestações pelas quais são percebidas a cultura de um grupo, conforme já mencionado anteriormente. De acordo com Adriana Vaz Ramos et. al (2007, p. 27), no texto *Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura*, considerando a abordagem da semiótica cultural sobre linguagem, afirma-se que "a linguagem pode ser definida como qualquer sistema de signos que sirva à comunicação e à produção de cultura, [...] a linguagem se presta à geração, organização, acumulação e transmissão de informação". Em outros termos, pode-se dizer que, é através da linguagem que as atividades culturais de uma comunidade são materializadas.

As raízes da Semiótica da Cultura estão nas inquietações da Escola de Tártu-Moscou (ETM), na Rússia, nos anos 1950, durante os seminários de verão, com os estudiosos Roman Jakobson, Iúri Lótman e tem como objeto de estudo as manifestações da linguagem na cultura. Para Machado (2007, p. 19), em *Semiótica da Cultura e Semiosfera*, o ponto crucial para o entendimento dos aspectos da cultura "é a tradição da semiótica da cultura, particularmente os da Escola de Tártu-Moscou e de estudos sobre os sistemas modelizantes, as linguagens secundárias, artificiais e os códigos culturais", bem como os aspectos que se referem à semiosfera, espaço em que a produção de sentidos se efetiva quando na relação entre os sistemas.

Assim sendo, para Lótman (1979), em *Sobre o problema da tipologia da cultura*, o estudo da atividade cultural, considerando a Semiótica da Cultura como fundamento teórico, constitui tendência da atualidade por ser a cultura concebida como linguagem e como expressão que ultrapassam as esferas social e histórica, de modo que abarcam todos os aspectos da vida do indivíduo, do grupo e da comunidade, por estarem presentes na memória destes.

Nesses termos, cultura e memória se relacionam, na medida em que aquela é vista como um conjunto de informações acumuladas na memória dos grupos sociais, dos indivíduos que os constituem. Informações estas que são transmitidas por mecanismos ou processos comunicativos distintos – literatura, música, religião, samba-enredo, culinária. Tais informações revelam o comportamento, a ideologia, os costumes do homem, enquanto ser pensante e ativo no processo de construção e/ou transformação da sociedade na qual está inserido.

Dessa maneira, para a pesquisadora Irene Machado (2003), a Semiótica da Cultura busca compreender o papel da linguagem e suas diversas formas de manifestação e comunicação, bem como busca a compreensão da relação entre linguagem na cultura e vice-versa, e como os sistemas culturais, tais quais sejam o mito, a religião, o folclore, a literatura, as artes, o cinema, os ritos, refletem os comportamentos dos produtores, assimiladores e transmissores do fazer cultural.

Na esteira da pesquisadora citada, no texto *Pensamento semiótico sobre a Cultura*, publicado em (2013), observa-se que foi na tensão das discussões que versavam sobre a relação entre natureza e cultura que o desenvolvimento do estudos dos sistemas signícos fecundou-se e amadureceu como ciência. Machado assim discorre:

> Os então pesquisadores das universidades de Tártu e de Moscou trataram de descobrir que forças guiavam as interações entre os distintos sistemas semióticos da cultura em contexto da não-cultura. Mitos, artes, línguas e máquinas desafiavam o entendimento sobre o modo como esferas de organização convivem com esferas entrópicas, todavia, sem perder o sentido. A partir daí floresceram encaminhamentos teóricos que, se não revolucionaram as concepções sobre o homem e a cultura, pelo menos fertilizaram um campo de conhecimento que já tem uma história a ser contada (MACHADO, 2013, p. 63).

Conforme Machado, a cultura, na perspectiva semiótica, é concebida também como um mecanismo capaz de gerar e fornecer estruturalidade, transformando a informação recebida em “conjuntos diversificados, porém organizados, de sistemas de signos, aptos a constituir linguagens” (MACHADO, 2013, p. 65), mesmo que distintas. Nesse sentido, as diferentes formas de manifestações culturais elencadas anteriormente são compreendidas pelos estudiosos de Tártu como sistemas culturais, ou sistemas semióticos, que ao se inter-relacionarem produzem novas significações, de modo que, reiterando as proposições já discutidas, as pesquisas com a abordagem Semiótica da Cultura teciam-se e são tecidas em torno da linguagem e da cultura e seus distintos códigos e sistemas de signos – sistemas estes que são compostos por vários signos.

É com base nessa abordagem que Machado (2003, p. 27) traz a noção de cultura como “a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria”. Os sistemas culturais resultantes dessa combinação são percebidos e assimilados de várias formas: verbais, não verbais, visuais, gestuais. A

concepção de Lótman acerca da cultura a define como “conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividade da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (LÓTMAN, 1979, p. 31). Em outras palavras, pode-se dizer que cultura é informação, constituindo-se como mecanismos que armazena, produz e recria informações, ou seja, recria-se, pois representa uma gama infinita de fatos histórico-culturais possíveis de investigação. Tais informações são registradas de formas distintas e por mecanismos variados, seja em forma de texto e/ou na memória do indivíduo que a cria e a transforma.

Considerando as acepções de Lótman (1979), sobre as quais afirma que cultura é informação, e que tal informação é registrada em forma de textos, entende-se que sua compreensão está atrelada ao exercício analítico não apenas a um determinado aspecto cultural de maneira isolada, mas também à percepção de cultura como legado de acontecimentos sociais, históricos e culturais que a qualificam como um grande texto, composto por textos e/ou sistemas culturais distintos, concebidos como processos comunicativos. A esse respeito, Machado (2003, p. 33) traz o significado de cultura como “o processamento de informações e, consequentemente, organização em algum sistema de signos, ou de códigos culturais”, ou seja, a cultura é um sistema organizado de signos que se articulam a partir da própria língua.

A partir dessas considerações, e levando em conta que os estudos semióticos da cultura giram em torno da cultura como um texto, assim como “os seus sistemas de signos que, conjugados numa determinada hierarquia, constroem um texto – *o texto da cultura*” (MACHADO, 2003, p. 37), pode-se compreender que a concentração dos estudos semióticos está na inter-relação e, consequentemente, na produção de sentidos decorrentes da relação entre os textos que compõem o texto cultural; ou como afirma a autora supracitada, “o eixo básico das investigações se orientou para o exame dos mecanismos semióticos que se manifestam em diferentes sistemas” (MACHADO, 2003, p. 25). No caso da pesquisa em voga, pode-se refletir sobre a relação entre os textos, os sistemas e os elementos culturais apresentados pelos sambas-enredos da escola Beija-Flor de Nilópolis selecionados para o desenvolvimento deste trabalho.

Ramos et. al (2007, p. 33), quando na reflexão sobre o exercício analítico que tem como corrente teórica a Semiótica da Cultura, expõem que essa se interessa por “examinar os complexos sistemas de signos que estão modelizados sob forma

de texto, um dos primeiros passos para essa tarefa de investigação é reconstruir sua codificação". Com base nesse aspecto é que, conforme os estudiosos citados, reside a relação entre a linguagem, a modelização (sistemas modelizantes primários e secundários) e a própria concepção de texto, aspectos que serão discutidos nos tópicos seguintes. Dessa maneira, e de modo reiterativo, Machado (2003, p. 45) diz que "os sistemas de signos, alvo do interesse inicial do grupo, eram literatura, religião, mito e folclore, cinema, teatro, ritos, entendidos como sistemas culturais que exprimem o estatuto de texto". Isto que dizer que cada um dos sistemas elencados constituem textos com especifidades próprias e que podem ser materializados de forma verbalizada ou não.

Vale destacar que, para que o processo de compreensão de um texto ou dos textos quando na relação uns com os outros seja efetivado, Lótman (1978) chama a atenção para algumas questões: primeira, para a diferença que existe entre as línguas naturais (consideradas modelizantes de primeiro grau) e as outras linguagens (concebidas como modelizantes secundários), tendo em vista que o primeiro tipo fornece condições para que o segundo aconteça, desenvolva-se e se materialize; outra questão refere-se ao fato de destinador e destinatário terem, na comunicação, o mesmo código, somente a mensagem é tida como nova; o contrário dessa situação ocorre quando o código pelo qual a mensagem é veiculada não é compartilhado pelos sujeitos do ato comunicativo, momento em que o receptor da mensagem necessitará fazer uma seleção de um código que permita, pelo processo de tradução, que o texto seja decifrado.

2.2 Modelização

De acordo com Machado (2003), a Semiótica da Cultura pode ser entendida como a ciência que busca a compreensão das manifestações dos sistemas culturais que podem ser traduzidos por linguagens distintas, e que se entrecruzam sob diferentes situações comunicativas. Estas, pela dinamicidade funcional, tendem a ser reguladas por códigos distintos, que requerem especificações a partir da caracterização dos seus modos de funcionamento enquanto fenômeno que pode ser observado sob o viés da regularidade e da ordem.

Desse modo, consideram-se os sistemas culturais como processos e fenômenos comunicativos que "constituem um meio de conservação e transmissão

de informações” (LÓTMAN, 1979, p. 32). Tais processos comunicativos são dotados de características, de linguagem próprias, estruturam-se e organizam-se de modo específico e particular. É nessa perspectiva que Machado (2003) afirma que a análise dos sistemas semióticos e culturais, enquanto processos comunicativos e integradores do texto cultural, implica considerar a concepção de sistemas modelizantes e, consequentemente, a noção de modelização como suporte teórico. Isso porque “determinados aspectos da informação podem ser conservados e transmitidos unicamente com a ajuda de linguagens [...] organizadas [...], especialmente adaptadas a um dado tipo de modelização e de comunicação” (LÓTMAN, 1978, p. 30). É pelo processo de modelização que os sistemas desorganizados adquirem uma estrutura, uma organização, transformando-se, dessa maneira, em informação que pode ser comunicada.

A noção de modelização como suporte teórico é compreendida a partir dos pressupostos de Lótman (1979), de Machado (2003), enquanto tradutora e estudiosa da Semiótica da Cultura. A concepção lotmaniana diz que a “linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante” (LÓTMAN, 1978, p. 44), de modo que tanto a modelização quanto a comunicação possuem funções que se implicam reciprocamente. Dessa forma, um sistema modelizante pode desempenhar funções comunicativas, assim como um sistema comunicativo pode funcionar como modelizante, ou seja, o sistema que modeliza pode comunicar, bem como o sistema que comunica pode modelizar.

Para o autor citado, isso torna-se factível porque, sendo o texto e/ou sistema semiótico uma ferramenta comunicativa pela qual informações são transmitidas, nele é possível identificar uma mensagem (o que é transmitido) e uma linguagem (mecanismo utilizado para transmitir a mensagem-código). A mensagem, por sua vez, pode configurar-se como “a informação que surge num determinado texto” (LÓTMAN, 1978, p. 45), ou seja, em uma determinada linguagem, que é possível de decifração pelo receptor.

Ressalta-se que “o valor informativo da linguagem e da mensagem dado num único e mesmo texto muda segundo a estrutura do código do leitor, segundo as suas exigências e as suas expectativas” (LÓTMAN, 1978, p. 52), isto é, um determinado texto pode ter múltiplas interpretações; as suas significações estão ou podem estar atreladas aos objetivos do leitor quando no processo de seleção do texto, do qual

podem ser apreendidas características contextuais impregnadas nas percepções do autor e/ou receptor.

O semioticista e linguista Jakobson (1974) afirma que em toda atividade de fala, em toda ação comunicativa é possível destacar e distinguir elementos distintos, tais como: o código, a mensagem, o emissor, o receptor, bem como o contexto que envolve o ato de comunicação. É pela conexão que há entre esses elementos e o próprio ato de fala que resulta a produção de sentidos, haja vista que, a compreensão da mensagem emitida só é possibilitada quando o receptor detém o conhecimento do código pelo qual é veiculada, o que significa dizer que "o decodificador recebe a mensagem. Conhece o código. A mensagem é nova para êle e, por via do código, êle a decifra" (JAKOBSON, 1974, p. 23). Ainda segundo Jakobson, se o destinatário decifra e interpreta a mensagem, é porque há interação, há complementariedade.

Para Jakobson (1974), a mensagem, ao ser decifrada, ao ser compreendida, afeta o destinatário porque existe uma relação de equivalência entre os elementos linguísticos, entre os símbolos utilizados pelo emissor, que são reconhecidos e interpretados pelo receptor. Para o linguista, isso se torna possível porque no processo de composição da mensagem, o remetente lança mão de mecanismos que permitem a combinação e seleção de unidades linguísticas que comporão a tessitura do texto. Na combinação, "qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa" (JAKOBSON, 1974, p. 39).

Já no processo que envolve a seleção das unidades linguísticas, o emissor tem a possibilidade de substituição dessas unidades por outras disponíveis no código que lhes sejam/são equivalentes, e que se ligam por serem semelhantes. Desse modo, afirma-se que, na delimitação desses dois mecanismos, denominados por Jakobson como "modos de arranjo",

> [...] a seleção (e, correlativamente, a substituição) concerne às entidades associadas no código mas não na mensagem dada, ao passo que, no caso de combinação, as entidades estão associadas em ambos ou somente na mensagem efetiva. O destinatário percebe que o enunciado dado (mensagem) é uma combinação de partes constituintes (frases, palavras, fonemas etc.) selecionadas do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código) (JAKOBSON, 1974, p. 40).

A existência de uma mensagem e de uma linguagem implica a existência de sujeitos que se relacionam e se inter-relacionam. Nesses termos, pode-se dizer que há sistemas com finalidades comunicativas entre um ou vários indivíduos, pois há linguagens reclamando entendimento. O uso do termo “linguagens” é justificado por este denotar uma multiplicidade de significados; ora pode referir à língua natural do sujeito – russa, indígena, africana, portuguesa, por exemplo; ora pode fazer referência às linguagens específicas dos sistemas semióticos e culturais – cinema, pintura, música, samba, samba-enredo, linguagens essas que possuem regras e organização próprias (LÓTMAN, 1978).

De acordo com suas considerações, no aspecto organizacional da linguagem, concebe-se a existência de signos, de regras, de estrutura e de hierarquia, tendo em vista que toda e qualquer linguagem faz utilização de signos quando na construção, assimilação e transmissão de ideias; tais signos não são utilizados de modo aleatório, o que implica a existência de regras que possibilitam a combinação dos signos e/ou dos sistemas sígnicos. Lótman (1978), nesse âmbito, afirma ainda que toda linguagem representa uma estrutura determinada, e que esta é dotada de sua própria hierarquia.

Considerando essas proposições sobre a linguagem é que, ainda conforme Lótman (1978), fala-se em linguagem natural, linguagem artificial, convencionalizada e linguagens secundárias. É a partir dessas especificações da linguagem que se tem a distinção entre os sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus. Expondo sobre as concepções de linguagem e, consequentemente, sobre os sistemas modelizantes, o teórico diz que:

> Não é preciso compreender ‘secundário em relação à linguagem’ unicamente como ‘utilizando a língua natural enquanto material’. [...] a língua natural não é só um dos sistemas mais precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação na colectividade humana. Pela sua própria estrutura, ela exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social. Os sistemas modelizantes secundários (como todos os sistemas semióticos) constroem-se sobre o tipo de linguagem (LÓTMAN,1978, p. 37).

Com base na afirmação acima, em que a língua natural é concebida como o mais importante mecanismo de comunicação possuído pelo homem, através do qual são criadas, assimiladas, transformadas e transferidas as mais diversas atividades,

pode-se dizer que isso acontece porque a linguagem natural é constituída por elementos sígnicos distintos, responsáveis pela produção de significação.

De acordo com Machado (2003), é por ser imbuída de forma e estrutura própria que a língua natural configura-se como um sistema de modelização de primeiro grau, haja vista que, na correlação com outros sistemas, possibilita a passagem de um modelizante primário para um secundário, resultando na produção de sentidos e na construção de novos sistemas a partir de sua própria estrutura. Isso se torna possível porque, segundo Lótman (1978), a linguagem possibilita a modelizaçao do sujeito e do objeto de forma simultânea; ora se tem em foco a unicidade da linguagem, ora se considera que há muitas possibilidades de escolha de vários sistemas comunicativos que atuam nesse processo de interação entre sujeito e objeto, vice-versa. Assim sendo, compreende-se que, na modelização entre sistemas, os signos que os compõem modelizam conteúdos, produzindo uma semantização dos elementos da língua natural.

De forma mais explícita, pode-se afirmar que, “a arte verbal, ainda que se baseie na língua natural, apenas se baseia para a transformar na sua própria linguagem, secundária, a linguagem da arte” (LÓTMAN, 1978, p. 58). Isto significa dizer que:

> Os sistemas modelizantes secundários representam estruturas, na base das quais se encontra a língua natural. [...] o sistema recebe uma estrutura complementar, secundária, de tipo ideológico, ético, artístico ou de qualquer outro tipo. As significações deste sistema secundário podem organizar-se segundo meios próprios às línguas naturais e segundo meios de outros sistemas semióticos (LÓTMAN, 1978, p. 79).

De acordo com as argumentações de Lótman acima, compreende-se que os sistemas de segundo grau, por não terem uma estrutura e uma organização próprias, adquirem-nas quando na correlação com os sistemas primários, podendo, consequententemente, tornar-se modelos para outros sistemas não estruturados, ou seja, o novo sistema que se estruturou a partir da língua natural não se volta para ela, mas passa a ter sua própria estrutura e unidades. É nessa perspectiva que os semioticistas falam das oposições binárias como elementos constitutivos da construção signíca. A modelização de sistemas transforma um não-texto em texto,

uma desorganização em organização, um sistema não dotado de estrutura em sistema estruturado (MACHADO, 2003).

Os semioticistas A. A. Zalizniák, V. V. Ivánov e V. N. Toporov, no texto *Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes*, explicitam que:

> A construção de diferentes sistemas semióticos, um sobre o outro, em que o superior modeliza o inferior, torna-se possível porque a semântica de cada um desses sistemas artificiais (por exemplo, das metalinguagens lógicas) pode ser discutida não só através de sua relação com os sistemas superiores, mas também pelo recurso à língua natural que, em última análise, lhes serve de fonte. Finalmente, isso pode ser entendido da seguinte maneira: a semântica de uma língua natural é descrita, através de uma grande quantidade de sistemas artificiais intermediários, nos termos daquela própria língua, dirigida para si mesma (ZALIZNIÁK, IVÁNOV e TOPOROV, 1979, p. 87).

Nesse ínterim, pode-se afirmar que a produção sígnica e a de novos sistemas é resultante da inter-relação não apenas de um sistema com aquele que lhe fornece uma estrutura, ou que lhe serve de modelo (modelizante primário), mas também na relação com sistemas de mesmo nível, ou seja, entre sistemas modelizantes de segundo grau que, por não possuírem estrutura própria, buscam-na na língua natural (MACHADO, 2003).

Dessa forma, o processo de construção de sentidos será concebido na relação de um sistema com outro ou com outros sistemas, em momento algum quando no seu isolamento. Em razão disso é que, para Machado (2003, p. 49), os sistemas modelizantes são compreendidos como “as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais. [...]”. Assim, compreende-se que os sistemas culturais que compõem a cultura são modelizantes de segunda ordem, tendo em vista que a sua construção está atrelada ao processo de correlação com a língua natural (MACHADO, 2003).

De acordo com tais considerações, é que se pode afirmar que os sistemas culturais, tais como o samba, a música, a dança, a religião, por exemplo, são sistemas modelizantes secundários porque correlacionam-se com a língua natural e com outros sistemas, tendo em vista que na própria ideia de modelização comporta a ideia de um instrumental “teórico capaz de dar conta do deslocamento das investigações sobre um sistema de signos – os signos verbais – a outro – [...] os

signos comunicativos não-verbais da cultura" (MACHADO, 2003, p. 51). Na esteira dessas afirmações, pode-se entender que a modelização caracteriza-se como um mecanismo que permite o trânsito entre os sistemas distintos, sejam verbalizados ou não, organizando-os.

Conforme Lótman (1979), para o estudo dos sistemas culturais, faz-se necessária a distinção entre o código utilizado por determinada cultura e a materialização, a realização dos sistemas/códigos a partir dele construídos, os quais são manifestados na fala dos indivíduos, uma vez que tais códigos culturais se apresentam como estruturas complexas, em relação à língua natural sobre a qual se constroem, isto porque cada cultura revela uma estrutura e hierarquia de código complexas. Para a concepção lotmaniana, "[...] toda a hierarquia de códigos que compõe este ou aquele tipo de cultura pode ser decifrada por meio de uma estrutura de código idêntica, ou por meio de uma estrutura de outro tipo [...]" (LÓTMAN, 1979, p. 35), pois no processo de interpretação de um texto (código) aspectos implícitos e explícitos podem ser considerados, assim com as percepções do autor e do receptor do texto.

Para Ramos et. al, (2007) o vocábulo "modelização" é um termo oriundo dos campos teóricos da cibernética e da informática, usado para representar a organização e o controle de sistemas, ou seja, é "um 'programa para análise e constituição de arranjos' e não simples 'reprodução de um modelo'" (p. 29), tendo em vista que tal programa possibilita a "existência de configurações sígnicas particulares, específicas e ainda comunicantes, como que postas em continuidade em cadeia de linguagens" (p. 29). A modelização possibilita não apenas a reprodução dos aspectos inerentes a determinado sistemas, ou seja, os novos sistemas resultantes das correlações entre códigos constituem sistemas com caracterização específica, e não unicamente a representação do sistema que lhe serviu de base.

Ainda conforme Ramos et. al (2007), a língua natural ou a linguagem verbal é concebida como sistema modelizante de primeiro grau, porque possui uma estrutura que confere ao demais sistemas, no caso os modelizantes de secundários, uma estruturalidade, uma organização, construindo a partir do referencial fornecido pela linguagem natural sua própria estrutura, seu modelo próprio. Na concepção de Machado (2003, p. 162), a linguagem natural "é um sistema modelizante, uma vez que se constrói a partir de outros mecanismos tais como a fonação, grafismo,

convenções socioculturais. [...] foi definida como sistema modelizante primário [...]" possui uma estrutura com codificação própria.

Nesse contexto, a linguagem natural modeliza os demais sistemas – mito, religião, música, dança, artes, pintura – porque lhes confere uma estrutura que possibilita, por meio da correlação entre si e entre tais sistemas, a construção, a decifração e a transmissão de informações. É por meio da estruturalidade que os sistemas semióticos não estruturados adquirem uma organização como linguagem, haja vista que a estruturalidade "é a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas, divulgadas" (MACHADO, 2003, p. 158). As mensagens são recebidas, decifradas, modelizadas e repassadas como informação.

É importante notar que a modelização permite a criação de novos sistemas, uma vez que na passagem e na correlação de um sistema a outro, existe a transcodificação dos sistemas envolvidos. Segundo Machado (2003, p. 167), os sistemas e códigos modelizantes podem ser compreendidos como "sistemas de signos, como conjunto de regras (códigos, instruções, programas) para a produção de textos no sentido semiótico amplo e como totalidade de textos e suas funções correlatas". Machado afirma ainda que todos os sistemas de cultura não apenas modelizam, mas são também modelizáveis, tendo em vista que se constituem como informações, representando e significando uma determinada comunidade ou sistemas culturais.

Diante dessa abordagem, e considerando um dos objetivos delineados para o desenvolvimento desta pesquisa, no qual tem-se o intento de verificar como se processa a correlação entre os sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus existentes das letras dos sambas-enredos da Escola "Beija-Flor de Nilópolis", percebe-se que tal exercício torna-se viável, pois

> a semiose se realiza a partir de processos distintos daqueles que geram a linguagem verbal humana, sistemas da cultura modelizaram tanto as linguagens artificiais da ciência, quanto as linguagens secundárias da cultura (dos mitos, da religião, da moda, dos meios, dos sistemas) (MACHADO, 2013, p. 65).

De modo reafirmativo, Machado (2003, p. 51) argumenta que a modelização permite que sejam consideradas não só "as manifestações, os produtos ou atividades culturais", mas também as "organizações segundo qualquer tipo de

linguagem e, consequentemente, como texto". É sobre as concepções e argumentações teóricas nas quais a cultura se configura como um texto que o próximo item deste trabalho versará.

2.3 O texto cultural

Segundo Irene Machado, no artigo intitulado *Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens* (2007), a compreensão dos processos que envolvem a esfera dos sistemas culturais decorre de reflexões e discussões a respeito das concepções teóricas sobre os conceitos de semiosfera e de dialogismo. Conforme a autora, para a abordagem e entendimento de tais questões vale destacar as contribuições dos precursores da Semiótica da Cultura já citados nesse trabalho: Jakobson, com suas reflexões sobre a linguagem e os elementos envolvidos no processo comunicativo; Bakhtin e as concepções sobre o dialogismo, tendo em vista que se concebe a relação entre os sistemas culturais como uma relação dialógica; e Lótman, tratando da semiosfera como o espaço em que a semiose se processa, através da interação entre os variados sistemas semióticos.

Para Jakobson (1974), a relação entre linguagem e cultura ocorre por ser a linguagem considerada como elemento integrador do fazer cultural. Em outros termos, a linguagem tanto integra a vida social como possibilita as manifestações socio-culturais de uma comunidade, haja vista que é a linguagem o principal mecanismo do processo de comunicação; é por meio da e pela língua e suas manifestações que se estabelece o ato comunicativo e, consequentemente, a interação entre os sujeitos, de modo que estudar a linguagem e sua materialização verbal implica considerar os elementos e funções que constituem a prática comunicativa. Assim sendo, o mesmo autor afirma que:

> O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere [...], apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário ([...] ao codificador e ao decodificador da mensagem) e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 1974, p. 123).

Considerando os elementos em destaque no texto acima, o linguista discorre sobre as funções da linguagem que se relacionam a cada elemento quando no processo de comunicação. Uma das funções elencadas é a emotiva ou expressiva, que é caracterizada por centrar-se no emissor da mensagem, no seu remetente e "tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou similada" (1974, p. 124); a função conativa orienta-se para o destinatário da mensagem, encontrando "sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo" (1974, p. 125); a função referencial centra-se no contexto de transmissão da mensagem, foca a linguagem denotativa, objetiva. Dentre as outras funções destacam-se: função fática – relaciona-se ao canal que veicula a informação; a função metalinguística – trata-se do código utilizado pelo emissor e receptor; e, por fim, a função poética, que envolve a própria mensagem, é "o enfoque da mensagem por ela própria (JAKOBSON, 1974, p. 128).

Dessa forma, pode-se compreender a linguagem e suas funções como mecanismos mediadores dos processos comunicativos e interacionais entre o homem e suas práticas sociais. A construção e a transformação de atividades culturais de um indivíduo, de uma comunidade são possibilitadas pela linguagem, assim como a transmissão dessas atividades para gerações vindouras. É no exercício de construir, de transformar, de assimilar e de transferir que são percebidos os elementos envolvidos na prática comunicativa, e é nessa prática de comunicar e de ser comunicado que as funções da linguagem apresentadas pelo pensamento de Jakobson são focalizadas, de modo que, dependendo do objetivo do texto comunicativo, sobressai uma ou outra função.

Outro teórico que contribuiu para com o surgimento e propagação da Semiótica da Cultura como corrente científica foi Mikhail M. Bakhtin, como já mencionado anteriormente. De acordo com a abordagem bakhtiniana, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*" (2006), a língua é concebida como um fato social; é pela língua / linguagem que os sujeitos materializam e expressam suas relações uns com os outros, suas lutas, sua identidade, sua ideologia, ou seja, é no exercício de comunicar e interagir com os outros e suas práticas por meio da linguagem, que o homem produz cultura.

Diante disso, a palavra constitui-se como o mecanismo pelo qual o sujeito materializa suas ideias e concepções acerca dos aspectos que lhes rodeiam, isto é, comunica-se e, consequentemente, é comunicado através de suas práticas. Bakhtin

(2006) aponta que para a materialização do ato comunicativo, é necessário que existam signos, tendo em vista que são os signos que possibilitarão aos sujeitos as condições propícias para a existência da comunicação social. São os signos constituintes da linguagem que criam, reproduzem e transmitem a materialização da língua por meio dos processos que comunicam a produção sócio-cultural de um grupo.

Pode-se afirmar que "a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. [...] absorvida por sua função de signo, [...] não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela", de modo que todo e qualquer exercício comunicativo e interpretativo suscita a existência de palavras (BAKHTIN, 2006, p. 34). Ainda conforme a concepção bakhtiniana (2006), a observação dos fenômenos linguísticos implica perceber os sujeitos envolvidos no processo comunicativo – emissor e receptor, de modo a inseri-los no meio social, possibilitando a interação entre si. Vale ressaltar que, para que seja possível situar o receptor e emissor na conjuntura social, faz-se necessário que ambos "pertençam à mesma comunidade linguística, a uma sociedade claramente organizada" (p. 69). Em outros termos, Bakhtin expõe que:

> é indispensável que estes dois indivíduos estejam integrados na unicidade da situação social imediata, quer dizer, que tenham uma relação de pessoa para pessoa sobre um terreno bem definido. É apenas sobre este terreno preciso que a troca lingüística se torna possível [...]. Portanto, a unicidade do meio social e a do contexto social imediato são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala, possa tornar-se um fato de linguagem (BAKHTIN, 2006, p. 69-70).

Diante dessas considerações, pode-se dizer que, para a efetivação do processo de constituição da linguaguem, é necessário que os sujeitos participantes, quando na troca de informações, isto é, no ato comunicativo, sejam inseridos dentro de um contexto social, tendo vista que fora de um contexto, "dois organismos biológicos, postos em presença num meio puramente natural, não produzirão um ato de fala" (BAKHTIN, 2006, p. 70). Assim sendo, compreende-se que não se pode encontrar a linguagem, ou concebê-la como um objeto específico, mas sim como um conjunto composto de variadas relações sociais.

Nesse sentido, para a concepção da linguagem, Bakhtin não apresenta uma definição fechada em si mesma, mas propõe reflexões que levem o pesquisador a formular suas próprias definições. O linguista assim expõe:

> O problema da explicitação do objeto real da filosofia da linguagem está longe de ser resolvido. Toda vez que procuramos delimitar o objeto de pesquisa, remetê-lo a um complexo objetivo, material, compacto, bem definido e observável, nós perdemos a própria essência do objeto estudado, sua natureza semiótica e ideológica. Se isolarmos o som enquanto fenômeno puramente acústico, perderemos a linguagem como objeto específico (BAKHTIN, 2006, p. 69).

Com base nisso, pode-se entender que a compreensão bakhtiniana dos processos de manifestação da linguagem não está atrelada a normas, mas aos contextos que possibilitam a produção e exercício da fala, que, por sua vez, está subordinada ao sistema linguístico. Em outras palavras, pode-se compreender que, "na prática viva da língua, a consciência linguística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular" (BAKHTIN, 2006, p. 96), que, por consequência, possibilitam a existência da interação entre os sujeitos.

O autor citado anteriormente, abordando a interação verbal como elemento constitutivo da língua, expõe que o diálogo configura-se como uma das mais relevantes formas de interação verbal, concebido "não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja" (BAKHTIN, 2006, p. 125), tendo em vista que "a comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção" (BAKHTIN, 2006, p. 126). Isto é, no processo de comunicação e interação podem estar presentes não apenas textos verbalizados, mas também textos gestuais, imagéticos, sonoros. Assim sendo, a construção de sentidos está atrelada ao entrecruzamento de textos distintos.

Seguindo nessa perspectiva, pode-ser dizer que dentre os variados tipos de comunicação verbal, além do diálogo, tem-se o texto escrito, que também pode entrelaçar-se com outros textos, com outros mecanismo de comunicação – como a pintura, a literatura, a dança, a música –, ou seja, pode dialogar com outras formas

nas quais o processo interativo entre os sujeitos pode ser materializado. Na obra *Estética da Criação Verbal* (1997), ao refletir sobre o texto como entrecruzamento entre disciplinas (Filologia, Linguística, Psicologia etc.), Bakhtin afirma que:

> o texto (oral ou escrito) como dado primário de todas essas disciplinas, e, de um modo mais geral, de qualquer pensamento filosófico-humanista [...] representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento (BAKHTIN, 1997, p. 329).

Partindo do pensamento bakhtiniano de que, independentemente de quais sejam os objetivos da pesquisa, o seu ponto inicial sempre será o texto, tendo em vista que está no texto a materialização, a apresentação das ideias, do pensamento do sujeito, é que o texto pode ser visto, nessa perspectiva, como o mecanismo de materialização e manifestação do fazer cultural de uma comunidade, ou seja, as variadas formas de manifestação cultural podem ser concebidas como textos que compõem a cultura de uma região, de modo que a literatura, a música, a dança, a religião, a culinária, a pintura e o samba, como manifestações culturais, sejam expressas em forma de textos.

Dessa forma, o texto pode ser entendido “como reflexo subjetivo de um mundo objetivo. O texto é a expressão de uma consciência que reflete algo” (BAKHTIN, 1997, p. 340). Desse modo, o texto caracteriza-se como o mecanismo que materializa o pensamento de um indivíduo e suas ações enquanto agente partícipe na construção da cultura de sua comunidade. Ainda na esteira do pensamento do autor russo, pode-se afirmar que a partir de um texto, é possível caminhar “nas mais variadas direções, recolhendo-se fragmentos heterogêneos na natureza, na vida social, no psiquismo, na história, que serão unidos numa relação ora de causalidade, ora de sentido, confundindo-se a constatação e os valores” (BAKHTIN, 1997, p. 341). Significa dizer que é possível perceber e estabelecer a relação e interação entre os textos, entre fenômenos culturais distintos. Relação dialógica (BAKHTIN,1997), concebida como a interação entre os textos, cujos processos de compreensão constituem-se em diálogos semiósicos.

As considerações anteriormente mencionadas, no tocante à concepção dos fenômenos culturais como textos que materializam as atividades, os costumes e as tradições de um povo, podem ser reforçadas pelo pensamento do linguísta Bakhtin,

quando este discute a relação estabelecida entre literatura e cultura. Para o autor, o fazer literário constitui uma parte da cultura e, de modo algum, pode ser percebido dissociado do âmbito cultural, ou seja, não há possibilidades de compreensão da literatura desvinculando-a de seu contexto cultural, seja o contexto de criação, ou de uma época posterior que possibilite sua renovação, que lhe atribui sentidos novos, que são decorrentes da relação dialógica entre tais elementos. Com isso, Bakhtin afirma que,

> Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores sócio-econômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura (BAKHTIN, 1997, p. 362).

De acordo com as afirmações e, considerando a influência de um aspecto (cultura) na construção e na manifestação do outro (literatura, religião, música) ou vice-versa, é que a noção de encontro cultural ou dialógico entre culturas distintas, proposta por Bakhtin (1997) se sustenta, tendo em vista que a cultura é entendida como uma unidade aberta, temporal, possibilitando, dessa forma, a construção de múltiplos significados, seja em um período determinado ou em uma época posterior à sua criação, como já fora mencionado nessa pesquisa, pois múltiplos são os olhares e os lugares que podem ter como objetivo anallítico um único e determinado objeto. A esse respeito, o teórico assim discorre:

> Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de outra cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas). O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1997, p. 368).

De acordo com tais proposições bakhtinianas (1997), pode-se inferir que o enriquecimento de uma cultura dá-se por meio do encontro com outra ou outras culturas, uma vez que é o olhar do outro que revela possibilidades de novos questionamentos e a percepção de elementos ainda não descobertos, de modo que uma atividade cultural não anula a outra, não a mescla, pelo contrário, ambas ganham novas siginificações ao tempo em que se entrecruzam, considerando a unicidade e a estrutura de cada uma.

É a partir dessas proposições que Lótman (1979) traz a noção de cultura como texto, ou texto cultural, um espaço onde se entrecruzam, dialogam entre si textos variados, e/ou culturas distintas. Dessa maneira, para o semioticista em estudo, "o texto cultural (no sentido de 'tipo de cultura') pode ser examinado tanto como uma espécie de texto único, como um código único, quanto um conjunto de textos, com um determinado conjunto de códigos, a eles correspondente" (LÓTMAN, 1979, p. 33). Assim sendo, entende-se que, para a concepção lotmaniana, a cultura, em sua totalidade, é organizada hierarquicamente por um conjunto de códigos ou sistemas culturais que se entrecruzam, combinam-se, formando novos sistemas, como exemplo, o samba-enredo – letra, música, dança -, o enredo, as fantasias, dentre outros.

Já os códigos culturais apresentam-se "como estruturas de grande complexidade, relativamente às línguas naturais sobre as quais os sistemas de cultura se constroem" (LÓTMAN, 1979, p. 33). Diante da noção de cultura com um único texto ou como um espaço constituído por textos distintos, Lótman (1996), no texto *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, discorre sobre o espaço de interação entre os sistemas culturais que possibilita a construção de significações, ou seja, o autor tece reflexões sobre a semiosfera, sobre a compreensão de cultura como espaço semiosférico, em que constantes diálogos são desenvolvidos na relação entre os sistemas semióticos e culturais.

Para o pensamento lotmaniano, sistema algum, considerado de modo isolado, produz ou transmite significados. É preciso inseri-lo em um contexto semiótico, ou seja, na cultura que, por sua vez, possui uma estrutura e organização próprias e, é constituída por diversos sistemas organizados de maneiras diferentes. A esse contexto, o semioticista dá o nome de semiosfera – espaço onde se processa a interação, a comunicação, a semiose, ou seja, a construção de sentido quando na inter-relação entre os sistemas distintos que compõem tal espaço. Nessa

perspectiva, Machado (2007) expõe que, para Lótman, a semiosfera é o *habitat* e a vida dos signos no universo cultural" (p. 16). Nas palavras de Machado,

> [...] semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lótman, nem o processo de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. [...] a semiosfera é o conceito que se constituiu para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas [...] (MACHADO, 2007, p. 16).

Desse modo, a semiosfera é compreendida como espaço de entrecruzamento entre sistemas culturais distintos porque comporta a noção de diversidade – diversidade de sistemas semióticos, de culturas que, por si só, já é formada por práticas culturais diversas), de forma que "a vida na cultura só pode estar vinculada à sobrevivência da diversidade de signos" (MACHADO, 2007, p. 17). Ainda conforme a estudiosa, a correlação entre os signos dentro do espaço semiosférico desencadeia produções de significados que não se limitam ao próprio sistema, ou seja, "a produção cultural vive das interferências que os signos exercem uns sobre os outros, sobretudo aquelas que acontecem nos encontros entre diferentes sistemas culturais" (MACHADO, 2007, p. 18). Nesses termos, a cultura tem também como aspecto caracterizador a possibilidade de permitir o encontro entre a diversidade de sistemas, diversas atividades culturais e manifestações de linguagem.

Diante desses aspectos, estudar tais sistemas em seu processo composicional, como se estruturam, manifestam-se e se entrecruzam, implica, segundo as palavras de Lótman, tecer um trabalho descritivo da tipologia de códigos da cultura, identificando suas características, seus aspectos peculiares, haja vista que o texto cultural pode ser construído ou constituir, por um lado, como "um determinado conjunto de textos os quais, em princípio, são decifráveis por meio de um código geral"; e, por outro lado, "incluir textos que exigem diversos códigos apenas num certo nível, mas que em outros níveis são decifráveis por meio de um único sistema de códigos" (LÓTMAN, 1979, p. 33-34).

Desse modo, Lótman (1996) traz a noção de semiosfera como um conjunto hierárquico e complexo de sistemas ou textos culturais, em que a irregularidade de suas estruturas apresenta-se como a lei que organiza a irregularidade dentro do sistema ou do espaço semiosférico, tendo em vista que, no espaço da semiosfera,

as relações entre os códigos são dinâmicas, caracterizadas, geralmente, pela diversidade de sistemas envolvidos. Para ele,

> [...] el espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares [...]La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera.
> La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo (LÓTMAN, 1996, p. 16).

Cumpre notar que em um sistema de códigos composto por outros sistemas podem ser identificados aspectos variantes em uma conjuntura invariante, à medida em que “dois códigos culturais diferentes podem ser considerados variantes de certo esquema invariante” (LÓTMAN, 1979, p. 34), porque, conforme o autor citado, “a estrutura da hierarquia dos códigos culturais é um aspecto importante de sua caracterização (são possíveis tipos de culturas diferentes quanto à estrutura de códigos isolados, mas invariantes sob o ponto de vista de sua subordinação” (p. 34).

Segundo Machado (2003), o sistema semiótico ou cultural é concebido como uma unidade aberta e como conjunto de elementos variáveis que se constitui pela relação de complementariedade com os aspectos invariantes. É pela invariância nas relações entre os sistemas que se podem perceber os elementos que definem ou distinguem os códigos, haja vista que possibilita, no dinamismo da inter-relação, demarcar os traços caraterizadores de cada sistema, de cada texto. Cabe ressaltar a importância da relação binária de que falam os semioticistas para o processo de construção de significação resultante da relação entre os códigos, no qual se verifica a transformação de um não-texto em texto, na medida em que se sistematiza o que não está sistematizado.

Refletindo sobre as acepções de texto, os semioticistas Zalizniák, Ivanov e Toporov (1979) compreendem como texto todo o material, todos os dados que são disponibilizados por uma determinada língua e, considerando a relação entre linguagem e cultura, pode-se inferir que todo material produzido, assimilado, criado, transformado por um dada cultura pode ser concebido como texto. Nesses termos,

pode-se afirmar que existem os textos musicais, poéticos, religiosos, mitológicos, dentre muitos outros; textos estes materializados em suas formas verbais, orais, gestuais, que, em correlação uns com os outros, produzem novos sentidos e novos textos. De modo mais explícito, os autores assim discorrem sobre o texto e suas características:

> Os textos que servem como material para a pesquisa, podem ser distinguidos de acordo com a substância dos signos que os constituem. Em particular, podem funcionar como substância o discurso escrito ou oral, sequências de representações gráficas, pictóricas ou plásticas, complexos arquitetônicos, frases vocais ou musicais, gestos, certas formas típicas de comportamento humano [...] (estado de sono, comer), bem como objetos de uso cotidiano incorporados na esfera do culto [...] (ZALIZNIÁK, IVANOV, TOPOROV, 1979, p. 84).

