

Encantados e encantarias da Amazônia nas águas do Rio de Janeiro: um estudo comparativo de narrativas carnavalescas

“Encantados” and “encantarias” from Amazonia in the waters of Rio de Janeiro: a comparative study of carnival narratives

Leonardo Augusto Bora¹

Resumo: O artigo, sem pretensões conclusivas e em diálogo com teóricos brasileiros contemporâneos, traça um estudo comparativo entre duas narrativas carnavalescas de escolas de samba do Rio de Janeiro que trataram, no ano de 2004, do amplo tema das encantarias amazônicas: *Lendas e mistérios da Amazônia*, da Portela; e *Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*, da Beija-Flor de Nilópolis. O objetivo é mostrar como a temática foi abordada de maneiras distintas pelas referidas agremiações sambistas, o que pode contribuir para debates mais aprofundados acerca dos estereótipos historicamente associados à floresta amazônica.

Palavras-chaves: Encantarias; Amazônia; Escolas de Samba; Carnaval; Rio de Janeiro.

Abstract: This paper, without conclusive pretensions and in dialogue with contemporary Brazilian theorists, outlines a comparative study between two carnival narratives from samba schools of Rio de Janeiro that dealt, in 2004, with the broad theme of Amazonian “encantarias”: “Legends and mysteries of the Amazon”, by Portela; and “Manôa, Manaus, Amazônia, Holy Land: nourishes the body, balances the soul and transmits peace”, by Beija-Flor de Nilópolis. The objective is to show how the theme was approached in different ways by the samba schools, which can contribute to more in-depth debates about the stereotypes historically associated with the Amazon rainforest.

Keywords: Encantarias; Amazon; Samba Schools; Carnival; Rio de Janeiro.

Introdução

No contexto carnavalesco das escolas de samba do Rio de Janeiro, pode-se dizer que o ano de 2004 representa um importante ponto para o pensar dos rumos do gênero “samba de enredo”, no início deste século XXI. Naquela data, por ocasião das comemorações dos 20 anos de inauguração do Sambódromo projetado por Oscar Niemeyer (a Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro, localizada na Avenida Marquês de Sapucaí, na região central da cidade), a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), entidade organizadora dos desfiles do Grupo Especial (o “primeiro grupo” ou “primeira divisão”), permitiu que as agremiações sambistas reeditassem sambas, ou seja, pudessem apresentar desfiles conduzidos por obras musicais cantadas no passado – havendo, inclusive, a possibilidade de um dada escola desfilando cantando um samba originalmente composto para outra agremiação, o que pode parecer estranho a um leitor desavisado. Foi isso o que as escolas Unidos do Viradouro e Tradição

¹ Professor Adjunto de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira da UFRJ e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ. leonardobora@letras.ufrj.br / <https://orcid.org/0000-0002-9397-1417>

propuseram, reeditando, na folia de 2004, os sambas da Unidos de São Carlos de 1975 (que tratava do Círio de Nazaré, celebração religiosa da cidade de Belém, no Pará) e da Portela de 1984 (homenagem a baluartes e orixás, sob o título *Contos de Areia*), respectivamente.

A Portela, por sua vez, optou por reeditar um samba da sua própria discografia: *Lendas e Mistérios da Amazônia*, de 1970. A azul e branca dos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira, que tem a águia altaneira como símbolo, foi a primeira agremiação a anunciar que reeditaria um samba, em 2004, levantando debates acerca da pertinência ou não dessa prática – que viria a se tornar corriqueira, hoje liberada em todas as divisões. No alvorecer deste século, muito se discutia sobre a “crise” da linguagem musical das escolas de samba: se na década de 1980 os discos de sambas de enredo vendiam feito água, animando as festas de final de ano de incontáveis famílias Brasil afora, o que se via, na primeira década dos anos 2000, era um crescente desinteresse por parte da indústria fonográfica e do público mais jovem. Os pesquisadores Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa mapeiam, na obra *Samba de Enredo – História e Arte*, fatores que levaram a essa “crise”. Dizem os autores:

A padronização estilística, o excesso de enredos patrocinados sem qualquer relação com o ambiente das escolas de samba, o andamento acelerado das baterias, a aparente desintegração das alas de compositores, a falta de renovação autoral, os critérios de julgamento e o próprio descolamento entre as escolas de samba e o público mais amplo (...) apontavam dificuldades. (MUSSA e SIMAS, 2023, p. 195).