Nessa perspectiva, e considerando que os textos são diferenciados uns dos outros com base nos aspectos constitutivos dos signos que os compõem e, acrescenta-se, com base na finalidade e funções desempenhadas, os estudiosos citados caracterizam os textos em homogêneos e heterogêneos. E mesmo substancialmente homogêneo tem em si certa heterogeneidade, na medida em que um sistema pode ser codificado por outro ou outros sistemas. Tais proposições são reiteradas no seguinte trecho:

> Quanto à substância, um texto pode ser homogêneo (por exemplo, o texto escrito do Alcorão) ou heterogêneo, ou seja, constituído pela combinação dos elementos indicados (por exemplo, canto religioso = discurso oral + melodia; pintura mural dos templos = discurso escrito + representações pictóricas + elementos complexo arquitetônico; serviço religioso, que em seus exemplos mais completos reúne quase todos os elementos acima enumerados) (ZALIZNIÁK, IVANOV, TOPORÓV, 1979, p. 84).

Desta feita, pode-se perceber como a correlação entre os códigos culturais, sejam códigos distintos, ou a correlação entre códigos de um mesmo sistema constitui fator indispensável para o processo de construção de significados e de novos sistemas. Trazendo para o universo da pesquisa aqui desenvolvida, na qual os sambas-enredos, enquanto sistemas, correlacionam-se com outros sistemas para que a produção de sentido seja alcançada, tem-se que os sentidos decorrentes do texto samba-enredo são produzidos quando se correlacionam com a oralidade na

voz do intérprete, dos componentes da escola, assim como do público; a melodia, as representações nas fantasias, no desfile, só para citar alguns exemplos.

Ainda segundo os referidos autores, o processo de construção de novos sistemas, a partir de sistemas já existentes é possível quando se estratifica o primeiro, isto é, quando um modeliza o outro, sendo possíveis, nessa passagem de um a outro, a percepção de elementos combinatórios que colaboram para a construção do texto, do sistema. Retomando um trecho já citado, mas necessário para o momento, os teóricos afirmam que

> A construção de diferentes sistemas semióticos, um sobre o outro, em que o superior modeliza o inferior, torna-se possível porque a semântica de cada um desses sistemas artificiais (por exemplo, das metalinguagens lógicas) pode ser discutida não só através de sua relação com os sistemas superiores, mas também pelo recurso à língua natural que, em última análise, lhe serve de fonte (ZALIZNIÁK, IVANOV, TOPOROV, 1979, p. 87).

Isto acontece porque, a língua natural, enquanto modelizante de primeiro grau, dotado de estrutura própria, confere estruturalidade aos demais sistemas, no caso, sistemas de segundo grau, ou seja, possibilita a esses sistemas uma organização, permitindo a interação entre si e, consequentemente, o processo de semiose, de construção de sentido e de novos códigos. Lótman (1979), ao discorrer sobre as descrições de um texto, quanto à sua estrutura, no artigo *Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto*, afirma que um texto pode ser visto e descrito de muitas formas distintas, isto porque, como diz I. Tinianov (1979), citado por Lótman (1979), a obra não é um objeto fechado em si, mas é dinâmica, portanto, a sua compreensão prescinde do princípio do dinamismo, considerando os signos que a compõem como signos que interagem e se correlacionam com outros.

Para Lótman (1979), na descrição estrutural de um texto há que se observar seus modelos estáticos e seus modelos dinâmicos, pois é na dinâmica da correlação entre os sistemas que o sentido é construído, mesmo quando na consideração dos aspectos estáticos que estão na estrutura do sistema. De maneira reafirmativa, o semioticista assim discorre:

> A descrição estrutural do texto não pode limitar-se a destacar os níveis e a criar uma série de características estáticas. Deverá ser

> complementada tanto pela determinação das relações entre os diferentes níveis sub-estruturais quanto pelo estudo do 'jogo' das diferentes tendências construtivas no interior de cada nível (LÓTMAN, 1979, p. 131).

Outras reflexões sobre o texto e suas características são elencadas por Lótman (1978). O autor parte da consideração de que a arte como um mecanismo de comunicação, dotado de linguagem, ou seja, de signos, pode ser concebida como texto. Nesse sentido, "o texto é um signo completo e todos os signos isolados do texto linguístico geral são elevados ao nível de elementos do signo" (LÓTMAN, 1978, p. 56). De acordo com as palavras do autor citado, o texto - composto por vários signos, que se correlacionam com outros signos e códigos diferentes, é dividido de variadas formas em outros signos, ou seja, transformam-se em outros elementos signícos. Por essa razão, pode-se dizer que

> Um mesmo texto pode ser lido como uma cadeia de signos organizados segundo as regras da língua natural, como uma sucessão de signos mais importantes que a divisão do texto em palavras, até à transformação do texto num único signo, e como cadeia organizada de modo particular de signos mais divididos que as palavras, até os fonemas (LÓTMAN, 1978, p. 57).

Na esteira da concepção lotmaniana (1978) sobre as definições de texto, faz-se necessário discutir aspectos que giram em torno da expressão e da delimitação, tendo em vista serem tais elementos atrelados diretamente ao (con)texto. De um lado, sendo o texto composto por signos, a sua expressão, consequentemente, está vinculada aos signos da língua natural, pertencentes ao mesmo sistema, código e/ou contexto, opondo-se, dessa forma, ao que o autor citado denomina de estruturas extratextuais, aspectos que são considerados alheios ao texto. Por outro lado, tem-se a delimitação que se apresenta como própria do texto. De acordo com a percepção lotmaniana, quando se trata da delimitação

> [...] o texto opõe-se, por um lado, a todos os signos materialmente encarnados, que não entram no seu conjunto, segundo o princípio de inclusão/não inclusão. Por outro lado, opõe-se a todas as estruturas com uma marca limite não distinto, por exemplo, da estrutura das línguas naturais e da infinidade (a abertura) dos textos verbais (LÓTMAN, 1978, p. 104-105).

A delimitação de um texto é representada de forma diferente para os distintos tipos de textos, demarcando os limites iniciais e finais. Segundo A. M. Piatigorski, citado por Lótman (1978, p. 105), cada tipologia textual carrega em si significações textuais únicas, “ser um romance, ser um documento, ser uma oração, isso significa realizar uma função cultural determinada e transmitir uma significação acabada”. O processo construtivo de sentidos é decorrente do que o autor chama de marcas, que são próprias de cada leitor. É através das marcas textuais quando transmitidas de um texto a outro que surgem novos sentidos, a partir dos já existentes em cada texto.

Nessa perspectiva, discorrendo a respeito da noção de texto, Machado (2013) afirma que a produção de sentidos, ou semiose, é resultante do processo que transforma as informações recebidas em fenômenos informativos que, quando codificados, surgem como textos. A cultura se configura, desse modo, não apenas como campo em que muitos textos culturais são produzidos, mas ela própria se constitui como um grande texto, espaço no qual outros textos correlacionam-se.

A partir dessa acepção, considerando a cultura como um conjunto hierarquizado de textos, com estruturas e regras específicas, delimitadas, Lótman expõe que

> A hierarquia de um texto, o facto de o seu sistema se dividir numa construção complexa de subsistemas, leva a que uma série de elementos que pertencem à estrutura interna apareçam como limite em subsistemas de tipo diverso (limites de capítulo, de estrofes, de versos, de hemistíquios (LÓTMAN, 1978, p. 105).

Dessa forma, infere-se que a transformação e codificação de uma informação em texto, perpassa pelo processo de decomposição deste em seus subtextos, ou subsistemas, considerando o texto como um sistema ou código da cultura. Assim sendo, na esteira de Lótman (1978), a decomposição de um texto em subtextos, ou seja, nos níveis que o compõem (nível sintático, fonológico, gramatical, dentre outros), possibilita que estes sejam analisados de modo isolado, haja vista que possuem uma organização própria. Isso significa dizer que cada nível contém uma estrutura e, é a relação entre essas estruturas que dá ao texto a característica de um sistema invariante, mas composto por variáveis, ou seja, por subtextos.

Para Lótman (1978), a prática de compreensão de um texto está atrelada à decomposição da mensagem, do conhecimento por ele transmitido e engloba os

momentos de recebimento da ideia; a seleção ou elaboração do código e, por último, a relação conflituosa entre o texto e o código que possibilita sua veiculação. Ainda segundo as proposições lotmanianas, na mensagem é possível ressaltar os elementos sistêmicos e os extra-sistêmicos (1978). Os primeiros são considerados quando no processo de decomposição, uma vez que possuem uma carga informativa, ou seja, carregam em si significações; já o segundo tipo, os extra-sistêmicos, são refutados porque não possuem informações. Nessa perspectiva, Machado argumenta que,

> O conceito de texto da cultura pressupõe: relações sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em linguagens modelizadas e estruturadas culturalmente (MACHADO, 2013, p. 65).

Reafirmando tais considerações, Machado (2013) diz que o texto se configura como um espaço de semiose, através da correlação e interação entre os subtextos e seus sistemas, que estruturam e organizam as distintas linguagens como mecanismos construtores de sentidos. Concebendo os textos como sistemas modelizantes, a autora destaca as funções desempenhadas por um texto, quais sejam: a função comunicativa, responsável pela transmissão de significados – haja vista ser o texto uma linguagem ou materialização da mesma; a função formadora de sentido – considerando que os significados surgem na correlação e entrecruzamento entre os textos; a função de memória da cultura, tendo em vista que os textos e os sujeitos que os criaram estão inseridos em um contexto socio-histórico-cultural. É a memória do sujeito que capta, registra e possibilita a transmissão e recriação de fatos, de acontecimentos guardados às gerações futuras.

A memória designa o mecanismo de registro e guarda, de conservação e acumulação de acontecimentos vivenciados pelos sujeitos de uma comunidade, estando atrelada ao fazer individual e/ou coletivo. Desse modo, pode-se falar em textos que retratam o pensamento individual, mas que são construídos e materializados pela coletividade. A relação entre memória e cultura, de acordo com o pensamento semiótico, estabele-se da seguinte maneira:

> [...] a cultura desenvolve-se como memória coletiva por abarcar a historicidade dos sistemas de signos, uma vez que se relaciona com a história passada, [...]. A cultura é memória ou gravação na memória do patrimônio vivencial da coletividade; enquanto tal, reporta-se ao passado. [...] a cultura como memória coletiva é igualmente um sistema modelizante que age sobre o comportamento (MACHADO, 2003, p. 163).

Nesses termos, pode-se dizer que a cultura se configura como um processo de construção da memória, e vice-versa, por meio das práticas socio-histórico-culturais de uma comunidade, nas quais são observadas as relações que o sujeito estabelece com o meio social através de seus comportamentos e ações. O sentido de cultura como modelizante secundário, do qual fala Machado (2003), pode estar atrelado ao fato de que as atividades culturais sejam também a representação da ideologia do homem, nas quais estão refletidos seus hábitos, costumes, sua forma de conceber o mundo. Assim sendo, tais práticas podem se constituir como modelos semióticos que, na interação com outros indivíduos, desencadeiam novas ações com significados próprios.

De modo a sintetizarem as funções do texto, Ramos et. at (2007) afirmam que são as funções desempenhadas pelo texto, das quais fala Lótman (1978), que possibilitam a combinação, a interação, o diálogo e a troca entre os sistemas culturais, transformando a informação em texto. Dentre as possíveis definições de textos elencadas por Machado (2003), podem ser destacadas as seguintes: o texto pode ser concebido como um conjunto de vários sistemas semióticos e culturais capazes de transformar as experiências de um sujeito em práticas culturais; texto como dispositivo de registro e acumulação de códigos que se entrecruzam e formam novos textos.

Perante tais abordagens, pode-se concluir que o texto pode ser definido como todo e qualquer mecanismo que carrega significados, ou seja, é um espaço “semiótico gerador de sentidos [...] em que interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens [...]” (MACHADO, 2003, p. 169). Nessa linha de raciocínio, afirma-se que se constituem como textos uma receita de bolo, uma bula de remédio, uma cerimônia de casamento, um arranjo musical, ou considerando o objeto de pesquisa do trabalho em voga, um samba-enredo, um desfile de escola de samba, as fantasias das baianas, assim como outros elementos que fazem parte do conjunto de uma agremiação carnavalesca, percebidos como

representações ou traduções do samba-enredo, em que tais textos se inter-relacionam, cruzam-se e dialogam, desencadeando a produção de novos textos e novos significados.

2.4 Tradução da tradição

A partir dos estudos de Machado (2003) pode-se compreender que é no ápice do desenvolvimento da Semiótica da Cultura que se encontra a definição da corrente científica como uma “semiótica sistêmica”, na base da qual está a noção de cultura enquanto um conjunto de vários signos, cada um com estrutura e organização próprias, em que o entrecruzamento e a combinação desses signos resultam na transformação, ou, pode-se dizer, na tradução das informações em texto. Assim sendo, em decorrência do aspecto sistêmico, pelo qual a cultura e, consequentemente, os seus elementos sígnicos encontram-se organizados, tem-se que a codificação de sistemas ou códigos culturais ocorre não somente quando na correlação entre os sistemas ou textos de uma determinada cultura, mas na tradução das estruturas que compõem tais textos, desencadeada pelo processo de passagem de um sistema a outro, de modo que, para a compreensão dos sistemas culturais, implica traduzi-los.

Segundo Machado (2003), o exercício de tradução de sistemas funciona como experimentações, intervenções e recriações, resultando no surgimento de novos sistemas a partir de códigos recodificados, tecendo, assim, o diálogo entre códigos de uma mesma cultura ou de culturas distintas, observadas como um conjunto organizado de textos que se entrecruzam e processam informações, transformando-as em linguagens. A cultura, na perspectiva de Machado:

> [...] pressupõe sistemas de signos cuja organização reproduz comportamentos distintos daqueles considerados naturais que são, assim, culturalizados por algum tipo de codificação. Os códigos como sistemas modelizantes e modeladores têm a função de culturalizar o mundo, isto é, de conferir-lhe uma estrutura da cultura. O resultado final é a transformação de um não-texto em texto. [...] (MACHADO, 2003, p. 38-39).

Assim posto, pode-se dizer que a transformação da mensagem em um texto da cultura dá-se dentro do espaço semiosférico como resultante do inter-

relacionamento, do diálogo entre os textos, uma vez que os textos, enquanto sistemas modelizadores e modelizáveis, são traduzidos, gerando novos sentidos e códigos culturais. Para os semioticistas soviéticos, isto se configura como o processo de modelização ou transcodificação de códigos, que possibilita a criação de novos sistemas a partir de um sistema já estruturado, organizado. Diante disso, é que a cultura configura-se em um sistema estruturado, que confere estruturalidade a outros códigos, que conforme afirmam Lótman e Uspenskii (1981), citados por Machado:

> O ‘trabalho’ fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é obvio, mas de relação (MACHADO, 2003, p. 39).

A partir dessas afirmações, reitera-se a concepção de cultura como um grande texto, um mecanismo estruturalmente organizado, composto de textos culturais distintos, portanto, um espaço semiosférico, caracterizado pela heterogeneidade de sistemas. Vale destacar que, no processo de interação e diálogo entre esses sistemas, a criação de novos códigos constitui-se como resultado da troca de informações dentro do espaço cultural, na medida em que possibilitam a transformação e a traduzibilidade de um texto em linguagem.

Retomando as considerações de Lótman (1996) sobre a semiosfera, o autor a caracteriza, ora como um espaço de caráter delimitado, ora dotado de irregularidades semióticas. Na primeira acepção, observa-se a homogeneidade e a individualidade dos sistemas, de modo que, quando na inter-relação entre os sistemas, pressupõe-se a existência de elementos que permitem a junção e a separação desses sistemas e que captam as especifidades de cada texto. Portanto, o autor compreende que há uma fronteira entre os sistemas sígnicos e culturais; é “la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes)” (LÓTMAN, 1996, p. 12), ou seja, a fronteira desencadeia a função de unir e separar os sistemas, a partir do encontro que permite o diálogo e a troca de informações.

Ramos et. al. (2007), discorrendo sobre o conceito e características de fronteira, como elemento participe do processo de produção sígnica, afirmam que “a fronteira semiótica se constitui um mecanismo chave para o entendimento do devir

da culturas” (p. 38). Dentro do campo semiosférico, de acordo com os autores, a fronteira permite que sejam percebidos e compreendidos de que maneira os sistemas se entrelaçam; permite a percepção do sistema, em seu isolamento e individualidade e, também, a heterogeneidade e diversidade sistêmica de modelos secundários, tendo em vista que é na fronteira que os textos culturais se cruzam e são traduzidos. Para os pesquisadores em tela:

> O processo relacional instaurado entre dois ou mais sistemas modelizantes não corresponde a uma transferência linear de informações. Vale lembrar que a tradução aqui referida é um processo modelizante e, enquanto tal, recodifica o sistema ao modelizá-lo numa outra configuração. [...] neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição dos mesmos, de modo que um mesmo código nunca ‘chega’ a um sistema do mesmo modo que ‘saiu’ de outro (RAMOS et. al, 2007, p. 38).

Assim posto, compreende-se que no exercício de transcodificação e modelização dos textos da cultura, a fronteira desempenha a função de aproximar e de afastar os sistemas, distinguindo e destacando os traços distintivos de cada código em atividade na semiosfera cultural, haja vista que cada sistema possui sua unicidade, considerando também a heterogeneidade dos códigos sígnicos. Para Ramos et. al (2007), os sistemas, enquanto signos modelizantes, tornam-se mediadores da ação de entrecruzamento e diálogo na semiosfera, isto quer dizer que:

> Qualquer sistema modelizante pode produzir mediação, de modo a gerar diferentes formas de intervenção nos procedimentos tradutórios que conferem dinâmica e movimento para a semiosfera. [...] que perpassa diferentes unidades sígnicas, pois este ambiente tanto é constituído por diferentes formas de mediação quanto propicia a diversidade destes processos. [...] toda mediação também pode gerar modelização, de tal maneira que, dependendo dos processos tradutórios localizados nas fronteiras, a ação mediadora de determinadas formações sígnicas tornam-se vitais para o entendimento de arranjos textuais [...] (RAMOS et. al, 2007, p. 40-41).

Sendo assim, conforme o pensamento dos autores citados anteriormente, os sistemas modelizadores atuam como mecanismos que possibilitam, pela correlação entre os sistemas, o surgimento de novos códigos, tanto pela função mediadora do

encontro entre sistemas, como pelas relações que medeiam o processo de desenvolvimento das modelizações sistêmicas, e fazem com que a diversidade de formas de interação entre textos viabilizem o surgimento de novos textos. Assim estabelecidas, vê-se que semiosfera, fronteiras e sistemas modelizantes funcionam como organismos capazes de permitirem o desenvolvimento de novos elementos textuais e sígnicos. Outro ponto inerente ao campo da semiosfera, elencado por Lótman (1996), diz respeito à irregularidade que organiza o espaço, discussão já realizada no tópico anterior.

Winfriend Nöth, em *Iúri Lótman: a cultura e suas metáforas como semiosferas auto-referenciais* (2007), discute alguns aspectos sobre a semiótica lotmaniana, dentre eles, a caracterização dos espaços ocupados pelos sistemas semióticos, dentro da semiosfera. Concebendo a semiosfera como uma "estrutura semiótica da cultura humana, e também à cultura em si" (NÖTH, 2007, p. 85), e cultura como um espaço semiótico por si só, o autor, a partir de reflexões sobre a escrita de Lótman, tece uma distinção entre um campo semiótico – dotado de signos, portanto, de significação – e, um campo não-semiótico, a percepção dos objetos como são, destituídos de significados.

Para melhor compreender o exposto, o semioticista alemão explicita que, "pela sua própria definição, não somente animais são excluídos da participação no processo da semiosfera, mas também a vida humana no nível em que ela processa a informação não-hereditária" (NÖTH, 2007, p. 86). Isso porque são partícipes do espaço da biosfera, espaço em que a linguagem e a comunicação fazem-se ausentes, ao contrário do campo semiosférico, que se constitui pelas múltiplas e variadas formas de construção e manifestação da linguagem. Tal afirmação se justifica porque, conforme Lótman, citado por Nöth (2007), não existe nem pode existir linguagem nem fenômenos comunicativos fora da semiosfera cultural.

Refletindo sobre os espaços ocupados pelos sistemas semióticos, como já assinalado acima, Nöth (2007) caracteriza-os em espaços que, ao tempo em que são organizados, são também desorganizados, desestruturados, descontínuos e heterogêneos, assim como também os sistemas sígnicos verbalizados que compõem a semiosfera. Assim posto, o autor citado apresenta a concepção de semiosfera referindo-se a um espaço de caráter assimétrico, associando-a com oposições binárias, "oposições marcadas de valores culturais tais como bem *vs.* mal ou vida *vs.* morte" (NÖTH, 2007, p. 86). Diante dessas afirmações, pode-se dizer

que, na correlação entre os sistemas, as relações estabelecidas são demarcadas pela interação entre códigos opostos, que desempenham papel de complementariedade um com o outro para que a construção de significados seja efetiva.

Ao discorrer sobre a oposição binária dentro da semiosfera cultural, o estudioso reflete a respeito do espaço que existe entre os dois ou mais sistemas em interação, ou seja, o limite que ora separa, ora une as estruturas envolvidas. A esse limite, Lótman (1996) denomina fronteira semiótica. Na acepção de Nöth, compreendendo Lótman, tal limite “separa o território entre a cultura própria, boa e harmoniosa e a má, caótica ou mesmo perigosa anticultura” (NÖTH, 2007, p. 87). Ao tempo em que separa, a fronteira que limita os sistemas capta a troca de informações e mensagens fora do espaço semiótico da cultura, traduzindo-as, transformando-as em signos semiotizados, trazendo-os para o ambiente interno da semiosfera (NÖTH, 2007). Compreende-se, a partir disso, que a fronteira semiosférica funciona também como mecanismo que identifica e transforma os elementos não semiotizados em semióticos, ressaltando a oposição entre códigos que se articulam na construção de novos sentidos.

No tocante às oposições binárias, Machado (2003) afirma que, ao tempo em que se opõem, os códigos estabelecem relações complementares, de maneira que a relação, o encontro entre tais códigos não seja de anulação, de sobreposição ou fundição, mas de crescimento mútuo, uma vez que, possibilitam a identificação dos traços que caracterizam e diferenciam os sistemas. Para os estudiosos Jakobson e Linda R. Waugh (1979), citados por Machado (2003),

> [...] o conceito de oposição investe-se da importância capital para a descoberta das diferenças fonéticas que, dentro de uma língua, podem servir para distinguir significados cognoscitivos. A análise da relação entre as unidades discriminadoras de sentidos se converteu em um requisito para todo o delineamento de sistemas fonéticos funcionais (JAKOBSON & WAUGH, 1979 apud MACHADO, 2003, p. 166).

Assim, pode-se considerar a função dos traços distintivos como um aspecto que seja capaz de tecer a diferença e, ao mesmo tempo, a semelhança entre os sistemas e seus significados. Lótman (1978) também reflete sobre a utilização do binarismo para e na construção de sentidos quando na interação e interpretação dos

códigos. Para o semioticista de Tártu, o ato de comunicação reclama a existência de um emissor, de um lado; e do receptor, do outro. Ambos utilizam um mediador comum, que é o código (língua) e, para se comunicarem ou se tornarem comunicados, selecionam e combinam recursos disponíveis no código (uma música, uma carta, um livro, placas, a própria língua), ou seja, valem-se de muitas linguagens – sistemas modelizantes de primeiro e segundo graus para efetivarem a intenção no processo de transmissão de informações. A esse respeito, Lótma afirma que:

> [...] Se se tomar a soma das informações possíveis numa língua, será fácil observar que certos elementos dessas informações pôr-se-ão, nesta ou naquela relação, como mutuamente equivalentes (assim, por exemplo, entre as variantes de um fonema numa relação, entre o fonema e o grafema num outro, aparecerá uma relação de equivalência). É fácil notar que as diferenças sobrevirão devido à natureza da materialização deste ou daquele signo ou do seu elemento e as semelhanças, como o resultado de uma situação semelhante no sistema. O elemento comum de diferentes variantes mutuamente equivalentes por-se-á como o seu invariante. Assim, obteremos dois aspectos diferentes do sistema da comunicação: uma onda de comunicações isoladas, encarnadas nesta ou naquela substância material (gráfica, sonora [...]) e um sistema abstracto de relações invariantes (LÓTMAN, 1978, p. 42).

De acordo com tais colocações e, considerando que a transmissão de informações reclama, no mínimo, dois sistemas, um que perceba e outro que codifique a mensagem, para Machado (2003) a compreensão de uma cultura e o processo de construção de sentidos se efetiva e se constitui à medida em que é considerada a relação estabelecida entre culturas distintas e seus sistemas, na qual se destacam os elementos constitutivos e peculiares de cada uma, ou seja, “os feixes de traços distintivos” (MACHADO, 2003, p. 27), que são percebidos e que se sobressaem no entrecruzamento entre os sistemas modelizantes. Ainda conforme a autora, o entendimento, a codificação e transcodificação dos sistemas semióticos da cultura, que transformam a informação em texto, a não cultura em cultura, não é resultado somente da percepção e decomposição de um sistema de modo isolado, mas da correlação que este mantém com outros e com o próprio contexto em que está inserido.

Desta feita, o espaço semiosférico da cultura configura-se como um conjunto de tradições, sendo o sistema ou o texto cultural uma representação desta, de forma

que o encontro, o diálogo e a transcodificação entre sistemas constituem-se como tradução dessa tradição. A produção de significados é possível em decorrência da tradução dos códigos que transformam textos em outros textos, ou em outras linguagens. Para Machado (2003), a relação dialógica e a tradução da tradição são concebidas como mecanismos que caracterizam a semiótica da cultura, tendo em vista que permitem que seja construída a relação entre natureza e cultura, e entre a própria cultura e suas variadas formas de manifestações.

Diante do exposto, é possível compreender que a tradução de uma cultura e, por conseguinte, dos seus textos, implica a existência de relações dialógicas dentro do espaço cultural, que ocasionam a criação e a recriação dos textos e de suas significações. Isto porque as culturas e seus sistemas sígnicos, embora sejam organizados, estruturados, assim como passíves de estruturação, estão, por conta disso, em constante processo de construção, de reelaboração. São sistemas que se estruturam e são estruturados. É nesse contexto que Bóris Eikhenbaum, em *La culture cinématrographique* (1996), citado por Machado (2003), argumenta sobre a existência de culturas inacabas, sempre em construção. A propósito, o autor assim expõe:

> [...] não existe uma cultura pronta. Toda nova etapa da cultura, dentro de qualquer domínio, exige experimentação. Mais ainda, aquilo que num primeiro momento parece experimental se revela em seguida um fato cultural autêntico. Tudo o que há de novo na arte se apresenta, antes de tudo, como experimentação e provoca, por isso mesmo, ou incorporação ou a cólera do público [...] (EIKHENBAUM apud MACHADO, 2003, p. 29).

Segundo Machado (2003, p. 30), a “tradução da tradição pode ser compreendida como um encontro entre diferentes culturas a partir do qual nascem códigos culturais”. É no espaço da tradução de códigos culturais que os sistemas modelizantes correlacionam-se, originando novos sentidos, novos sistemas. Assim sendo, a cultura pode ser entendida como informações traduzíveis “em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre diferentes sistemas” (MACHADO, 2003, p. 30), ou textos que constituem a cultura e que se interligam e se inter-relacionam. Nessa perspectiva, a cultura pode ser concebida como uma

> [...] combinação de sistemas de signos [...] conjunto das mensagens que são realizadas historicamente numa língua (texto). Traduzir um certo setor da realidade em uma das línguas da cultura, transformá-la numa codificação, isto é, num texto, é o que introduz a informação na memória [...] (MACHADO, 2003, p. 38).

Nesse termos, os textos culturais podem ser compreendidos como mecanismos de acumulação, assimilação e transferência das informações sígnicas que são produzidas e registradas na memória do sujeito e de sua comunidade. Tais textos, dentro do espaço cultural, apresentam-se de modos diversos e, caracterizam a cultura como um conjunto de linguagens heterogêneas, que são passíveis de traduções; fala-se de texto e linguagem da arte, da pintura, da literatura, da religião, da música, do samba, do carnaval. Essas argumentações são reiteradas pelas palavras de Machado (2003), quando expõe que os textos, para os estudiosos da semiótica de filiação russa, não são apenas manifestações de linguagens, mas o são também criadores de novas linguagens, quando da atividade modelizadora entre os sistemas.

A modelização dá-se quando na passagem de sistema a outro, ou seja, no diálogo estabelecido entre os textos, que resultam na tradução dos mesmos e, por consequência, na criação de novas estruturas textuais, uma vez que, permite a partir dessa passagem ou encontro, a delimitação dos traços caracterizadores de cada sistema. Na esteira dos semioticistas Zalizniák, Ivanov e Toporov, “os traços distintivos que servem para diferenciar os signos no interior de cada sistema isolado passam, ao mesmo tempo, a funcionar como traços que diferenciam sistemas inteiros” (1979, p. 91). Assim, a transcodificação, dentro da semiosfera da cultura, perpassa tanto os sistemas isolados, considerando sua individualidade, como os sistemas quando na interação com outras estruturas, tendo em vista que os sistemas possuem estruturas distintas, são heterogêneos e, que além de decodificados, são recodificados e/ou transcodificados.

Para Machado (2007), na conjuntura em que se realiza a interligação e o entrecruzamento entre os sistemas, cujo processo de informações e mensagens são trocadas, “existe um movimento dialógico que não se limita à codificação/descodificação mas implica o trabalho de recodificações, de tradução e de transdução como diferentes formas de processamento da informação pelo código” (MACHADO, 2007, p. 66), que, conforme a autora, resulta não apenas na produção de linguagens, ou simples transmissão de mensagens, mas no processo

de modelização de linguagens e textos pela passagem e inter-relação entre variados códigos. Nessa linha de raciocínio pode-se afirmar que:

> [...] a abordagem semiótica da cultura toma os sistemas de signos não como mecanismos de transmissão de sinais, mas como mecanismos de tradução semiótica alimentados por um intenso diálogo entre sistemas de signos em interação no espaço semiótico da cultura. As linguagens da arte e as linguagens de outros sistemas da cultura não são, por conseguinte, mecanismos de produção e transmissão, mas sim dispositivos pensantes de produção, armazenamento e, particularmente, geradores de informação nova que, ao entrar no circuito dialógico da cultura, criam mensagens que não foram desenhadas previamente por algoritmos disponíveis no sistema (MACHADO, 2007, p. 67).

Reiterando a ideia de que, dentro do contexto semiótico da cultura, há sempre um ou mais sistemas interagindo para o processo de construção e recriação de linguagens, Kalevi Kull, em *Semiofera e a ecologia dual: paradoxos da comunicação* (2007), argumenta que, “para haver mensagem, dois diferentes códigos ou duas linguagens distintas são imprescindíveis” (p. 70). Disso decorre que a geração e a produção de novos sentidos reclamam, no mínimo, a inter-relação entre duas linguagens, ou seja, dois ou mais códigos culturais.

Nas palavas de Lótman (1978), a construção de sentido resultante do processo de transcodificação entre códigos dá-se porque existe o estabelecimento de correspondências entre os elementos que constituem os sistemas, que, por si só, são diferentes. Tal correspondência permite a percepção dos aspectos que são equivalentes aos dois textos. É nesse ínterim que a cultura, por ser um sistema organizado, dotado de estrutura e capacidade estruturalizante e organizadora dos subsistemas que a compõem, possibilita, por meio da tradução ou transcodificação de sistemas sígnicos, a atividade de extração dos significados. Assim, traduzir é criar novos textos, novos sistemas a partir de uma realidade textual e sistêmica já existente.

O semioticista da Escola de Tártu, no texto de 1978, distingue algumas modalidades de transcodificação que envolvem os sistemas culturais, tais como a transcodificação interna, que pode também ser múltipla; a transcodificação externa – externa binária, externa múltipla, como meios para a construção de significados no processo interacional entre sistemas. Na transcodificação interna, a produção de significações ocorre no interior do sistema, são os elementos constitutivos do

sistema que desencadeiam a significação, e não na sua inter-relação com outra estrutura. Vale destacar que, quando no interior do sistemas correlacionam-se vários elementos, tem-se a transcodificação interna múltipla.

No que diz respeito à transcodificação externa, segundo Lótman (1978), é o processo transcodificador que é "representado nas línguas naturais a partir desse processo estabelece-se uma equivalência entre duas cadeias – estruturas de tipo diferente – e os seus elementos isolados. [...] estruturas de diversos tipos mostram-se equivalentes" (LÓTMAN, 1978, p. 80). Nesse caso, envolvendo duas estruturas sistêmicas, o teórico fala de transcodificação binária, tipo exterior e, quando envolve mais de duas estruturas, ou dois ou mais sistemas modelizantes, tem-se a externa múltipla, processo no qual se tem a reunião de vários elementos semelhantes de sistemas diversificados (LÓTMAN, 1978). Em síntese,

> A transcodificação de uma informação especificamente artística na linguagem dos sistemas modelizantes não artísticos, ainda que possa ser em princípio realizada sem determinados prejuízos e ainda que tenha suscitado protestos (por vezes perfeitamente fundamentados), praticou-se na história da cultura um número incalculável de vezes e continuar-se-á a praticar no futuro, por muito que o desejo de ajustar os modelos estéticos, filosóficos, políticos, religiosos, resulte organicamente do papel social da arte [...] (LÓTMAN, 1978, p. 131).

Diante de tais abordagens e, na perspectiva que considera a cultura como um conjunto maior, que é composto por todas as práticas sócio-culturais de uma comunidade, e que, a junção e a inter-relação, o entrecruzamento entre os diversos sistemas da cultura resultam em significações novas, por meio de traduções de seus elementos, compreende-se, portanto, que as acepções teóricas até aqui discutidas podem embasar o estudos das relações sistêmicas no espaço cultural do carnaval, do samba-enredo, objetivo primeiro deste trabalho, de modo a perceber como a diversidade de culturas são manifestadas, são traduzidas pelas letras dos sambas-enredos, no caso em tela, da agremiação nilopolitana. Isso porque as letras dos sambas-enredos, os aspectos alegóricos, o desfile, os setores da escola, as alas, compreendidos como sistemas modelizantes de segundo grau, desencadeiam, quando inter-relacionados entre si, com seus elementos constitutivos e com a própria língua – sistema de modelização primária, a produção de sentidos novos, de estruturas sistêmicas novas, novos textos com características próprias e específicas.

2.5 Aspectos de literariedade do texto artístico-cultural

Nas discussões realizadas nos itens anteriores a esse tópico, dentre os aspectos sobre os quais se teceram reflexões e diálogos teóricos, um diz respeito à concepção de cultura e seus elementos constitutivos dentro da perspectiva da Semiótica da Cultura. Pode-se compreender com tais abordagens que a cultura se configura como um grande texto, com estrutura e organização próprias e que esse grande texto se constitui de subtextos, organizados a partir do texto maior. Também se discutiu sobre o conceito e as características do texto cultural, e as relações estabelecidas com outros textos. Assim, a pintura, a arquitetura, a música, a dança, a literatura, a poesia, a letra do samba-enredo são textos dotados de pecualiridades, que têm sua significação como resultado de sua interação e diálogo com outros.

Diante da concepção de literatura, de música, de sambas-enredos como textos culturais, como fenômenos comunicativos que materializam as formas de pensar e agir do sujeito e, considerando que cada estrutura textual possui traços próprios que os distinguem e os diferenciam uns dos outros, é que neste tópico, tentar-se-á elucidar os aspectos de literariedade do texto, tendo em vista as suas finalidades comunicativas, os agentes envolvidos, os mecanismos por meio dos quais o texto torna sua mensagem veiculada. Isto é, os aspectos que tornam o texto uma obra literária, considerando a acepção de Jakobson (1974), ou a compreensão de Lótman (1978) a respeito da caracterização do texto artístico.

Assim, as discussões serão tecidas com o intuito de identificar e compreender os aspectos de literariedade presentes em um texto artístico-cultural, de modo que se possa perceber, a partir dos elementos constitutivos de um texto da cultura, como a música, o samba-enredo, que embora não sejam caracterizados como literatura *stricto sensu*, possuem traços distintivos que demarcam sua literariedade, dada a correspondência com elementos do texto literário, como a existência da musicalidade, da versificação, da rima, da organização em estrofes, da métrica, dentre outros que são caracterizadores da literariedade do texto poético. Alguns desses aspectos podem ser observados no trecho do samba-erendo que segue, utilizado como breve demonstração:

> A ambição cruzou o mar
> Trazida pelo invasor
> A Espanha veio explorar,
> Pilhar e semear a dor
> [...]
> Se Deus me deu vou preservar
> Meus filhos vão se orgulhar
> A Amazônia é o Brasil, é luz do Criador
> Avante com a tribo Beija-Flor.
> (RUSSO et. al, 2004, p. 13).

As duas estrofes acima são partes do samba-enredo apresentado pelo Grêmio Reacreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, no carnaval carioca do ano de 2004. Composto por Cláudio Russo, Zé Luis, Marquinhos, Jessi e Leleco, o samba-enredo, cujo tílulo é “Manôa, Manaus, Amazônia: Terra Santa, alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite paz, tematiza a Amazônia e suas riquezas”, refletindo sobre a exploração das riquezas naturais, a degradação ambiental. De acordo com Ricardo Albuquerque, um dos redatores da “Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida”, edição de 2004, além de conquistar o bicampeanato, a escola também objetivava estimular o desenvolvimento da consciência sobre o respeito para com a floresta Amazônica e sobre a necessidade de preservá-la.

Para tanto, cada setor da escola configura-se como a representação de um aspecto da natureza como a fauna, a flora, a água e, revelando o lado místico-religioso, aspecto marcante na produção da agremiação, os espíritos que guardam as matas. Vale ressaltar que o enfoque maior sobre os sambas-enredos será dado nos capítulos seguintes. As estrofes selecionadas marcam o início e o final do samba-enredo. No texto pode-se observar a presença de rimas nos versos pelas palavras: mar/explorar; invasor/dor; preservar/orgulhar, na primeira estrofe; e Criador/Beija-Flor, na última. Conforme o pensamento de B. V. Tomachevski, citado por Lótman, a rima, funcionando com um elo entre dois versos, qualifica-se por possibilitar a organização do ritmo e a consonância, a concordância das ideias, dos vocábulos no texto.

O intuito de elucidar os aspectos constitutivos do texto surge a partir da acepção de textos verbais como fenômenos e processos comunicativos nos quais se têm materializadas as práticas culturais desenvolvidas por uma comunidade. Irene Machado, no livro *Analogia do Dissimilar* (1989), tece reflexões sobre as correntes críticas existentes na Rússia, no início do século 20, dentre as quais se destacam os ideais empreendidos pelos formalistas russos B. Eikhenbaum, V. Jirmunski, entre

outros, e as postulações desenvolvidas pelos integrantes do Círculo de Bakhtin – M. Bakhtin, V. N. Volochinov e P. N. Miedviediev.

Para a referida pesquisadora, o pensamento teórico dos formalistas voltava-se para as manifestações da linguagem, através do texto verbal. Os sentidos do texto, nessa acepção, são decorrentes dos aspectos adotados no processo de elaboração e construção textual, imbricados em sua estrutura e concretude. Nas palavras de Machado, “os formalistas encontraram a materialidade da linguagem poética na disposição dos fonemas, morfenas e sintagmas que a palavra em seu uso poético (*slovesnost*) provoca”. Assim, considerações sobre o contexto sócio-cultural, bem como sobre os elementos extratextuais não são evidenciados no processo analítico.

Contrários a essa corrente, mas se valendo de seus pressupostos, especialmente da “extrema valorização do material verbal” (MACHADO, 1989, p. 33), ou da arte como produto, pode-se assim dizer, os críticos da poética sociológica, ou os estudiosos do grupo bakhtiniano, consideravam o texto enquanto produto, mas também evidenciavam o processo que possibilitava a construção, ou seja, o processo de produção do texto e o contexto no qual está inserido. Pois, segundo Machado, “o autor não é único responsável pelo conteúdo de seu discurso, mas o destinatário participa igualmente” (MACHADO, 1989, p. 35). Diante dessa reflexão, entende-se que a materialidade da linguagem se processa na interação entre sujeitos – emissor e receptor do texto. Em outros termos, o discurso reclama seus sentidos através da relação entre os partícipes do ato comunicativo, bem como em relação ao contexto em que o texto se produz. Dentro dessa perspectiva é que Machado expõe que:

> [...] Bakhtin elegeu a enunciação como o centro de sua teoria poética. Bakhtin desenvolveu uma filosofia da linguagem com base nos aspectos comunicativos da linguagem. A enunciação, síntese da habilidade individual de uso dos elementos da linguagem para fins comunicativos, não deixa de ser uma realização conjunta da personalidade do autor, dos valores éticos e do contexto social (MACHADO, 1989, p. 37).

Considerar o discurso como mecanismo de materialização da linguagem é o fator que diferencia as correntes formalistas dos ideais do Círculo de Bakhtin, pois entendem-no como possuidor da capacidade de organizar materialmente as

manifestações da linguagem, ao mesmo tempo em que tais materiais desempenham função de receptores de valores sociais e culturais. Em outras palavras, pode-se afirmar que o “discurso é, pois, o traço distintivo que a poética histórica bakhtiniana apresenta com relação ao formalismo. O discurso sempre pressupõe o diálogo. E, no texto, o discurso realiza este diálogo recorrendo ao discurso dentro do discurso” (MACHADO, 1989, p. 38), resultando numa relação dialógica entre os sujeitos envolvidos no processo discursivo.

Nesses termos, Machado (1989) discorre sobre a concepção de linguagem como fenômenos e processos, que, ao tempo em que possibilitam a interação entre sujeitos, são por eles produzidos, através da dinamicidade que lhe é característica. De modo reafirmativo, compreende-se que o texto, em sua extensão verbalizada, medeia as relações interacionais com o meio social em que é produzido, passando a ser concebido “[...] do ponto de vista de sua elaboração pelo ato de interação social, onde os aspectos não-verbais, que exorbitam da estrutura morfofonética, são igualmente importantes e funcionais para a determinação do discurso” (MACHADO, 1989, p. 50), assim também o é a produção de sentidos decorrente dessa interação.

Ao refletir sobre os elementos composicionais de um texto verbal, Machado (1989) utiliza as formulações de Bakhtin e do ex-formalista russo Viktor Chklóvski, uma vez que ambos discorrem sobre o enquadramento do texto em uma determinada categoria textual, ou gênero textual, em que lhe fosse possível, em sendo um mecanismo de manifestação da linguagem, identificar suas características peculiares. Segundo as palavras de Irene Machado, “o gênero é uma categoria totalizante que organiza a escritura e lhe define o tipo composicional. É o gênero que reúne as diferentes obras segundo seus ingredientes comuns” (MACHADO, 1989, p. 85).

Posto isso, pode-se dizer que, ao comportar as dimensões social, cultural e histórica, nos gêneros e em suas estruturas composicionais, podem ser percebidas marcas temporais de diferentes epócas em constantes diálogos, bem como as marcas de literariedade, dados os aspectos composicionais da estrutura do samba-enredo, enquanto gênero de expressividade musical, que, assim como o gênero, poético coaduna elementos produtores de sentido que podem ser observados tanto na exploração dos aspectos semânticos quanto na relação desses aspectos com o contexto de produção. É nesse sentido que, conforme Machado, Bakhtin fala de

encontro entre opostos, ou “aproximação de contrários”, como é perceptível no trecho seguinte:

> A cultura popular, por abrigar fenômenos heterodoxos (o sério e o cômico) nas manifestações rituais e espetáculos do tipo carnavalesco, nas obras cômicas, no discurso familiar da praça pública, se transforma na grande fonte para a delimitação dos gêneros em Bakhtin (MACHADO, 1989, p. 86).

Expostas tais afirmações, e trazendo para o âmbito do trabalho aqui em desenvolvimento, pode-se entender e compreender o samba-enredo como um gênero textual que comporta a historicidade de fatos e acontecimentos, possibilitando trocas dialógicas entre culturas distintas, entre textos verbalizados e não verbais, de maneira a demarcar, de forma concreta, a relação estabelecida entre a obra e o seu contexto de criação ou recriação e, tão importante quanto, abarcando múltiplos dizeres, aspectos nos quais tornam-se perceptíveis os elementos selecionados e transportados para a estrutura composicional do gênero, de modo que os aspectos que caracterizam a literariedade do texto podem vir a ser configurarados (a partir dos) como mecanismos de enunciação. Logo, a compreensão da existência de literariedade no texto verbal dos sambas-enredos, parte do princípio que a literariedade constitui-se em um ato enunciativo.

Conforme o pensamento de Machado (1989), os estudiosos da Crítica Sociológica compreendiam que analisar o gênero textual implicava analisar os elementos constitutivos da criação artística, tendo em vista que o gênero, segundo a concepção dos formalistas, era concebido como um mecanismo que conjugava e totalizava certos procedimentos estrututurais; ou as formas composicionais do discurso e, consequentemente, do ato enunciativo, considerando-se a visão bakhtiniana. Tecendo reflexões sobre o discurso, na linha de racicíonio dos formalistas e do Círculo de Bakhtin, Machado expõe que os primeiros compreendiam “o discurso cotidiano como uma forma automatizada do discurso” (MACHADO, 1989, p. 135), em que a construção de sentidos atrelava-se aos significados expressos no texto quando em sua materialidade verbal, de maneira automática.

Já para os estudiosos do segundo grupo, os significados de um enunciado não se restrigiam apenas ao verbal, mas também “ao contexto extraverbal, que é carregado de sentidos para o interlocutor” (MACHADO, 1989, p. 135), haja vista a existência de sentidos não ditos no texto, que são percebidos na contextualização

deste com o seu ambiente e suas instâncias de produção. Nesses termos, o ato enunciativo – atividade na qual se realiza a enunciação, configura-se como “a instância de ligação do discurso com o contexto extraverbal: a entoação conduz o discurso para fora dos seus limites verbais, situando-o na fronteira do verbal e do não verbal; do dito e do não-dito” (MACHADO, 1989, p. 135). Assim, pode-se entender o dito como os elementos notados no texto – fonemas, grafemas, palavras, expressões – e, como os não-ditos, a significação subentendida, os sentidos extraídos quando na interpretação do texto atrelada ao contexto social.

Assim posto, é possível compreender que a produção de signos e significados é resultante da atividade interacional estabelecida entre os elementos internos e externos que estão vinculados à obra, ao texto artístico-cultural de sua criação. De modo reafirmativo, Bakhtin concebe o ato de dizer como

> [...] o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.) (BAKHTIN, 2006, p. 114).

Ao considerar os partícipes do ato enunciativo e o contexto em que pode ser produzido, percebe-se que a enunciação como a manifestação coletiva das inúmeras vozes que integram uma comunidade. Também pode-se notar a existência de múltiplos mecanismos desencadeadores de enunciações. Nesse sentido, Bakhtin (2006) argumenta que as enunciações podem ser construídas em diferentes lugares e instâncias sociais, dada a existência de distintos ambientes nos quais o indivíduo desenvolve suas atividades e estabele suas relações e trocas de saberes, a transferência de conhecimento.

Ao retomar as postulações de Jakobson (1974), quando discorre a respeito dos aspectos que constituem o texto, o linguísta afirma que, no processo de constituição textual, dois mecanismos devem ser observados e considerados. São eles: a seleção de elementos linguísticos disponíveis no código (língua) e a combinação destes na estruturação frasal, aspectos apresentados anteriormente nesse texto. O semioticista de Tártu, Iúri Lótman, a propósito dessa questão, explicita tais mecanismos ao expor que, para realizar essa empreitada de produzir, o

criador do texto não-artístico desenvolve duas tarefas: sendo a primeira configurada pela combinação de vocábulos responsáveis pelo estabelecimento da relação gramatical e semântica, juntamente com a seleção destes vocábulos na língua, e a segunda, pelo processo de construção textual e de produção de significados.

Nessa perspectiva, a configuração do texto está estruturada sob dois eixos: o paradigmático, eixo da combinação; e o sintagmático, que trata da seleção de mecanismos linguísticos. Para Lótman, a construção de significados resultante da junção e relação entre esses eixos decorre dos processos de transcodificação interna e externa, no qual o nivelamento dos elementos de cada eixo no processo de transcodificação interna transforma-os em "sinônimos estruturais e formando sentidos complementares" (LÓTMAN, 1978, p. 148). É relevante destacar que o nivelamento dos elementos dá-se pelas relações binárias, "a semelhança desvenda-se no resultado da cooposição das unidades do texto, na diversidade e na diferença das significações, na semelhança". Desse modo, a atividade de combinar e selecionar os aspectos linguísticos acontece quando a nivelação dos elementos não é possível na criação do texto, segundo o pensamento do semioticista de Tártu.

Dessa forma, a construção do texto artístico, de acordo com Lótman (1978, p. 148), está "na base de dois tipos de relações: a cooposição de elementos equivalentes repetitivos e a cooposição de elementos vizinhos (não equivalentes)". O primeiro tipo desenvolve-se pelo processo de repetição dos elementos equivalentes, nivelando os aspectos em desordem; já o segundo, permite o emprego de metáfora e combinação de elementos não combinados na língua natural. Desses processos resultam os textos em verso e em prosa, respectivamente (LÓTMAN, 1978). Considerando os eixos paradigmáticos e sintagmáticos como mecanismos construtivos do texto artístico e suas significações, tem-se a repetição vinculada ao primeiro eixo, e a metáfora e a combinação, ao eixo sintagmático.

No tocante ao eixo paradigmático, trata-se do eixo em que a construção do texto e, consequentemente, a produção de significações dele decorrentes são resultados do processos de repetição de elementos equivalentes, dadas as relações estabelecidas entre os níveis (sintático, fonológico, gramatical etc.) e entre os elementos que os constituem. Em decorrência disso, podem existir relações em níveis iguais, revelando elementos dissemelhantes, em que a igualdade entre níveis torna possível a organização dos aspectos em desordem. Ressalta-se que o inverso

pode acontecer, a diferença entre os níveis e/ou elementos permite a percepção de aspectos semelhantes existentes em sua constituição.

Já a combinação, situada no eixo sintagmático da estrutura do texto artístico, (ou, pode-se afirmar, do sistema cultural) realiza-se em duas circunstâncias: ora combinam-se "elementos idênticos (estruturalemente equivalentes)", ora se combinam elementos de estruturas distintas (LÓTMAN, 1978, p. 158). Assim, segundo Lótman (1978), considerando a combinação de elementos idênticos, não é possível estabelecer a construção de ideias organizadas em frases, mas "uma construção do tipo ornamento geométrico" (p. 158). Vale observar, diante disso, a presença ou a ausência de limites dos segmentos, delimitando o início e o fim da construção textual, seja marcado pela existência de estrofes, de parágrafos, de capítulos.

O princípio e o fim, dentro da perspectiva lotmaniana, são concebidos como categorias constitutivas do "quadro" do texto artístico. É no processo analítico, observando-se a composição sintagmática e a decomposição paradigmática, que se estabelecem os limites do texto, ou seja, o início e o fim dos segmentos das estruturas. Ainda conforme Lótman (1978), tais categorias, ao desempenharem a função de modelizantes, tornam possível a demarcação do espaço como elemento que compõe o texto. A propósito, utilizando-se das colocações de A. D Alexandrov, o semioticista russo define o espaço como "um conjunto de objetos homogéneos (de fenômenos, de estados, de funções, de significações alteráveis etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distancia, etc.)" (ALEXANDROV, apud LÓTMAN, 1978, p. 360), em que tais relações desenvolvem-se ora por oposição aos elementos (dia, noite), ora por hierarquia das oposições existentes no texto.

Lótman (1978), ao discorrer sobre os aspectos composicionais da arte verbal, discute sobre o quadro e o tema como elementos que compõem o texto, além do espaço apresentado acima. Considerando que o processo de construção textual dá-se com a composição e a decomposição dos elementos selecionados e combinados por meios dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos – assim como pelas categorias que delimitam o início e o fim das estruturas, dos segmentos – o autor expõe que essas atividades ocorrem dentro de um limite, quer dizer, dentro de um quadro-fronteira que revela os elementos pecualirares de cada estrutura textual e/ou

sistema e separa o texto artístico do não-artístico. Desse modo, a fronteira configura-se como mecanismo divisor do espaço textual.

Retomando as considerações sobre fronteira, desenvolvidas no item anterior, pode-se entender o quadro como a fronteira semiótica existente no espaço da cultura, em que são estabelecidas as relações entre os códigos, revelando os aspectos semelhantes e diferentes de cada um. B. A Uspênski, em *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura* (1979), trata da moldura ou da fronteira do texto artístico. Nela se processa a "passagem do mundo real para o mundo do representado", (USPENSKI, 1979, p. 174), do mundo traduzido, em que são percebidos os elementos internos e externos atrelados à obra. Ainda conforme o autor citado, as categorias de início e fim, denominadas por ele de "começo e fim", são mecanismos determinantes para o processo de construção do texto cultural, pois é por meio dessas categorias que se verifica a correlação entre os sistemas, de modo a revelar as experiências individuais ou coletivas dos sujeitos".

No que se refere ao tema, que também se configura como um mecanismo de significação do texto, Lótman (1978) argumenta que ao tema está atrelada a noção de acontecimentos e motivos. Para o autor, a definição do tema como um acontecimento ou um motivo está condicionada à tipologia de texto cultural. O ex-formalista Chklovski, citado por Lótman, explicita, por exemplo, que "o conto, a novela, o romance, são uma combinação de motivos; a canção é uma combinação de motivos estilísticos [...] (LÓTMAN, 1978, p. 377). O acontecimento, por sua vez, pode ser entendido

> como uma hierarquia de acontecimentos de planos mais particulares, como uma cadeia de acontecimentos, isto é, como um tema. Nesse sentido, aquilo que, ao nível do texto da cultura, representa um acontecimento, neste ou naquele texto real pode ser desenvolvido em tema (LÓTMAN, 1978, p. 379).

É dentro dessa perspectiva que Lótman, de maneira simplicada, explicita e exemplifica tais colocações. Assim, "o amor é um acontecimento do ponto de vista do romance, mas não é um acontecimento do ponto de vista" (LÓTMAN, 1978, p. 382) de jornais que consideram o casamento como forma de relações políticas. Para Bakhtin (2006), o tema configura-se como mecanismo detentor de significações do ato enunciativo, tendo em vista que os elementos que o constituem não se limitam

apenas a elementos linguísticos como palavras, fonemas, sinais gráficos, mas comporta elementos que estão além da estrutura verbal. Isso implica dizer que, quando na composição do tema, fatores extratextuais, elementos exteriores ao texto presentificam-se na estrutura do tema.

Analisar as relações e encontros entre sistemas culturais e modelizantes implica considerar as suas estruturas composicionais em relação aos eixos de escolha e combinação, observando elementos que se repetem e/ou que são combinados quando na criação artística-cultural, tendo em vista que “o texto artístico representa um sistema complexo, construído como a combinação de organização gerais e locais de diferentes níveis” (LÓTMAN, 1978, p. 402).

Compreende-se, também, que os aspectos da literariedade expressos na composição estrutural dos sambas-enredos, enquanto texto artístico-cultural, caracterizam-se não só pela interrelação dos aspectos semânticos, mas por sua constituição enquanto ato enunciativo que abarca relações dialógicas entre contexto de produção e de recepção. Uma vez que o processso de construção de sentidos do samba-enredo não se restringe à dimensão textual, mas amplia-se para além do texto verbal. Com efeito, implica um processo de interação entre as etapas que intercalam a cadeia de produção artística, tais como: seleção da temática enredada na canção; composição musical do samba-enredo; organização dos setores, o entercruzamento entre manifestações de linguagens e de culturas, seja dentro de um mesmo contexto cultural, seja entre culturas distintas.

3 SAMBA E CARNAVAL: DIVERSIDADE CULTURAL

José Ramos Tinhorão, em *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros* (2013), tece considerações sobre o surgimento da música popular, apresentando, de modo conceitual e caracterizador, os gêneros musicais desenvolvidos nos séculos XVIII, XIX e XX. Em nota preliminar da obra citada, o estudioso define a música popular como aquela que é "composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como partituras ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeos", e que se "constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com certo grau de diversificação social" (TINHORÃO, 2013, p. 9). As cidades sobre as quais se refere o autor são as cidades de Salvador e Rio de Janeiro, tidas como os principais locais habitados pelos colonizadores e pelos negros nos dois primeiros séculos da colonização do Brasil.

No tocante às manifestações musicais em solo brasileiro, nos séculos XVI e XVII, o autor destaca:

> [..] os cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro (flautas de várias espécies, trombetas, apitos) e por maracás e bate-pés; os batuques dos africanos (na maioria das vezes rituais, à base de percussão de tambores, atabaques e marimbas, e ainda de palmas, xequerés e ganzás) e, finalmente, as canções dos europeus colonizadores (TINHORÃO, 2013, p. 10).

Ainda segundo o estudioso, pode-se caracterizar essas primeiras manifestações musicais como "música folclórica" que, por não ter autoria conhecida e ser transmitida e divulgada apenas por meio da oralidade, opõe-se à música popular, sendo esta capaz de condensar influências de vários estilos e, consequentemente, provocar o surgimento de autores que pudessem imprimir características próprias às suas produções, como bem fez Domingos Caldas Barbosa, principal expoente do gênero modinha, considerado o primeiro gênero da música popular no Brasil. A modinha foi lançada, inicialmente, em Lisboa, em meados do século XIX. Assim sendo, e tendo em vista o objetivo primeiro desse trabalho, as discussões dos subcapítulos dessa seção tratam do gênero musical

“Samba[1]”, do “Rito carnavalesco e o samba-enredo”, bem como sobre a “A diversidade cultural no samba-enredo”, o que, por sua vez, não impossibilita possíveis reflexões sobre os demais gêneros musicais.

3.1 O Samba

No livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2013), Jairo Severiano discorre sobre os momentos de formação, consolidação, transição e modernização da música popular brasileira. O autor discute não só a respeito dos gêneros musicais de cada período, como também apresenta seus principais expoentes. Conforme menciona o teórico, o surgimento do samba, caracterizado como um gênero africano da música popular brasileira, está atrelado às raízes do lundu – estilo musical resultante da mistura, da “fusão de elementos musicais de origens branca e negra” (SEVERIANO, 2013, p. 19). Ainda segundo Severiano, essa mesclagem de elementos melódicos e harmônicos de origem europeia, com o ritmo africano, constitui um aspecto marcante da música brasileira.

De acordo com as reflexões desenvolvidas por José Ramos Tinhorão, na obra *História social da música popular brasileira* (2010), as origens da música popular brasileira remetem às manifestações do “som do campo na música da cidade”, ou seja, estão ligadas ao processo de povoamento de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, por negros escravizados e baianos trazidos como escravos, antes e após o momento de abolição da escravatura em 1888. Ao argumentar sobre a ocupação da cidade carioca pela população de classes baixas, o crítico musical constata que:

> O Rio de Janeiro, aliás, figurava desde o século XVIII como um dos maiores redutos de população negra do Brasil. Tal como Salvador, sua condição de porto e entreposto de escravos africanos transformara a cidade em centro de distribuição de mão de obra, primeiro para exploração de ouro nas Minas Gerais, depois para o trabalho nas fazendas de café do Vale do Paraíba (que logo progridiriam do estado do Rio na direção de São Paulo) (TINHORÃO, 2010, p. 211).

[1] É importante frisar que não constitui objetivo desse capítulo discorrer acerca da historiografia do samba, mas tecer considerações que situem o leitor quanto aos aspectos que culminaram no surgimento do samba-enredo.

Desse modo, afirma-se ser com os negros escravizados e baianos que, desde 1870, ocupam um percentual significativo no contigente populacional do Rio, que surgem as primeiras manifestações as quais o autor chama de “criações coletivas do povo miúdo do Brasil: o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas, e o ritmo do samba” (TINHORÃO, 2010, p. 277). Ainda conforme Tinhorão, ao grupo de escravos e baianos, soma-se grupos oriundos de outros estados nordestinos como Pernambuco, Sergipe, Alagoas, que também enxergavam a metrópole como possibilidade de melhores condições de trabalho e de vida. Frente a isso, pode-se dizer que, em termos culturais, surge uma “nova” cultura carioca, marcadamente constituídas por práticas culturais diversificadas.

Acerca do surgimento do samba e corroborando com as argumentações acima, Carlos Sandroni, na obra *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*, publicada em 2012, expressa que os primeiros registros da dança são datados no final do século XIX, na cidade carioca. Registra-se também que é nesse momento que se percebe que o samba deixa de ser do território baiano, da roça e festa cultivada apenas por negros, tornando-se assim, uma dança de caráter “nacional”. A título de exemplificação, cita-se a Festa da Penha, em que multidões, ao de som de “viola, pandeiro, prato-e-faca, palmas circunstantes, roda [...]” (SANDRONI, 2012, p. 93) festejam no surbúrbio do Rio de Janeiro.

Outro estudioso que discorre sobre o samba é Hermano Vianna, em *O mistério do samba* (2012). O autor citado reflete sobre o processo de nacionalização do samba, entendido como um aspecto definidor da nacionalidade, bem como sobre o modo como ocorreu o rito de passagem e transformação desse ritmo musical. Ele demonstra o processo pelo qual esse ritmo – que era antes visto como representativo de uma comunidade, de um grupo social menos favorecido e perseguido pela polícia carioca – transformou-se em símbolo da cultura brasileira, inclusive cultivado e valorizado também pela elite. Hemano Vianna, sobre o surgimento desse gênero musical, observa que:

> [...] o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas de outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais (VIANNA, 2012, p. 35).

Desse modo, pode-se afirmar que o samba surge como mecanismo de resistência frente aos abusos, à exploração e à dominação sofridas pelos negros, fazendo com que estes buscassem na música uma forma de ressignificar sua cultura. Isto porque, conforme o musicólogo Jota Efegê, em *Figura e coisas da música popular brasileira* (1980), além de menosprezados pela elite, o samba, os praticantes, assim como os seus simpatizantes, sofreram perseguições pela polícia carioca da época, haja vista serem considerados como música de malandros e vagabundos. Nesse ínterim, o processo de transformação, ascensão e valorização do samba está atrelado às atividades carnavalescas, ao surgimentos dos blocos e escola de samba, compreendidas como manifestações culturais capazes de expressarem e ressignificarem o fazer cultural das camadas populares

Conforme expressa Hermano Vianna, outro marco importante da história, no qual se pode situar a consolidação do samba é o contexto político da época, que culminou na ascensão de Getúlio Vargas e, consequentemente, em sua ocupação como presidente da República, nos anos de 1930. Tal acontecimento fora fortalecido pelos embates travados por grupos formados por "facções burguesas não vinculadas ao café, as classes médias e o setor militar tenentista" (VIANNA, 2012, p. 60), que, desvinculados da economia cafeeira, tendo em vista o favoritismo pela mão de obra dos imigrantes, reclamavam direitos participativos. A aliança desses grupos resultou na formação de partidos políticos, dentre eles, a Aliança Nacional que, por não ter ideais próprios, acabava por servir aos interesses, unicamente, do Estado.

Além disso, também pode-se mencionar como fatores de difusão do samba e sua transformação em música nacional, o rádio e o surgimento do disco. Segundo Vianna (2012), a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi a primeira estação radiofônica a ser inaugurada no Brasil, em 1922, momento em que se comemorava e o centenário da Independência. Desse período até os anos de 1930, outras estações de rádio surgiram: Rádio Mayrink (1926) e Rádio Educadora (1927). Mas, somente em 1932, com o *Programa Casé*, é que começava a era de audiência dos programas de rádio no Brasil.

No que se refere ao disco, à gravação elétrica, os anos finais da década de 1920 são marcados pelo elevado número de gravadoras. Em 1928, juntam-se à Casa Edison, gravadora já consolidada no mercado, a Parlophon e a Columbia. Em 1929, tem-se o aparecimento, no mercado de gravação eletrônica, das gravadoras

Brunswick e RCA. Sendo assim, pode-se dizer que tal cenário torna-se como propício para a divulgação e consolidação do samba como ritmo musical, símbolo da cultura nacional.

Dentre os nomes de compositores que se consagraram como sambistas e contribuíram diretamente para o processo de concretização do samba, no contexto musical brasileiro, está José Barbosa da Silva, conhecido como Sinhô, instrumentista e compositor brasileiro, que publicou sucessos como “Que vale a nota sem o carinho da mulher”, ao lado de Mário da Silveira Meireles Reis. Sobre a percepção do gênero no contexto nacional, Vianna discorre da seguinte forma:

> O samba, naquela época, não era visto como propriedade de grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional (VIANNA, 2012, p. 120).

São nesses vários grupos citados por Vianna que estão os jovens brancos de classe média, jovens que também tiveram atuação fundamental na história do samba nos anos finais de 1930, sejam com performances individuais ou em conjuntos. São eles: Noel Rosa, Almirante e Braguinha, integrantes da Vila Isabel. A formação musical Oito Batutas, em suas apresentações pelo país, influenciou o desenvolvimento de outros grupos, como Turunas Pernambucanos, Turunas da Mauriceia e Flor do Tempo, conforme Vianna (2012).

O jornalista e sociólogo Muniz Sodré, na obra *Samba, o dono do corpo* (1998), ao tecer discussões sobre a música negra como mecanismo de afirmação da identidade dos negros, assim expõe a respeito das manifestações musicais do século XIX:

> As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (SODRÉ, 1998, p. 13).

Diante disso, pode-se afirmar que o samba surge como símbolo de resistência e como aspecto caracterizador e emancipador para um povo oprimido, castigado e marcado pelas ações dos colonizadores e dos senhores escravagistas, uma vez que, ao excluir “a viabilidade de um modo de vida rural auto-suficiente”, fazia com que o negro se tornasse uma “mão-de-obra em eterna disponibilidade, flutuando, sem definição, entre o campo e a cidade, conforme se percebe nas palavras de Sodré (1998, p. 13). Aliada a tal fato, está a revolução da indústria, que também não possibilitava iguais condições de emprego para todos os cidadãos.

A reflexão sobre as seguintes palavras de Sodré torna possível a percepção, no que diz respeito à marginalização, desqualificação e exclusão do negro, desses fatores, como problemas recorrentes ainda nos dias atuais.

> A marginalização sócio-econômica do negro já se tornava evidente no final do século XIX através da sistemática exclusão do elemento de cor pelas instituições (escola, fábrica, etc.) que possibilitariam a sua qualificação como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano. Essa ‘desqualificação’ não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também *cultural*: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial (SODRÉ, 1998, p. 13-14).

Muniz Sodré, assim como Hermano Vianna, apresenta considerações sobre as perseguições policiais sofridas pelos negros, fato que culminou no desenvolvimento de estratégias e na criação de locais específicos para que acontecessem os encontros, as reuniões e as rodas de samba. Tais encontros eram promovidos por “tios e tias”, pais e mães de santos que, ao passo que realizavam rituais religiosos, ofereciam festas com os mais variados estilos musicais. Uma dessas tias é a Hilária Batista de Almeida, uma baiana conhecida por todos e todas como Tia Ciata. Segundo Sodré (1998, p. 15), a residência de “Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simbolizava toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro”, mesmo este estando ‘livre’ do regime de escravidão.

Ainda com base nas colocações do jornalista, a casa da mãe de santo era dividida em compartimentos específicos para cada momento, e pode-se ainda dizer, cada público: “na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada” (SODRÉ,

1998, p. 15). Nesse ínterim, a casa configurava-se como ambiente profícuo para os encontros e para a difusão de ideias distintas. Em relação ao ambiente e aos que ali frequentavam as festas promovidas, Sodré faz a seguinte reflexão:

> Metáfora viva das posições de resistências adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideiologicamente necessários ao contato com a sociedade global: 'responsabilidade' pequeno-burguesa dos donos (o marido [de Tia Ciata] era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais 'respeitáveis'), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus 'biombos' culturais da sala de visitas [...] (SODRÉ, 1998, p. 15).

Na esteira do pensamento de Muniz Sodré, foi durante essas reuniões e encontros que surgiu o samba intitulado "Pelo Telefone", música gravada pelos compositores Donga, Heitor dos Prazeres, Caninha, Sinhô, João da Baiana, Pixiguinha, dentre outros que frequentavam o local. Essa canção é considerada a obra que introduziu o gênero no mercado fonográfico, por volta do ano de 1917. Assim sendo, o samba deixa de ser música de um grupo marginalizado, transformando-se em marcas de resistência e afirmação da identidade negra no contexto social urbano brasileiro, uma que vez que não ignora a exclusão social que separa as classes sociais.

Ao discorrer com mais profundidade sobre o surgimento do samba, Sodré expõe que este nasce "do processo de adaptação, reelaboração, [de seleção] e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil" (SODRÉ, 1998, p. 35), dentre elas, cita-se o lundu, a polca, o tango, a marcha, o maxixe e o rancho já apreciados nos séculos XVIII, XIX. Em outras palavras, e de modo reiterativo, o autor argumenta que

> Na verdade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais (SODRÉ, 1998, p. 35).

Com base nas afirmações anteriores, pode-se entender que o samba, a partir de sua difusão e comercialização, passa a ser também, mecanismo de simbologia de práticas nacionais. O que antes era visto como forma de ressignificação cultural, torna-se também um elemento maior de significações da música popular brasileira. A esse respeito, Sodré reflete sobre o samba tanto numa perspectiva política quanto ideológica e urbana. Numa linha política, a música "se ajustava às aspirações nacionalistas que percorriam o país desde o final da I Guerra Mundial" (SODRÉ, 1998, p. 39); em termos ideológico-urbanos, "a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases socieconômicas da vida brasileira" (SODRÉ, 1998, p. 39).

Em síntese, pode-se dizer que as composições musicais tematizam vários aspectos, elementos sociais, personagens da sociedade da época, seja em tom de crítica, homenagem, seja em tom de exaltação da vida, da luta negra. De outra maneira, diz-se que "as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo" (SODRÉ, 1998, p. 45), ora do autor, ora do ouvinte, e por vezes, de ambos. A título de exemplificação, Sodré apresenta a composição "Acertei no milhar", de Wilson Batista, Geraldo Pereira, Moreira Silva.

> Etelvina (o que é, Morengueira?)
> Acertei no milhar!
> Ganhei quinhentos contos (milhas), não vou mais trabalhar
> você dê toda roupa velha aos pobres
> e a mobília podemos quebrar
> [...]
> Até que enfim agora sou feliz
> vou passear a Europa toda até Paris
> e nossos filhos, oh, que inferno
> eu vou pô-los num colégio interno
> me telefone pro Mané do armazém
> porque não quero ficar devendo nada a ninguém
> e vou comprar um avião azul
> para percorrer a América do Sul
> mas de repente, derrepenguente
> Etelvina me acordou está na hora do batente
> mas de repente, derrepenguente
> - Se acorda, vargulino! Saia pela porta de trás que na frente tem gente.
> Foi um sonho, minha gente!
>
> (SODRÉ, 1998, p. 46).

A composição citada anteriormente, escrita em 1940, mas com temática condizente com a realidade atual, constitui uma representação de um aspecto da vida cotidiana, não apenas do autor, como também do ouvinte, uma vez que ambos têm sua realidade estampada em cada verso, que pode ser traduzida pelo sonho do bilhete premiado, pelo desejo de mudar de vida, de comprar bens materiais, de realizar viagens, o que para muitos significa a mudança de *status* social e, como a canção expressa, da conquista da felicidade.

Ao discorrer sobre o processo evolutivo, de transformação e consolidação do samba como música popular brasileira, o escritor Jorge Caldeira (2007), em *A construção do samba*, argumenta, dentre outros aspectos, que a gravação de "Pelo Telefone" (1917) e sua regravação em 1938, sinalizam momentos significativos desse processo: primeiro "o surgimento, ainda que de forma imprecisa, de um gênero musical, o samba" (CALDEIRA, 2007, p. 23); segundo, a tentativa de compreender como esse gênero se torna a manifestação legítima da música brasileira. Ainda para o autor, a relação autor-música popular, enquanto realidades representadas, pode ser entendida porque,

> [...] já no primeiro samba, não é apenas a criação de forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada num meio social amplo, por meios mecânicos. Esse processo constrói, ao mesmo tempo, um gênero musical, um papel social e um padrão de comportamento coletivo no qual esse gênero ganha significado e música – e os autores, importância (CALDEIRA, 2007, p. 23).

Outros estudiosos que também desenvolvem reflexões sobre a música popular são André Diniz e Diogo Cunha que, na obra *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*, publicada em 2014, discorrem sobre os aspectos histórico-políticos da sociedade brasileira desde o momento da queda do regime monárquico e, consequentemente, instalação do regime republicano até os dias atuais. Para tanto, fazem uso da seleção de variadas canções e ritmos, iniciando com o choro e perpassando pelos ritmos que foram surgindo até chegarem na atualidade.

O que se pode perceber é a utilização das canções, não apenas pelos músicos e compositores, mas pela sociedade de maneira geral, como mecanismo de representação da realidade na qual estão inseridos, sejam como forma de denúncas

das opressões sofridas, seja como valorização e exaltação da vida, da pátria. Nesse sentido, o historiador Marcos Napolitano, em *História e música: história cultural da música brasileira* (2002) declara o seguinte:

> A música, sobretudo a chamada 'música popular', ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

É válido, neste momento da discussão, apresentar o texto do samba-enredo "Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós", a título de exemplo da utilização da música como porta-voz das inquietações e emoções de um povo. Segundo Cunha e Diniz, esta obra foi composta por Niltinho Tristeza, Preto Joia, Vicentino e Jurandir, em comemoração ao centenário da queda do regime monárquico, e apresentada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba "Imperatriz Leopoldinense", na Sapucaí, em 1989.

> Vem, vem, vem reviver comigo amor
> O centenário em poesia
> Nesta pátria, mãe querida
> O império decadente, muito rico, incoerente
> Era fidalguia
> Surgem os tamborins, vem emoção
> A bateria vem no pique da canção
> E a nobreza enfeita o luxo do salão
> Vem viver o sonho que sonhei
> Ao longe faz-se ouvir
> Tem verde e branco por aí
> Brilhando na Sapucaí
>
> Da guerra nunca mais
> Esqueceremos do patrono, o duque imortal
> A imigração floriu de cultura o Brasil
> A música encanta e o povo canta assim
> Pra Isabel, a heroína
> Que assinou a lei divina
> Negro, dançou, comemorou o fim da sina
> Na noite quinze reluzente
> Com a bravura, finalmente
> O marechal que proclamou
> Foi presidente

Liberdade, liberdade!
Abra as asas sobre nós (bis)
E que a voz da igualdade
Seja sempre a nossa voz[2]

Com um enredo cujo objetivo consiste em discorrer e cantar os cem anos de proclamação da República, a Escola de Samba Imperatriz Lepoldinense consagrou-se campeã com o samba-enredo acima apresentado também intitulado *Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós".* Além de trazer em seus versos a celebração pela liberdade vivenciada em razão da decadência da monarquia, a composição ainda pode ser vista, dentre outros aspectos, como uma forma de homenagem e exaltação à Princesa Isabel, considerada a heróina, uma vez que fora a responsável pela aprovação da Lei Áurea, que tornou extinta a escravidão.

Retomando as considerações sobre a gravação do samba "Pelo Telefone", em 1917, pode-se perceber que Jorge Caldeira aborda a relação música-samba-realidade como um acontecimento que demarca as transformações do gênero musical, tendo em vista que a gravação da composição propaga a sua divulgação e difusão do estilo musical. Assim, o que antes era restrito às casas das baianas como Tia Ciata, a partir de então ganha as ruas cariocas, reforçando a ideia de resistência, transformando a música em veículo de denúncias político-sociais. Para o sociólogo, "Pelo Telefone" não indica apenas o aparelho, mas o caminho da comunicação" (CALDEIRA, 2007, p. 20), como é notável nos trechos da composição transcritos a seguir:

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar
[...]
O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse[3]
[...]

---

[2] (Texto extraído de: <https://www.letras.mus.br/imperatriz-leopoldinense-rj/46373/>. Acesso em 10 nov. de 2016.
[3] (Texto extraído de: <https://www.letras.mus.br/donga/1120957/pelo-telefone-print.html>. Acesso em 10 nov. de 2016.

Na linha de pensamento de Caldeira, a função comunicativa da composição acima é decorrente da junção de elementos variados, implícitos ou não ao contexto do interlecutor. “Pelo telefone”, enquanto música (letras, melodia, ritmo etc.), pode desempenhar a função do aparelho telefônico, que é ser veículo de transmissão de informações. Além de ser considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone” traz às ruas a realidade sócio-política e cultural da época, que antes acabava sendo confinada aos frequentadores dos retudos baianos. Sobre a canção, o sociólogo tece as seguintes reflexões: “A letra começa com uma referência a um fenômeno então urbano e moderno: ‘O chefe da folia/pelo telefone/mandou me avisar’” (CALDEIRA, 2007, p. 12-13), isto é, faz referência ao aparelho telefônico, artigo de luxo e de uso restrito naquela época, que cumpria e cumpre a função de possibilitar a comunicação entre diferentes pessoas, de lugares múltiplos.

O trecho “o peru me disse/ se o morcego visse/ não fazer tolice” constitui, segundo Caldeira, uma mensagem aos participantes das reuniões e encontros em casa da baiana Tia Ciata, considerado o primeiro espaço de audição e circulação da música. O peru seria Mauro de Almeida, autor da letra da canção, apelidado de Peru-dos-Pés-Frios e, morcego, Roberto Augusto Freire do Amaral, amigo do compositor e frequentador da casa de Tia Ciata.

Pode-se então compreender que a construção de sentidos decorrentes dos sistemas semióticos que compõe o universo do samba, da cultura dá-se considerando a relação existente entre os códigos semióticos: o telefone (aparelho utilizado para comunicação de pequenas e longas distâncias) e a própria canção. Assim, concebidos como fenômenos comunicativos, tornam-se mecanismos denunciadores, capazes de evidenciar os diversos aspectos socioculturais e emocionais não apenas de um indivíduo, mas de uma coletividade. Nas palavras de Caldeira, “isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo” (2007, p. 23).

Nesse ótica, a canção se configura como um sistema cultural e comunicativo, com finalidades especifícas e determinadas. Outra composição em que se pode perceber a função comunicativa da canção, assim considerada também como sistema cultural, e consequentemente, fenômenos comunicativos, é o samba “Pé de anjo”, de autoria de Sinhô. Segue trecho da letra poética:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim
Serve também pra cortar
Línguas que falam de mim

O pé de anjo, o pé de anjo
És rezador, és rezador
Tens o pé tão grande
Que és capaz de pisar nosso senhor

A mulher e a galinha
São dois bichos interesseiros
A galinha pelo milho
E a mulher pelo dinheiro[4].

Pode-se dizer que a construção de significados decorrente da composição só se torna possível quando é considerado o contexto em que esta foi escrita (incluindo autor, público, época, comunidade, assim como outros elementos), entendidos como sistemas modelizantes secundários, ou seja, a efetivação de significância é proveniente da relação dialógica estabelecida entre tais sistemas que circundam e constituem o contexto em que está situada a canção.

Segundo Caldeira, a produção musical de Sinhô carrega em si aspectos peculiares e característicos do compositor, que é a "mistura de ditos populares, parábolas e alusões internas a pequenos grupos sociais como referência maior" (CALDEIRA, 2007, p. 60). Nesse ínterim, é que pode-se refletir sobre a relação entre construto sígnico, canção e contexto em que fora produzida, uma vez que "é a referência elíptica que faz com que o sentido polêmico dos versos [de Sinhô] só apareça no contexto da época" (CALDEIRA, 2007, p. 60). É, este aspecto que torna justificável a interação entre os sistemas como elementos-chave para o processo de significação resultante da inter-relação sistêmica.

Assim, na perspectiva da Semiótica da Cultura, pode-se afirmar que a música popular brasileira, como um elemento representativo da cultura, configura-se como uma semiosfera, dentro da qual se inter-relacionam sistemas semióticos distintos, e que a produção de significados é possível pela relação estabelecida entre tais sistemas, entendidos como sistemas modelizantes de segundo grau, que são as composições em si, os elementos a que elas remetem – o telefone, o chefe da folia, a tesoura, a mulher. Da mesma forma outros elementos sígnicos, tais como o ritmo,

[4] Texto disponível em: <https://www.vagalume.com.br/sinho/pe-de-anjo.html>. Acesso em 11 nov. de 2016.

a melodia e a letra, que cumprem a função, dentro do ato comunicativo, de transmitirem informações.

De outro modo, e retomando as argumentações de Sodré quando discorre sobre os tipos de samba – samba de terreiro, samba duro etc. - é possível afirmar que este gênero, ora funciona como modelizante secundário, considerando a música popular como estruturadora, demarcando variedade rítmica, melódica, englobando gêneros distintos e suas características; ora como modelizante primário, haja vista que sintetiza e estrutura os seus subgêneros. Na interpretação de Jorge Caldeira,

> [...] Essa explicação tem dois aspectos que parecem importantes: a predominância de um elemento rítmico como elemento estrurador e a ideia de que o samba é um gênero-síntese, ou seja, de que o produto dessa estruturação é abrangente, próprio para cumprir uma função social variada (CALDEIRA, 2007, p. 64).

No tocante ao espaço semiosférico em que o samba se origina, se consolida como expressão da música popular, como exemplo pode ser citada a casa de Tia Ciata, o que se percebe não é apenas um estilo musical como elemento maior de representação da resistência negra, mas também se verifica um encontro entre práticas culturais variadas, ou seja, a casa de Tia Ciata, sendo uma semiosfera cultural, aglomera e possibilita a relação, o entrecruzamento entre os mais distintos sistemas da cultura que a compõem. Como já fora dito nesse texto, Sodré (1998) caracteriza a casa não apenas como uma “metáfora vivas das posições de resistência adotadas pela comunidade negra” (p.15), e sim também como espaço para manifestações musicais diversas, com adeptos de classes distintas. A casa, como conjunto maior, estruturava-se por compartimentos menores – sala, quarta, cozinha - que tornavam possíveis a junção e correlação, dentro de um mesmo espaço, de vários códigos culturais.

Assim, pode-se falar do encontro dialógico entre as culturas, a respeito do qual argumenta Bakhtin (2006). Nesse sentido, a residência de Tia Ciata apresenta-se com o espaço para semiose entre signos culturais, uma vez que ali, correlacionam entre si elementos sociais - o negro e o branco – e interculturais: brasileiro, africano e europeu -, de modo que não há a sobreposição de um sobre o outro, mas sim troca de tradições, vivências. Dito de outro modo, o enriquecimento dos sujeitos sociais envolvidos em um processo de via dupla, resultando na

valorização e reconhecimento desses sujeitos e suas práticas, enquanto fenômenos culturais.