Pois bem: as reedições de sambas foram estimuladas numa tentativa de enfrentamento dessa “crise” (palavra muito presente nas páginas dedicadas aos estudos das escolas de samba, aliás), reconectando comunidades e memórias e revisitando composições musicais e propostas bem-sucedidas (não necessariamente vitoriosas) de narrativas de enredo. Diferentemente dos entusiastas da ideia, aqueles que não a encararam com bons olhos entendiam que o estímulo de reedições poderia surtir efeito contrário, contribuindo para uma desintegração (a expressão utilizada por Mussa e Simas) ainda maior das cambaleantes alas de compositores². É válido

2 Muito se debate, na contemporaneidade, o fato de que as alas de compositores das escolas de samba passaram por uma progressiva redução, definhando ante os chamados “escritórios de samba” – pequenos grupos de compositores que escrevem e inscrevem dezenas de sambas em um mesmo ano, participando, geralmente sob pseudônimos ou sequer assinando as obras, de disputas de diversas agremiações. Em outras palavras: ainda que, em termos oficiais, assinando apenas uma composição anual (aquela inscrita na disputa da escola à qual o compositor-líder do “escritório” é vinculado afetivamente), uma mesma pessoa pode inscrever dezenas de sambas em diferentes escolas (se assim desejar, em quase todas), objetivando o retorno financeiro (prêmio e direitos de reprodução) das eventuais vitórias. Isso, na opinião de jornalistas e pesquisadores como Simas e Mussa, gera inevitáveis padronizações: quase todos os sambas se parecem, havendo pouca inventividade. Letras inspiradas e melodias inusitadas, “fora da curva”, se tornam raras, imperando as fórmulas prontas.

atentar, aqui, para o fato de que as convencionais disputas de sambas de enredo são momentos quase sempre turbulentos, decisivos para o sucesso ou insucesso do ciclo de produção carnavalesca vindouro.³ Ânimos acalorados e altas cifras financeiras são mais do que comuns; também não são raras as acusações de plágio e de roubos de ideias, letras e melodias – clima tenso característico de uma disputa (a escolha de um entre vários sambas) dentro de uma outra disputa (a competição anual que orienta os desfiles das escolas de samba, desde 1932⁴).

Para que nos aprofundemos nesse debate, com a devida cautela, é importante que se faça uma diferenciação entre “enredo” e “samba de enredo”. Os sambas, via de regra, são compostos por músicos que se organizam em parcerias e que traduzem, em letra e melodia, um texto, quase sempre escrito, anteriormente apresentado à ala musical. Este texto-base, chamado de “sinopse”, pode ou não ser escrito pelos denominados “carnavalescos”, profissionais que concentram diferentes papéis e funções (cenógrafos, figurinistas, roteiristas etc.). Não há regras absolutas, sendo perigosa a tentativa de fechamento em categorias⁵. A carnavalesca Rosa Magalhães assim definiu “enredo”, em seu livro *Fazendo Carnaval*:

Uma das características das escolas de samba é contar uma história que a cada ano tem de ser diferente. Ter um tema e contar uma história dará origem a todas as outras etapas subsequentes, até culminar com o desfile de carnaval. O enredo, portanto, é o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e a execução dos trajes, o desenho dos carros alegóricos, a escolha das cores e dos efeitos coreográficos, assim por diante. A escolha do enredo é o ponto de partida para um grande desafio: colocar a escola na avenida. (MAGALHÃES, 1997, p. 26).

Pois bem: se uma dada escola opta por reeditar um samba pré-existente, é fato que tal “cadeia produtiva” mais ou menos lógica (a apresentação de um texto-base – a sinopse ou

³ A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti atentou para isso, quando do desenvolvimento da pesquisa realizada no barracão do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, no pré-carnaval de 1992. Nas palavras da autora: “A competitividade, expressa na ideia de ‘brabeza’, reflete-se, no universo dos sambas-enredo, na instabilidade das parcerias que se fazem e refazem a cada ano. Logo que um samba é cortado em uma das fases da competição, seus compositores já se mobilizam para a definição da parceria do ano vindouro” (CAVALCANTI, 1994, p. 92).