Os escritores Enio Squeff e José Miguel Wisnik, em *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, livro publicado em 2004, partindo da classificação de Muniz Sodré a respeito da casa de Tia Ciata, expõem que:

> a riqueza da metáfora admite a tentativa de torná-la como base de um mapa musical da capital do Brasil no começo do século, pois a tensão entre o salão e o terreiro, entre o que se mostra e o que se oculta, separados por biombos que vazam sinais nas duas direções, é significativa do próprio processo de interpretação de culturas que vinha ocorrendo (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 154-155).

O que se pode perceber, e esta percepção é reforçada pelos autores citados, é que a casa da baiana Hilária Batista de Almeida, o trânsito e, consequentemente, a interação e o entrecruzamento das culturas do negro e da elite branca tornam possíveis a polarização, o interligamento de “dois universos diferentes [...], o da ordem religiosa mágica espiritual do mundo negro e o da ordem da convivência/festejo de salão que a sala de visita propõe e (meio que) imita”, ou seja, da burguesia (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 155). Sendo assim, o que se tem é, de um lado, no terreiro, o negro, o samba, o candomblé; do outro, na sala de visita, os bailes, as polcas, os intelectuais brancos.

Para Caldeira, ao refletir sobre as argumentações de Squeff e Wisnik,

> As trocas, nessa estrutura social, se fariam no interior de um leque de espaços culturais que iria da sala de concerto ao terreiro de candomblé. O principal trânsito entre esses espaços seria aquele em que se definiriam as relações simbólicas entre dominantes e dominados. Nele, se daria uma acentuação da luta de classes por meio de um projeto populista, um paternalismo de um novo tipo em que o espelhamento coloca a luta de classes num lugar onde parece não estar. A polaridade social estaria marcada simbolicamente apenas nos pontos extremos da cadeia, o espaço do ritual religioso popular – o terreiro – e do ritual estético burguês, a sala de concerto (CALDEIRA, 2007, p. 78).

Em síntese, pode-se dizer, ou reiterar, que é a partir dessa troca, dessa relação interacional e dialógica estabelecida entre os pares que frequentavam a casa de Tia Ciata, que o samba, enquanto expressão da música popular brasileira

se transforma e se consolida. Para Sodré “o samba é o meio de uma troca social, de expressão de opiniões [...] (1998, p. 59). De acordo com Squeff e Wisnik,

> Na verdade o processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regido certamente ainda pela dinâmica do favor, pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base europeia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade ‘nacional’ que os legitimam (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 155).

O avanço do negro para o lugar público do qual falam os autores se tornou possível quando da gravação de “Pele Telefone”, fazendo com que o samba fosse para as ruas, alcançando outros lugares e adeptos que não somente os frequentadores da casa de Tia Ciata, transformando-o em expressão não apenas da prática sócio-cultural da comunidade menos favorecida, mas também como produto da cultura elitizada. Assim sendo, o samba possibilita o encontro entre culturas distintas, como é verificado nos dias de festa carnavalesca, momento em que diferentes pessoas, independente de raça, cor, região, reúnem-se para festejar o carnaval. Essa reunião configura-se, além de encontro, como espaço de troca, de enriquecimento, de surgimento de novas práticas, possibilitados pela relação estabelecida entre os diferentes aspectos que participam do construto cultural do carnaval e do samba-enredo, por exemplo.

3.2 O rito carnavalesco e o samba-enredo

Sandroni, em sua obra *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*, ao refletir acerca do gênero musical sobre o qual se dedica, concebe a existência de duas tipologias de samba nas primeras décadas do século XX, no Rio de Janeiro. Na década de 1920 situa-se o samba cultuado nas casas das baianas, como já fora expressa nesse texto, a exemplo, na casa de Tia Ciata; e no início dos anos de 1930, o samba desenvolvido no bairro Estácio de Sá, que posteriormente seria considerado o estilo musical cultuado pelas escolas de samba. Em outras palavras, o autor afirma que:

> [...] O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixiguinha. O tipo mais recente é associado a um bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio (em homenagem ao português que fundou a cidade em 1565) – e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide (Alcebíades Barcelos), Brancura (Sílvio Fernandes) e outros (SANDRONI, 2012, p. 133).

Na perspectiva de Franciso Guimarães – Vagalume, citado por Sandroni (2012), o tipo ou estilo antigo de samba estaria associado à tradição, ao folclore, nascido na Bahia, levado à metrópole pelos baianos e negros ex-escravos; já a segunda tipologia, ou seja, o estilo novo, representa a transformação daquele, a sua comercialização (em solo carioca), fato que acaba por descaracterizá-lo, deixando de ser executado pela boca dos compositores nas rodas de samba para ser divulgado pelas gravadoras e pelos rádios.

De acordo com as reflexões desenvolvidas por Antonio Henrique de Castilho Gomes, no texto *As transformaçoes do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica (2006)*, também acerca do samba e suas modificações, pode-se compreender que a transformação do samba em um 'novo samba', ou seja, o samba-enredo, dá-se pela necessidade de ritmos e batidas mais aceleradas, capazes de empurrar e acompanhar a multidão, haja vista a saída do samba, antes restrito às casas das baianas e às rodas de 'conversas' entre amigos, para as ruas.

Assim sendo, vincular as informações anteriores, a origem dos blocos carnavalescos, mais tarde emancipados para escolas de samba. Está situado na década de 1920, marcadamente no ano de 1928, o surgimento da primeira escola de samba, a "Deixa Falar"[5]. Escola criada por um grupo de sambistas do bairro do Estácio, dentre eles Ismael Silva, e da modalidade samba-enredo, como música de carnaval[6]. Dos ranchos e blocos carnavalescos, mantiveram-se alguns elementos como o enredo, a comissão de frente, o abre-alas, dentre outros aspectos.

Para Gomes (2006), o carnaval, local de prática do samba novo (samba-enredo) pode ser interpretado com o espaço para onde migraram as mais distintas

---

[5] Segundo Andre Diniz, no texto *O almanaque do samba* (2012), reafirmando a ideia de primeira escola de samba, Deixa Falar era um bloco de carnaval que, em 12 de agosto de 1928, fora batizado como escola de samba, tendo em vista existir no bairro do Estácio, local de origem do bloco, uma escola normal.

[6] Segundo Andre Diniz (2012), "nem sempre, porém, o carnaval teve como trilha sonora o samba. Espaço aberto para a diversidade musical, o carnaval era festejado com trechos de ópera, chulas, polca, mazurca e valsa. Só depois do lançamento de "Pelo telefone" o samba iria, aos poucos, perfazendo seu império" (p. 93).

manifestações culturais, principalmente as desenvolvidas pelos negros. Tal fato pode ser analisado como uma afirmação e como resistência das práticas sociais das classes menos favorecidas. Nesse sentido, o rito carnavalesco pode ser visto como mecanismo de transgressão, tendo em vista o entrecruzamento cultural vivenciado nos dias de momo - demarcado também pelas rodas de samba desenvolvidas nas casas de pais e mães de santos, assim como os cultos religiosos de matriz africana, apenas para citar alguns exemplos de práticas culturais proibidas - que geravam a desordem, indo de encontro à 'ordem' imposta pelo regime polílito da época. Com base nas afirmações do autor, pode-se dizer que é nesse contexto que o samba e o carnaval se configuram como símbolo da cultura popular brasileira.

Para Sandroni (2012), ao surgimento do estilo novo nos finais dos anos de 1920 pode ser associada a criação de blocos de carnaval, idealizados nos botequins cariocas, locais onde se encontravam os sambistas. Se a casa de Tia Ciata associava-se ao estilo antigo, local de encontro e nascedouros de samba como "Pelo Telefone", os botequins se configuravam como o *point* de encontro dos adeptos e praticantes do samba que nascera por volta da década de 1930, que mais tarde, viria a se tornar símbolo da música brasileira. Nas palavras que seguem, Carlos Sandroni descreve sobre o botequim:

> Quanto ao botequim, ele é para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o *café* para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade. Nas biografias de sambistas do estilo novo há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados de fazer samba: o do 'Apolo', onde se reunia o grupo do Estácio, o do 'Carvalho', frequentado por Noel Rosa, e muitos outros. Uma de suas melhores descrições está no samba 'Conversa de boequim', de Noel Rosa e Vadico, onde se enumeram com humor todos os serviços que se espera de um garçom de botequim: além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente 'pendurar' a conta (SANDRONI, 2012, p. 145, grifos do autor).

Outro aspecto que pode ser observado em relação à casa da Baiana e o botequim se refere à questão da abertura social que o botequim deu ao samba. Através das noitadas nos bares cariocas o estilo musical, já em sua nova acepção, expandiu-se para as ruas, atingiu outros públicos, além da seleta camada social que frequentava a casa de Tia Ciata. Nesse aspecto, reside uma relação do botequim com os blocos carnavalescos. Ambos possuem a capacidade de reunir um número

considerável de pessoas, independente da classe social a que pertençam. Tais aspectos podem ser verificados nas palavras de Sandroni:

> Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de tia Ciata. Nesta última, [...] os brancos presentes eram gente 'escolhida', que tinha por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele [...] (SANDRONI, 2012, p. 146).

Frente as tais aspectos, pode-se afirmar que ocorreu através dos blocos e botequins, uma circulação, e por que não dizer, uma maior aceitação do samba pelos mais diversos grupos sociais. Em outros termos, compreende-se que é nesse contexto que surgem e ganham maior notoriedade o carnaval, as escolas de samba, assim como os demais elementos que lhes são inerentes, abarcando cada vez mais uma maior variedade de grupos sociais e culturais.

José Sávio Leopoldi, em *Escola de samba: ritual e sociedade* (1977), debruça suas reflexões sobre a Escola de samba e o rito carnavalesco – o desfile – compreendendo-os como manifestações socioculturais, haja vista que "uma escola de samba em desfile [...] é uma junção do canto, dança, costumes, fantasia e história do povo responsável por sua existência" (LEOPOLDI, 1977, p. 12). Reside nessa acepção um dos objetivos do trabalho realizado pelo autor citado, que é interpretar o desfile de carnaval enquanto ritual[7] capaz de comportar significados sociais variados, extraídos do próprio contexto no qual está inserido. O rito carnavalesco se configura, nesse sentido, como uma manifestação que expressa uma ou várias realidades sociais.

Ainda para o referido autor, ao estudar as agremiações carnavalescas, do mesmo modo que sua organização e o contexto social, o período em que ocorre os dias de momo se apresenta como um momento de cristalização do rito de carnaval, tendo em vista a enorme mobilização popular que ocorre nesse período. É nesse momento que se aglomeram diferentes grupos socioculturais em torno do desfile,

---

[7] Ritual não em sentido religioso do termo. O autor, na mesma obra cita diversos rituais – nascimento, iniciação, casamento, morte, rebelião etc (p. 21).
Roberto DaMatta, *em Carnavais, malandros e heróis:para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997) compartilha da ideia de que, diversificados são os tipos rituais que podem ser verificados e estudados na sociedade – "rituais sagrados, populares, econômicos, de parentesco, políticos, seculares, formais e informais" (p. 73), para expor apenas alguns exemplos.

ocasião que, como afirma Bakhtin (2006), as culturas dialogam, se enriquecem. É nesse encontro cultural e dialógico que as práticas culturais, por mais distintas que sejam, se renovam, se recriam e se transformam em novas manifestações.

Leopoldi (1977), além de outros teóricos já mencionados nesse trabalho, concordam quando expõem e apresentam o final dos anos 1920 e início de 1930, como o marco do desenvolvimento das agremiações carnavalescas, como também o período em que o samba passa a constituir-se como produto comercializado e divulgado, não apenas nos blocos, bares e botequins cariocas, mas também em rádios por todo o território brasileiro, especialmente, no Rio de Janeiro. Dessa maneira:

> [...] as reuniões musicais promovidas pelos sambistas e as passeatas de cordões, blocos e ranchos pelas ruas da cidade que eles organizavam no período carnavalesco se revelam como as primeiras atividades coletivas que lançariam as bases para imcremento desse universo sócio-musical (LEOPOLDI, 1977, p. 34).

Nesse universo, concebido pelo autor como o mundo do samba está situado "um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica" (LEOPOLDI, 1977, p. 34). Em outras palavras, pode-se dizer que reside nesse fato a relação direta entre escola de samba e a comunidade na qual está enraizada. Relação esta que passa a ser estabelecida já no momento de registro da escola. Nesse sentindo, para esta pesquisa, pode-se afirmar que o mundo do samba comporta os aspectos que envolvem e pertencem ao processo de preparação da festa apresentada e vivenciada pelos mais distintos grupos sociais - os dias de carnaval – tais como o samba-enredo, as escolas de samba, o desfile, os integrantes das agremiações carnavalescas, os espectadores, dentre outros aspectos. Acerca da relação entre escola de samba e a comunidade, Sávio Leopoldi assim expõe:

> As escolas de Samba sempre guardaram íntima relação com o ambiente mais imediato, no sentido de que sua atividade via de regra se constituía um catalisador das manifestações sociais da comunidade. Atualmente, apesar de viverem um período de transformação acelerada em que vêem aumentando constantemente o seu raio de influência, recebendo mesmo adeptos de bairros distantes, elas congregam ainda um maior número de pessoas que vivem em suas proximidades. Essa relação íntima entre a Escola e a comunidade em que emerge parece reproduzir, *mutatis mutantis*, o quadro inicial em que as agremiações reuniam essencialmente os grupos de indivíduos que residiam próximos uns aos outros, às vezes

> na mesma favela, às vezes na mesma rua. [...] (LEOPOLDI, 1977, p. 44).

É importante destacar que, atualmente, essa relação entre agremiação e público já não se restringe, somente à comunidade em que a escola tem origem. Como se percebe nos dias de festa, o público que preenche as arquibancadas da Passarela do samba – Sapucaí - advém de várias classes sociais e variados locais das regiões brasileiras e do mundo. É esta relação, que por possuir uma natureza dialógica e integradora, possibilita o encontro entre diferentes culturas e, por conseguinte, a produção de sentidos múltiplos ao universo ao samba, ao carnaval.

O estudioso André Diniz, no texto intitulado *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir* (2012), discorre sobre vários aspectos inerentes ao samba, dentre eles, a respeito de "O samba das escolas" – em que expõe reflexões sobre o carnaval carioca antes e pós a década de 1930. Acerca do carnaval antes de 1930, o autor afirma que o período carnavalesco, vivido "entre os dias de Sábado Gordo e Quarta-feira de Cinzas era marcado pelo entrudo[8] e por desfiles de blocos ou grandes sociedades, corsos [...], clubes, ranchos [...] (DINIZ, 2012, p. 95), sendo o entrudo, a festa entendida como sinônima do carnaval.

Paralelo ao entrudo e, madiante a sua desvalorização junto à camada carioca elitizada, começaram a surgir "os préstitos, bailes e batalhas de confete, entre outras práticas, como o verdadeiro carnaval", organizados e frequentados por comerciantes, banqueiros, fazendeiros, conforme afirma Diniz (2012, p. 96). Ainda de acordo com Diniz, esses préstitos se configuravam como o desfile das sociedades ou clubes carnavalescos[9], e a primeira delas fora a Sumidades Carnavalescas, liderada pelo escritor José de Alencar, embaladas com ritmos como a polca.

Se, de um lado, a classe elitizada criava as sociedades carnavalescas; do outro, as camadas populares davam origem aos ranchos e cordões. Para Diniz (2012), o aparecimento dos ranchos tem suas raízes na cultura nordestina, ligado a Hilário Jovino Ferreira, pernambucano que misturava "elementos do rancho de reis,

---

[8] Diniz concebe o entrudo como "um conjunto de brincadeiras e folguedos realizados 40 dias antes da Páscoa. Uma das brincadeiras era jogar limões de cheiro ou laranjinhas com todos os tipos de líquidos possíveis nas pessoas que passavam pela rua. Ovos e farinhas no rosto também faziam parte do cardápio. Brincavam todos, jovens e adultos, escravos e senhores, povo e elite (2012, p. 95).

[9] Queiroz (1999) elenca outras comunidades carnavalescas: Fenianos, Girondinos, União Veneziana, Estudantes de Heidelberg, Democratas, Tenentes do Diabo.

como pastoras bem ornadas, com figuras de mestre-sala e porta-estandarte", além "das procissões religiosas de origem negra e de manifestações folclóricas" (DINIZ, 2012, p. 97). Para Maria Isaura Pereira de Queiroz, em seu texto *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito* (1999),

> O triunfo dos ranchos significava a integração de camadas sociais inferiores nas comemorações carnavalescas, trazendo com elas seus complexos culturais específicos; os ranchos não somente percorriam a avenida Rio Branco, mas o faziam ao som da 'sua' música, executando a 'sua' dança (QUEIROZ, 1999. p. 57).

Ainda na esteira de Queiroz (1999), ao observar o percurso de desenvolvimento e a comemoração dos dias Gordos, no Brasil, é possível identificar três momentos marcantes da festa, porém, realizados com o mesmo objetivo que é a diversão descomedida, independente do espaço geográfico em que aconteça, atingindo as mais distintas classes sociais. Em tempos da primeira fase, o entrudo - a festa que acontecia entre famílias e grupos vizinhos; quando do segundo momento, com o surgimento das sociedades carnavalescas, também visto como o Grande Carnaval, tinha-se a presença de grupos políticos, banqueiros, comerciantes e, consequentemente, a rivalidade entre as camadas superiores; e por fim, a terceira fase, ou Carnaval popular, marcado pelo "conflio latente entre estratos superiores e inferiores urbanos" (QUEIROZ, 1999, p. 61), que compunham a sociedade carioca.

Em síntese, Queiroz afirma que é possível fazer a seguinte distinção quanto às fases da festa de Momo: "o Entrudo, que foi um Carnaval de famílias; o Grande Carnaval, que foi um Carnaval burguês e, finalmente, o Carnaval popular, em que, por sua vez, as camadas inferiores urbanas conquistaram o lugar de realizadoras" (QUEIROZ, 1999, p. 61). Nessa perspectiva, pode-se inferir que o Carnaval popular, tem com expressão maior o desfile das escolas de samba, especialmente nas cidade do Rio de Janeiro e São Paulo, constituindo festa dominante no festejo dos Dias de Momo, embora se tenha pelo Brasil afora inúmeras outras manifestações carnavalescas como a festa realizada em Salvador, com maior representatividade dos trios elétricos, o frevo em Recife; entre outras manifestações típicas dos dias atuais.

Voltando às reflexões sobre o aparecimento das escolas de samba, símbolo ímpar do carnaval carioca, é possível observar que no final dos anos 1920 e início de 1930, e com elementos herdados das sociedades carnavalescas, dos blocos e

ranchos, surgem as primeras escolas de samba. Nas imagens que seguem abaixo, colocadas a título de exemplificação, pode-se perceber aspectos representativos dos momentos pelos quais passou o carnaval, não apenas nas décadas citadas, mas em todo o processo de transformação e sua consolidação em símbolo cultural brasileiro.

Figura 01 **–** As Marrequinhas, grupo travestido na Sociedade Carnavalesca Democráticos, 1913.

Fonte: https://focusfoto.com.br/carnaval-carioca-de-1900-1950.

Figura 02 – Carro alegórico do Clube do Tenente do Diabo – 1913.

. Fonte: http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-grandes-sociedades.html.

Figura 03 – Desfile da Escola de Samba Depois em Digo, em 1948.

Fonte: http://memoria.oglobo.globo.com/fotos/escolas-de-samba-9429317.

Como se pode perceber, as figuras 01 e 02 ilustram momentos vivenciados no carnaval de 1913 e, em ambas as imagens, nota-se elementos característicos da organização da festa naquela época. Na figura 01, representando as “Marrequinhas”, os membros do Clube dos Democráticos, tradicional sociedade carnavalesca, se apresentam fantasiados, o que remete à inversão de papeis, à permissividade como alguns dos elementos que caracterizam a comemoração dos dias Gordos, desde as primeiras manifestações. Nos dias de festa, os homens vão às ruas vestidos de mulheres e vice-versa. Sobre esse aspecto da subversão de papeis, conforme Diniz (2012), pode-se dizer que é o momento em que homens e mulheres, ricos e pobres se misturam, sendo possível ‘troca’ de papeis sociais.

Já na figura 02 – que mostra um carro alegórico usado pelo Clube do Tenente do Diabo - e também na 03 – ilustra o desfile da Escola de Samba Depois em Digo, no ano de 1948, notam-se aspectos da caracterização herdada pelas atuais escolas de samba, dentre as quais cita-se os carros alegóricos e a grandiosidade das fantasias. Acerca disso, Diniz expõe que “as escolas de samba são uma síntese de todos os movimentos carnavalescos: o enredo, os grandes carros alegóricos, as alas, a instrumentação, a beleza, o mestre-sala e a porta-bandeira, as mulheres bonitas...” (DINIZ, 2012, p. 99).

De acordo com Diniz (2012), o fato de possibilitar um maior entrecruzamento entre pessoas e culturas de diferentes pontos geográficos do Brasil, como se pode

observar na última figura, fez com o governo brasileiro enxergasse o carnaval como um mecanismo de “interlocução direta com o povo” (p. 100). Tal fato foi crucial para grandes investimentos – construção de grêmios recreativos e de espaços para apresentação do espetáculo (Sambódromo, por exemplo) e, consequentemente, a consolidação do carnaval como símbolo do povo e da cultura brasileira.

Na esteira de Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, no texto intitulado *Samba de enredo: história e arte* (2010), o surgimento das escolas de samba, no Rio de Janeiro, está atrelado aos blocos e ranchos organizados pelas camadas populares, que promoviam o que Queiroz (1999) chama de Carnaval popular. Ainda conforme os autores, o primeiro concurso que se tem registro e, que culminariam no que atualmente chama-se de desfile de carnaval, e foi organizado em 1909, como concurso de ranchos da cidade, pelo *Jornal do Brasil*. Como acontece atualmente, já naquela época, os ranchos que participavam dos concursos precisavam seguir alguns critérios. Acerca de tais aspectos, Mussa e Simas argumetam:

> Os concursos de ranchos apresentavam regulamentos que exigiam o cumprimento de uma série de exigências disciplinares. As agremiações deveriam ter abre-alas, comissão de frente, alegorias, mestre-sala e porta-estandarte, mestres de canto, coro feminino, figurantes, corpo coral masculino e orquestra (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 12).

No que tange ao primeiro concurso carnavalesco entre escolas de samba, considerando os critérios acima apresentados, realizado após 1928, ano de surgimento de “Deixa Falar”, os autores citados situam-no em 1932, com a participação de dezenove escolas para o desfile. Anterior a esse acontecimento, cita-se a disputa realizada em 20 de janeiro de 1929, organizado por Zé Espinguela, no qual se apresentaram as agremiações de Oswaldo Cruz, da Mangueira e do Estácio, “com dois sambas cada, e de temáticas livres, para que o melhor fosse escolhido” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 12). Dessa disputa saiu campeã a primeira agremiação, com a composição de Heitor dos Prazeres, com título de *A tristeza me persegue*. A diferença entre os concursos de 1929 e 1932 está no fato de que naquele ano não seguiu-se o ritual, o cortejo, o desfile que caracteriza as escolas de samba, bem como o carnaval, e que marcou 1932 como o ano do primeiro desfile de agremiações carnavalescas.

No concurso de 1932, em que saiu vencedora a Mangueira com os sambas *Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachaça, e *Sorri*, de Gradim, de acordo com os estudiosos em tela, “as agremiações não tinham, segundo o regulamento, nenhuma obrigação de apresentar sambas relacionados ao enredo. Cada uma poderia apresentar até três sambas, com temática livre” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 16). O fato é que, nesse primeiro campeonato, não se tem registro de composições que pudessem ser consideradas como sambas-enredos, haja vista a liberdade que as escolas possuíam quanto à apresentação de temas livres, fato que pode ser observado, considerando as letras das composições elencadas nesse parágrafo, que são expostas a seguir:

> Pudesse meu ideal
> Que é o Carnaval
> De encantos mil
> Valorizar neste poema
> Cor de anil
> Verossímil
> E levá-lo coroado
> Pelas galas da História
> Relembrando a memória
> Do meu querido Brasil[10]
> [...]
>
> Sorri da tristeza que me abraça agora
> Sorri meu coração por você tanto chora
> Ri, quá, quá, quá
> Eu bem sei que chegou o meu fim
> Podes rir de mim
> Podes rir de mim
>
> Hoje você, amanhã eu
> Pois tudo que morre nasceu
> Por um motivo qualquer
> Hoje sou um derrotado
> Mas não lamento meu fato
> Seja o que deus quiser[11]

As duas produções musicais versam a respeito de temáticas distintas, corroborando com a ideia dos temas livres apresentados pelas agremiações carnavalescas até aquele ano. Enquanto a primeira, considerada pelo próprio compositor como um poema, tem em seus versos uma valorização e exaltação do

---

[10] Texto disponível em: <https://www.letras.mus.br/cartola/1717523/>. Acesso em: 02 mar. 2017).

[11] Texto disponível em: <http://sambafalado.blogspot.com.br/2009/02/sorri-lauro-dos-santos-gradim.html>. Acesso em: 02 de mar 2017).

carnaval, do samba e de seus encantos, a segunda materializa a tristeza, a dor, o sentimento de derrota, de fracasso. Levando em conta os aspectos intrínsecos inerentes à composição do samba-enredo discutidos por Mussa e Simas nas páginas seguintes desse texto, pode-se destacar a preocupação dos compositores quanto à estruturação de suas produções e, estrofes, versos não muito longos, rimas paralelas (ideal/carnaval; história/memória; agora/chora).

Diferente do campeonato de 1932, no ano seguinte, o regulamento já previa como critérios que deveriam ser analisados "a poesia do samba, o enredo, a originalidade e o conjunto" (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17). Em outras palavras, os autores afirmam que

> A exigência do enredo como critério de julgamento das escolas, uma novidade de 1933, é certamente inspirada no desfile dos ranchos. Essas agremiações já desfilavam, desde pelo menos o início dos anos 20, com enredos de valorização de temas nacionais, personagens marcantes do Brasil e a exuberância da natureza brasileira. Já havia, portanto, uma tendência de usar os cortejos até mesmo à fundação das primeiras escolas de samba [...] (.MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17).

Além dos aspectos mencionados acima, e como forma de incentivar o surgimento de novas escolas e uma maior aceitação do público, e dessa forma, estreitar as relações entre governo e massa popular, em 1934 foi criada a "União das Escolas de Samba", com a proposta explícita de alcançar, para as novas agremiações, a mesma projeção já obtida pelas grandes sociedades, ranchos e blocos. Conforme Mussa e Simas, ideais políticos estavam inseridos na política de incentivo às escolas, pois, enquanto, de um lado, estas "buscavam o apoio do poder público como caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades"; do outro, o governo "via na oficialização dos desfiles uma maneira de disciplinar e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos" (2010, p. 18).

A partir dos anos 1930, o universo carnavalesco passou a contar com um quantitativo maior de agremiações, e com regras mais definidas. Para o concurso de 1935, por exemplo, conforme Leopoldi, a organização do carnaval carioca contava com a inscrição de várias escolas na lista de competidoras, dentre elas, a "Estação Primeira de Mangueira', 'Vai Como Pode', 'Unidos do Salgueiro', 'Deixa Malhar', 'Lira do Amor', 'Rainha das Pretas', 'Depois Eu Digo', 'Última Hora', 'Corações Unidos',

‘Fique Firme” (LEOPOLDI, 1977, p. 45), perfazendo um total de vinte e duas (22) escolas de samba participantes do concurso. Vale ressaltar, portanto, que para essas escolas participarem do concurso, necessitavam estar de acordo com as regras estabelecidas no regulamento. Assim sendo, além dos critérios já mencionados, para o desfile de 1935 novos deveriam ser julgados – a originalidade, a harmonia, a bateria e a bandeira.

Naquele ano a poesia do samba fora retirada do regulamento como critério de análise, tendo em vista que os versos da composição musical eram constituídos na improvisão, uma vez que não havia a obrigatoriedade de o samba estar de acordo com o enredo, ou seja, as escolas não tinham como aspecto obrigatório a apresentação de samba-enredo. Ainda sobre alguns aspectos que norteavam a organização do desfile, e conforme a visão de Mussa e Simas (2010), é possível elencar: a apresentação de dois sambas por escola, sendo que a letra deveria ser de conhecimento da comissão organizadora dias antes da data estabelecida para o desfile; além dos instrumentos de sopro, os carros alegóricos e os estandartes ficaram de uso proibido; o tempo de apresentação de cada escola deveria ser, no máximo, de 15 minutos.

Diante do quadro de exigência, ou não, de o samba apresentar-se em consonância com a o enredo, e mesmo frente à diversidade de temas abordados pelas agremiações, ora na música, ora no enredo, o que por vezes tornava inviável a relação entre samba e enredo, “a necessidade de o samba estar de acordo com a apresentação do enredo da escola”, conforme os autores em tela (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 18), e a adequação das escolas a tal exigência aos poucos foi se delineando no contexto de desenvolvimento e preparação dos desfiles de carnaval.

Para melhor entender sobre a relação estabelecida entre samba e enredo, samba-enredo e rito de carnaval, tendo o primeiro como modalidade do samba desenvolvida para o segundo, se faz necessário apresentar algumas reflexões acerca do samba-enredo, considerando algumas definições, características e exemplos. Para tanto, na linha de argumentações de Mussa e Simas, na obra já citada nesse trabalho, ao discorrer sobre o samba-enredo ou samba de enredo, como eles preferem se referir ao estilo musical, é importante que o pesquisador considere tantos aspectos exteriores (relacionados ao conceito extrínseco) como os aspectos interiores (conceitos intrínsecos) que compõem o contexto em que é produzido.

No tocante ao primeiro aspecto, o que diz respeito ao conceito extrínseco do estilo musical, atrela-se “a noção de que samba de enredo é a expressão poética do enredo apresentado no desfile”, isto é, “o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba de enredo” (MUSSA;SIMAS, 2010, p. 24). Considerando o conceito de samba-enredo na perspectiva exterior, o enredo pode ser visto, ora como o tema a ser apresentado em sentido amplo, ora como a representação desse tema, na qual observa-se de que modo ocorre sua abordagem através das fantasias, das alegorias.

Na perspectiva dos aspectos exteriores, os estudiosos acima expostos explicitam duas definições para a modalidade musical em questão, sendo a primeira compreendida como:

> [...] uma forma lítero-musical, uma conjunção de letra e música, os sambas sempre foram julgados levando em conta esses dois pólos. E, desde cedo, as letras de sambas cantados em desfiles começam a se adequar ao ‘enredo’ da escola: não ao enredo em sua segunda acepção, mas ao enredo teórico, ao tema geral, proposto de forma abstrata. [...] (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24).

Já a segunda definição reflete a questão de o enredo e o samba-enredo cumprirem, igualmente, a função de apresentar o tema geral da escola e, consequentemente, representá-lo. Desse modo, “o samba de enredo, portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola – tema esse que também se manisfesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24), aspectos que poderão ser observados ainda nesse trabalho, quando serão analisados os sambas-enredos da Agremiação Beija-Flor de Nilopólis, no capítulo seguinte.

Em relação ao conceito intrínseco, os autores expressam que tem relação com a estrutura composional, a forma como o samba é desenvolvido. Por esta razão a observação do pesquisador volta-se para o interior do samba-enredo. Dessa forma, para compreendê-lo é necessário que se analise aspectos como a versificação, a rima, a estrofação – elementos estes inerentes e caracterizadores do samba-enredo e, que, pode-se assim dizer, torna-o um texto artístico. Dito de outra maneira, “o samba de enredo não pode ser compreendido sem que se defina sua unidade constitutiva fundamental: o verso” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 29).

Nesse sentindo, é possível aludir às considerações de Lótman (1978), quando aborda sobre os aspectos caracterizadores do texto artístico e, Jakobson (1974), acerca dos elementos do ato comunicativo, retomados neste momento para reiterar os aspectos constituintes da criação artística. Com um olhar analítico, mesmo que breve das composições musicais utilizadas como mecanismos de exemplificação, pode-se perceber tais aspectos – a estruturação, as estrofes, a versificação, as rimas, a musicalidade, além disso, nota-se também que a construção textual parte de uma finalidade e está em um contexto em que, a produção de sentidos, prescinde de agentes comunicativos.

O semioticista Iuri Lotman (1978), ao discutir a respeito dos "Elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico", inicia suas reflexões tecendo uma distinção entre prosa e poesia, tendo em vista o fato de que, segundo ele, alguns autores apontam a prosa como uma expressão do discurso de natureza mais importante que a poesia, como é notório perceber no trecho que segue: "Na teoria da literatura admite-se correntemente a afirmação segundo a qual o discurso vulgar dos homens e o discurso em prosa são uma única e mesma coisa e a consequência disso, que a prosa em relação à poesia é um fenômeno dominante [...]" (1978, p. 171). A poesia, seria mais complexa do que a prosa, quando considerada a sua estruturação.

Segundo Lótman (1978), na análise de uma obra quanto à sua estrutura deve-se deter nos aspectos que caracterizam a sua relação com outras obras, o seu contexto, o público, uma vez que na ausência dessas relações, a construção de sentido não existe. No que se refere ao samba-enredo, enquanto texto artístico para ser analisado como tal, deve ser relacionado com outros elementos que compõem o seu campo de constituição, por exemplo, a relação que mantém com o enredo, com as fantasias, com as alas, alegorias e setores, apenas para ilustrar alguns aspectos. Assim, pode-se afirmar que Lotman parte da premissa que a significância da obra literária não reside em sua estrutura, seja em prosa, ou em verso, mas o seu sentido será resultado da relação estabelecida com os elementos constituintes do contexto em que o texto fora produzido.

Nesse ínterim, e considerando o verso como o elemento ou unidade fundamental que constitui o samba-enredo, reflexões mais aprofundadas serão desenvolvidas no capítulo seguinte, no qual o foco será os sambas-enredos selecionados para compor o *corpus* desse trabalho, entendido como um texto

artístico, como sistema sígnico, de modo que seja possível perceber não apenas os aspectos que o caracterizam estruturalmente – estrofes, versificação, rimas, rítmica – mas a relação que é estabelecida entre samba-enredo, tema geral, representação temática, desfile, organização da agremiação, contexto e público, compreendidos como sistemas semióticos significação atrelada – e pode-se afirmar, dependente dessas relações – ao entrecruzamento entre eles.

Retomando as reflexões sobre a tematização como critério a ser julgado nos sambas-enredos, Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas expõem que foi no período da Segunda Guerra Mundial que o tema passaria, de fato, a ser critério obrigatório na análise julgadora das composições, relacionando-as com o enredo, de modo que levaria-se em contas temas históricos, nacionais, de exaltação da pátria, de personagens históricos, guerra, dentre outros. Desta feita, os autores apresentam a composição que a Portela levou à avenida em 1943, cujo enredo era Carnaval e guerra, de Alvaiade, Nilson e Ataufo Alves.

> Brasil
> [...]
> terra da liberdade
> Brasil
> [...]
> nunca usou de falsidade
> [...]
> hoje estamos em guerra
> [...]
> em defesa da nossa
> terra
> se a pátria me chama
> eu vou
> serei mais um defensor
> *bis*
>
> irei
> para a linha de frente travar um duelo
> em defesa
> do meu pendão verde-amarelo
> embora
> tenha que ser
> sentinela perdida, honrarei
> minha Pátria querida
> (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 39).

Na composição musical que se segue – “Motivos patrióticos” - é possível perceber a representação da temática nacional, de valorização patriótica,

apresentada no carnaval de 1945, também pela Portela, composta por Zé Barriga Dura.

> Somos todos brasileiros
> e
> por ti
> queremos seguir
> [...]
> o clarim já tocou
> reunir, adeus
> minha querida, que já vou
> partir
> em defesa do nosso
> país verde,
> amrelo, branco e azul
> cor de anil
> é o meu Brasil
>
> Oh!
> meu torrão abençoado
> [...]
> pelos teus filhos adorado
> [...]
> seguiremos para a fronteira
> pra defender a vida inteira
> nossa querida bandeira
> (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 41).

A intenção em incluir tais composições ao corpo desse texto é tornar evidente ou, ao menos possibilitar a identificação da relação estabelecida entre a letra da canção e o enredo, a partir do qual ela se originou, de modo que se possa configurar a canção como um samba-enredo, no qual seja possível identificar os aspetos extrínsecos e intrínsecos elencados no seu processo composicional, ou seja, que enredo e samba, enquanto sistemas culturais dialoguem, se entrecruzem, se correlacionem, resultando em sistemas outros, como o desfile, as fantasias, as alas. Assim, espera-se que tais sistemas não apenas apresentem, mas também representem o tema geral proposto pela escola de samba.

Para os estudiosos que, nesse momento, estão sustentando essas discussões, alguns ‘sambas-enredos’ foram considerados por alguns pesquisadores do gênero como sendo os precursores desse estilo musical, nos anos 1930, dentres eles: *O mundo do samba*, de Nelson de Morais, e *Natureza bela*, de Henrique Mesquista, ambos apresentados pela Unidos da Tijuca em 1933 e 1936, respectivamente; Homenagem, de Carlos Cachaça, levado à Avenida do samba pela

Mangueira no ano de 1934. Discordando dessas classificações, haja vista que tais canções não se adequam aos aspectos interiores e exteriores que permitem a caterigorização de uma composição como samba-enredo, os autores citam como ilustração o enredo *A pátria*[12], em que um dos sambas apresentados expressa o seguinte:

> Brasil, terra adorada
> jardim de todos estrangeiros
> és a estrela que mais brilha
> no espaço brasileiro
> braço é braço
>
> ó Brasil, és tão amado
> teu povo é honrado
> invejado no universo
> nesta bandeira afamada
> não falta mais nada
> pede o escuro
> ordem e progresso
> [...]
> (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 27).

O enredo "A Pátria" foi o tema geral apresentado pela Mangueira, no carnaval de 1935. As escolas possuíam a liberdade de apresentarem, naquele ano, até três sambas para um mesmo enredo, e um deles foi um samba acima exposto, uma composição de Cartola, Carlos Cachaça e Artur Faria. Analisando a letra do samba é possível perceber o estabelecimento de uma relação dele com o enredo, fato que permite a sua classificação como um samba-enredo, na perspectiva de seus conceitos extrínsecos e intrínsecos, isto porque se estruturam em estrofes e versos que apresentam e exaltam o Brasil, o seu povo, ou seja, a pátria brasileira. Com outras palavras, pode-se expor que o samba-enredo em voga apresenta e representa a temática da escola.

Os anos finais da década de 1930 e início dos anos de 1940 ficaram marcados como o período em que passou a vigorar a obrigatoriedade de que samba e enredo deveriam andar de mãos dadas, extinguindo a liberdade de temas livres para as composições. Também foi nesse período que os temas nacionais se tornaram um elemento de cunho julgador e classificador para as escolas. Em razão disso, a escola que resolvesse tematizar aspectos alheios ao universo sócio-

---

[12] Para conhecimento de outras composições que podem ser consideradas como sambas-enredos, conferir Mussa e Simas (2010, p. 27-28), nas quais serão encontrados os samba-enredos "Asas para o Brasil", "Teste ao samba", para citar apenas alguns exemplos.

histórico e cultural brasileiro estaria automaticamente eliminada do concurso. Tal exigência perdurou até a década de 1990, quando a abordagem de temas nacionais deixou de ser critério obrigatório para as agremiações (MUSSA; SIMAS, 2010)

É válido salientar, portanto, que todos os aspectos apresentados até o momento, e que são caracterizados do universo do samba-enredo, do contexto social e cultural, no qual está situado as escolas de samba, só ganham maior visibilidade e significação quando atrelados ao momento em que são apresentados e representados no desfile de carnaval, ou seja, quando são traduzidos para e pelo cortejo, isto é, o rito carnavalesco.

Para discorrer sobre o processo de ritualização existente no universo carnavalesco, faz-se importante mencionarmos o sociólogo Roberto DaMatta, que no texto *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997) analisa alguns eventos sociais brasileiros, dentre eles, destacam-se o Dia da Independência e o Carnaval, compreendidos como rituais nacionais, tendo em vista que “são ritos fundados na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade (p. 45-46), fazendo com que a maioria dos segmentos sociais se voltem para a apreciação de tais ritos, fatores que corroboram para o processo de construção e cristalização da identidade nacional. Na esteira do sociólogo, e constrastando com outros modos de reunir grupos sociais, ou indivíduos,

> [...] quando se realiza um ritual nacional, toda a sociedade deve estar orientada para o evento centralizador daquela ocasião, com a coletividade ‘parando’ ou mudando radicalmente suas atividades. Um sinal típico dessa centralização e consequente sincronia de atividade é que os rituais nacionais implicam sempre um abandono ou ‘ esquecimento’ do trabalho, seus dia sendo *feriados nacionais*, [como exemplo, cita-se o carvanal] (DAMATTA, 1997, p. 46, grifo do autor).

O termo rito e suas derivações serão considerados, nessa pesquisa, não atrelados ao significado religioso, místico, embora nos sambas-enredos postos para serem analisados se possa destacar elementos dessa natureza, mas serão compreendidos como mecanismos que sejam capazes de permitir e comportar a representação, a tradução dos aspectos consituintes do enredo, do samba-enredo, do carnaval e de todos os elementos que lhes são inerentes. Ou, como afirma DaMatta (1997), como um drama, em que seja notável a percepção do fazer

humano, a inversão de papeis sociais, a abordagem de temas cotidianos, dentre outras manifestações sociais.

Levando em consideração a perspectiva de DaMatta, as reflexões serão concentradas no rito nacional que é o carnaval, ainda que, vez ou outra, seja necessário tecer argumentações comparativas entre os dois rituais. De acordo com o estudioso, o carnaval é uma festa realizada de domingo à terça-feira, especialmente em um período que antecede à Quaresma, ou seja, ao aparecimento de Cristo entre os homens, assim como à sua morte e sua ressurreição, de modo que, nesse sentido, o carnaval passa a se configurar como momento marcado pela relação entre Deus e os homens. Enquando no carnaval tudo se torna permissível, os excessos e os abusos com o corpo, por exemplo, na Quaresma, o tempo destina-se à reflexão sobre a morte, ao pecado, à salvação, à ressurreição.