⁴ Data em que foi realizado, por iniciativa do jornal Mundo Sportivo, o primeiro concurso oficial das escolas de samba cariocas, na antiga Praça XI (demolida para a construção da Avenida Presidente Vargas). Desde então, o único ano em que não ocorreram desfiles foi 2021, devido à crise sanitária de proporções globais causada pela Covid-19. Antes de 1932, no entanto, concursos de samba já ocorriam, de maneira descentralizada. A noção de disputa é, pois, algo estruturante do universo de que falamos.

⁵ É por isso que Maria Laura Cavalcanti analisa os desfiles sambistas sob as lentes da heterogeneidade cultural, defendendo o seguinte: “O desfile carnavalesco das grandes escolas no Rio de Janeiro é um imenso dispositivo ritual de articulação das mais diversas ordens de diferenças. Sua compreensão sobrepassa qualquer tentativa de tipificação da cultura, e traz consigo o tema mais amplo da heterogeneidade das sociedades.” (CAVALCANTI, 1994, p. 18).

argumento – e a feitura de sambas que contem essa história e sejam avaliados em uma disputa interna – história que, em paralelo, ganha cores e corpos em fantasias e carros alegóricos, para tudo culminar o no desfile) se vê alterada na base. Rosa Magalhães, mais uma vez, ensina que a transposição do imaginário cantado em samba para a visualidade desfilada sobre o asfalto da Sapucaí é uma das tarefas desempenhadas pelo carnavalesco:

A pessoa responsável pela parte visual do desfile é chamada de carnavalesco. O termo é bastante engraçado, porque não possui a conotação de folião. O significado verdadeiro da palavra seria cenógrafo, figurinista e uma espécie de diretor de cena. Às vezes, o carnavalesco faz também o enredo. A própria diretoria da escola pode escolher o tema, que é dado a esse artista para que o desenvolva em forma de desfile. Não existe um tipo de formação específica para carnavalesco. A maioria deles é autodidata. Aprenderam olhando e imaginando o que fariam se fossem os criadores daquela história. (MAGALHÃES, 1997, p. 135).

A esse fragmento bastante didático de Rosa Magalhães podem ser acopladas as reflexões de Helenise Monteiro Guimarães (ambas as autoras, aliás, professoras da Escola de Belas Artes da UFRJ). Em sua dissertação de mestrado, defendida em 1992, Guimarães discorre sobre o termo “carnavalesco” em um sentido profissional, afirmando:

Embora tenha seus antecedentes na figura do Técnico, e sob esta denominação tenha se transferido para as escolas de samba, o carnavalesco encontrou nessas agremiações o campo para seu desenvolvimento e afirmação. Apesar destes antecedentes, podemos dizer que o carnavalesco, como se configura hoje, é um produto da própria escola de samba, não só porque elas o contratavam, mas porque muitos deles pertenciam às agremiações. O termo carnavalesco passou a ser utilizado como definição de uma profissão a partir da década de 70 (...). (GUIMARÃES, 1992, f. 29-30).

O pesquisador Felipe Ferreira, ao estudar fantasias de escolas de samba, aponta para as contradições discursivas que historicamente envolvem a figura do carnavalesco:

(...) numa concepção “positiva”, serviria como veículo da inserção de novas ideias no espaço “tradicional” das escolas de samba. A versão “negativa” desta função seria a do carnavalesco como agente degenerador da pureza original destas escolas. O “artista com seu sonho triunfal” é, também e ao mesmo tempo, o “carnavalesco vaidoso que acaba com a tradição”. (FERREIRA, 1999, p. 111).

Envolta em permanentes disputas e contradições, fato incontestável é que a figura do carnavalesco é peça importante para a compreensão das narrativas das escolas de samba na contemporaneidade. A observação dos casos escolhidos poderá ampliar o debate.