Ao argumentar acerca dos aspectos que caracterizam o rito carnavalesco, especificamente no que tange ao tempo e ao espaço, o sociólogo o faz em comparação ao Dia da Pátria, outro rito de caráter nacional. Concernente ao tempo, enquanto o Dia da Pátria se configura como ritual diurno, o carnaval, por sua vez, e de modo inverso, é ritualizado à noite, através dos desfiles de fantasias, de bailes, desfile de escolas de samba, conforme ocorre em cidades como Rio de Janeiro. Já quanto ao espaço, os dois rituais se apresentam na avenida, mas cabe frisar que, para o desfile de 7 de setembro,

> “uma avenida é preparada e nela se destacam locais por onde devem passar os participantes do ritual (soldados), onde deve ficar o povo e o local destinado às autoridades: um palanque alto, próximo ao túmulo-monumento do patrono do Exército (DAMATTA, 1997, p. 55).

E para o carnaval, por seu turno, a rua e a avenida se configuram como espaços próprios para sua ritualização. O que se pode perceber é que para o cortejo das escolas de samba, algumas cidades como São Paulo e Rio de Janeiro dispõem de espaços espefícos para tal fim – o Sambódromo (ver figura a seguir), fato que é semelhante ao rito realizado em 7 de setembro. Na Figura 04 – vê-se a imagem do Setor da Escola de Samba Beija-Flor de Nilopólis -, intitulado Manaus, a Paris dos Trópicos, que dentre os elementos representados, cita-se o desenvolvimento urbano em razão da extração da borracha, na capital Amazonense.

Figura 04 – Setor 7 – Paris dos Trópicos, desfile de 2004.

Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2004, p. 36).

A diferença é revelada quando se considera o carnaval em sua acepção mais geral, como momentos vivenciados por distintas classes e festejados com os mais variados estilos musicais, não apenas o samba-enredo, mas também com o frevo, os trios elétricos, dentre outros; fatores estes que tão bem demarcam a diversidade cultural, expressamente mais notada nos dias de Momo, tendo em vista o encontro entre culturas torna-se possível em dias de festa.

Ao discutir sobre a caracterização dos dois rituais mencionados acima, DaMatta (1997) salienta que os Dias de Mono se constituem uma festa do povo, embora o desfile das agremiações carnavalescas seja um evento idealizado por um grupo privado – escolas de samba -, o objetivo se delinea na perspectiva de reunir, de aglomerar e de possibilitar o encontro do maior número possível de pessoas, independente da classe social, política, econômica e cultural a que pertençam.

O autor parte do princípio de que, de um lado, os integrantes permanentes da escola de samba são pessoas residentes da comunidade, “pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local” (DAMATTA, 1997, p. 58). E do outro, indo ao encontro dessa massa marginalizada e menos desfavorecida, estão as “figuras célebres”, tendo em vista que as agremiações “reúnem pobres e milionários, astros do futebol e do rádio, televisão e cinema [...] (DAMATTA, 1997, p. 59). Com base nisso, pode-se dizer que o universo carnavalesco caracteriza-se como espaço profícuo para as variadas probabilidades de encontros culturais.

A concepção de desfile carnavalesco como ritual, na abordagem desenvolvida nessa pesquisa, fundamenta-se nas reflexões de DaMatta, na obra citada anteriormente, para quem “os ritos seriam momentos especiais construídos pela sociedade” (p. 73). Assim, fala-se de rituais acadêmicos, civis, sagrados etc., e sendo tais eventos produzidos pelos grupos sociais, se caracterizam porque “‘fazem coisas’, ‘dizem coisas’, ‘revelam coisas’, ‘provocam coisas’, ‘armazenam coisas’”, ou seja, apresentam e representam as mais diversas maneiras de percepção do mundo, as mais distintas manifestações culturais, aspectos que podem ser observados quando da análise dos temas abordados pelas escolas de samba. O antropólogo ainda chama a atenção para o fato de que não é possível ou, no mínimo, é complicado tratar de tais rituais de modo isolado, específico e restrito a uma determinada camada social, uma vez que são sistemas culturais que podem se interligar e, assim, serem ressignificados.

Em síntese, não esgotando o debate sobre o ritual que constitui o carnaval, e levando em consideração as discussões expostas até o momento, pode-se compreender o samba-enredo e o rito carnavalesco como manifestações culturais distintas, mas que se inter-relacionam e, por meio das quais outras variações e sistemas culturais são produzidos.

3.3 Diversidade cultural no samba-enredo

Discutir sobre a diversidade cultural[13] no samba-enredo e no contexto que o envolve é necessário tecer considerações acerca de cultura popular, tendo em mente que o carnaval e o próprio samba-enredo são, como visto nas colocações realizadas aqui, compreendidos como manifestações de práticas socioculturais do povo brasileiro, dentro dos quais é possível perceber a mistura de elementos que

---

[13] Na literatura contemporânea alguns autores dos Estudos Culturais debruçam suas reflexões sobre a diversidade cultural, cada um a seu modo, utilizando suas respectivas terminologias. Peter Burke (2003), discorre sobre o hibridismo cultural, para quem, na relação dialógica entre duas ou mais práticas culturais – religião, música, linguagem, esporte - existe a assimilação de aspectos de um ou de outra (p. 28).
Stuart Hall (2003) na obra citada anteriormente também discorre a respeito da diversidade cultural. Para tanto, dentre os pontos discutidos em sua obra está a distinção entre multicultural e multiculturalismo, termos que se referem a estratégias políticas voltadas para ‘administração’ da diferença cultural existente numa comunidade. Acerca dos termos, o autor assim dispõe: “Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as caracteristicas socials e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retem algo de sua identidade "original”(HALL, 2003, p. 52).

remetem à cultura de diferentes grupos sociais de espaços geográficos distintos do país, e também do mundo.

Segundo as reflexões de Antonio Augusto Arantes, na obra *O que é cultura popular* (2007), difícil é a tarefa de apresentar um conceito fechado, acabado para cultura popular, uma vez que “são muitos os seus significados e bastante heterogêneo e variáveis os eventos que essa expressão recobre” (p. 7). Tais reflexões podem dialogar com as desenvolvidas por Fiorin (2007), por exemplo, quando esse afirma que a cultura constitui-se como uma mistura, junção, ou o encontro de atividades culturais distintas, no qual assimilam-se aspectos de uma ou de outras.

A cultura, ou levando em conta sua percepção adjetivada - cultura popular -, pode ser caracterizada pela relação estabelecida entre as mais variadas manifestações criadas e reproduzidas pelos grupos sociais e, que são materializadas na música, na literatura, na poesia, na religião, nas festas, por exemplo, no carnaval, de maneira que a vida, as exeperiências individuais e/ou de uma determinada coletividade são carnavalizadas, representadas, interpretadas, aliás, tematizadas no rito carnavalesco pelas agremiações.

Nessa mesma linha de raciocínio, Bakhtin, no texto *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François de Rabelais (2013), ao tecer considerações a respeito das manifestações culturais na Idade Média e no Renascimento apresenta, dentre outros pontos, aspectos caracterizadores e diferenciadores das atividades oriundas da classe burguesa e das práticas provenientes da massa popular. Para tanto, o filósofo utiliza como foco para suas reflexões as festas oficiais e, mais especificamente, a cultura cômica popular, da qual se destaca o carnaval.

Para o estudioso da linguagem, as festividades, independente de qual seja a sua natureza, “são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana” (BAKHTIN, 2013, p. 7, itálicos do autor), de modo que torna(va)-se dispensáveis quaisquer explicações quanto às finalidades ou condições de suas práticas. Levando em consideração as palavras acima, pode-se compreender, portanto, que as festas não deveriam ter finalidades polarizantes, contrastantes e/ou divisórias da humanidade, estas deveriam apenas representar a vida do povo, possibilitando, mesmo que temporária e provisoriamente, a “universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 2013, p. 8).

Todavia, o contexto mostra-se contrário à concepção que o teórico expõe. As festas eram realizadas com fins específicos, atendendo aos ideias de quem as organizava. Se por um lado, a festa popular – carnaval, por exemplo – intencionava representar e interpretar a vida, independente da classe social, política e/ou econômica ocupada pelo homem, por outro, as festas burguesas objetivavam delinear a hierarquia, os títulos e as posições sociais. Referindo-se às manifestações oficiais, Bakhtin atenta para os seguintes pontos:

> Na prática, a festa oficial olhava para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. [...] traía a *verdadeira* natureza da festa humana, desfigurava-a. [...] com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível (BAKHTIN, 2013, p. 8-9).

Por seu turno, as festas populares traziam à tona a percepção oposta, desfazendo as hierarquizações, isto é, representando em nível de igualdade e no mesmo espaço o senhor e seus servos, o rico e o pobre, permitindo, inclusive, a subversão de papéis, durante os dias festivos. Concebendo-o uma manifestação ímpar da cultura festiva popular, Bakhtin expõe o seguinte pensamento acerca do carnaval:

> Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. [...] todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre os indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 2013, p. 8-9).

Conforme exposto pelo filósofo russo, essa representação e interpretação da vida cotidiana possibilitada e vivenciada no carnaval são possíveis porque a abordagem das relações estabelecidas pelo homem, pela sociedade, juntamente aos seus semelhantes, acontece de forma diferenciada, ou seja, ao tempo em que representa e interpreta a vida, o espetáculo pode se transformar na própria vida. Nesses termos, durante o carnaval tais ações são processadas sem a necessidade

de montar um espetáculo específico para tal fim, como ocorre no teatro, por exemplo, uma vez que a rua, a avenida, a praça pública podem se configurar como espaços para sua realização. Atenta o autor para o fato de que isso se efetiva por conta das características próprias do rito carnavalesco, como a linguagem, o riso[14], a ambivalência, o humor que aboliam e, considerando o contexto atual, buscam extinguir quaisquer distanciamentos entre os indivíduos. Assim, o autor explitcita que a festa popular

> [...] originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo. [...] todas as formas e símbolos [dessa linguagem] estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo [...] e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 2013, p. 9-10).

Em suma, pode-se compreender que a realização das festas populares permitiam e permitem, principalmente o encontro, a inter-relação entre práticas culturais múltiplas, uma vez que comportavam e comportam no mesmo espaço – a praça pública – diferentes sujeitos, assim como uma diversidade de manifestação das atividades que são inerentes a tais sujeitos. Sendo assim, da festa participa(va)m diferentes agrupamentos sociais, independentes de raça, cor, idade, posição social.

José Luiz Santos, no texto em que discute *O que é cultura* (2012), ao refletir acerca da cultura e sua variedade de formas comunicativas na sociedade brasileira, discorre sobre dois aspectos que representam tal cultura. De uma parte, o popular, restrito às classes dominadas, e da outra, o erudito, típico da classe elitizada. Nas linhas seguintes é possível observar como a cultura popular é compreendida pelo estudioso.

> As preocupações com cultura popular são tentativas de classificar as formas de pensamento e ação das populações mais pobres de uma sociedade, buscando o que há de específico nelas, procurando

[14] Na perspectiva bakhtiniana (2013, p. 10) o riso carnavalesco possui caráter festivo. "O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo*; [...] todos riem, o riso é geral'; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas; [...] é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressucita simultaneamente" (itálicos do autor).

> entender a sua lógica interna, sua dinâmica e, principalmente, as implicações políticas que possam ter [...] (SANTOS, 2012, p. 54).

Ao compreender a cultura popular como formas pelas quais as atividades e atitudes humanas podem ser classificadas, Santos (2012) corrobora o pensamento do antropólogo Antonio Augusto Arantes, para quem a cultura popular refere-se a concepções e modo de ver e conceber o homem, suas práticas e o contexto social no qual está inserido, como é possível observar quando o antropólogo argumenta que a cultura popular

> [...] remete, na verdade, a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de 'saber', até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe (ARANTES, 2007, p. 7).

Diante de tais colocações, convém destacar que a respeito das considerações elencadas nesse texto, nenhum aspecto leva à afirmação de cultura popular desprovida de conhecimento, de saber, de modo que, dessa forma, ela pode ser, também, vista como forma de resistência contra a dominação imposta pela classe dominadora, conforme expõem os autores citados acima. Como é notório observar no decorrer das reflexões, as manifestações culturais surgem como mecanismos comunicativos e representativos de um grupo, e é por elas que o indivíduo, ou a sua coletividade expressam os seus costumes, a sua tradição.

Nessa perspectiva, conforme assinala Stuart Hall, no livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), "o estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência" (p. 249). Isto porque, numa ponta da gangorra estão as manifestações das classes inferiorizadas, lutando para consolidar suas atividades culturais; na outra, o pensamento dominador, voltado para o consumo e apreciação das obras desenvolvidas por intelectuais.

Importante assinalar, portanto, que não é objetivo dessa argumentação contrastar ou polarizar diretamente a cultura popular e a cultura elitizada, embora sejam apresentadas e concebidas em pólos contrários, pois entende-se que ambos os termos fazem referência às manifestações de sujeitos ou de agrupamentos sociais. É válido assinalar, também, que as considerações sobre tais pólos são

pertinentes, pois subsidiarão a compreensão do processo dialógico estabelecido entre as práticas ditas de origem popular e as oriundas da classe elitizada.

Para Lótman (1979), a cultura é concebida como “conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividade da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (p. 31). Esse aspecto pode ser relacionado, ou mesmo servir para justificar o extremo do qual explicita Arantes (2007), ao afirmar que a amplitude que rodeia e que é característica do termo cultura popular, leva a acepções múltiplas e diferentes, haja vista que as atividades humanas podem ser oriundas do acúmulo, da conservação, da transmissão e, acrescenta-se, da (re)criação de práticas de gerações anteriores.

Assim, intenciona-se compreender a(s) definição(ões) de cultura como práticas sociais que se desenvolvem na relação estabelecida entre homem e sociedade, e que é manifestada por meio de vários aspectos. Para o antropólogo José Luiz dos Santos (2012), as reflexões no tocante às definições de cultura devem partir de duas concepções consideradas básicas, que são:

> A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação ou então de grupos no interior de uma sociedade. Podemos assim falar na cultura francesa ou na cultura xavante. [...] Nesses casos, cultura refere-se a realidades sociais bem distintas. [...]
> [Já na segunda concepção], [...] quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente aoconhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. [...] O que ocorre é que há uma ênfase especial no conhecimento e dimensões associadas. Entendemos neste caso que a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio da vida social (SANTOS, 2012, p. 23-24).

Nesses termos, pode-se entender a cultura, tendo em mente a primeira concepção, como o conjunto de todas as manifestações de um povo, por exemplo, o brasileiro, no qual é possível perceber tais práticas nos mais variados sistemas – culinária, religião, pintura, literatura, dentre outros. No que tange à segunda, pode-se compreender que o termo relaciona-se com um determinado sistema, em que é notório verificar os seus elementos peculiares, assim como, de modo implícito ou não, aspectos que remetem ao conjunto especificado na primeira concepção. Assim sendo, e levando em conta o carnaval, nota-se nele a representação de uma esfera

da cultura brasileira, na qual ao delinear seus traços caracterizadores, salienta-se também elementos de outras esferas que constituem o todo.

Nesse momento, é válido retomar as reflexões de Machado (2003) ao expressar que, para os semioticistas de Tártu, na relação entre cultura e as linguagens que a materializa reside, de um lado, a noção de totalidade, na qual um único sistema cultural abarca todos os códigos da cultura de um agrupamento social; e do outro, a noção que vai contra essa totalidade, tendo em vista que a semiosfera, por si só aglomera múltiplos códigos, que podem ser decifrados e traduzidos por um ou vários elementos. Nesse ínterim, pode-se ter a tradução da cultura brasileira pelo universo carnavalesco, como exemplo, que por sua vez é traduzido, reproduzido e ressignificado pelo desfile, pelo enredo, pelo samba-enredo, pelas escolas de sambas, pelas fantasias etc.

Partindo dessas reflexões, pode-se afirmar que Machado (2003), Santos (2012) e Bakhtin (1997, 2013) – para elencar apenas alguns estudiosos – mostram que a compreensão de cultura, seja ela vista em sua totalidade ou não, deve partir da premissa que, sendo uma atividade inerente à ação do homem, é necessário considerá-la como algo em constante movimentação, evolução, dinamismo, e não como uma atividade fechada, acabada. Para a percepção bakhtiniana (1997), a compreensão de uma cultura torna-se possível porque ela, a cultura, é uma unidade aberta, fator que possibilita o estabelecimento do diálogo com outras práticas sociais, de modo que todas sejam renovadas e enriquecidas, embora representem costumes distintos. Tal aspecto remete à diversidade cultural, que também compõe e caracteriza a cultura de uma determinada nação.

Nesse sentido, e levando em conta que o universo carnavalesco comporta uma enorme diversidade cultural, que pode ser caracterizada pela mistura de práticas culturais, em que nenhuma busca a superioridade sobre a outra, convém, mais uma vez, reafirmar que a polarização entre o que pode ser popular e erudito torna-se um aspecto sobre o qual não serão debruçadas discussões mais aprofundas, pois segundo Santos (2012, p. 59) “ela cria problemas falsos, e se esvazia em confronto com a realidade social” e atual.

Sendo assim, as reflexões a respeito da diversidade cultural serão pautadas na intenção de demonstrar as diferentes culturas, seja em sentido amplo, seja de modo mais específico, que circundam numa sociedade. E de modo mais específico, em se tratando da pesquisa em voga, no espaço do carnaval, especificamente, no

samba-enredo, enquanto sistemas culturais constituintes e representativos da cultura brasileira, que mediam e sustentam a tematização e a representação, no desfile das escolas de samba, de diferentes aspectos culturais e do cotidiano de um indivíduo ou comunidade.

Levando em conta as discussões já empreendidas até aqui, não as considerando esgotadas, as reflexões seguintes buscam demonstrar como se processam a tematização e a representação de diferentes elementos culturais quando da construção de um enredo, do samba-enredo, da organização do desfile carnavalesco, enquanto sistemas semióticos que se entrecruzam e demarcam traços pecualiares de costumes, modos de pensar e manifestações de práticas sociais de um grupo. Especificamente a respeito do desfile das agremiações, Roberto DaMatta assinala a seguinte proposição:

> Como o desfile carnavalesco reúne um pouco de tudo – a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume na pobreza real dos atores -, ele remete a vários subuniversos simbólicos da sociedade brasileira, podendo ser chamado de um *desfile polissêmico* (DAMATTA, 1997, p. 60, itálicos do autor).

Mediante tal argumentação, pode-se reafirmar as considerações realizadas no que diz respeito à compreensão do universo carnavalesco como um espaço semiosférico, no qual diferentes sistemas culturais interagem, dialogam e se inter-relacionam, tendo como consequências dessas relações estabelecidas a tradução dos sistemas envolvidos, como também a construção, a re(criação) de novos elementos sígnicos, conforme exposto por Lótman (1996).

Segundo o filósofo russo (1996) e Nöth (2007) as relações desenvolvidas dentro da semiosfera são caracterizadas por oposições binárias, já que os códigos culturais são de naturezas distintas. A reflexão apontada por DaMatta, sobre o desfile corroboram tais relações, quando o antropólogo traz o jogo de palavras – diversidade/uniformidade; homogeneidade/diferença, ou seja, o carnaval, enquanto uma festa realizada pelo povo e para o povo, intenciona, como afirma Bakhtin (2013) reunir e homogeneizar em um mesmo espaço diferentes sujeitos e suas manifestações culturais, ressignificando-as.

A diversidade de elementos culturais no universo do carnaval, que por sua vez, configura-se na diversidade cultural, à qual essa pesquisa objetiva analisar, pode ser identificada em vários aspectos que compõem tal prática sociocultural, como, por exemplo, analisando os sambas-enredos, a organização geral e interna das escolas de samba, a apresentação e representação da temática que cada agremiação leva à avenida, dentre outros pontos.

Nessa perspectiva, e à guisa de conclusão dessa discussão, cita-se, a título de exemplo, o samba-enredo do Grêmio Recreativo Nilopolitano, apresentado em 1978, intitulado – "A criação do mundo na tradição nagô" – composição que deu à agremiação o título de tricampeã. O enredo apresentado pelo carnavalesco e maranhense João Jorge Clemente Trinta, artisticamente conhecido por Joãosinho Trinta, discorre a respeito da criação do universo não tendo como suporte o texto bíblico, e sim aspectos religiosos de matrizes africanas que influenciaram diretamente o surgimento de religiões afro-brasileiras, como a umbanda, o candomblé, a macumba, o batuque, a quimbanda, o tambor de minas, dentre outras, que são praticadas em diversas regiões brasileiras.

Conforme salientado pelo jornalista e escritor Marcelo de Mello, em *O enredo do meu samba*: a história de quinze sambas-enredo imortais (2015), texto em que analisa, como o título da publicação já anuncia, quinze composições apresentadas no carnaval carioca, a escolha do enredo por Joãosinho Trinta parte de uma leitura realizada no texto de Juana Elbein dos Santos – *Os nagôs e a morte* (1972), publicado em 1976 pela editora Vozes. Enquanto a autora reflete sobre a concepção da morte, sua simbologia e ritualização como práticas desenvolvidas pelas comunidades descendentes, que se instalaram na Bahia, por exemplo, Joãosinho intenciona revelar e representar, baseada na obra, a criação do mundo na percepção desses descendentes e praticantes do Nagô.

Para fins discursivos e analíticos, eis a composição daquela época, assinada por Gilson Doutor, Mazinho e Neguinho da Beija-Flor:

> Baioou no ar
> O ecoar de um canto de alegria
> Três princesas africanas
> Na sagrada Bahia
> Iyá-Kalá, Iyá-Detá, Iyá-Nassô
> Cantaram assim a tradição nagô
> Olorun, senhor do infinito,

> Ordena que Obatalá
> Faça a criação do mundo
> Ele partiu, desprezando Bará
> E no caminho, adormecendo, se perdeu
> Odudua
> A divina senhora chegou
> E ornada de grande oferenda ela transfigurou
>
> Cinco galinhas d'Angola e fez a terra
> Dos pombos brancos criou o luar
> Um camaleão dourado
> Transformou em fogo
> Os caracóis do mar
> Ela desceu, em cadeia de prata,
> Em viagem iluminada,
> Esperando Obatalá chegar
> Ela é rainha,
> Ele é rei e vem lutar
> (Iererê)
>
> Iererê, ierê, ierê ôôô
> Travam um duelo de amor
> E surge a vida com seu esplendor[15]

A composição musical de vinte e oito versos, estruturados em três esfrofes, tematiza e descreve o processo de criação do mundo, na perspectiva do dominado e diferente da visão trabalhada pelos jesuítas (dominadores) nos momentos de conversão indígena, assim como dos escravos aos catolicismo. A partir do enredo pensado por Joãosinho Trinta, os compositores traduziram-no no samba-enredo acima exposto, no qual são descritas as etapas e o envolvidos na criação do mundo. Na esteira de Mello,

> A versão cristã da origem da vida é conhecida de mil formas. *Gêneses*, o primeiro livro da Bíblia, inspirou a literatura, o cinema, as artes plásticas e está na cultura ocidental de forma tão marcante que não é preciso ser religioso para ter no imaginário uma cena da criação do mundo. Exemplo clássico é ‘Criação de Adão, pintura de Michelangelo [...], que mostra Deus estendendo o dedo em direção ao homem (MELLO, 2015, p. 81).

O carnavalesco, por seu turno, buscou inspiração em aspectos da cultura africana para mostrar o início dos tempos, especificamente, na tradição Nagô, proveniente de países africanos como a Nigéria, a Costa da Guiné e, em terras

[15] Texto disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/beija-flor-de-nilopolis/1978/5/>. Acesso em: 04 mar. 2017.

brasileiras, cultuada em estados como Bahia e Maranhão, por exemplo. Carmen S. Prisco, no estudo intitulado *As religiões de matriz africana e a escola*: guaradiãs de herança cultural, memória e tradição africana (2012), expõe sobre as influências religiosas praticadas no Brasil e afirma que:

> [...] os nagôs e iorubás, [...] são os últimos a chegar, mas vêm com tradições poderosíssimas, que trazem muitas novidades também, mas que absorvem essa terminologia, essa organização espacial, tanto é que dentro do candomblé de ketu existem vários termos de Angola e do jeje, que foram absorvidos. Ou seja, o candomblé de ketu nagô trouxe tradições que influenciaram todos os demais, mas, por sua vez, eles também absorveram tradições que já estavam instaladas aqui". Além de se misturarem entre si, as tradições africanas também receberam influências das culturas indígena e portuguesa. Este cruzamento é a base da criação de religiões como a umbanda, o catimbó e a jurema nordestina.

Dessa maneira, tem-se, no contexto acima exposto o encontro dialógico entre manifestações culturais distintas, do qual argumenta Bakhtin (1996) que possibilita, como visto nas discussões anteriores e reiterado na fala de Prisco, o enriquemento dos pares culturais envolvidos. Isto porque, ao tempo em se entrecruzam, assimilam particularidades uma da outra, dando origem a outras manifestações, como é o caso do Tambor de minas (MA), mas conservando a unidade de cada uma. Em outras termos, o estudioso da linguagem afirma que "o encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1997, p. 368).

O samba-enredo não apenas narra a criação do mundo, mas o faz reverenciando e exaltando Olorum, aclamado como "Senhor do infinito", ser supremo do universo, que ordena a Obatalá que "Faça a criação do mundo". Em desobediência, assim como o fizeram Adão e Eva, no paraíso, Obatalá e Odudua desobedessem ordens superiores, não reverenciam os orixás e, por isso são punidos. Ao despezar bará, seus caminhos se fecham e eles se perdem. A respeito disso, Mello expõe:

> Para os nagôs e para os cristão, o início dos tempos é a história de um casal – Adão e Eva e Odudua e Obatalá, que 'travam um duelo de amor' – e um momento em que o descumprimento de determinações superiores é punido de forma severa [...]. A

> superioridade do Criador diante da critura é absoluta. Respeito é bom e as divindades gostam (MELLO, 2015, p. 87-88).

Além de exaltar Olorum, Odudua também é digna de louvores, pois é ela também, senhora e rainha da criação – fez a terra, o ar, o fogo, o mar. De acordo com Mello, ao contrário de divindades como Iemanjá, Xangô, Ogum, Odudua, embora exaltada e louvada no samba-enredo, era desconhecida do público, fato que fez com que o intéprete Neguinho da Beija-Flor entoasse e pronunciasse seu nome de forma pausada, para que os componentes da escola e público pudessem com ele interagir.

Nesse momento, é possível identificar alguns sistemas culturais que interagem na semiosfera, contribuindo para a construção sígnica. Enquanto sistemas semióticos modelizantes, o enredo, samba-enredo, a escola e o público são responsáveis pela produção de sentidos, que só resultam nesses sistemas quando estão em interação e por meio de encontros dialógicos. Pode-se dizer que, isoladamente, ou fora semiosfera, são sistemas culturais 'vazios' de significação. Lótman (1996), sobre tal questão, afirma que é preciso que os sistemas estejam inseridos no espaço semiosférico para que produzam sentidos e, assim, em relação com outros códigos, desenvolvam linguagens e outros sistemas.

Acerca da construção de significação decorrente da apresentação e representação do samba-enredo em análise, Mello (2015), argumenta que esse processo só fora constituído na relação estabelecida entre texto, música, fantasias, alegorias que, para o universo desse trabalho, são concebidos como textos e sistemas culturais distintos, ou seja, sistemas modelizantes de segundo grau que se correlação produzindos novos sistemas.

Conforme Machado (2003), não somente a correlação, a semelhança entre os códigos resultam em significados, é necessário, portanto, que tais eles sejam traduzidos, recriados. Nessa perspectiva, pode-se inferir que o desfile de carnaval não apenas apresenta e representa o enredo, mas o traduz, utilizando sistemas modelizantes – fantasias, carros alegóricos, comissão de frente, público etc - que são capazes de atribuir-lhe novas sentidos.

Em síntese, pode-se perceber que o samba-enredo revela tanto diferentes códigos culturais que se entrecruzam quanto manifestações de culturais distintas. O carnaval, enquanto festa considerada símbolo da cultura brasileira, alimenta-se de

práticas de lugares variados, além de ser vivido e experenciado por inúmeras pessoas, de vários comunidades geográficas. E no caso em tela, a Agremiação de Nilópolis, considerada ‘a pequena África’ brasileira, é uma escola que comporta e desenvolve muitos costumes daquele país, e tematiza em suas composições diferentes tradições culturais, como no exemplo analisado, que é um aspecto da cultura africana - a religiosidade, as crenças.

4 PROCESSO SEMIÓSICO NO SAMBA-ENREDO DA ESCOLA DE SAMBA "BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS"

Para Lótman (1978), a linguagem pode ser compreendida como um sistema de comunicação organizado, estruturado que, por sua vez, utiliza-se de signos em seu processo de constituição, tornando possível a materialização do ato enunciativo, bem como a transmissão e conservação de informações. Nesse contexto, pode-se dizer que o samba-enredo é um sistema cultural e modelizante de segundo grau, assim como são também o carnaval, as fantasias, o desfile, os setores, as alas e demais elementos inerentes à composição e à caracterização de uma escola de samba que, igualmente, pode ser considerada um grande sistema e/ou texto cultural, tendo em vista a percepção que se tem quanto à manifestação de processos comunicativos e culturais, ou seja, a constituição de linguagens por esses sistemas.

Este capítulo trata do processo semiósico perceptível no samba-enredo da escola Beija-Flor de Nilópolis, que se constrói por meio do diálogo cultural estabelecido entre os sistemas que, uma vez entrecruzados, correlacionam-se, resultando na tradução de seus elementos constitutivos e, por consequência, na produção de novos sentidos e sistemas. Nesse ínterim, os elementos citados acima, podem ser concebidos como sistemas culturais e modelizantes secundários, estruturados a partir da organização inicial fornecida pela própria língua natural e, consequentemente, pelos processos internos de organização da Escola de Samba, compreendida, aqui, como semiosfera na qual vários sistemas se entrecruzam.

Dessa maneira, antes de analisar, as relações semióticas existentes entre tais sistemas, necessário se faz discorrer sobre a escola nilopolitana e sua organização como espaço de produção cultural e sígnica; de modo que se possa compreender o processo de criação do samba-enredo e como este é traduzido para o desfile, momento em que também se verifica a interação, a relação entre estuturas sígnicas e culturais distintas.

O Grêmio Reacreativo e Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis ou Escola Beija-Flor de Nilópolis, como é conhecida, é uma tradicional escola de samba do Rio de Janeiro. segundo Isabela Eckstein, em *Revista Beija-Flor: uma escola de vida*, edição do ano de 2002, a escola nilopolitana tem suas raízes datadas no ano de 1948. Idealizado por Milton de Oliveira (Negão da Cuíca), Edson Vieira Rodrigues

(Edinho do Ferro Velho), Helles Ferreira da Silva, Walter da Silva, Hamilton Floriano e José Fernandes da Silva, em dezembro daquele ano, tem origem o bloco carnavalesco conhecido como a Associação Carnavalesca Beija-Flor, ou simplesmente Bloco Beija-Flor, como se pode perceber na figura abaixo.

Figura 05 – Bloco Beija-Flor.

Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2002, p.11).

Para a pesquisadora Eckstein, na figura acima, tem-se representada a primeira formação do bloco carnavalesco que desfilou em 1949, em Nilópolis, com aproximadamente 40 foliões, ainda sem a riqueza das fantasias e dos detalhes. Em 1950, já usando as cores azul e branco, cores que se consagraram como símbolos da escola, o bloco Beija-Flor dá os primeiros passos rumo à tradição no carnaval carioca e nacional. A transformação do bloco em escola de samba dá-se em 1953, quando este fora inscrito, por Silvestre David dos Santos, na Confederação das Escolas de Samba, para o desfile de 1954, já com o nome pela qual é conhecida atualmente. O ingresso no Grupo II das Escolas cariocas daquela época aconteceu com o samba-enredo *O caçador de Esmeraldas* (Osório Lima), que rendeu à Escola a conquista do campeonato e uma vaga no Grupo I, já em 1955, grupo em que se manteve até 1963.

Desse último ano até 1967, a agremiação viveu tempos de crise. Segundo Eckstein (2002), os anos de 1967 e 1968, sob a direção de Anízio Abraão David, marcaram o retorno da escola ao Grupo II, após rebaixamento ao Grupo III. Logo

depois de anos de afastamento, Anízio Abraão regressa à Beija-Flor, como presidente, cargo que ocupa até os dias atuais. Em parceria com o seu irmão Nelson Abraão David, iniciam um ciclo vitorioso, consagrando o Grêmio Recreativo como um dos destaques do carnaval do Rio de Janeiro. O ano de 1976 marca a chegada de João Jorge Trinta - Joãosinho Trinta – e, de Luiz Antonio Feliciano Marcondes, o Neguinho da Beija-Flor, ao seio da escola, assim como o seu regresso ao grupo das favoritas, segundo a opinião pública. De um lado, Joaosinho Trinta inova no quesito desfile, com novas ideias, novas concepções, como se pode notar nas palavras de Hiram Araújo, citadas por Eckstein, ao expor o seguinte comentário:

> Com as arquibancadas cada vez mais altas, as escolas eram vistas de muito alto, o que obrigou o espetáculo a crescer para cima. Esse crescimento vertical é o que chamamos de estilo barroco clássico, que foi lançado em 1976 pela Beija-Flor com o trabalho desenvolvido por Joãosinho Trinta (In. REVISTA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS: UMA ESCOLA DE VIDA, 2002, p. 11-12).

Do outro lado, está Neguinho da Beija-Flor, intérprete da escola há quatro décadas e um dos autores do samba-enredo daquele ano, intitulado *Sonhar com rei dá leão*, que tematizou o jogo do bicho e trouxe para avenida muito luxo, consagrando Neguinho da Beija-Flor como puxador oficial, pelo seu envolvimento com a escola e com o público em geral, e à Agremiação, o título de campeã (ECKSTEIN, 2002). Nos anos de 1977 e 1978, foram conquistados o bi e o tricampeonato, com os sambas-enredos *Vovó e o rei da Saturnália na corte egipciana*, composição de Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor, e *A criação do mundo na tradição na nagô*, uma composição de Neguinho da Beija-Flor, Gilson Castro - Gilson Doutor e Mazinho, respectivamente.Na década de 1980, a escola esteve sempre entre as melhores, conquistando o título em 1980 e 1983; nos anos 1990, surgiu o Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e, mesmo com muitos investimentos, a Beija-Flor não obteve grandes resultados nos primeiros anos dessa década, o que ocasionou a saída de Joãosinho Trinta da Agremiação.

De acordo com a declaração de Eckstein, a Escola de Samba passou por muitas mudanças diante desses resultados negativos. Em 1996, Milton Cunha, carnavalesco da agremiação desde 1993, e a coreógrafa Ghislaine Cavalcanti levaram para avenida uma comissão de frente que misturava samba e balé. Já em 1997, as mudanças deram-se internamente, quando a figura do carnavalesco foi

substituída por uma comissão de carnaval, idealizada e coordenada por Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, que, além de carnavalesco, é também cantor, compositor e produtor musical, atualmente, diretor de carnaval do Grêmio nilopolitano.

Os resultados positivos decorrentes de tais alterações começaram a aparecer já no ano de 1998, quando a Escola fora campeã com o samba-enredo *Pará: o mundo místico dos caruanas, nas águas do patu-anu*, composição de Wilsinho Paz, Baby, Noel Costa, Marcão e Alencar de Oliveira, que trazia para a avenida a misticidade do estado do Pará. No período de 1999 a 2002, a Escola não conseguiu vencer o campeonato. Outros títulos só vieram nos anos seguintes: 2003, 2004, 2005, 2007, 2008, 2011 e, o último, em 2015, totalizando 13 campeonatos, o que posiciona a Escola entre as três melhores escolas de samba do Rio de Janeiro, ficando atrás apenas do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que levantou a taça 18 (dezoito) vezes e, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, colecionador de 22 (vinte e dois) títulos.

Considerando a década que compreende os anos de 2004 a 2013, período selecionado para o desenvolvimento dessa pesquisa, a Beija-Flor é a escola que mais conquistou o campeonato, totalizando cinco títulos. Fato este que se configura como uma das justificativas para a seleção dessa Escola e dos sambas-enredos apresentados nesse período como *corpus* de análise, o que demonstra a tradição da agremiação nilopolitana frente ao carnaval carioca, mesmo sendo quase três décadas mais nova que as escolas ocupantes do 1º e 2º lugares no ranque das campeães. No período de 2004 a 2013, a escola de Nilópolis esteve em primeiro lugar em 2004, 2005, 2007, 2008 e 2011. Vale observar que somente o samba-enredo de 2011 não está contemplado entre as composições que serão analisadas nesse texto, tendo em vista que o enfoque foi a trajetória do cantor e compositor Roberto Carlos, que não constitui objetivo desse trabalho, pois não nos propormos a tecer considerações analíticas sobre personalidades artísticas.

Como constitutivo do *corpus* do trabalho em tela, estão as produções de 2004 – “Manõa, Manaus, Amazônia: terra santa que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”, escrita por Cláudio Russo, Marquinhos, Zé Luis, Jessi e Leleco; de 2005 – “O vento corta as terras dos Pampas, em Nome do Pai, do Filho e do Guarani, Sete Povos na Fé e na dor, Sete Missões de Amor”, de Sidney De Pilares, J. C. Coelho, Ribeirinho, Adilson China, Serginho Sumaré, Domingos Ps, Paulinho

Rocha R. Alves, Zequinha Do Cavaco, Jorginho Moreira, Walnei Rocha e Wanderlei Novidade; o samba-enredo apresentado em 2007, cujo título é “Áfricas: do berço real à corte brasiliana”, de autoria de Gilson Doutor, Carlinhos do Detran, J. Velloso e Cláudio Russo; por último, está a composição de 2008, de Carlinhos Detran, Cláudio Russo, J. Velloso, Gilson Dr., Kid e Marquinhos, em que tematiza Macapá e as riqueza da região amazônica, com o título “Macapabá: equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”.

4.1 Encontros dialógicos e culturais entre sistemas semióticos na semiosfera da Agremiação de Nilópolis

Fiorin (2007) utiliza as reflexões de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille (2001), que discorrem sobre os processos que regulam o funcionamento da semiosfera, para expor que dentro da semiosfera circulam os princípios da exclusão e da participação quando no entrecruzamento estabelecido entre os sistemas. Assim,

> O primeiro é o princípio da exclusão, cujo operador é a triagem. Nele, quando o processo de relação entre sistemas atinge seu termo leva à confrontação do exclusivo e do excluído. As culturas reguladas por esse regime confrontam o puro e o impuro. O segundo regime é o da participação, cujo operador é a mistura, o que leva à confrontação do igual e do desigual (FIORIN, 2007, p. 176).

A partir dessa abordagem, o linguista brasileiro expõe que, considerando os princípios reguladores acima, existem duas tipologias culturais. As reguladas pela exclusão (triagem) e as conduzidas pela participação (mistura). É na concepção de cultura como mistura, na qual participam diferentes atividades e/ou sistemas culturais, que o teórico situa a cultura brasileira, justificando que “[...] o misturado é completo; o puro é incompleto, é pobre” e, ao referir-se à descrição da cultura do Brasil, tece a seguinte caracterização: “Há então todo um culto à mulata, represente por excelência da raça brasileira; do sincretismo religioso, sinal de tolerância; do convívio harmônico de culturas que se digladiam em outras partes do mundo, como árabes [...] (FIORIN, 2007, p. 177).

O autor chama a atenção para o fato de que mesmo na cultura brasileira seja valorizada a mistura, nela é possível, também, identificar elementos de exclusão, fato que revela a não aceitação de determinados sistemas na semiosfera. Isto

porque, o negro, antes de ser considerado integrante da formação cultural brasileira, fora excluído desse processo, demacando relações de oposições entre superior (colonizador) e inferior (negro), dessa forma, misturado e excluído.

No entanto, para as reflexões desenvolvidas aqui, adota-se a concepção de cultura como mistura, uma vez que, o espaço semiosférico carnavalesco se constitui pela mistura, pelo entrecruzamento de diversos sistemas culturais que dialogam entre si. A mistura cultural, que aqui será compreendida como encontro cultural e dialógico, representada no samba-enredo da Escola Beija-Flor, pode ser verificada quando, no processo analítico dos sambas-enredos, se consideram também os seus mecanismos de materialização contidos na organização do espetáculo apresentado na Sapucaí, que é o desfile.

Na figura que segue, além da evolução no quesito desfile e fantasia, considerando a figura 06, que trata do desfile do ainda Bloco Beija-Flor, em 1949, é possível verificar a expansão da escola para fora dos muros e limites geográficos da comunidade de Nilópolis, aspecto que pode ser percebido como encontro, como mistura entre culturas distintas.

Figura 06 – Bloco da Beija-Flor

Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2002, p. 21).

A figura representa um momento de apresentação da escola em Zurique, em 1999, no “Show de ritmos e rituais do Brasil”, demarcando o encontro entre manifestações culturais distintas, distinta também em sua acepção mais geral – Brasil e Suíca, em que tal encontro possibilita o diálogo entre ambas, revelando as

peculiaridades de cada cultura, de modo que o enriquecimento seja mútuo, não havendo uma sobreposição do carnaval brasileiro à festa suíça nem o contrário. Nesse sentido, retomam-se as palavras de Bakhtin (1997), quando este reflete sobre a exotopia como instrumento que permite a compreensão de uma atividade cultural a partir do olhar do outro, tendo em vista as indagações que são lançadas sobre o fazer cultural do outro e sobre a nossa própria cultura. O autor assim expõe:

> [...] Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas). O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1997, p. 368).