2. Portela 2004

Em 1970, quando a Portela foi campeã com *Lendas e Mistérios da Amazônia*, os carnavalescos e autores do enredo foram Arnaldo Pederneiras e Clóvis Bornay – este último, um museólogo e artista que também foi um famoso “destaque de luxo” do carnaval brasileiro – aparecendo, paramentado como navegador português, no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. O samba de enredo, composto a partir do texto-base apresentado por Pederneiras e Bornay, é de autoria de Catoni, Jabolo e Waltenir – e se tornou um clássico do gênero. Quando, em 2004, o corpo diretivo da Portela decidiu reeditar a obra, o carnavalesco recém-contratado para a empreitada, Jorge Freitas, se viu diante do desafio de extrair das letras de Catoni, Jabolo e Waltenir um conjunto visual (o tecer de uma outra narrativa, por óbvio) atualizado, naturalmente diferente do que foi apresentado em 1970, quando as dimensões alegóricas eram minúsculas, não havia tempo regulamentar de desfile, os registros audiovisuais eram precários (são poucas as imagens fotográficas que temos daquele cortejo, aliás). Unido ao pesquisador Marcos Roza, Freitas elaborou e apresentou ao público e aos jurados um novo texto de enredo, redigido a partir do samba. Desse texto, destacam-se os seguintes fragmentos:

(...) a Águia da Portela alça voo na fantasia e, sobrevoando o Norte do Brasil, vislumbra uma Amazônia lendária e misteriosa. Nessa dourada viagem, traz à luz a saga dos povos indígenas, revelada a partir de seu universo mitológico. Mostra, desse modo, sua busca por explicar a origem do mundo e os fenômenos da natureza, revelando, ainda, sua resistência diante dos povos invasores. (...) Desse universo foram selecionados lendas e mitos que mais presentes se tornaram na literatura oral amazônica, como a lenda do Eldorado, suposta cidade de ouro e de pedras preciosas, localizada às margens da Lagoa Sagrada - onde reinava o Dragão da Lagoa, cujo reino era protegido por Guardiões; a origem das águas do Rio Solimões, geradas a partir do amor impossível entre o Sol e a Lua; a origem da Vitória-Régia, flor na qual foi transformada a bela Jaçanã; o encantamento de Iara, um misterioso ser das águas que, com o seu canto, seduzia homens de povos estranhos que, com suas embarcações, atravessavam os rios para explorar riquezas da região; a origem da noite, que vivia aprisionada no reino da Cobra-Grande; a origem do pássaro Beija-Flor; as lendárias Amazonas, mulheres indígenas guerreiras, que não permitiam homens em sua aldeia, e o segredo do famoso amuleto Muiraquitã; a origem do Guaraná; as lendas sobre o Boto; as lendárias molecagens do Saci-Pererê; e a origem do canto extraordinário do pássaro Uirapuru. (FREITAS e ROZA, 2003).

Com relação à letra do samba de 1970, a narrativa desenvolvida por Jorge Freitas e Marcos Roza é uma expansão, uma vez que a composição de Catoni, Jabolo e Waltenir fica restrita a quatro “lendas e mistérios”: o drama de Sol e Lua; a transformação de Jaçanã em

Vitória-Régia; a “tradição das Amazonas, mulheres guerreiras” (evocação das visões de Francisco de Orellana e dos relatos do Frei Gaspar de Carvajal, conforme o narrado por Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*⁶); e a presença do Saci Pererê (dado que pode levantar debates, uma vez que o personagem é oriundo de narrativas indígenas do Sul do Brasil):

⁶ Escreveu o historiador: “Ao descrever aquelas mulheres, ainda abrasados da admiração que a todos causaram os seus feitos, diz o dominicano que eram membrudas, de grande estatura, e brancas; tinham cabeleira muito longa, trançada e revolta no alto da cabeça; andavam nuas, com as vergonhas tapadas. E ainda acrescenta que uma só, entre elas, valia, no combate, por dez homens.” (HOLANDA, 1996, p. 27-28).