Assim sendo, reitera-se a ideia de que as culturas estão sempre em processo de construção e de renovação por meio da relação dialógica e do entrecruzamento estabelecidos entre si, assim como com os sistemas culturais que as compõem, relação esta que pode se caracterizar e se desenvolver tanto por aspectos externos, quanto por internos que são inerentes ao próprio sistema cultural.

Na letra do samba-enredo “Manõa, Manaus, Amazonas: terra santa que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*”,* pode-se perceber a riqueza cultural abordada em suas temáticas, representadas, ou pode-se dizer, traduzidas em suas fantasias, nas relações estabelecidas entre a Escola e seu público nacional e internacional, enfim, em todo o conjunto que compõe a agremiação e faz dela uma mistura de ritmos e encantos. Eis o samba-enredo em questão:

> A ambição cruzou o mar
> Trazida pelo invasor
> A Espanha veio explorar
> Pilhar e semear a dor
> Amazonas, Terra Santa
> Dos igarapés, mananciais
> Alimenta o corpo, equilibra a alma
> Transmite a paz
> Brilhou o Eldorado no coração da mata as guerreiras
> Belezas naturais, riquezas minerais
> O reino de Tupã ergue a bandeira

> Êh! Manôa
> Minha canoa vai cruzar o Rio Mar
> Verde paraíso é onde Iara me seduz com seu cantar
>
> Doce sabor da magia
> Fruto da energia o meu guaraná
> A lágrima que o trovão derramou
> A terra guardou semente no olhar
> Maués, Anauê cultura milenar
> Anauê, Manaus, Mamirauá viva a Paris tropical
> Água que lava minh´alma
> Ao matar a sede da população
> Caboclo ê a homenagem hoje é
> A todo povo da floresta um canto de fé
>
> Se Deus me deu vou preservar
> Meus filhos vão se orgulhar
> O Amazonas é Brasil, é luz do criador
> Avante com a tribo Beija-Flor
> (RUSSO, et al, 2004, p. 13).

Com muita beleza, luxo e riqueza, a Beija-Flor apresenta ao público um samba-enredo que foi idealizado e apresenta como um grito de socorro pela preservação das matas, das vidas existentes na Amazônia. Ao levar para avenida as riquezas e belezas naturais, a vida da floresta proclamadas no texto e, ressignificadas quando do momento do desfile, os compositores esperavam despertar a conscientização de cada participante, seja direta ou indiretamente envolvido, assim como deixar para a sociedade a reflexão sobre o cuidado com a fauna, a flora, com a vida que (re)nasce na Floresta amazônica, que para o presidente da Comissão de carnaval, o Laíla, “precisa ser enxergada com os olhos da alma”, conforme expressa Ricardo Albuquerque (2004, p. 10).

Para Albuquerque, as palavras de Cid Carvalho e Carlos Fernandes, O Shangai, ao falarem sobre a sinopse do samba-enredo daquele ano, reafirmam as ideias acima, como se pode perceber no trecho que segue:

> [...] Fica então aqui o nosso grito de alerta para que juntos, numa junção de energias universais, possamos enfim compreender que o Eldorado de fato é real, mas de ouro não é não, nem mesmo diamantes ou esmeraldas. Que todos se dêem conta que o verdadeiro Eldorado é verde e brota no coração da floresta. Que nas suas folhas, ramagens, cipós, flores e ervas estão guardados os segredos para a cura dos males do corpo e do espírito. Que a nossa guerra seja por um mundo melhor, por saudáveis gerações. Que a nossa luta seja eterna para preservarmos uma dádiva infinitamente valiosa: a água - o fantástico combustível da vida. Como guerreiros,

> transformarmos a sede que ameaça o planeta, em sede permanente da batalha por um mundo de pessoas com o corpo e a mente sãos. Que o quadro do futuro não seja pintado com os tons de cinza das queimadas, o negro das fumaças das fábricas ou os tons de marrom das águas poluídas, mas que seja sim, tingido com as variadas cores e infinitos matizes que nos legaram todos os deuses: o verde das matas, o azul do céu e das águas, a explosão de cores dos pássaros e das flores, o branco da paz. [...] (CARVALHO; FERNANDES, apud ALBUQUERQUE, 2004, p. 11).

Frente a tais argumentos, reafirma-se o desejo e o convite para a reflexão sobre a preservação da natureza, acerca do respeito à vida que gera vidas, tendo em vista as inúmeras espécies de plantas e animais que habitam as matas, assim como a existência de rios e nascentes. Também é possível perceber que o apelo se estende não apenas à comunidade nilopolitana, mas a todos nós, pois a responsabilidade é de todos. Portanto, cabe a cada um contribuir com a preservação do “Eldorado verde”. Considerando os aspectos místicos que caracterizam a comunidade Azul e Branco, além da súplica para a proteção das matas, nota-se a exaltação dos espíritos que guardam a floresta. Segundo a Comissão de Carnaval da Escola, a súplica e a exaltação tornam-se uníssona, quando se integram no desfile a agremiação, seus componentes e o público em geral.

Por essa abordagem, pode-se caracterizar a escola de samba e o próprio carnaval como espaços não apenas culturais, mas também semiosféricos, em que múltiplas vozes e variados signos que o habitam, interagem, se entrecruzam e dialogam, o que resulta na produção de novos signos. Assim, entende-se que a comunidade nilopolitana, seus componentes, o carnaval e o público, para citar alguns exemplos, configuram-se como sistemas modelizantes de segundo grau, que estabelecem constantemente diversas relações dialógicas e culturais, haja vista que cada sistema possui suas próprias especificidades, mas que, vistos isoladamente, não denotam a construção de novas significações.

Irene Machado (2003), citando Lótman, atenta para o fato de que ao compreender as manifestações culturais como texto, implica a sua compreensão não apenas como manifestações e materializações de linguagens, mas como mecanismos criadores de suas próprias linguagens. Assim, considerando a Escola de Samba um grande texto cultural, ou um imenso espaço semiosférico, é possível identificar nele o encontro dialógico estabelecido entre diferentes manifestações culturais, ou seja, entre distintos sistemas semióticos. Em outros termos, tem-se,

conforme afirma Mohanmed Elhajji, em *As esferas da interculturalidade* (2007, p. 215), “o quadro que permite a uma cultura determinada de se definir e se situar historicamente para poder se abrir sobre o mundo e dialogar com outras culturas” e, consequentemente, enriquece-se, experenciando o surgimento de novos sistemas decorrentes desse encontro.

É nesse contexto que se pode situar as relações estabelecidas, inicialmente, entre a agremiação nilopolitana e sua comunidade e, posteriormente, entre escola, comunidade externa e outros componentes oriundos de outras culturas que passam a fazer parte da composição da Escola. Dialogam, nesse espaço, culturas internas e externas ao campo semiosférico, possibilitando que elementos não-semióticos, ao adentrarem no universo da Escola de Samba, transformem-se em elementos semióticos.

Vale destacar que o processo de construção sígnica decorrente do encontro cultural é construído e percebido por meio da relação estabelecida entre os sistemas culturais que pertecem ao espaço da própria agremiação. De acordo com as palavras de Leopoldi (1997) a grande presença da comunidade nilopolitana na composição das alas, por exemplo, é justificada pela relação de intimidade estabelecida entre a Escola e a comunidade na qual está situada, pois “as Escolas de Samba sempre guardaram íntima relação com o ambiente mais imediato, no sentido de que sua atividade via de regra se constituía um catalisador das manifestações sociais da comunidade” (p. 44).

Desse modo, a percepção da relação dialógia processada entre diferentes práticas culturais será verificada quando se analisa, concomitantemente, o samba-enredo, o enredo e o próprio sistema organizacional da Escola e sua preparação para desfilar. É nesse sentido que Leopoldi (1977) afirma que uma escola de samba “se apresenta como uma unidade complexa no sentido de que seu desempenho se deve à articulação de um conjunto variado de elementos” (p. 48), são os elementos citados acima que participação da construção sígnica observada no desfile.

Ao observar a organização dos Setores nos quais a Escola se estrutura é possível notar o encontro dialógico e cultural possibilitado pela Agremiação, uma vez que, em que cada Alegoria, por exemplo, nota-se um aspecto apresentado no samba-enredo. Retomando as palavras de Mussa e Simas (2010), pode-se dizer que o desfile apresenta e representa os elementos abordados no enredo e, consequentemente, no samba-enredo.

O samba-enredo de 2004 torna-se materializado pela escola, através dos variados e distintos mecanismos que a organizam. Assim, tem-se a divisão em setores subdivididos em alas, que trazem à avenida informações e fatos históricos relacionados ao enredo. Na figura que segue tem-se um destaque da Alegoria 01 – Fabiola Oliveira, que vem no carro Abre-alas, representando a Prata.

Figura 07 – Carro Abre-alas e Destaque – desfile de 2004.

Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma scola de vida, 2005, p. 24).

No carro abre-alas do Setor 1, no qual se nota uma relação com a primeira estrofe do samba-enredo – “Ambição cruzou o mar / Trazida pelo invasor / A Espanha veio explorar / Pilhar e semear a dor” – é possível a percepção de vários elementos que remetem a encontros dialógicos e culturais. Segundo Fabíola Oliveira, a sua fantasia, por si só, já representa a síntese do desfile, ou seja, as riquezas que impulsionaram as navegações espanholas rumo ao continente americano. Segue um comentário acerca da fantasia que ela utilizara naquele desfile:

> [...] venho no carro que retrata a principal razão pela qual os espanhóis enfrentaram o grande perigo do oceano em direção ao continente americano. Minha fantasia é muito interessante. Ela faz uma convergência dos diversos significados dos astros Sol e Lua, na visão do povo Inca, dos índios das tribos amazônicas e do explorador espanhol. Os Incas adoravam a Deusa Lua e o Deus Sol, enquanto as tribos amazonenses Jaci e Guaraci. Por outro lado, na visão gananciosa do invasor espanhol, esses símbolos de adoração

> representavam a prata (lua) e o ouro (sol). Minha fantasia é uma mistura dessas visões e significados (ALBUQUERQUE, 2004, p. 19).

O setor 1, cujo tema é “O império Inca e a ganância espalhola”, apresenta ao público, através da Comissão de Frente, das alas e alegoria, as Lendas da Amazônia. Segundo Albuquerque (2004), a referida Comissão é composta por 15 (quinze) bailarinas, e sob a supervisão de Ghislaine Cavalcanti, coreógrafa da escola, traz ao público uma mistura de samba, danças folclóricas e balé clássico, fatos que também remetem a manifestações culturais variadas, conforme se nota abaixo.

Figura 08 – Comissão de Frente – desfile do ano de 2004.

Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2004/>.

Além da Comissão de Frente, em que é possível perceber “As guerreiras / Beleza naturais, riquezas minerais”, o Setor 1 tem como elementos constitutivos, duas alas da comunidade: a ala Gelo – a Origem Fria do rio Amazonas e a Neve – Flocos Brancos de Cristais Estrelados. Ambas desfilam o percurso do surgimento do Rio Amazonas. Há o primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, representado pelos passistas Claudinho e Selminha Sorriso; a Alegoria 1a e 1b, na qual vem o Carro abre-alas. O Império Inca e a ganância espanhola traz os seguintes destaques: “A Prata (Fabíola Oliveira), Espanhol Francisco Orellana (Fran-Sérgio), A Ambição (Alessandra Pirotelli), Sacerdote Inca (Marcos Oliveira) e O Império do Sol (Paulo Robert), entre outros” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 18). É possível notar na figura que se segue:

Figura 09 – Carro Abre-alas, no desfile de 2004

Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2004/>.

De acordo com Elhajji tais processos são possíveis porque a semiosfera se caracteriza por comportar a diversidade, a heterogeneidade na homogeneidade. Isto porque,

> Os fenômenos culturais e as expressões identitárias não seriam [e não são] mais enquadrados como pontos fixos e construções definitivas e imutáveis, mas sim aproximados enquanto interpretações possíveis, localizadas, contextualizadas e abertas a infinita variedade de desdobramento do Humano no seu devir necessariamente incompleto (ELHANJJI, 2007, p. 216).

Sendo assim, diferentes fenômenos culturais permeiam o processo constructo do desfile, assim como de casa setorização. No Setor 7, ainda do samba-enredo de 2004, tem-se representado na Sapucaí o encontro entre Brasil e Europa – índios, espanhóis e franceses. Nas 07 (sete) alas que integram o setor, verifica-se possibilidades diferenciadas de encontro entre práticas culturais distintas, que interagem dentro do mesmo espaço, que é a Alegoria 7 – Manaus: a Paris dos Trópicos. Dentre as alas destacam-se: a Ala Casarão das Artes – cujo título é “Inspiração Francesa – uma Metrópole de Estilo Europeu, em que é tematizado o desenvolvimento do centro urbano de Manaus, no final do século XIX e início do século XX. Caracteriza-se por ser um período de expansão e riqueza decorrentes do ciclo da borracha, que rendeu à cidade características europeias.

Nas alas Muvuca e Travessia, presentes no mesmo Setor, está a representação de “Manaus – Cidade Luz... do Sol”. O encontro cultural estabelecido entre povos brasileiros e europeus permitiu - embora o sentimento e objetivo do colonizador fosse dominar e destruir os costumes locais -, o enriquecimento dos pares envolvidos, pois enquanto os espanhóis extraíam as riquezas materiais possibilitavam o desenvolvimento da cidade e, consequemente, a assimilação e transformação de hábitos da cultura europeia, o que fez com que Manaus se tornasse a cidade luz em solo brasileiro, expressando atitudes e comportamentos europeizados (ALBUQUERQUE, 2004).

Acerca da assimilação, importação, transformação de hábitos e outras manifestações culturais, a “Ala Manaus – um Toque de Paris em Terras Tropicais”, composta por habitantes da comunidade nilopolitana, denota bem esses aspectos. Para Albuquerque, essa Ala pode assim ser descrita, uma vez que expressa comportamento do sujeito manauara daquela época:

> A importação de hábitos e costumes de estilo europeu, em especial o estilo pariense de viver, se comportar e de se vestir, tornou-se uma prioridade para aqueles que buscavam transformar a capital do Amazonas em uma nova Paris. Ainda que o calor dos trópicos não combinasse em nada com os longos vestidos usados na Europa, era ‘chique estar na moda’ (ALBUQUERQUE, 2004, p. 37).

Sendo assim, pode-se reforçar o caráter semiosférico da Agremiação, na qual vários elementos sígnicos de extrações culturais diferentes se entrecruzam. Para Ramos et. al. (2007), é válido considerar a semiosfera cultural (Agremiação nilopolitana) como um espaço heterogêneo, em razão da diversidade de sistemas culturais que o constitui, assim como o processo dialógico e interativo entre eles, fato que permite atrelar à semiosfera a possibilidade de construção de informações novas. Em outros termos, pode-se afirmar que a inter-relação entre os sistemas gera a explosão de novos signos, de novas estruturas textuais.

Outra composição apresentada pela Beija-Flor, em que é possível verificar a relação dialógica estabelecida entre manifestações de culturas diversas é o samba-enredo de 2005 – “O vento corta as terras dos Pampas. em Nome do Pai, do Filho e do Guarani, Sete Povos na Fé e na dor... Sete Missões de Amor”. De acordo com o editore Ricardo Da Fonseca, na Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, edição de janeiro de (2005), o enredo, a partir do qual surgiu o samba-enredo acima,

intenciona representar o encontro cultural entre Jesuítas e nativos em terras brasileiras, especificamente, na região sul do país.

Segundo o referido editor, o processo de organização do desfile começou a ser pensando e idealizado – conforme expressa Cid Carvalho, integrante da Comissão de Carnaval da Escola de Nilópolis – da seguinte maneira: “O foco central do enredo é mostrar a ação dos Jesuítas no sul do país. Mas nos desfiles temos que contar uma história de um modo mais leve e artístico, com começo, meio e fim. Dessa forma, resolvemos partir de Jesus Cristo [...] (CARVALHO, apud FONSECA, 2005, p. 16).

Figuras 10 e 11 – representação da história de Cristo.

Fonte: < http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/>.

Para a Comissão de Carnaval da Beija-Flor, discorrer sobre a Companhia de Jesus e suas ações durante o processo de catequização e conversão do indígena ao cristianismo, implica expor sobre a história de Jesus Cristo, homem que deu origem ao nome da Companhia – “Como podemos falar em Companhia de Jesus sem falar um pouco do homem que deu origem a essa religião? Nós resolvemos,

então, que o começo dos nosso enredo seria exatamente o nascimento dessa figura chamada Jesus [...](CARVALHO, apud FONSECA, 2005, p. 16).

Para tanto, as intenções da Comissão de Carnaval foram materializadas no samba-enredo da seguinte forma:

> Clareou
> Anunciando um novo dia
> Clareou
> Abençoada Estrela Guia
> Traz do ceu a Luz Menino
> Em Mensagem do Divino
> Unir as raças pelo amor fraternizar
> [...]
>
> (PILARES, et al, 2005, p. 106).

Na estrofe anterior, composta por 07 (sete) versos, pode-se notar a relação com o nascimento de Cristo, notícia trazida a Maria e José pela Estrela Guia. A anunciação do nascimento do menino Jesus, da qual fala a estrofe acima, foi representada pelo Setor 1 da Agremiação, comporto por Comissão de frente – representando a mensagem de Deus e o Reino de Herodes; pelo primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, nas pessoas de Claudio de Souza (Claudinho) e Selma Rocha (Selminha Sorriso), os quais simbolizam a Luz da Estrela Guia, .

Também fazem parte da composição do Setor 1 a Ala da Comunidade Teatral – A Fúria dos Centuriões e Alegoria 1 – Carro abre-las: Luz Menino – a mensagem do Divino e o Reino de Herodes, com os destaques: Fabíola David, como a Luz; Fran-Sergio, como Herodes e Paulo Balbino, representando o Demônio. Segundo a Comissão carnavalesca, os

> Centuriões eram os comandantes de uma centúria. Por centúria entende-se a companhia formada por 100 (cem) soldados na Roma antiga, sob o comando de um centurião. Os centuriões eram considerados a espinha dorsal do exército romano; frios soldados a serviço de uma romano que comandava uma legião de cem soldados, formando com ele uma pequena base militar em locais estratégicos para assegurar a ordem e bom andamentos do Império (FONSECA, 2005, p. 30)

Figura 12 – Centuriões.

Fonte: < http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/>

Como elementos que demarcam a relação diláogica e cultural entre atividades culturais presentes no samba-enredo em tela e representadas no desfile destacam-se, para esta discussão, duas passagens. A primeira apresenta-se na segunda estrofe da composição, trecho que segue abaixo:

> [...]
> A companhia de Jesus
> Restaura a fé e a paz faz semear
> Os Jesuítas vieram de além mar
> Com força da fé catequizar... e
> civilizar
> [...]
> (PILARES, et al, 2005, p. 106).

A citada estrofe, composta com 05 (cinco) versos descreve a chegada dos Jesuítas em terras brasileiras e suas intenções no tocante à catequização e conversão dos nativos à religião do colonizador. Para o desfile, como já visto no decorrer das discussões, a Agremiação se estrutura e se divide em setores, cada setor fica responsável pela representação de determinados aspectos, que constam no samba-enredo. O Setor 2, é subdividido em 12 (doze) alas, 4 (quatro) casais de Mestres-sala e Porta-bandeiras e uma alegoria – Alegoria 02 – “Companhia de Jesus e a Expansão da Fé Cristã”, que juntos representam o processo expansivo da Companhia Jesuítica para diversas localidades do mundo, a começar por sua

fundação em Portugal até sua chegada aos países da América Latina, inclusive Brasil.

O processo de extraposição, de observação cultural sobre o qual reflete Bakhtin(1997), que possibilita às diferentes culturas estabelecerem uma relação dialógica pode ser percebido no setor em questão, onde tem-se tematizado os processos de expansão do cristianismo em países como China, Japão, Índia e África. Na ala “A Fé Cristã no Japão – Tom e Jerry”, por exemplo, demonstra o encontro entre as culturas portuguesa e japonesa, a partir do elemento cultural religião.

Ao descrever a ala acima citada, o editor assim procedem:

> A necessidade de expandir a fé cristã impulsionou a expansão dos jesuítas à diversas partes do mundo, inclusive para o Japão. Durante algum tempo, a Companhia de Jesus mostrou-se como a principal garantia de uma ligação entre o Japão e os interesses portugueses. O Japão assistiu à atividades missioneira dos jesuítas em meio a conflitos com a Ordem Franciscana, e no início do século XVIII houve uma perseguição ao cristianismo. A existência de pressões externas pela abertura do Japão para o mundo propiciaram tal acontecimento no século XIX (FONSECA, 2005, p. 35).

Ainda é verificável o encontro entre diferentes manifestações culturais, tendo ainda como elemento de discussão o Setor 2, quando são colocados na mesma Alegoria os seguintes destaques: “[...] O poder da Igreja (Alessandra Pirotelli), A Inquisição (Jussara Calmom), A Decadência da Igreja (Maurízio Médici), Papa (Jocely), Índia (Carlos Martins), África (Marcos Jasmim), China (Nabil Habib), Japão (Marcos Oliveira) e Papa (Alexandre)” (FONSECA, 2005, p. 35).

Outras representações e relações dialógicas podem ser verificadas no Setor 4 do desfile em que se tem representado a composição em análise, de 2005. Outros trechos da produção musical são descritos da seguinte forma:

> [...]
> Na liberdade dos campos e aldeias
> Em lua cheia, canta e dança p
> Guarani
> Com Tubichá e o feitiço de Crué
> Na ‘Yvy Maraey’ Aiê... povo de fé
>
> Surgiu
> Nas mãos da redução a evolução
> Oásis para a vida em comunhão

O paraíso
Santuário de riquezas naturais
Onde ergueram monumentos
Imensas Catedrais

Mas a ganância
Alimentada nos Palácios de Madri
Com a Tratado assinado
A traição estava ali
[...]
(PILARES, et al, 2005, p. 106).

As relações de entrecruzamentos culturais tratadas nessas estrofes são representadas nas alas que participam da composição e estruturação do Setor 4, que demonstram as diferenças entre os dominadores e dominados. Nesse Setor estão o europeu na percepção do nativo e, a cultura indígena sendo vista pelos portugueses, em síntese, tem-se, nesse setor, a mistura de duas práticas culturais. Apesar de mundos, de culturas distintas, colonizador e nativo se misturam, possibilitando, por meio desse encontro, a aparição de novas manifestações culturais, conforme a figura abaixo:

Figura 13 - Alegoria 4 – desfile de 2005.

Fonte: <https://profluizrobertocorrea.blogspot.com.br/2016/07/desfile-assistido_26.html>

De um lado e dentro do mesmo espaço cultural, limitado ao universo da escola, dentro do mesmo setor, estão os índios, que na visão dos civilizadores, são apresentados como canibais. A ala “Índios Canibais – o imaginário europeu”, é sintetizada da seguinte forma:

> O índio na visão europeia era visto como canibal; selvagem antropófago; indivíduo bárbaro e cruel; animal feroz que comia, devorava a carne de outros seres da mesma espécie. A antropofagia era praticada porque os índios acreditavam que ao comerem a carne do inimigo, estariam incorporando sua sabedoria, valentia e conhecimentos. A realização de rituais desse tipo por parte de algumas tribos com os inimigos lusos contribuiu para o universo mental europeu de selvageria, barbarismo e feitiçaria dos índios (FONSECA, 2005, p. 41).

Na outra esfera do setor, mas participando do mesmo processo de construção sígnica e da mesma relação dialógica estão os brancos, na Ala "Deus brancos – o imaginário Indígena – mil e uma noites". Esta ala está assim descrita:

> O europeu na visão indígena representava algo novo: homens com a pele branca, civilizados e que apresentavam-se vestidos. Muitos chegaram a ser confundidos com deuses. Os europeus também foram vistos como carrascos, apresadores; bandeirantes que capturavam índios e os escravizavam, os obrigando a executar diversos tipos de trabalhos pesados (FONSECA, 2005, p. 41).

Levando em conta os aspectos expostos, nota-se que ao tempo em que se percebe os objetivos do colonizador, que desejvam explorar as riquezas das terras descobertas, o trabalho do nativo, dominar sua cultura, convertendo estes aos seus ideais. Percebe-se também o encontro de misturas culturais e de raças, momento em que prevalece o enriquecimento de ambos – nativos e portugueses, que por sua vez, tornou possível o surgimento de outras manifestações culturais, materializadas na culinária, nas danças, na religião. Portanto, pode-se afirmar que surge por meio dessas relações dialógicas novos sistemas culturais.

É nesse sentido que Gomes (2006) compreende a Escola carnavalesca como o "espaço em que as comunidades concebem e produzem o carnaval" (p. 10), ou seja, a escola é considerada como um espaço semiosférico de interação entre sujeitos que, de posse de uma ideia comum, se organizam para criar e tornar real o universo carnavalesco, que por sua vez, pode também ser considerado um espaço de semiose, em face da diversidade de culturas que se presentifica para vivenciar os dias de festas.

A partir das considerações de Ramos et. al (2007), é possível verificar como ocorre o encontro dialógico e cultural entre sistemas e práticas culturais dentro do espaço de semiose e, consequentemente, a construção de novos textos culturais em

decorrência dessa relação. Compreende-se também que o encontro dialógico entre essas culturas não ocasiona o desaparecimento dos pares envolvidos, já que no entrecruzamento cultural tem-se a preservação das estruturas de cada unidade. Conforme observa Bakhtin (1997) as culturas apresentam-se como unidades abertas, possibilitando e comportando novos olhares e questionamentos.

Levando em consideração as argumentações demonstradas até aqui, compreende-se que novos sistemas e novas relações podem ser percebidos quando se desenvolvem reflexões sobre o processo de construção e preparação da escola para o desfile carnavalesco. Nesses desfiles tem-se materializado e traduzido o samba-enredo a partir dos setores, das alegorias, das alas e dos demais aspectos por meio dos quais a agremiação nilopolitana organiza-se. Albuquerque (2004) revela que para a apresentação do espetáculo que é o desfile, a escola estrutura-se em setores, geralmente sete ou oito, e estes se organizam e se desmembram em alas, alegoria, cada qual representando um dos aspectos desenvolvidos dentro da temática geral do samba-enredo.

À guisa de conclusão, pode-se entender que o encontro cultural estabelecido entre diferentes atividades e manifestações culturais, no espaço do carnaval e da própria escola de samba é possível porque, como afirma Albuquerque (2004), a festa é realizada pela comunidade e para a comunidade, não apenas a nilopolitana, mas para todo o público apreciador. Todas as atividades são desenvolvidas a partir de um organograma inicial, que contempla desde a concepção do enredo, criação das fantasias, protótipo dos carros alegóricos, até os momentos finais do desfile. A observação desse organograma permite a percepção de como os variados sistemas se entrecruzam e dialogam no espaço cultural da escola em prol de objetivos comuns para todos.

Diante dessas considerações, pode-se reforçar o caráter semiosférico que possui o carvanal, assim como a própria escola de samba, enquanto espaços no quais os sistemas culturais interagem, produzindo significações diversas. De acordo com o pensamento de Fiorin (2007), a semiosfera “é o domínio que permite a uma cultura definir-se e situar-se para poder dialogar com outras culturas” (FIORIN, 2007, p. 175). Sendo assim, a produção de sentidos constitui-se pelo encontro dialógico entre manifestações culturais distintas. Dessa forma, de uma lado tem-se os enredos, os sambas-enredos, ora analisados; do outro, os variados aspectos que os materializam, o desfile em si, sua organização, a setorização, as alas, as alegorias,

a Comissão de Frente, o balé clássico, o samba, as festas folclóricas e o público que, configurados como sistemas culturais em processo dialógico, constroem novos sistemas e sentidos.

4.2 Elementos da tradução de tradições no universo da Escola de Samba Nilopolitana

De acordo com a perspectiva de Lótman (1979), a cultura pode ser definida como conjunto de informações que não possuem caráter hereditário e que são registradas, acumuladas e conservadas na memória de diferentes sujeitos, dos mais variados grupos sociais, sendo estas informações materializadas, traduzidas e transferidas por diversas formas e processos comunicativos, ou seja, através de diversos sistemas culturais, portanto, semióticos. Com isso, faz-se necessário compreender a organização e a estruturação dos sistemas culturais, enquanto mecanismos assimiliadores e transmissores de informações, neste caso, o carnaval, a escola de samba e seus sistemas constituintes.

Ao discorrer sobre tal perspectiva, a autora Mônica Rebeca Ferrari Nunes, no texto *A memória da cultura e a memória na mídia em produtos audiovisuais infanto-juvenis* (2007, p. 256), partindo das reflexões desenvolvidas por Lótman e Bóris Uspenski (1981), compreende a cultura “como informação traduzida em um ou mais sistemas de signos que, por sua vez, geram textos de cultura, em que o hibridismo e a multiplicidade de códigos, suas ambivalências e contradições mantêm-se em um único mecanismo”. Sendo assim, pode-se entender que a autora argumenta sobre o espaço semiosférico, no qual é possível a correlação entre os mais distintos sistemas, sejam modelizantes de primeiro e/ou segundo graus e, consequentemente, a tradução destes em novas representações.

Trazendo para o universo da pesquisa aqui proposta, entende-se que a apresentação da Escola de Samba Nilopolitana é uma semiosfera, na qual diferentes elementos culturais e sígnicos são traduzidos e recriados em novos códigos por meio do processo de modelização entre os sistemas. Com base no exposto, pode-se dizer que a relação estabelecida entre os aspectos da memória, as informações e a cultura decorre da correlação, do entrecruzamento existentes entre os sistemas semióticos que as compõem, tendo em vista que:

> Os aspesctos semióticos da cultura se desenvolvem segundo leis que recordam as leis da memória, segundo as quais o que passou não é aniquilado nem passa a inexistência, mas que, sofrendo uma seleção e uma codificação, passa a ser conservado, para, em determinadas condições, de novo manifestar-se (LÓTMAN, 1998, apud NUNES, 2007, p. 256).

A compreensão quanto ao funcionamento do processo de tradução que ocorre no espaço semiosférico, implica a concepção dos sistemas envolvidos como textos. Ao compreender a cultura como um grande texto, conforme sinalizado por Machado (2003), entende-se que todos os sistemas que a constitui são também textos culturais, que são estruturados e organizados, a partir do texto fonte (LÓTMAN; USPENSKII, 1981). Assim, textos culturais como enredo, samba-enredo, sinopse, fantasias, alegoria etc., são organizados a partir dos mecanismos estruturadores existentes na agremiação carnavalesca.

Partindo de cultura enquanto texto construído pela mistura e pela diversidade de seus elementos constitutivos, entende-se que na relação entre esses elementos, são revelados, ou seja, são traduzidos os seus aspectos caracterizadores, quanto à sua semelhança e diferença. Tais aspectos remetem às relações de oposição, ou o binarismo que permeiam o espaço semiosferico, possibilitando o entrecruzamento sistêmico. Na própria concepção de cultura como mistura, revelam-se a universalidade e a diversidade como pontos demarcatórios, haja vista que a cultura brasileira, em termos gerais, se caracteriza pela mistura, junção entre os sistemas indígena, o negro e o colonizador, cada um com suas particularidades.

Assim sendo, para essa etapa da pesquisa, considera-se a Escola de Samba como um grande texto cultural, a partir do qual outras tipologias textuais estruturam-se. Isto implica dizer que todos os elementos que lhes são inerentes podem ser considerados como textos culturais. Nesse sentido, o samba-enredo (texto poético-musical), por exemplo, pode ser visto como resultante da tradução do enredo (texto em prosa, pode-se assim dizer). Tomando outro elemento exemplificador, cita-se o Setor 4, parte constitutiva da organização do desfile que traduz o samba-enredo de 2005, em que se dramatizada a chegada da Companhia de Jesus ao Rio Grande do Sul. No referido setor percebe-se a mistura que é característica da cultura brasileira, haja vista que traduz e transcria aspectos do processo de colonização indígena, à época de descobrimento das terras brasileiras, especificamente acerca da percepção dos achados decorrente de cada par envolvido nesse processo.

Dentre as alas que compõem esse setor, destacam-se as “Alas: Luxo – a riqueza Europeia”; “Natureza – a riqueza Indígena”; “Natureza Morta – A Pintura Europeia” e “Natureza Viva – A Pintura Indígena”. No tocante às alas que abordam as riquezas, há, de uma parte as riquezas europeias, caracterizadas por bens e objetos materiais, que denotam luxo, ostentação – “[...] Corte, nobreza; enfim, todo o tipo de benefícios que significassem influência, poder, status e prestígio” (FONSECA, 2005, p. 48). Essa ala, composta por integrantes da comunidade nilopolitana trazia à avenida os elementos símbolos da riqueza portuguesa, tais como metais nobres, jóias, tecidos finos, que tornavam possível a representação de luxo e glamour. Na outra parte, sem ouros, vestidos finos e jóias estavam os índios. Suas riquezas estavam na natureza, na fauna e na flora.

A diferença dos dois mundos presentes no setor, que trazia os civilizados e os civilizadores também foi demonstrada na pintura. Enquanto a inspiração indígena estava em colorir os seus corpos, os europeus traduziam seus hábitos e costumes através de objetos, flores, peixes. Tais aspectos são reiterados com as palavras que se seguem:

> [...] A pintura na visão europeia era representada pela natureza morta: objetos, flores, frutas, legumes, caças, peixes etc. [...]
> A pintura corporal utilizada pelos índios podia ser retratada em função da imaginação estar vinculada ao mundo espiritual (experiências espirituais), representar a hierarquia existente na tribo ou reproduzir diferentes animais, dentre outros significados. Pinturas específicas eram usadas em variados rituais (pedidos, agradecimento, guerras, celebrações) (FONSECA, 2005, p. 48).

Retoma-se, diante disso, as argumentações de Lótman (1996) acerca da atividade tradutora que se desenvolve dentro da semiosfera. Para o autor, dentre as características desse espaço de entrecruzamento de textos da cultura estão a delimitação e a irregularidade semióticas. Assim, no próprio Setor, enquanto espaço que possibilita a relação e a transcriação sígnicas se caracteriza pela homogeneidade, haja vista que também desempenha a função de sistema e, pela individualidade dos textos culturas que o compõem.

Nesse sentindo, a delimitação e a irregularidade dentro da semiosfera funcionam como mecanismo que separam e unem, respectivamente os sistemas, desencadeando suas transcriações em outros unidades sígnicas. Em outros termos, Lótman (1996) expõe sobre a fronteira semiótica, que permite o trânsito de sistemas na semiosfera, gerando informações novas. Assim, é a pintura viva, um denotativo

da prática cultural indígena, que, na interação com a pintura morta do europeu, vai traduzir, por exemplo, um ritual de agradecimento. Do mesmo modo que o ouro remete ao luxo e à ostentação própria do colonizador, uma vez que tanto o ouro quanto a pintura funcionam como elementos pecualiares de cada manifestação cultural, considerando o contexto em estão sendo delineados.

Outros elementos da operação de tradução dos aspectos que remetem às mais distintas tradições e formações culturais são percebidos, nos sistemas que compõem o espaço semiosférico da escola de samba, dentre eles, o enredo, o samba-enredo. Nesse sentido, a tradução do enredo no samba-enredo, por exemplo, é efetivada pela recriação daquele e sua tradução neste. Aspectos que são específicos do texto cultural do enredo são transpostos para o samba-enredo, tornando possível a tradução, ou seja, a modelização entre sistemas de segundo grau, que, considerando a organização que a própria linguagem lhe fornece, organiza-se e se constitui em sistema dotado de informação que, por sua vez, pode ser transcriado em estruturas outras.

Nesses termos, o processo de compreensão do samba-enredo, enquanto texto cultural, se constitui quando de sua tradução nos variados textos culturais que fazem parte da estruturação do desfile, configurando, dessa forma, numa tradução intersemiótica, considerando-a na perspectiva jakobsoniana (1974), uma vez que o construto musical – especificamente a letra – é traduzido em outros signos e/ou textos culturais, como nas fantasias e nos carros alegóricos, que são levados para a Sapucaí nos dias de desfile carnavalesco.

Na composição apresentada e representada no ano de 2007, cujo título é *Áfricas: do berço real à corte brasiliana*, tem-se a tematização do comércio escravagista e a diáspora africana para o Brasil. Numa visão diferenciada, a Beija-Flor transcria, recria aspectos da tradição dos povos africanos, transportando-os para o samba-enredo e apresentando ao público uma África, um negro resistente, que luta contra a dominação e opressão da classe dominante e, que por esta razão, consagra-se um herói. A atividade tradutora de elementos da tradição do povo negro e escravizado é realizada não só pelo samba-enredo em tela, mas também pelos mais variados sistemas culturais que compõem a agremiação carnavalesca.

Para a Comissão de Carnaval da Beija-Flor, o enredo de 2007

> [...] trata basicamente de mostrar a realeza africana, fugindo um pouco daquela abordagem paradigmática de que África é sinônimo de sofrimento, pobreza e escravidão. Além dessa visão estigmatizada, existe uma África e um povo que não são mostrados: a África Nobre, Real, Altiva e Corajosa (FONSECA, 2007, p. 10).

Nesse sentido, ao tematizar a diáspora africana, tematizam-se também as manifestações, costumes, os elementos reliogiosos da cultura desse povo, além de sua resultante, a afro-brasileira, bem como uma diversidade de práticas culturais que contam a história da chegada dos escravos à Bahia, ao Rio. Conforme Alexandre Louzada, integrante da Comissão de Carnaval da Beija-Flor, "[...] a diáspora africana é tratada por nós como um vaso que se quebrou e se partiu em vários pedaços. Cabe a nós, brasileiros, em nossa grande maioria descendente de africanos, identificarmos essas Africas e trazê-las para junto de nosso cotidiano" (FONSECA, 2007, p. 10).

Isto porque, com chegada dos negros ao Brasil, diferentes pontos do país foram sendo povoados pelos negros, locais em que eles ressignificavam seus costumes e raízes. Dentre eles, estados como Rio, Bahia e Maranhão. No trecho que segue é possível verificar tais aspectos.

> Olodumaré, o Deus maior, o Rei Senhor
> Olorum derrama a sua alteza na Beija-Flor
> Oh! Majestade negra, Oh! Mãe de liberdade
> Africa: O baobá da vida Ilê Ifê
> Áfricas: Realidade e realeza, axê
> Calunga cruzou o mar
> Nobreza a desembarcar na Bahia
> A fé nagô-yurubá,
> Um canto pro meu orixá tem magia
> Machado de Xangó, Cajado de Oxalá
> Ogum yê, o onirê, ele é Odara.
> [...]
> (RUSSO, et al, 2007, p. 104).

A leitura desse trecho possibilita a observação dos aspectos já mencionados, assim como a constituição da Escola de Nilópolis pode ser considerada uma pequena África, uma das múltiplas áfricas que foram construídas no território brasileiro, através da tradução e ressignificação de manifestações da cultura do referido continente. Há também a celebração da África real e das "áfricas brasilianas", em que se nota a exaltação do canto ao herói e guerreiro africano,

capaz de transformar o seu sofrimento em coragem, determinação, resistência e liberdade para lutar por sua cultura, dignidade e identidade.

Assim, retomando o conceito de Machado (2003) sobre o processo de modelização, em que os sistemas organizam-se a partir da estrutura da língua – modelizante primário – pode-se considerar o samba-enredo um sistema de signos verbais, portanto, modelizante de segundo grau, que, na interação e no diálogo com outros sistemas – enredo, fantasias, carros alegóricos, a religião, a dança - traduzem uma determinada cultura ou o cruzamento de manifestações culturais distintas. Esse processo ocorre no samba-enredo anteriormente abordado, em que se percebe o entrecruzamento da cultura do povo brasileiro e africano, resultando dessa inter-relação novas manifestações, novos sistemas culturais, representadas também pelas inúmeras áfricas que aqui foram construídas.

Assim, traduzir uma tradição significa reinventá-la, atribuindo-lhe novos sentidos. Desse modo, a tradução dos costumes e manifestações culturais africanas, no universo carnavaleco é uma atividade que se recria e se reinventa. Desssa maneira, Haroldo de Campo, em *Transcriação* (2015) e Machado (2003), em seus textos já mencionados, convergem em suas reflexões para um ponto comum, no qual a tradução de uma tradição implica a transcriação, recriação e reinvenção do elemento traduzido.

Nessa perspectiva, as manifestações culturais como a religiosidade do negro torna-se traduzida por diversos elementos: “a fé nagô-yorubá/Machado de Xangô, Cojado de Oxalá”. Dentre outros aspectos, estes elemento são cultuados e ritualizados em diferentes regiões brasileiras, as quais são consideradas pequenas Áfricas. De acordo com os dizeres de Ricardo da Fonseca, a percepção da realização dessa atividade tradutiva pode ser observada em várias práticas sociais, tais como:

> Os quilombos, os terreiros de condomblé e de magia relativos à religiosidade africana, principalmente na Bahia, a Casa das Minas, no Maranhão, as festas folclóricas de origem africana, como o maculelê, o maracatu, o afoxé, diversas danças e folguedos... Todas essas manifestações culturais podem ser consideradas pequenas Àfricas de resistência que remetem a realeza africana (FONSECA, 2007, p. 11).

A atividade tradutora no universo da Agremiação Nilopolitana também se materializa, como já visto, na perspectiva intersemiotica. Segundo Jakobson (1974,

p. 65), “a tradução inter-semiotica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema signos não-verbais”. Isto porque, para a realização da festa carnavalesca, diferentes sistemas de signos verbais e não-verbais interagem e se articulam, de modo a ressignicar e traduzir as diferentes temáticas abordadas pelas escolas, dentre elas, as diversidades culturais.

A Comissão de Carnaval da Beija-Flor, no carnaval de 2007, ao apresentar a realeza africana, no Setor 1, composto pela Alegoria 01: “Majestade – África”, traduz alguns de seus elementos caracterizados nas 07 (sete) alas que também compõem o referido setor. Dessa maneira, elementos como a agilidade, a coragem, a altivez e a velocidade do negro são recriados na avenida nas alas em que seus componentes estão fantasiados de: antílope, leão, girafa e leopardo, respectivamente.

Figura 14 – Protótipo das fantasias utilizadas pelos componentes das alas mencionadas acima.

Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2007, p. 30).

A nomeação das alas e a relação estabelecida entre elas e os animais que as nomeam deve-se às características que cada animal possui. Ao apresentar resumidamente cada ala, tem-se a descrição dos animais que as simbolizam. A ala caracterizada de Antílope, traduzindo a agilidade do povo africano, é composta por setenta (70) integrantes da comunidade nilopolitana. O antílope, por sua vez, é

> [...] um animal ágil, veloz e de cornos ocos. Pertencente ao grupo dos animais bovídeos, engloba uma classe com cerca de 90 espécies. Dotados de musculatura poderosa nos quartos traseiros, o que lhes permite fugir dos predadores, pode atingir cerca de 100 km/h. Com uma admirável elegância, figura como um dos principais motivos encontrados nas diversas formas da arte africana (FONSECA, 2007, p. 30).

O leão é conhecido como o “Rei dos animais” ou “Rei das Selvas”. Por essa razão, ao tratar das realezas do continente africano, a Comissão de Carnaval da Escola de Samba de Nilópolis apresenta esse animal, com intuito de traduzir a coragem, a força do negro. A “Ala Comigo ninguém pode” traz como símbolo o leopardo, animal ágil, veloz e feroz. Quanto à altivez africana, esta é representada pela girafa, nas alas “Tudo por amor” e “Liberdade”. Segundo a Comissão da Escola,

> Encontrados no Centro e no Sul do continente africano, estes mamíferos herbívoros gostam d viver em amplos espaços, como estepes e savanas. O pescoço comprido e o peculiar padrão das manchas caracterizam-lhes como animais diferentes e exóticos, o que lhes garantiu um lugar especial na arte africana (FONSECA, 2007, p. 30).

Frente a relação estabelecida entre sistemas culturais de natureza distintas, é necessário levar em conta as diferentes etapas de estruturação do desfile, considerando elementos intrínsecos e extrínsecos ao processo de elaboração do rito carvavalesco. Como visto, Leopolde elenca duas tipologias organizacionais para que o desfile seja concretizado. Para o autor, cada “ciclo carnavalesco”, que se processa pela alternância das atividades realizadas, ora pela organização formal, ora pela carnavalesca, consecutivos, pode ser resumido em três etapas.

A primeira etapa compreende o período de atividade realizadas do momento pós-carnaval, se prolongando até agosto e setembro. É nesse momento que a organização carnavalesca se desativa. Leopoldi discorre sobre esta fase da seguinte forma:

> O quadro administrativo, por seu lado,mantém-se em funcionamento precário, mas suficiente e necessário à prestação de contas, ao pagamento de dívidas e à preparação de relatórios destinados aos organismos oficiais. Entretanto, nesse espaço de tempo já se esboçam as linhas básicas de atuação da Escola para todo o ciclo carnavalesco, elegendo-se, por exemplo, o indivíduo ou grupo responsável pela elaboração do enredo a ser apresentado no carnaval seguinte. E, conhecido o tema escolhido para o próximo desfile, os compositores já começam a trabalhar os seus sambas-

> enredos, ainda nos meados desta fase inicial (LEOPOLDI, 1977, p. 50).

Quanto à segunda etapa, esta vivenciada dos meses agosto e setembro até novembro e dezembro, compreende os momentos de retormada dos ensaios, tendo em vista que o enredo já está definido e o processo de seleção dos sambas-enredos já está em desenvolvimento. Também nesta fase é possível perceber ações concomitantes das duas organizações maiores: de um lado, a organização carnavalesca, com atividades de reestruturação de alas, apresentação dos sambas-enredos pelos compositores e, consequentemente, a eleição da composição que será apresentada no carnaval, já sendo usada nos ensaios, para que a comunidade aprenda-o e cante-o no desfile.

Do outro lado, observa-se a organização formal, ou administrativa da escola, pois

> [...] é a época em que a Escola define concretamente as suas possibilidades para o desfile de carnaval, o grupo dirigente empreendendo decisões e realizando operações destinadas a assegurar a eficácia do futuro desempenho da agremiação. O empenho da direção da Escola em executar um programa econômico de captação de fundos – o que se constitui, via de regra, o indicador por excelência da capacidade de qualquer grupo administrativo – alcança neste período o seu nível mais elevado (LEOPOLDI, 1977, p. 50).

Por último, tem-se a terceira fase do ciclo, que corresponde aos meses de novembro e dezembro até o carnaval. Intensificam-se nesta fase as atividades do grupo que compõe a organização de carnaval, tendo em vista que, nessa etapa,

> [...] As alas consolidam sua organização e se preparam para o desfile, os figurinos são distribuídos e as fantasias, confeccionadas, o samba-enredo torna-se uma espécie de hino da agremiação. À medida que o carnaval se aproxima, a importância desses aspectos aumenta até predominar absolutamente por ocasião do desfile, quando a potencialidade da agremiação é exposta a um público cuja expectativa foi amplamente incrementada pelos meios de comunicação. Os agentes carnavalescos, neste momento, assumem a direção da Escola de Samba, encarregando-se de apresentá-la no desfile, objetivo que motivou praticamente toda a atividade por um longo período do ciclo carnavalesco (LEOPOLDI, 1977, p. 50-51).

Com base nisso, pode-se dizer que os sistemas verbais - enredos, sinopse e samba-enredo são, pela atividade tradutora existente entre signos, traduzido,

transcriados em signos não-verbais, tais como, o samba, as fantasias, o canto, as danças, as alegorias. Ressalta-se, nesse processo de tradução, a existência de relações binárias nas quais se percepem elementos equivalentes evidenciados em diferentes signos e/ou sistemas culturais, e também tradições.

Como salienta Jakobson (1974), o processo de tradução torna-se efetivado porque o texto cultural, enquanto fenômeno comunicativo, parte de um emissor a um destinatário, por meio de um canal. Diante de tais colocações, retomam-se as reflexões desse estudioso sobre o ato enunciativo, uma vez que este, para se concretizar, prescinde da existência de um emissor e um receptor que compartilhem do mesmo código, para que a mensagem enviada, independente do canal utilizado, possa ser decifrata, compreendida, traduzida e transformada em texto da cultura.

É válido destacar que o processo de tradução, de transcriação de sistemas culturais dá-se pela transposição de elementos equivalentes e que podem ser recriados em diferentes sistemas culturais. Nessa abordagem é que se tem a tradução do enrendo no samba-enredo e deste nos aspectos que estruturam o desfile de carnaval. Assim, o enredo, enquanto sistema modelizante, pode-se dizer, nessa perspectiva, primário, torna possível a modelização e a tradução dos e nos demais textos culturais, que por sua vez, adquirem significações quando em relação com o texto primeiro.

Como foi mencionado por Leopoldi (1977), o enredo é parte constituinte da primeira fase de elaboração, sobre qual se debruça a organização carnavalesca. É com base na tematização apresentada no enredo que os demais elementos são pensados e criados. Entende-se, desse modo, a realização do processo da atividade tradutora, em variadas manifestações culturais são reveladas em diferentes linguagens. Para o carnaval do ano de 2008, por exemplo, a Comissão de Carnaval da Escola de Samba Beija-Flor de Nilopólis desenvolveu o seguinte enredo:

> Viagem e sonho, realidade e fantasia; porções que juntam na receita de um carnaval. Viajar na história real, misturando ilusão e magia, é traçar a linha imaginária que tece o enredo, recheando de arte e poesia, para enfeitar a festa do povo. A brasilidade, é o tempero que atrai, como aroma de algo familiar e a pitada do desconhecido nos desperta a fome do saber. "Macapaba", que na língua indígena quer dizer concentração de "bacabas" ou "bacabeiras", uma palmeira nativa da Amazônia, de onde deriva o nome Macapá, a capital do Estado do Amapá (nome de outra planta), cenário onde se desenrola a nossa história.

> A região é também conhecida como 'meio do mundo', por ser cortada pela Linha do Equador, o Marco Zero divisor dos hemisférios Norte e Sul. Macapá é o palco onde ocorre o fenômeno do equinócio, quando, em dois períodos do ano - no Outono e na Primavera - o Sol se posiciona a 90º dessa linha divisória, iluminando por igual os dois hemisférios, fazendo com que os dias e as noites tenham a mesma duração de 12 horas. [...]
> Desde a formação de nosso povo, há muitos milênios atrás, à visitação de povos antigos, navegantes e desbravadores, em busca de mitológicos 'Eldorados' e a saga pela expansão e demarcação do nosso território.
> Terra por muitas terras cobiçadas, porta de entrada para a exuberância, encanto e riqueza da Amazônia; é um paraíso preservado, que abriga em suas matas, uma grande diversidade ecológica. Em sua rica fauna, espécies incomuns e, dentre elas, uma pequena jóia rara, mais uma feliz coincidência: um delicado pássaro chamado de 'Brilho de Fogo', um beija-flor.
> Por essa e por outras razões, que a nossa Escola percorre essa terra encantada. É esse brilho que nos encanta; é esse fogo que nos impulsiona e nos ilumina a imaginação, e faz com que um outro Beija-Flor, de Nilópolis, faça essa viagem fantástica ao 'meio do mundo', para revelar Macapá e o Amapá, o extremo ponto onde começa o Brasil, no mapa e em sua história real.
> E assim, na fantasia que nos envolve e que enfeita essa trajetória, o samba vai contar, em poesia, a contramão de nossa história; viajando nessa linha imaginária que nos une, numa aventura surreal por mares e rios, muito antes navegados. Hoje a Beija-Flor, desbravadora, descobre mais um carnaval. És a terra dos encantos, de uma viagem fantástica, iluminada de sol, que te faz "meio do mundo", o coração do Amapá; que emerge como Marco Zero da linha que enlaça e nos leva ao redor do planeta, numa ciranda, feito uma dança que gira, que mexe até onde a imaginação alcança.
> E nesse caleidoscópio mágico, o carnaval traz a história contra a história, onde o real e a fantasia se misturam. E nessa mescla, em forma de festa, canta "parabéns à você" nessa passarela, que hoje é o seu rio onde desfila Nilópolis, a sua floresta, que semeou e fez crescer; duas plantas que se fundiram: "Macapaba" e "Amapá", criando uma raiz de amor que ao som do batuque "Marabaixo", como ladrão rouba um verso e faz brotar seu universo, num poema escrito em samba, no coração da Beija-Flor[16].

Funcionando como ponto norteador para o surgimento dos novos textos que compõem a semiosfera carnavalesca, o enredo é traduzido na sinopse, no samba-enredo, que por sua vez, também podem ser traduzidos nas alegorias, nas alas, nas fantasias etc. Para fins de demonstração e análise de como esse processo de tradução sistêmica e, consequentemente, (re)criação de novos textos que são

[16] Texto disponível em: <http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/enredo/>). Acesso em: 27 mai. 2015.

representados e apresentados nos desfiles carnavalesco, alguns trechos do samba-enredo do ano em tela seráo transcritos a seguir.

> Macapaba - Equinócio Solar: Viagens fantásticas ao meio do mundo
>
> É manhã
> Brilho de fogo sob o sol do novo dia
> Meu talismã, a minha fonte de energia
> Oh deusa do meu samba, a flor de Macapá
> No manto azul da fantasia
> Me faz mais forte, extremo Norte
> A luz solar, ilumina meu interior
> Vou viajar na Linha do Equador
> Emana ao meio do mundo a beleza
> [...]
>
> Quem foi meu Deus que fez do barro poema
> Quem fez meu Criador se orgulhar
> Os Cunanis, Aristés, Maracás,
> Foram dez, foram mais, pelo Amapá
>
> Um dia, navegando em rios de Tupã
> A viagem fantasia, dos filhos de Canaã
> A mágica da terra, a cobiça atraiu
> Ibéria se enleva no Brasil
> A mão de Ianejar
> Na fortaleza pela proteção da vida[17]
> [...]

Analisando os dois textos citados, caracterizados como textos culturais, pode-se perceber a relação de equivalência existente entre os mesmos, configurando uma relação de oposição binária, na qual são revelados aspectos semelhantes em estruturas diferentes. Ambos, obedecendo às suas respectivas estruturas, discorrem sobre: “Macapaba - Equinócio Solar: Viagens fantásticas ao meio do mundo”. Misturando fantasia e realidade, a Escola de Nilopolis percorre as terras de Amapá e Macapá, trazendo ao público aspectos da cultura local e regional, de modo a exaltar e a homenagear a cidade de Macapá, capital do único estado brasileiro a ser cortado pelo Linha doEquador, fenômeno que possibilita aos dias e noites terem a mesma duração.

Para o desfile de 2008, ano em que a Escola conquistou o 11º campeonato, a Agremiação estruturou-se mais uma vez em 08 (oito) setores, cada setor,

[17] Texto disponível em: <http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/samba-enredo/>. Acesso em: 27 mai. 2015.

juntamente com as alas nas quais é dividido, representando os aspectos salientados nos textos culturais acima citados. O Setor tematizava e representava o Sol. Nele, a Comissão de frente (ver figura abaixo), por exemplo, representou o equinócio solar, trazendo “Brilho de fogo sob o sol do novo dia”.

Figura 15 – Comissão de Frente – carnaval 2008.

Fonte: <https://escolasdesambadoriodejaneiro.blogspot.com.br/2016/04/beija-flor-2008.html>.

A abordagem de diferentes elementos da cultura local pode ser percebida na composição e em sua tradução, ou seja, na transcriação para o desfile, por meio das fantasias e outros adereços, como pode ser percebido também na afirmação a seguir. Segundo Pedro Migão, no blog Ouro de Touro

> [...] o artesanato de Macapá também foi lembrado, no não menos bonito elemento **“**Os Cunanis, Aristés, Maracás,”, A Cerâmica das Civilizações Perdidas”, que tinha diversas grandes esculturas dos vasos e elementos típicos feitos pelos artesãos locais.As lendas sobre os tesouros de Macapá também foram bem reproduzidas em uma alegoria com um enorme e bem realizado tigre protetor. A pirataria dos invasores de Macapá também foi retratada, com diversos olhos gigantes em busca das riquezas locais”[18]

[18] Texto disponível em: http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2016/02/2008-beija-flor-voa-livre-sob-o-equinocio-de-macapa-para-mais-uma-conquista/. Acesso em 18 de abril de 2017).

Figura 16 – Cunanis e Maracás – artesanato local

Fonte: < http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2008/>.

Outro elemento que pode ser considerado texto cultural e/ou sistema semiótico, atrelado ao universo da escola de samba é a sinopse poética do enredo. Ainda acerca do carnaval de 2008, tendo em vista a intenção de visualizar e demonstrar como aspectos semelhantes podem ser apresentados por diferentes sistemas dentro do mesmo espaço semiosférico, no trecho: “Resplandece a noite da folia, como quem clareia, trazendo a luz que ilumina a alegria, a “Deusa” e seu manto azul do dia, radiante como o Sol que brilha, ‘Brilho de Fogo’, que nos aquece e incendeia, faiscante de esplendor” (LOUZADA, et. al, 2008, disponível em: http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/enredo/), pode perceber não apenas a apresentação da Escola Beija-Flor ao público presente na Avenida do Samba, mas também a apresentação da graciosa Macapa e suas riquezas.

De acordo com a Comissão de Carnaval da Beija-Flor (REVISTA BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS: UMA ESCOLA DE VIDA, 2005), a elaboração da sinopse pode ser considerado o terceiro momento de preparação para o desfile, ou em termos discutidos aqui, como mais um sistema semiótico e cultural pelo qual a tradução de diferentes tradições são possíveis. Relacionando a composição musical e a sinopse é possível verificar a relação estabelecida entre ambos, fato que é reforçado pelas considerações de Lotman (1979) a respeito do entrecruzamento de sistemas dentro da semiosfera, apontando que, de modo isolado, os sistemas não constituem processo significativos completos, mas tão somente, na sua relação com

outras unidades sÍgnicas. Assim, tem-se os seguintes trechos da sinopse poética e do samba-enredo:

> [...]
> Vem contar que és a face primeira, que os andarilhos do Oriente beijaram de amor ardente, na aurora da 'Tribo Brasileira', que por Ti se fez raiar. Modela em barro a sua história, por 'Cunanís', 'Maracás', 'Aristés' e 'Aruãs'; resplandece do ocaso a civilização perdida, escava da terra o passado e dê vida, como ceramista que dá forma ao pó.
> [...]
>
> [...]
> Quem foi meu Deus que fez do barro poema
> Quem fez meu Criador se orgulhar
> Os Cunanis, Aristés, Maracás,
> Foram dez, foram mais, pelo Amapá
> [...]
> (LOUZADA, et. al, 2008).

O primeiro trecho refere-se à sinopse, já o segundo, ao samba-enredo. Enquanto textos culturais, samba-enredo e sinopse são sistemas modelizantes de segundo grau, estruturados a partir da própria língua natural e através de mecanismos estruturantes da própria agremiação, de modo que também modelizam e traduzem novas significações. A operação tradutória que ocorre dentro do espaço semiosférico, considerado também cultural, envolve sistemas semióticos que desempenham, segundo o pensamento de Machado (2003, p. 179), a "função textual modelizante ao transferir a estruturalidade poética de uma língua para outra completamente diferente", possibilitando a criação de informações novas. Em outras palavras, pode-se afirmar que traduzir um sistema implica modelizá-lo, ou torná-lo modelizador de outros sistemas, tendo em vista que os sistemas ora comunicam, oram modelizam, ou podem modelizar e comunicar ao mesmo tempo.

Nesse sentido, não só as escolas de sambas, mas também o carnaval se mostra como um espaço semiosférico em que variados sistemas entram em constante diálogo. De acordo com Queiroz,

> O carnaval faz parte desse conjunto de coisas veneráveis denominadas 'tradição' e foi analisado como tal desde pelo menos os fins do século XIX. Viram-se nele os restos de civilizações muito antigas, os vestígios de complexos culturais que se teriam desagregação, e dos quais sobraram algumas migalhas por razões que era necessário desvendar.[...]. (QUEIROZ, 1999, p. 174):

O próprio carnaval brasileiro pode ser considerado como uma manifestação tradicional da cultura, que traduz e transcria outros e diferentes aspectos da atividade cultural, não apenas brasileira, mas de outras práticas culturais espalhadas e cultuadas pelo mundo. Dessa maneira, conforme salienta Queiroz,

> Sem dúvida, a tradição do Carnaval existe. Uma vez que a festa se transmite de uma geração a outra oralmente e por escrito; existe, porém, algo mais, uma vez que ele não permanece preso ao passado no sentido de se conservar e durar. Volta-se também para o futuro e está sustentado por esta esperança de uma sociedade diferente que poderá um dia se estabelecer, e para sempre. O conjunto de noções a respeito do Carnaval não chegou ao estágio de uma configuração formalmente cristalizada; mas as reflexões e opiniões que concentra apresentam entre elas evidente concordância e se exprimem, em intervalos regulares, por meio de comportamentos estereotipados que visam realizar todas as promessas alegres e felizes. Por todos estes aspectos, a narrativa carnavalesca brasileira toma um aspectos declarado de mito, expressando-se todos os anos, no momento certo e marcado, por ritos específicos (QUEIROZ, 1999, p. 183).

Diante de tais colocações, pode-se compreender o mito carnavalesco e toda a organização de sistemas culturais que permeia tal texto da cultura como uma "tradução cômoda de uma realidade complexa, veiculando um significado que pode ser captado por todas as inteligências, do cientista ao homem do povo" (QUEIROZ, 1999, p. 197). Nas composições mencionadas anteriormente, nota-se diferentes manifestações culturais entrecruzando-se, sendo traduzidas e, dessa forma, ressignificadas, reforçando as considerações de Lótman (1979), acerca da cultura como informações acumuladas e transferidas.

Com base na concepção de cultura como o texto maior, entende-se que as manifestações culturais e práticas de linguagens que expressam as tradições de uma comunidade são percebidos como textos da cultura, com características pecualiares e estruturas próprias, que têm sua semântica atrelada também ao contexto em que se processam. Na esteira da percepção lotmaniana,

> [...] O efeito artístico do 'processo' é sempre uma relação (por exemplo, a relação do texto com a expectativa do leitor, com as normas estéticas de uma época, os estereótipos próprios do tema ou das leis dos gêneros). Fora destas ligações, o efeito artístico não existe. [...] (LÓTMAN, 1978, p. 173).

Lótman (1978) e a Jakobson (1974) discorrem sobre a atividade de construção textual, seja literário, não literário e/ou cultural, relacionando tal atividade com os mecanismos de seleção e combinação de elementos linguísticos, socioculturais que o código dispõe ao autor, o que pode ser relacionado às ligações acerca das quais Lótman argumenta acima, como também sobre os elementos que constituem o ato enunciativo (JAKOBSON, 1974), do qual participam: o emissor, o receptor, que trocam mensagens, estas, por sua vez, são transmitidas, considerando que emissor e receptor compartilhem do mesmo código, por meio de um canal, em determinadas situações sócio-comunicativas.

Assim, quando da análise acerca da tradução e transcriação de sistemas dentro da semiosfera, observa-se as relações estabelecidas entre suas estruturas, revelando traços específicos de cada sistema, fato que permite a percepção e representação dos aspectos semelhantes em organizações diferentes. Considerando os sistemas acima elencados, pode-ser perceber que cada um, embora com estruturas e constituição distintas, intencionam apresentar ao público o mesmo tema. Levando em conta os três últimos - enredo, samba-enredo e sinopse - , nota-se que pelo mecanismo da repetição, todos discorrem sobre a cidade de Macapá, suas características histórico-culturais, a sua geografia, dentre outros aspectos.

Conforme o semioticista de Tártu (1978), observa-se que no processo combinatório de segmentos, a repetição torna-se ação inevitável; repetindo-se elementos em nível fônico, fonológico, rítmico. A título de exemplificação, Lótman (1978) afirma que a rima, ao tempo em que funciona como elemento rítmico, pode ser caracterizada como uma repetição de elementos pertencentes ao nível fonológico, por exemplo.

Levando em conta os sistemas referentes ao carnaval de 2008 apresentados pela Beija-Flor, enredo, samba-enredo e sinopse (textos completos em anexo), pode-se caracterizá-los como textos em prosa (enredo), poema (samba-enredo e sinopse). Vale mencionar que as demais composições analisadas seguem o mesmo tipo estrutural. É apenas por uma questão de espaço que a exemplificação e discussão se processa considerando um e/ou outro.

Para Mussa e Simas (2010), conforme já apresentaram em discussões anteriores nessa pesquisa, o processo de constituição da composição musical como, de fato, um samba-enredo, está atrelado à consideração de aspectos extrínsecos e

intrínsecos. Os primeiros, referindo-se ao samba-enredo como a expressão poética, na qual apresenta-se e se representa, ou seja, desenvolve, descreve e alude ao tema geral do enredo, considerando não apenas letra e melodia, mas também elementos essenciais ao desfile – fantasias, alegorias, alas etc. Já o segundo está relacionado ao processo de estruturação versificada da composição musical. É o verso que se apresenta como a "unidade constitutiva fundamental" do samba-enredo.

Para os autores, "Na poesia escrita, o verso é visualmente identificável na própria estrutura gráfica do texto" (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 29), em que observam-se, em sua organização, elementos como a estrofização, a versificação, a rima. Elementos esses que conferem, pode-se dizer, o caráter de literariedade aos textos culturais analisados aqui.

Assim, do ponto de vista da estrofização, os samba-enredos de 2004 e 2005 (conferir em anexo) são organizados com sete estrofes cada, com variação entre quadras, quintilhas, sextilhas e septilhas. Ja as composições de 2007 e 2008 apresentam diferenciações quanto à estruturação. O samba-enredo de 2004 apresenta 4 estrofes, com 11 (onze), 4 (quatro), 13 (treze) e 4 (quatro) versos, respectivamente; a composição de 2005, por sua vez, estrutura-se, também, com 4 (quatro) estrofes construídas com 12 (doze) versos – a primeira e a terceira e, 4 (quatro) versos, a segunda e quarta.

No que tange à rima, Lótman (1978), a concebe como um mecanismo que interliga os versos, fazendo-os soarem concomitantemente. Nesses termos, além de encontrar-se, geralmente no final de cada verso, ainda qualifica-se pela consonância. Para fins demonstrativos, segue trecho:

> [...]
> É jeje, é jeje, é querebentã
> A luz que vem de Daomé, reino de Dan
> Arte e cultura casa da mina
> Quanta bravura negra divina
> Zumbi é rei
> Jamais se entregou, rei guardião
> Palmares hei de ver pulsando em cada coração
> Galanga pó de ouro e a remissão enfim
> Maracatu chegou rainha ginga
> Gamboa, a pequena África de Obá
> [...]
>
> (RUSSO, et al, 2007, p. 104)

Na letra dessa composição, apresentada em 2007 e que narra a diáspora africana ao Brasil e, consequente, a ressignificação, pela via da tradução de tradições em terras brasileiras, de costumes e práticas sócio-culturais africanas, pode-se notar a presença de rimas emparelhadas, quando se tem:" querebentã/Dan"; "mina/divina"; "gardião/coração". O samba-enredo de 2005, que narra o conflito dos Sete Povos das Missões, ou seja, a Companhia de Jesus e o processo de catequização e conversão ao catolicismo em várias partes do mundo, apresenta rimas emparelhadas e altenadas, conforme nota-se nos trechos que seguem:

> Clareou...
> Anunciando o novo dia
> Clareou...
> Abençoada Estrela Guia
> Traz do céu a Luz Menino
> Em mensagem do Divino
> Unir as raças pelo amor fraternar
>
> A companhia de Jesus
> Restaura a fé e a paz faz semear
> Os Jesuítas vieram de além mar
> Com a força da fé catequizar... e
> Civilizar
> [...]
> (PILARES, et al, 2005, p. 106).

Nas estrofes acima que constituem uma narrativa da trajetória de Jesus, no caso da primeira e, do processo de chegada, instalação e propagação da Companhia Jesuítica por vários países, incluindo o Brasil, iniciando pelo Sul, pode-se observar a utilização da rima não apenas para marcar a finalização do verso, mas também como interligamento e fechamento das estrofes ora apresentadas. No samba-enredo de 2008, também podem ser vistas rimas colocadas de forma emparelhadas e alternadas quando na composição das estrofes.

> [...]
> Um dia, navegando em rios de **Tupã**
> A viagem fantasia, dos filhos de **Canaã**
> A mágica da terra, a cobiça **atraiu**
> Ibéria se enleva no **Brasil**
> A mão de **Ianejar**
> Na fortaleza pela proteção da **vida**
> Em São José de **Macapá**
> Brilha Mairi a minha estrela **preferida**
> Herança moura em Mazagão
> Retiro meu chapéu de bamba e **assim**

> O marabaixo ao marco zero cai no samba
> Soam tambores no tocar do **tamborim**
> [...]
> (Texto disponível em: http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/samba-enredo/. Acesso em: 27 mai de 2015 - Grifo nosso).

Diante da exposição ora aqui realizada, pode-se compreender que existem nos sambas-enredos em voga mais narração, apresentação e representação de práticas culturais, de acontecimentos e fatos e, menos enumeração de sentimentos. Nesses termos, Mussa e Simas (2010, p. 43), afirmam que, desse modo, a poesia começa a abandonar o lirismo, que é "típico de todos os gêneros de música popular urbana e assume um tom mais épico, reforçado pela densidade da melodia que passaria a caracterizar o samba de enredo".

Assim, o que se observa nas composições analisadas é a abordagem de temas variados, descrevendo e apresentando práticas culturais distintas, que, enquanto sistemas semióticos e fenômenos comunicativos, transmitem informações diversas, que são transformadas e traduzidas em textos da cultura. A junção fantasia e realidade permite a discussão sobre vários aspectos sociais e históricos, cultural político, que permeiam a sociedade. Desse modo, o samba-enredo, enquanto texto cultural e fenômeno comunicativo, cumpre também a função de texto artístico-literário, dada a capacidade que o texto literário tem de transcender o real e o imaginário.

A escola de samba desempenha, também, a função de elemento que guarda e registra o fazer de uma comunidade, de uma coletividade. "À medida que valoriza, transmite, cultiva e reelabora os aspectos fundamentais da cultura do grupo que a viabilizou, desempenha no mundo do samba uma função semelhante à das instituições educacionais de uma dada sociedade" (LEOPOLDI, 1997, p. 47). No processo de tradução os novos textos culturais surgem como signos de outros textos. Isto porque, nesse processo, o entrecruzamento entre enredo, sinopse, fantasias, samba-enredo e demais elementos inerentes ao espaço semiosférico da Escola de Samba podem ser considerados como transcriação entre códigos culturais distintos. A tradução ou a transcriação é a transposição de elementos textuais para outro texto, aspectos do enredo para o samba-enredo, por exemplo.

4.3 Correlação entre os sistemas semióticos no espaço semiosférico da "Beija-Flor de Nilópolis"

Levando em conta as argumentações apresentadas por Lótman (1996), entende-se que de modo isolados e/ou separados, os sistemas não funcionam corretamente, não revelam todos os seus significados e particularidades, é necessário, então, para que tenham significados e produzam novas significações que estejam inseridos, emergidos em um espaço que possibilite o seu real funcionamento, ou seja, dentro da semiosfera. Assim sendo, pode-se dizer que o samba-enredo, enquanto sistema cultural, para construir sentidos deve ser visto e analisado considerando o seu contexto de produção – a escola de samba, onde se percebe a influência de fatores internos e externos. Em outros termos, diz-se de elementos semióticos e não semióticos, estruturados e sem estruturas, aspectos estes que remetem às relações de oposições binarias como marcadores envolvidos no processo de correlação, de entrecruzamento entre os mais variados sistemas sígnicos.

Nesse ínterim, a construção semântica decorrente do sistema cultural samba-enredo está vinculada à inter-relação que este estabelece com outros sistemas culturais que compõem e permeiam o universo da agremiação sambista, haja vista que, conforme afirmações de Carmen Lúcia José, em *Trânsito entre as oralidades: do corpo-mídia ao corpo inserido na mídia* (2007, p. 246), "no interior da semiosfera, os códigos e as linguagens se movimentam através da confecção dos textos culturais, como resultantes do *continuum* semiótico", ou seja, resultantes das atividades desenvolvidas dentro escola de samba, vista como o grande texto da cultura, que comporta muitos outros textos.

Tomando como objeto de discussão o samba-enredo do ano de 2004, em que a escola celebrou 50 anos, composto por Cláudio Russo, Marquinhos, Zé Luis, Jessi e Leleco, será possível perceber como os sistemas modelizantes, perceptíveis na letra da composição, assim como em seu contexto de criação, enquanto fenômenos comunicativos e informativos, dialogam, articulam-se e se correlacionam, resultando na ressignificação referencial do tópico/temática enredado(a) na letra do samba-enredo, dada a atribuição de ritmo, sonoridade e imagem aos aspectos constitutivos da mensagem, dentre outros aspectos.

A temática apresentada e representada em 2004 – “Manõa, Manaus, Amazonas: terra santa que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”, a Comissão carnavalesca realiza pesquisa e estudos bibliográficos *in locu*, com o intuito de tornar concreto e fundamendado o projeto do desfile. Para Laíla, citado por Albuquerque (2004), o enredo é o elemento principal e essencial para o êxito quando no desfile, assim como “o samba bem cantado pela comunidade, belas fantasias e alegorias capazes de surpreenderem o público e os jurados” (p. 12).

A partir do enredo, os demais elementos são pensados e executados. Considerando as argumentações já apresentadas por Leopoldi (1977), percebe-se que a relação desenvolvida dentro da escola de samba, não se processa de modo aleatório, amorfo. Segundo o teórico, para o bom desempenho das funções e rotinas, a escola se divide em dois grandes níveis de organização, dentro dos quais outras relações ocorrem: “um que apreende os aspectos relativos à sua apresentação carnavalesca, outro que diz respeito aos elementos situados no campo propriamente administrativo e que, em última instância, visam a criar condições para que a agremiação realize aquela apresentação” (p. 48).

Quanto ao primeiro, o autor denomina de organização carnavalesca – “se refere ao conjunto e articulação dos elementos mais diretamente vinculados à apresentação da escola de samba no desfile de carnaval”. Já o segundo tipo, chamado de “organização formal” – diz respeito “relacionamento e ao exercício de funções levadas a efeito para assegurar à agremiações condições adequadas para atingir os seus objetivos. Constitui na Escola de samba um domínio de manifestação da atividade buracrática, que, embora ainda de maneira incipiente, vai tornando-se elemento característico da cúpula administrativa e alcançando os setores mais variados da agremiação” (p. 49).

Considerando tais aspectos e conforme observações de Ricardo da Fonseca (2005), os preparativos para o desfile na Avenida do Samba perpassam por alguns processos, dentre a definição do enredo, a realização de pesquisas bibliográficas e em campo para que, assim, a sinopse do desfile seja desenvolvida, bem como a criação de alas, de fantasias e dos carros alegóricos, por exemplo, caracterizados nessa pesquisa, como sistemas culturais modelizantes de segundo grau.

Tais aspectos demarcam a correlação sistêmica estabelecida dentro da semiosfera, de modo atribuir significação aos sistemas culturais que se correlacionam, por meio do processo de modelização. Segundo Lótman (1996)

nenhum sistema constitui sentido fora da relação com outro sistemas, o que faz com que seja reforçada a premissa de que os múltiplos significados oriundos do espetáculo-desfile de carnaval são resultantes da relação existente entre os textos semióticos que compõem a Escola de Samba – relações que são criadas e recriadas a partir da própria língua natural, considerada um sistema de natureza primária.

A definição do enredo que será apresentado no carnaval é peça inicial do processo de constituição do desfile. De acordo com Laíla,

> Quando você pensa no desfile, a primeira coisa em que pensa é no enredo. Um enredo que possa te dar um samba bom, alegorias boas, fantasias ótimas, para que você possa pensar em fazer um grande desfile. Se você tem esses ingredientes bem feitos, você tem grandes chances de apresentar um ótimo carnaval (LAÍLA, apud FONSECA, 2005, p. 20).

Continuando suas reflexões a respeitos das etapas de elaboração do desfile, vista no universo dessa dissertação como sistemas semióticos que se correlacionam dentro do texto maior, Fonseca (2005) discorre sobre as pesquisas realizadas com objetivos de definir a sinopse poética do enredo. Para a historiadora Bianca Behreinds, que àquela época pertencia à Agremiação de Nilópolis,

> [...] o trabalho de pesquisa é muito importante e criterioso, porque é através dele que a Comissão de Carnaval obtém subsídios e referências para desenvolver as alas eos carros alegóricos, entre outras coisas. Para isso, fazemos uma detalhada análise histórica do tema (fatos históricos, personagens, datas, lendas etc) e uma busca minuciosa de referências gráficas, as quais auxiliarão na criação de figurinos (fantasias) e alegorias (BEHREIND, apud FONSECA, 2005, p. 21).

No Setor 03, da organização nilopolitana do desfile de 2004, a Alegoria 03 – “Reino Espanhol – demônio inquieto da ambição”, práticas culturais do colonizador e do colonizado estão em inter-relação nas alas, representando elementos específicos de cada atividade cultural. Nas alas – “Icamiabas: a tribo guerreira da Amazonas”, a “Guacaris: os privilegiados amantes das Amazonas” e a “O amuleto do espelho da lua” tem-se a representação das atividades culturais praticadas pelos nativos. Conforme Albuquerque,

> As Icamiabas ou Amazonas eram índias guerreiras que amputavam o seio direito a fim de manusear o arco e flecha com extraordinária

> perícia. Também não possuíam marido, embora esporadicamente acassalassem com os Guacaris. A lenda das Amazonas inspirou não só o nome do rio, mas também o de um Estado da Federação e de toda uma região.
> [...]
> Os índios de tribo vizinha [os Guacaris] à das Amazonas desposavam estas mulheres guerreiras em uma festa anual dedicada à luz, a qual ocorria às margens de um lago. Criavam os filhos homens provenientes destas relações, enquanto as filhas eram criadas pelas próprias guerreiras.
> [...]
> Os muiraquitãs eram amuletos dados aos índios Guacaris pelas Amazonas que, após o acasalamento, mergulhavam em um lago chamado Espelho da Lua para buscar uma espécie de barro verde, matéria-prima de que era feito o talismã. [...] (ALBUQUERQUE, 2004, p. 24).

Já nas alas “A chama Ardente da ambição”, “O desejo da tradição espanhola na selva” e “O rei espanhol da Floresta Tropical” apresentam-se aspectos referentes ao espanhol em relação ao nativos, as riquezas da terra descoberta. Na ala “O desejo da tradição espanhola na selva”, por exemplo, composta por integrantes da comunidade de Nilopolis, traz as douradas como elemento da tradição espanhola e o desejo de trasnportá-la para terras brasileiras, de acordo com as colocações de Albuquerque (2004).

Nesse interim, reforçando essas proposições, Ramos et al. assim expõem:

> [...] No espaço semiótico, muitos sistemas se chocam com outros e mudam repentinamente seu aspecto e sua órbita. O choque, contudo, não destrói mas mostra a possibilidade de transformação do sistema. Ao emergir, uma nova estrutura textual traz à tona certos traços distintivos do seu sistema de “origem”, assim como também estabelece novas relações com os textos culturais vinculados a unidades sistêmicas. A aparição súbita de uma composição sígnica, por sua vez, não ocorre sem que este texto estabeleça um novo diálogo com os sistemas modelizantes que também perpassam o espaço sígnico [...] (RAMOS et. al, 2007, p. 42).

Fazendo retomada das argumentações de Machado (2003), acerca da modelização de sistemas, considera-se que a referida operação torna-se possível pela reinvenção, experimentação e intervenção que ocorre na estrutra dos códigos culturais, fato que revela os elementos particulares de cada composição sígnica. A correlação estabelecida entre os códigos desempenha a função de revelar os seus aspectos pecualiares e caracterizadores, tendo por consequência o surgimento de novas estruturas, desencadeando novas relações, novos sistemas.

Ao se observar o processo de criação das alas e alegorias, outras relações de entrelaçamento entre os sistemas são percebidas. Na Alegoria 02, do samba-enredo de 2007, por exemplo, diferentes sistemas e práticas culturais são apresentadas, demarcando a interação entre elas como mecanismos partícipes da construção semântica. Na figura abaixo, podem ser percebidos diversos elementos da cultura africana sendo elencados para a composição dessa Alegoria, cujo título é “Nos braços de Olorum a Kalunga cruza o mar”. Nesta alegoria tem-se a representação dos diferentes povos africanos, conforme a seguinte figura, que revela especificidades da África e sua diáspora para terras desconhecidas, dentre elas o território brasileiro.

Figura 17 – Protótipo das fantasias utilizadas pelos componentes das alas constituintes da alegoria acima citada

.Fonte: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2007, p. 37).

Nas Alas “Amizade” e “Sambando na Beija-Flor”, composta por 40 integrantes cada, por exemplo, são representados os negros do Congo. Para a Comissão Carnavalesca, “A Nação do Congo também deriva da tradição Banto e cultua deuses Inkisses. Com a chegada de negros africanos vindos do Congo, desenvolveu-se, no Brasil, o Candomblé da Nação Congo” (REVISTA BEIJA-FLOR, 2007, p. 37). Com base na figura acima, pode-se depreender que a significação proveniente da alegoria é decorrente também dos elementos da religião africana praticada em diferentes regiões do continente, que, em correlação entre si, são ressignificadas.

Aspectos como a religiosidade, o culto e a exaltação aos seres e divindades do Candomblé – culto ou religião de origem africana trazida ao Brasil pelos escravos, como a expressão “Calunga”, designando elemento sagrado da religião, ou dentre os elementos da Umbanda, como “Olorum”, considerado Divino Criador – são elementos peculiares da cultura negra, que nas regiões brasileiras foram conquistando adeptos, adquirindo, portanto, novas significações.

Como percebe-se na primeira parte do samba, há uma evocação às divindades da mitologia africana – “Olodumarê, o deus maior, o rei senhor/Olorum derrama a sua alteza na Beija-flor/Oh! Majestade negra, oh! mãe da liberdade” (RUSSO, et al, 2007, p. 104), como um pedido, um clamor às divindades e santos do Candomblé por proteção e bênçãos para a escola e seus componentes, de modo a celebrar a liberdade dos escravos. Além da evocação, percebe-se uma exaltação aos orixás.

De acordo com Machado (2003), tais atividades são possíveis pela modelização, vista não como mera reprodução de modelos, mas sim o estabelecimento de correlações entre sistemas semióticos a partir de traços particulares de cada sistema; sistemas estes dotados de linguagem específica e particular, de forma que, quando no processo de interação com a língua natural, tem como resultado a construção de significados a partir dos novos sistemas, e não só a partir da própria língua.

Modo reiterativo, a acepção lotmaniana sobre a caracterização e constituição da língua natural, revela que

> a língua natural é constituída por signos, caracterizados pela existência de um conteúdo extralinguístico determinado, e por elementos sintagmáticos, cujo conteúdo não reproduz somente ligações extralinguísticas, mas possui também, numa medida significativa, um caráter formal imanente (LÓTMAN, 1978, p. 48).

Reforçando a importância do enredo para o desenvolvimento do desfile de carnaval e sua correlação estabelecida com os demais sistemas semióticos, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro e Cavalcanti, citada por Edson Farias, no seu ensaio *Desfile das escolas de samba e memória coletiva* (2004), afirma que

> [...] o enredo – como tema central no cortejo -, pela troca anual de temas, correlaciona, numa negociação tensa entre reciprocidade e

> repulsa, agentes e ideias díspares arrumados na forma estética e cultural do desfile. Ou seja, é mediante a forma de uma grande ópera-balé de rua, motivada pela narrativa descrita tanto nos elementos conográficos e nas indumentárias quanto na música que se estebalece o diálogo entre os mais diversos planos sociais constituintes da cidade e do país. Estão, portanto, montadas as condições para que traços da memória coletiva urbana e nacional [e acrescenta-se, mundial] sejam ressignificados (CAVALCANTI apud FARIAS, 2004, p. 46).

À luz do que foi exposto, retoma-se a ideia de Escola de Samba como um espaço semiosférico, em que a diversidade de estruturas dos sistemas correlaciona-se, possibilitando, pelo processo de modelização, a passagem de um sistema a outro. É por esse processo que enredo, samba-enredo, fantasias e alegorias têm em suas estruturas a recriação da temática proposta pela Comissão de Carnaval, que por sua vez, pode funcionar também como um sistema cultural e modelizante secundário. Dentro de tais estruturas, seus subsistemas também se correlacionam, assim, no interior da alegoria, as alas desempenham a função de sistemas modelizantes secundários e comunicativos, conforme visto na alegoria 01, da composição de 2007.

Assim, a agremiação, enquanto sistema modelizante, pode ser considerada de natureza primária, ou seja, sistema modelizante de primeiro grau, com estrutura e organização próprias, capaz de conferir estruturalidade aos sistemas que se entrecruzam dentro e fora do campo da semiosfera, construindo, dessa forma, novas representações sígnicas, por meio do entrelaçamento cultural e identitário dos sujeitos envolvidos, concebidos como sistemas secundários.

Diante do exposto, pode-se perceber que, no processo de correlação entre sistemas, diferentes elementos fazem parte da estruturação e significação percebidas no desfile. Segundo Queiroz (1999, p. 77) “Critérios preciosos orientam as decisões do júri: 1) elegância da comissão de frente, composta pela diretoria ou pelos fundadores da escla; 2) harmonia no cantar o samba-enredo, sem desafinar ou ‘atravessar’; 3) desempenho da bateria – que é importantíssima porque dá o ritmo de todo o cortejo; 4) fantasias de alas e destaques; 5) fantasias e evolução de mestre-sala e porta-bandeira; 6) samba-enredo; 7) enredo; 8) evolução da bateria.

Tomando como elemento exemplifcador, dentre os elencados acima, tem-se a bateria, que não apenas funciona como ponto de avaliação para a comissão julgadora, mas também desempenha, assim como os demais aspectos já citados, a

função de sistema modelizante de segundo grau, além de fenômeno comunicativo. À luz dos fatos mencionados e analisados, pode-se inferir que dentro da semiosfera que é a Escola de Samba, elementos constitutivos como as Alas, também podem funcionar como espaços de correlação entre sistemas, haja vista que a cadência e o ritmo que comandam o desfile são ditados pela bateria. O bom desempnho da bateria em todo o desfile implica na performance de todos durante a apresentação do espetáculo.

Para o carnaval de 2007, a bateria da Beija-Flor, com duzentos e cinquenta integrantes, representou o Rei de Daomé, "antigo reino africano, [...] a palavra Daomé significa 'no ventre da serpente', e aparece em inúmeros cânticos rituais" nos cultos de religiões de matizes africanas (REVISTA BEIJA-FLOR, 2007, p. 38). Na figura que se segue é possível observar o protótipo da fantasia usada pelas Alas "Tu e Eu" e "Travessia", representando Daomé.

Figura 18 – Protótipo das fantasias utilizadas pelos componentes das alas Tu e Eu e Travessia – Corte de Daomé

Fonte -: (Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2007, p. 38)

Como elementos composicionais do Setor – "Querebentã de Zomadonu: aLuz que vem de Daomé", além dessas Alas, apresenta-se a bateria da agremiação. A correlação entre os sistemas culturais pode ser verificada no trecho abaixo, quando o diretor da Ala da bateria, Mestre Paulinho, discorre sobre a funções da bateria e suas relação com os demais integrantes da comunidade nilopolitana.

> A bateria é o coração da escola. Sem Bateria, não há samba. Nem desfile. Mas a importância da bateria de uma escola de samba vai muito além disso: não é só a questão da sua ausência, mas também a questão da sua presença. Uma bateria vacilante, incapaz de

> exercer seu papel com competência, não perde só seus pontos. Ela leva a escola à ruína, pois seus erros se refletem no desempenho da Comissão de Frente, das passistas e dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeiras, que poderão perder o ritmo, tendo assim suas apresentações comprometidas. Isso significa perda de pontos... e perda do título. Por isso, eu e meus 250 componentes trabalhamos duro nesses anos. Ensaiamos muito, mas também conversamos muito, exatamente para que eles entendam a missão que devem desempenhar na Avenida" (PAULINHO apud FONSECA, 2007, p. 42).

De acordo com Queiroz (1999), além dos aspectos acima listados, existem os aspectos estéticos – musicais, poéticos, coreográficos – de um cortejo, isto é, os aspectos propriamente artísticos, não têm o mesmo peso que certos elementos outros, muitas vezes desconhecidos do grande público. A autora discorre sobre o peso na perspectiva de elementos que participam dos critérios da comissão julgadora. Quanto à sua função como sistema modelizador, funciona como os demais sistemas de segundo grau já elencados anteriormente. Segundo Mussa e Simas (2010), a relação entre os sistemas samba-erendo, sinopse e enredo pode ser estabelecida da seguinte forma: [...] uma boa sinopse é o primeiro passo para um bom samba, mesmo que um bom samba eventualmente suja de um enredo sem grandeza"(p. 127).

A composição apresentada para o carnaval de 2005, cujo título é "O Vento Corta as Terras dos Pampas. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete Povos na Fé e na Dor… Sete Missões de Amor", tematiza as atividades dos Companhia de Jesus em terras nativas, e apresenta também o processo que culminou na instalação de Sete Povos das Missões na região do Sul do Brasil, quais sejam: São Francisco de Borja, São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista e Santo Angelo Custódio (FONSECA, 2005), todas fundadas entre os anos de 1682 e 1796.

Para o processo de construção de sentidos, no que se refere à representação das abordagens propostas pela temática enredada, pode-se perceber o entrelaçamento entre os sistemas modelizantes samba-enredo e sinopse do enredo, nos seguintes trechos:

> Clareou...
> Anunciando um novo dia
> Calreou...
> Abençoada Estrela Guia

> Traz do céu a Luz Menino
> Em mensagem do Divino
> Unir as raças pelo amor fraternizar
> [...]
> Oh, Pai. Olhai por nós
> Ouvi a voz desse missionário
> O vento cortando os Pampas
> Bordando a esperança
> Nesse Rincão Brasileiro
>
> Em nome do Pai, do Filho
> A Beija-Flor é Guarani
> Sete Povos na fé e na dor
> Sete Missões de amor
> (PILARES, et al, 2005, p. 106)

> Na infinidade dos céus, luziu a claridade da grande estrela.
> Era a anunciação da luz mensageira.
> A luz em forma de menino.
> A fonte que fez cintilar a igualdade entre as raças e juntou a mirra, o ouro e o incenso em louvor ao soberano do reino dos céus.
> E a luz se fez homem.
> [...]
> Bem-aventurado sejas, Oh! Mundo Novo!
> Sinais de um novo tempo a se descortinar.
> As terras conhecidas estenderam-se para o ocidente desconhecido. E para lá seguiram os missionários da esperança cristã, que levavam a missão de restaurar a fé perdida e pregar por recantos insólitos os ensinamentos do Rio dos céus.
> Através dos princípios da Companhia de Jesus, Deus desceria novamente até os homens, envolvendo-os na paz de sua glória infinita.
> Sul da América do Sul, o vento corta as terras dos pampas e o índio guarani é o senhor do seu tempo; tempo que trouxe os padres jesuítas e que se encarregou de multiplicar o gado e "civilizar" o índio em nome do Criador.
> Ergueu-se ali, em território bravio, um verdadeiro império da opinião. Um Reino da fartura e do bem estar coletivo, que gerou Sete Missões de Amor[19].

O primeiro trecho, extraído da Revista Beija-Flor, edição de 2005, constitui a primeira e as duas últimas estrofes do samba-enredo daquele ano e, enredam acerca da história que envolve o anúncio a Maria e o nascimento do Menino Jesus, bem como a respeito da chegada dos missionários e sua instalação em terras brasileiras. Já no segundo, tem-se a sinopse apresentada aos compositores, para que a partir dela, a composição musical, no caso em tela, fosse desenvolvida. De acordo com a argumentação de Mussa e Simas (2010) acima, pode-se compreender

[19] Texto disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/beija-flor-de-nilopolis/2005/5/>. Acesso em: 02 abr 2017.

que a construção semântica existente no texto musical é decorrente da correlação estabelecida entre os sistemas modelizantes secundários, que estruturados com base na língua natural, e entre si, resultam na produção de novas estruturas sígnicas.

Tais estruturas ainda mantêm correlações com os elementos organizacionais do desfile. O Setor 08 (oito), apresentado no espetáculo de 2005, tem-se a representação das vozes missioneiras que constituem as Sete Missões de Amor e que ecoam nos ventos que sopram nos pampas. Eis as missões, conforme a Comissão de Carnaval da Beija-Flor: 1ª Missão de Amor – preservar o Santuário Natural, Ala Vamos Nessa; 2ª Missão de Amor – Respeitas as Nações Indígenas, Alas Muvuca e Travessia; 3ª Missão de Amor – Enaltecer a Contribuição dos Imigrantes, Alas Camaleão Dourado e Uni-Reino; 4ª Missão de Amor – Semear a paz e o amor, Ala da Comunidade; 5ª Missão de Amor – Saudae a Etnia Africana, Ala da Comunidade; 6ª Missão de Amor – Louvar a Deus sobre todas as coisas, Ala das Baianinhas e 7ª Missão de Amor – Manifestar a Cultura Gaúcha, Ala da Comunidade.

Percebe-se que em todo o setor, há o entrelamento de sistemas semióticos distintos. As Alas, enquanto sistemas culturais secundários, constituem-se por manifestações culturais distintas que também podem ser consideradas sistemas modelizantes. A 6ª Ala, representando a Missão de Amor que dialoga com um dos mandamentos do catolicismo, traz as baianas (ver figura abaixo), é a representação do primeiro mandamento da Igreja Católica, que dentre outras coisas, exalta a Santíssima Trindade: Deus Pai, Jesus Cristo (Filho) e o Espírito Santo.

Figura 19 – Ala das Baianinhas

Fonte: < http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/>.

Outra atividade sistêmica em correlação dentro da semiosfera pode ser verificada na Ala que traz como Missão de Amor o desejo de manifestação da Cultura Gaúcha, sendo tal cultura originária do encontro cultural entre colonizado-jesuitas, de acordo com apresentação da Ala pela Comissão, como segue abaixo:

> Da mistura da cultura jesuítica-guarani, portuguesa e espanhola, somada à contribuição dos diversos imigrantes que para cá vieram, surgiu o gaúcho e sua forte identidade em defesa de sua terra. Antigamente, o termo gaúcho era considerado depreciativo, e era aplicado aos mestiços de espanhol, português e indígena. O gaúcho vivia nômade e utilizava boleadeiras e laços como instrumentos para desgarrotear o gado. Através dos tempos, com o estabelecimento das fazendas de gado e com a modificação da estrutura de trabalho, o gaúcho perdeu seus hábitos nômades, alterou seus costumes no trajar e na alimentação, e adaptou-se às novas condições sócio-economico-culturais (FONSECA, 2005, p. 57).

Desse modo, retoma-se as argumentações de Lótman (1996) quando discorre a respeito do funcionamento das estruturas sistêmicas, estando esse funcionamento atrelado ao entrelaçamento estabelecido entre os códigos culturais dentro do espaço semioférico, revelando a heterogeneide de sistemas que compõem a homogeneidade da semiosfera. Em outros termos, revelando a diversidade de textos culturais que constituem o texto da cultura, considerando que cada unidade desempenha funções específicas quanto à modelização e informações que comunicam.

Nessa perspectiva, a professora Ekaterina Vólkova Américo, em *Alguns aspectos da Semiótica da Cultura de Iúri Lótman* (2012), chama a atenção para o fato de que dentro do espaço semiosferico três funções tornam-se executadas. Primeira, enquanto grande texto, a cultura funciona como mecanismo de registro e guarda de práticas desenvolvidas na comunidade, isto é, como memória coletiva do grugo no qual se desenvolve; segundo, porque tem a função de transmitir informações, ou seja, é um fenômeno comunicativo e, por último, tem a função de possibilitar a criação de novos textos.

A cultura é formada por múltiplas linguagens, ou seja, nenhuma cultura limita-se a apenas um sistema, mas, existem, no mínimo duas linguagens em interação, a verbal e musical (AMÉRICO, 2012). Assim, pode-se compreender o universo carnavalesco como um texto, em que vigora a miscigenação, ou seja, a mistura de várias linguagens, vários sistemas semióticos, sejam de natureza primária ou secundária, que estruturam-se, denotando sentidos quando na interação com outros textos, pertencentes ou não ao espaço da semiosfera. Isto quer dizer que é na fronteira da semiosfera, que separa e/ou une os sistemas que são percebidos elementos internos e externos ao ambiente da Escola de Samba.

Segundo Lótman (1996) é a fronteira semiótica que permite o trânsito, a pssagem de sistemas que coabitam o centro e a periferia do espaço cultural. Assim sendo, os sistemas semióticos ou textos culturais são construídos “por diversas camadas e heterogênio do ponto de vista semiótico, capaz de estabelecer relações complexas tanto com o contexto cultural que o circunda quanto com o público leitor, o texto deixa de ser uma mensagem elementar direcionada do emissor ao receptor” (AMÉRICO, 2012, p. 251). Ou seja, estão em correlação diferentes elementos inerentes ao processo de construção: autor, leitor, contexto, ideologias, dentre outros.

Nesse sentido, a comunidade de Nilopólis pode ser entendida como sistema cultural e, acrescenta-se modelizante secundário, dotada de valores sociais e subsistemas em constante entrecruzamentos. Para Leopoldi,

> [...] o *locus* da agremiação sempre se constituiu reduto de convivência e de identificação sociais para os grupos de agentes cujas manifestações culturais a Escola de Samba se destacou como expressão das mais significativas. [...] a agremiação se configura como uma espécie de repositório dos seus valores sociais (LEOPOLDI, 1977, p. 46).

Sendo assim, pode-se compreender que os signos que compõem tais unidade sistêmicas possuem caráter ideológico, tendo em vista que resultam da atividade humana, revelando aspectos sociais, culturais, históricos. Nessa esteira, argumenta Humberto Ivan Keske (2007), no texto *Dialogismos Culturais: Sobre as Fronteiras e seus Entrecruzamentos*, que:

> os signos são *intrinsecamente* ideológicos, isto é, criados e interpretados no interior de complexos e variados processos que caracterizam o intercâmbio social. Todo e qualquer signo e todo e qualquer enunciado, nesta concepção, estão localizados na essência profunda de uma determinada *dimensão ideológica* (arte, política, Direito, etc.) [...] (KESKE, 2007, p. 5).

Dessa maneira, compreende-se que a Escola de Samba não é apenas um mecanismo de registro e guarda das atividades histórico-culturais de uma dada comunidade, ou seja, a memória coletiva do grupo, mas também pode ser concebida como fenômeno comunicativo que transmitem tais atividades aos demais sujeitos. Ainda seguindo as reflexões de Leopoldi, ao conceber a escola como texto cultural e comunicativo,

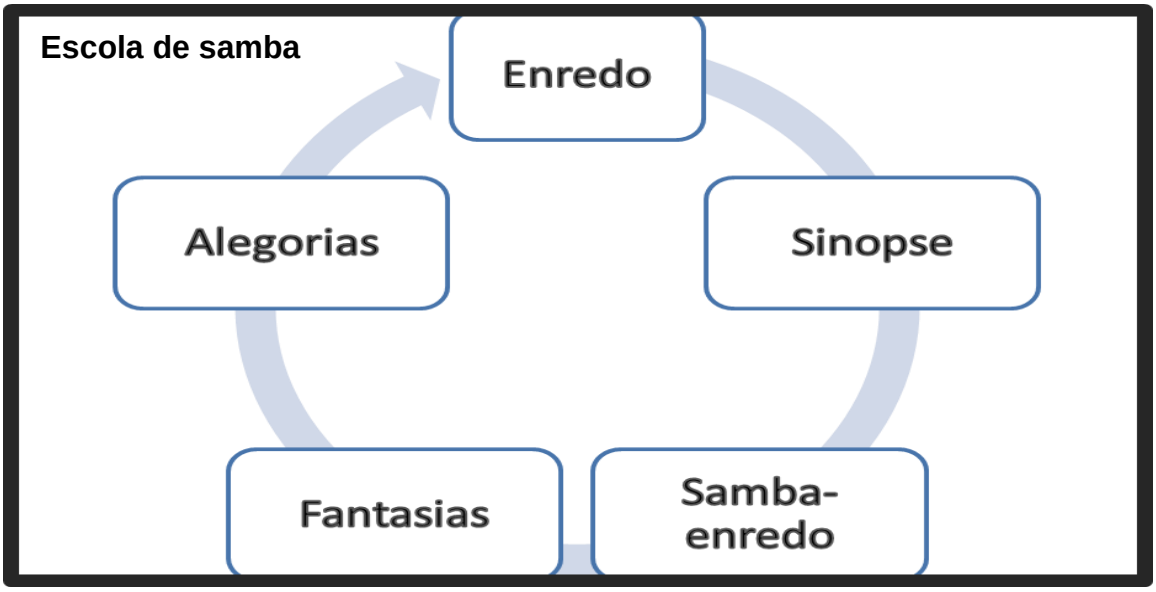
> [...] Revelam-se, assim, de importância fundamental para a transmissão e manutenção do processo social e cultural característica daquele universo e, por extensão, para a sobrevivência do grupo enquanto conjunto diferenciado do complexo social global por seus atributos[...] (LEOPOLDI, 1977, p. 47).

Por ser a semiosfera um espaço em que a variedade de sistemas correlaciona-se de modo dinâmico, possibilitando a troca, a assimilação e a transferência de informações entre textos culturais, compreende-se, então, que é correlação entre os diferentes sistemas dentro da semiosfera do carnaval e da própria escola de samba que denotam a tais sistemas a caracterização de textos da cultura. Assim, o enredo, partindo do modelizante primário que é a língua natural correlaciona-se com outros sistemas modelizantes secundários tais como o texto poético e o musical, como componentes do samba-enredo, as fantasias, alegorias, coreografia de passistas, de mestre-sala e porta-bandeira, o desfile, gerando novas significações.

Em outros termos, diz-se que o enredo, conjunto de signos verbais e o samba-enredo, sistema de signos não verbais, caracterizam-se como sistemas de

signos modelizantes de segundo grau, tendo em vista que partem da língua natural. Alé disso, eles podem se articularem e se mesclarem a outros sistemas, também de modelização secundário, como a música, coreografia, as fantasias, as alas, as alegorias. Nesse sentido, Machado afirma que “modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem”, (2003, p. 51), ou seja, cada sistema, sendo linguagem, são estruturados obedecedo os princípios de combinação e de seleção possibilitados pelo código semiótico que é o sistema primário, ou seja, a língua.

Para fins demonstrativos, a correlação sistêmica dentro do espaço semiosférico da escola de samba pode assim ser visualizada:



Nesse perspectiva, reiteram-se os argumentos de que a produção de sentidos dá-se, quando dentro do campo semiósico da agremiação e do carnaval, dialogam, entercruzam-se e correlacionam-se os aspectos e signos que estão dentro e fora do contexto da semiosfera, haja vista que, a construção de significação resulta da relação estabelecida entre enredo, o samba-enredo, os setores, as alas, as alegorias e demais processos comunicativos e enunciativos que estão materializados nos textos culturais.

Nesse espaço, obedecendo a estruturação hierárquica fornecida tanto pelo sistema modelizante primário (língua natural em que o processo de composição da mensagem e, consequentemente, do texto, decorre da seleção e combinação de elementos linguísticos, dada a articulação entre os níveis paradigmático e

sintagmático), bem como pelos mecanismos que estruturam a agremiação, ora vista como modelizante primário, ora como secundário, pode perceber o processo de entrelaçamento entre diferentes códigos culturais que permeiam a escola.

Assim, retomando a composição de 2007, tem-se as seguintes situações e correlações, levando em conta os sistemas modelizantes de segundo grau: enredo, sinopse do enredo, samba-enredo e organização da escola para o desfile. O enredo, como já mencionado aborda os seguintes elementos: narra a diáspora africana ao Brasil; celebra a África real e das "áfricas brasilianas"; canta o herói e guerreiro africano; Sofrimento é ressignificado como coragem, determinação, resistência, liberdade; a Beija-Flor é apresentada como "Pequena África, o que faz referência também aos quilombos, terreiros criados.

O sinopse poética apresenta os mesmos elementos acima, mas considerando a própria estrutura que lhe é característica, conforme se percebe a seguir:

> Da vida em transformação, faz surgir o mundo, a África, a majestade viva, fervilhante dádiva, diva sob o sol dourado coroada de poder e nobreza, soberana mística, altiva alteza, coberta pelo manto ébano da noite, na pele negra de seus filhos e com a cabeça erguida, ungida do axé dos orixás. Hoje o samba vem mostrar seu legado e faz do pranto lembranças distantes, das lágrimas, pérolas e diamantes, do sofrimento e da resistência, o seu rico tesouro. [...]

O samba-enredo por sua vez, expressa o seguinte:

> Olodumarê, o deus maior, o rei senhor
> Olorum derrama a sua alteza na Beija-flor
> Oh! Majestade negra, oh! mãe da liberdade
> África: o baobá da vida ilê ifé
> Áfricas: realidade e realeza, axé
> Calunga cruzou o mar
> Nobreza a desembarcar na Bahia
> [...]
> (RUSSO et al, 2007, p. 104).

Por fim, é possível verificar mais uma vez a correlação entre tais sistemas e todos os outros já citados, com a setorização da Escola de Samba para a apresentação e representação do tema elencado, como é demonstrado a seguir: Abertura - A Gênese África a Realeza Mítica; Setor 1 - A Majestosa África - De realidade e beleza; Setor 2 - África-Mãe - Bahia - Reino de todos os deuses - berço do Candomblé; Setor 3 - Querebentã de Zonadônu - Ilha - áfrica de magia, o reino dos Voduns; Setor 4 - Rei Zumbi - Anjo guerreiro guardião do reino negro de

Palmares; Setor 5 - Vila - África - Rica - Dourada corte de Galanga do Congo - Chico Rei das "Minas Gerais"; Setor 6 - Abençoado novo mundo, o grande reino de todas as Áfricas - de cortejos, reinados e reisados; Setor 7 - Cidade maravilhosa - Pequena África dos Zungus de D.Obá à corte brasiliana do samba

À luz dessas considerações pode-se concluir que a produção de sentidos dá-se, quando dentro do campo semiósico da agremiação e do carnaval, dialogam, entrecruzam-se e correlacionam os aspectos e signos que estão dentro e fora do contexto da semiosfera. Isto porque a construção de significação resulta da relação estabelecida entre enredo, a letra do samba-enredo, os setores, as alas, as alegorias e demais processos comunicativos, que são materializados nos textos culturais, ou seja, nas diversas linguagens, práticas histórico-culturais de grupos sociais.

5 FECHA ALAS

Buscou-se, nesse trabalho, o desenvolvimento de uma análise semiótica tendo como *corpus* os sambas-enredos do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, especificamente as composições dos anos de 2004, 2005, 2007 e 2008. Considerando o *corpus* em questão, a intenção foi examinar o encontro cultural e, pode-se dizer dialógico entre as mais variadas manifestações culturais, identificando os elementos de tradução de tradições, assim como verificando a correlação existente entre os sistemas culturais presentes nas letras selecionadas, que, em entrelaçamento com outros sistemas possibilitam uma semiose cultural no espaço semiosférico da própria Agremiação.

Tal estudo surgiu da observação e percepção de variados encontros culturais durante o período de realização da festa carnavalesca, além disso, a própria composição apresentada, nesse caso, o samba-enredo, cumpre a função de enredar acerca de diferentes aspectos histórico-culturais de grupos sociais e de comunidades diversas, possibilitando também o estabelecimento de relações dialógicas, de trocas de informações entre as práticas culturais representadas e apresentadas não só na letra da composição, mas nos diferentes elementos que compõem o desfile.

Por ter o samba-enredo como campo analítico, discussões sobre o gênero samba e o subgênero samba-enredo foram desenvolvidas no intuito de demonstrar que análise objetiva era possível de realizada, considerando que na própria origem do gênero podem ser percebidos encontros culturais em relação dialógica, traduções de costumes. Também se discutiu sobre carnaval e escola de samba, porque, de acordo com a exposição realizada à luz de estudiosos como DaMatta (1997), Mussa e Simas (2010), Leopoldi (1977), dentre outros, carnaval e escola se apresentam como espaço que deram origem e possibilitaram a consolidação do subgênero musical samba-enredo.

Levando em consideração a variedade de temáticas abordadas nos sambas-enredos selecionados para o desenvolvimento dessa pesquisa, assim como a diversidade de práticas culturais reveladas em tais abordagens, quando no exame do encontro cultural, pode-se compreender o universo do carnaval e da Escola de Nilópolis, como um espaço profícuo para a manifestação das mais distintas culturas, de modo a tornar viável, pelos mecanismos utilizados na atividade investigativa, a

análise da diversidade cultural que coaduna no mundo da agremiação, em que são revelados e traduzidos elementos de tradições culturais distintas, tais como africanas, espanholas, nacionais. Assim, foram analisados e revelados fenômenos culturais de muitos pontos geográficos, principalmente na perspectiva do enriquecimento, da troca de informações.

Nesse sentido, a língua enquanto sistema primário funciona como mecanismo estruturador de sistemas não estruturados, possibilitando-lhes a aquisição de estruturas próprias. Assim, sistemas como samba-enredo, enredo, sinopse, alegorias e todos os outros que compõem o universo da Escola de Samba são organizados a partir da língua natural, sendo, portanto, considerados como sistemas modelizantes de segundo grau, uma vez que a língua lhes serve como modelo.

Nessa linha de raciocínio, a cultura é concebida pelos semioticistas como informação que é registrada, acumulada, transformada e transmitida de geração para geração, pelos mais variados mecanismos comunicativos que se correlacionam quando na transmissão de mensagens, traduzindo-as em texto. Outra acepção atribuída à cultura é que ela se constitui por múltiplos e diferentes sistemas/textos culturais, tais como: música, literatura, cinema, religião, caracterizando-se como um grande texto.

Considerando que os sistemas culturais transitam entre si dentro do espaço em que estão inseridos e/ou são construídos, Lótman (1996) concebe tal espaço como semiosfera. Conforme Machado (2003), tendo como embasamento as reflexões de Lótman, a semiosfera é designada como o espaço cultural habitado por signos de natureza diferentes, em que fora desse espaço, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Ou seja, a semiosfera é o espaço de encontros dialógicos, de traduções e de correlações entre diferentes sistemas culturais.

Ao examinar-se o encontro dialógico estabelecido nos diversos sistemas culturais em análise, pode-se perceber que esse entrecruzamento é possível pela capacidade de olhar exotopicamente para a cultura do outro, avaliando, assimilando, questionando e transformando tal cultura. Partindo do pressuposto de que o encontro entre duas ou mais atividades culturais possui essencialmente natureza dialógica, segundo proposição de Bakhtin (1997), foi possível constatar que no estabelecimento dessas relações dialógicas, as manifestações culturais, por sua

vez, enriqueceram, foram ressignificadas, uma vez que não houve e não há a sobreposição, ou destruição de uma prática em detrimento da outra.

Assim, o processo de tradução de tradições se processa pelo ato de experienciar o fazer do outro, de modo a reconstruir-se. Nesse sentindo, práticas de costumes e hábitos africanos, quando da chegada dos negros escravizados ao Brasil, foram ressignificadas, traduzidas, originando outras manifestações, como o candomblé, a umbanda, por exemplo. Outro elemento possível pelo processo de tradução, identificado na análise, foi a transposição dos temas abordados em textos culturais diferentes que integram a Agremiação nilopolitana, ou seja, a tradução das temáticas por diversos códigos: enredo, a sinopse e o próprio samba-enredo etc.

No que tange à correlação entre os diferentes códigos culturais que permeiam a semiosfera de Nilópolis, retoma-se as considerações de Lótman (1996) ao afirmar que fora da semiosfera ou quando isolados os sistemas não denotam significações, nem funcionam corretamente. Assim, a construção semântica proveniente da apresentação do espetáculo que é o desfile torna-se possível quando correlacionados todos os sistemas culturais que permitem a estruturação da Escola – enredo, samba-enredo, setorização da escola, alegorias, alas, fantasias.

À luz da exposição ora realizada, das discussões empreendidas e dos diálogos teóricos traçados no decorrer desse trabalho acredita-se que os objetivos delineados foram alcançados, embora tendo em mente que outras inquietações e interpretações e, consequentemente, outras e múltiplas semioses podem ser desenvolvidas a partir da análise do samba-enredo, bem como de toda a organização carnavalesca, à luz da vertente teórica Semiótica da Cultura.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ricardo. O Eldorado chamado Amazônia. In.: *Revista Beija-flor:* uma escola de vida. Rio de Janeiro, fevereiro de 2004. Disponível em http://www.beija-flor.com.br Acesso em 25 de maio de 2015.

AMÉRICO, Ekaterina Volkova. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.8.2012.tde-07112012-124602. Acesso em: 2016-05-01.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch*. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch*. Marxismo e filosofia da linguagem*. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch*. Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Firmina Galvão g. Ferreira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CUNHA, Diogo e DINIZ, André. *A República cantada*: do choro ao funk, a história do Brasil através da música. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DAMATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ECKSTEIN, Izabela. Uma escola de vida. In.: *Revista Beija-flor:* uma escola de vida. Rio de Janeiro, janeiro de 2002. Disponível em http://www.beija-flor.com.br Acesso em 25 de maio de 2015.

FARIAS, Edson. Desfile das Escolas de samba e a memória coletiva. In. REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, nº 6, p. 01 –

108, fevereiro de 2004. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

FIORIN, José Luiz. Relações entre sistemas no interior da semiosfera. In.:

FONSECA, Ricardo da. Carnaval 2005: nem santos nem demônios. In. REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, p. 01 – 108, janeiro de 2005. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 175 – 204.

GOMES, Antonio Henrique de Castilho. *A [Re]configuração do discurso do Samba*. 2012. Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro (PUC), Rio de Janeiro, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et. at. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JOTA EFEGÊ. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

KULL, Kalevi. Semiosfera e a ecologia dual: paradoxos da comunicação. In.: MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de Samba*: ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1977.

LÓTMAN, Iúri M. *La semiosfera* I: *Semiótica de la cultura y del texto.* Seleção e tradução de Desiderio Navarro. Ediciones Cátedra, S. A., 1996.

LÓTMAN, Iúri M. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de texto. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131 – 138.

LÓTMAN, Iúri M. Sobre o problema da tipologia da cultura. Tradução de Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 31 – 41.

LÓTMAN, Iúri M. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOUZADA, et. al. Macapaba Equinócio Solar Viagens Fantásticas ao Meio Mundo. disponível em: http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/enredo/). Acesso em: 27 mai. 2015.

MACHADO, Irene. *Pensamento semiótico sobre a cultura*. 2013. Disponível em http://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/5599/4077. Acesso em 01 de maio de2016.

MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MACHADO, Irene. Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens. In.: MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 57 – 68.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editoria; São Paulo: FAPESP, 2003.

MACHADO, Irene. *Analogia do Dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria de Estado de Cultura, 1989.

MEDEIROS, Karla O. Armani. Liberdade, liberdade, abre alas sobre nós. Disponível em: http://karlaarmani.blogspot.com.br/2012/12/liberdade-liberdade-abre-as-asas-sobre.html. Acesso em 15 de novembro de 2016.

MELLO, Marcelo de. *O enredo do meu samba*: a história de quinze sambas-enredo imortais. Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música brasileira. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

NÖTH, Winfried. Iúri Lótman: cultura e suas metáforas como semiosferas auto-referenciais. In.: MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 81 – 95.

PILARES, Sidney de. et al. O vento corta as terras dos Pampas, em Nome do Pai, do Filho e do Guarani, Sete Povos na Fé e na dor, Sete Missões de Amor. In. REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, p.

01 – 108, janeiro de 2005. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RAMOS, Adriana Vaz et. al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 27-44.

REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, nº 6, p. 01 – 106, fevereiro de 2007. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, p. 01 – 108, janeiro de 2005. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, nº 6, p. 01 – 108, fevereiro de 2004. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

RUSSO, Cláudio et al. Do Berço Real à Corte Brasiliana. In. REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, nº 6, p. 01 – 106, fevereiro de 2007. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015.

RUSSO et al. Manõa, Manaus, Amazônia: terra santa que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz. In. REVISTA *BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS*: uma escola de vida. Rio de Janeiro-RJ, p. 01 – 108, janeiro de 2005. Disponível em: http://www.beija-flor.com.br/revista/. Acesso em 27 mai. 2015

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2.ed. ampl. Rio de janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, José Luiz. *O que é Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música*: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TEIXEIRA, Inês de Castro. Os professores como sujeitos socioculturais. In. SAIDAN, Samira. Iniciação à docência. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

USPÊNSKI, B. A, em *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura.* In. SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ZALIZNIÁK, A. A; IVANOV, V. V; TOPOROV, V. N. Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes. Tradução de Aurora F. Bernardini. n: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 81 – 96.

SITES PESQUISADOS

AS MARREQUINHAS, GRUPO TRAVESTIDO NA SOCIEDADE CARNAVALESCA DEMOCRÁTICOS, 1913. RUE Eva La. Carnaval carioca de 1900- 1950. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/carnaval-carioca-de-1900-1950/>. Acesso em 02 de mar. 2017.

CARRO ALEGÓRICO DO CLUBE DO TENENTE DO DIABO – 1913. Disponível em: <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-grandes-sociedades.html>. Acesso em 02 mar. 2017

DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA DEPOIS EM DIGO, em 1948 – Disponível em: http://memoria.oglobo.globo.com/fotos/escolas-de-samba-9429317. Acesso em: 02 mar. 2017).

COMISSÃO DE FRENTE – DESFILE DO ANO DE 2004. Disponível em: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2004/>. Acesso em 28 de fev. 2017.

CARRO ABRE-ALAS, NO DESFILE DE 2004. Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2004/>. Acesso em 28 fev. 2017.
Figuras 10 e 11 – representação da história de Cristo. Disponível em: < http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/>. Acesso em 01 mar. 2017.

CENTURIÕES. Disponível em: Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/> Acesso em 01 mar. 2017.

ALEGORIA 4 – DESFILE DE 2005. Disponível em: < https://profluizrobertocorrea.blogspot.com.br/2016/07/desfile-assistido_26.html>. Acesso em 05 mar. 2017

COMISSÃO DE FRENTE – carnaval 2008. Disponível em: < https://escolasdesambadoriodejaneiro.blogspot.com.br/2016/04/beija-flor-2008.html>. Acesso em: 01 mar. 2017.

CUNANIS E MARACÁS – ARTESANATO LOCAL. Disponível em: Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2008/>. Acesso em: 02 mar. 2017.

ALA DAS BAIANINHAS. Disponível em: Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/galerias_de_fotos/2005/>. Acesso em 02 abr. 2017.

ANEXO

ANEXO A – *CORPUS* DA PESQUISA

SAMBA-ENREDO – 2004 - *Manõa, Manaus, Amazônia: terra santa que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*,
Composição - Cláudio Russo, Marquinhos, Zé Luis, Jessi e Leleco. –
Intérprete – Neguinho da Beija-Flor

A ambição cruzou o mar
Trazida pelo invasor
A Espanha veio explorar
Pilhar e semear a dor

Amazônia Terra Santa
Dos igarapés, mananciais
Alimenta o corpo, equilibra a alma
Transmite a paz

Brilhou o Eldorado
No coração da mata
As guerreiras
Belezas naturais, riquezas minerais
O reino de Tupã ergue a bandeira

Êh! Manôa
Minha canoa vai cruzar o Rio Mar
Verde paraíso é onde Iara
Me seduz com seu cantar

Força, mistério e magia
Fruto da energia o meu guaraná
A lágrima que o trovão derramou
A terra guardou semente no olhar
Maués, Anauê cultura milenar
Anauê, Manaus, Mamirauá

Viva a Paris Tropical
Água que lava minh´alma
Ao matar a sede da população
Caboclo ê a homenagem hoje é
A todo povo da floresta um canto de fé

Se Deus me deu vou preservar
Meus filhos vão se orgulhar
A Amazônia é Brasil, é luz do criador
Avante com a tribo Beija-Flor
(Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2004, p 13)

SAMBA-ENREDO – 2005 - *O vento corta as terras dos Pampas, em Nome do Pai, do Filho e do Guarani, Sete Povos na Fé e na dor, Sete Missões de Amor*, Composição - Sidney De Pilares, J. C. Coelho, Ribeirinho, Adilson China, Serginho Sumaré, Domingos Ps, Paulinho Rocha R. Alves, Zequinha Do Cavaco, Jorginho Moreira, Walnei Rocha e Wanderlei Novidade - Intérprete – Neguinho da Beija-Flor

Clareou...
Anunciando um novo dia
Clareou...
Abençoada Estrela Guia
Traz do céu a Luz Menino
Em mensagem do Divino
Unir as raças pelo amor fraternizar

A companhia de Jesus
Restaura a fé e a paz faz semear
Os Jesuítas vieram de além mar
Com a força da fé catequizar...
E civilizar

Na liberdade dos campos e aldeias

Em lua cheia, canta e dança o
Guarani
Com tubichá e o feitiço de Crué
Na “Yvy Maraey” aiê...povo de fé
Surgiu
Nas mãos da redução a evolução
Oásis para a vida em comunhão
O paraíso
Santuário de riquezas naturais
Onde ergueram monumentos
Imensas Catedrais

Mas a ganância
Alimentada nos Palácios de Madri
Com o Tratado assinado
A traição estava ali

Oh, Pai. Olhai por nós!
Ouvi a voz desse missioneiro
O vento cortando os pampas
Bordando a esperança
Nesse rincão Brasileiro

Em nome do Pai, do Filho
A Beija-Flor é Guarani
Sete povos na fé e na dor
Sete missões de amor
(Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2005, p. 104)

SAMBA-ENREDO – 2007 - “Áfricas – Do Berço Real à Corte Brasiliana”
Composição - Gilson Doutor, Carlinhos do Detran, J. Velloso e Cláudio Russo
Intérprete – Neguinho da Beija-Flor

Olodumaré, o Deus maior, o Rei Senhor

Olorum derrama a sua alteza na Beija-Flor
Oh! Majestade negra, Oh! Mãe da liberdade
África: O baobá da vida ilê ifé
Áfricas:Realidade e realeza, axé
Calunga cruzou o mar
Nobreza a desembarcar na Bahia
A fé nagô-yorubá,
Um canto pro meu orixá tem magia
Machado de Xangô, Cajado de Oxalá
Ogum yê, o onirê, ele é Odara

É jeje, é jeje, é querebentã
A luz que vem de Daomé, reino de Dan
Arte e cultura casa da mina
Quanta bravura negra divina

Zumbi é rei
Jamais se entregou, rei guardião
Palmares hei de ver pulsando em cada coração
Galanga pó de ouro e a remição enfim
Maracatu chegou rainha ginga
Gamboa, a pequena África de Obá
Da Pedra do Sal viu despontar a Cidade do Samba
Então dobre o run
Pra Ciata d`Oxum imortal
Soberana do meu carnaval na princesa nilopolitana
Agoye o mundo deve o perdão
A quem sangrou pela história
Áfricas de luta e de glória

Sou quilombola Beija-Flor
Sangue de rei, comunidade
Obatalá anunciou
Já raiou o sol da liberdade

(Revista Beija-Flor de Nilópolis: uma escola de vida, 2007, p. 104)

SAMBA-ENREDO – 2008 – *Macapaba Equinócio Solar Viagens Fantásticas ao Meio Mundo*
Autores: Cláudio Russo- Carlinhos Detran - J. Velloso - Gilson Dr. – Kid – Marquinhos - **Intérprete:** Neguinho da Beija-Flor

É manhã, brilho de fogo sob o sol do novo dia
Meu talismã, a minha fonte de energia
Oh deusa do meu samba, a flor de Macapá
No manto azul da fantasia
Me faz mais forte, extremo norte
A luz solar ilumina meu interior
Vou viajar na linha do Equador
Emana ao meio do mundo a beleza
A força da mãe natureza é Macapaba
O rio beijando o mar
Encontro das águas marejando o meu olhar

Quem foi meu Deus que fez do barro poema
Quem fez meu criador se orgulhar
Os Cunanis, Alistés, Maracás
Foram dez, foram mais pelo Amapá

Um dia navegando em rios de Tupan
A viagem fantasia dos filhos de Canaã
A mágica da terra a cobiça atraiu
Ibéria se enleva no Brasil
A mão de Ianejar na fortaleza pela proteção da vida
Em São José de Macapá
Brilha Mairi a minha estrela preferida
Herança moura em Mazagão
Retiro o meu chapéu de bamba e assim
O Marabaixo ao marco zero cai no samba

Soam tambores no tocar do tamborim

O meu valor me faz brilhar
Iluminar o meu estado de amor
Comunidade impõe respeito
Bate no peito eu sou Beija-Flor
(Fonte do texto - http://www.beija-flor.com.br/carnavais/2008-2/samba-enredo/. Acesso em 27 de maio de 2015).