Nessa Avenida colorida
A Portela faz seu Carnaval
Lendas e Mistérios da Amazônia
Cantamos neste samba original
Dizem que os astros se amaram
E não puderam se casar
A Lua apaixonada chorou tanto
Que do seu pranto nasceu o Rio-Mar

E dizem mais...
Jaçanã, bela como uma flor
Certa manhã viu ser proibido o seu amor
Pois um valente guerreiro
Por ela se apaixonou
Foi sacrificada pela ira do Pajé
E na Vitória-Régia
Ela se transformou
Quando chegava a primavera
A estação das flores
Havia uma festa de amores
Era a tradição das Amazonas
Mulheres guerreiras
Aquele ambiente de alegria
Só terminava ao raiar do dia

Ô esquindô lá lá
Ô esquindô lê lê
Olha só quem vem lá
É o Saci Pererê!

O estrondoso sucesso do samba e do desfile da Portela, em 1970, certamente contribuiu para a fixação de certos imaginários amazônicos no cenário do carnaval carioca. Desde então, foram muitas as narrativas que se propuseram a contar e cantar na tal “Avenida colorida” uma Amazônia misteriosa e lendária, conforme o observado pela pesquisadora (e carnavalesca, na cidade de Belém) Cláudia Palheta. Em sua tese intitulada *Amazônias Desfiladas – a Carnavalização da Amazônia nos Desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 – 2016)*, ela passeia por essa longa tradição de narrativas, destacando o seguinte:

Lendas e Mistérios da Amazônia, do carnavalesco Clóvis Bornay, é o primeiro enredo de tema amazônico a conquistar um campeonato no carnaval carioca, mas não foi o primeiro desfile a abordar o tema. Este trabalho localizou 165 ocorrências de desfiles de tema amazônico, sendo 30 no Rio de Janeiro e 135 em Belém. O primeiro foi no carnaval carioca de 1955, quando a Filhos do Deserto levou para a avenida o desfile *Inferno Verde*, e os últimos desfiles deste trabalho foram no carnaval de Belém, no ano de 2016, quando a cidade completou 400 anos de fundação e todas as escolas de samba da capital fizeram da celebração o tema de seus enredos. Durante a década de 1950, quando se registra a primeira Amazônia desfilada, o enredo afirmou seu caráter norteador dos desfiles, dando diretriz às formas apresentadas por fantasias e alegorias, tornando-se um texto básico para a composição dos sambas de enredo, tanto no Rio de Janeiro como em Belém do Pará. (PALHETA, 2019, f. 18/19).

Na visão de Palheta, o enredo apresentado em forma de samba e visualidades no cortejo portelense de 1970 “inaugurou” uma nova forma de se abordar a Amazônia no cenário carnavalesco do Rio de Janeiro: não mais a “selva” perigosa, assustadora e monstruosa (o “inferno verde” de que falou a extinta agremiação Filhos do Deserto), mas um manancial místico, mítico e mágico, povoado por encantados e encantarias, fonte de saberes ancestrais, belezas e lições de cura. Nas letras de Palheta, “a Portela abriu uma espécie de portal do encantamento amazônico ao carnaval, predominância que registra a maior incidência de Amazônias do Rio de Janeiro até hoje, com nove ocorrências.” (PALHETA, 2019, f. 156).⁷

3. Beija-Flor 2004

Os contornos de misticismo e magia também podem ser observados em outro desfile de 2004 que procurou traduzir em arte carnavalesca os fascínios e as propriedades curativas da floresta amazônica. Trata-se de *Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*, da Beija-Flor de Nilópolis, agremiação da Baixada Fluminense. A escola apresentara enredos de temática amazônica nos anos de 1994 (*Margareth Mee, a Dama das Bromélias*, idealizado por Milton Cunha) e 1998 (*Pará: o Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu Anu*, com o qual, depois de um jejum de 15 anos, conquistou a vitória no Grupo Especial e propôs uma forma de trabalho artístico não centralizada na figura de apenas um carnavalesco; na contramão da tendência dominante desde os triunfos de Joãozinho Trinta, na década de 1970, lançou uma comissão formada, à época, por 8 pessoas). O enredo de 2004, patrocinado pelo estado do Amazonas, foi desenvolvido e apresentado de forma inédita por uma “comissão de carnaval” remanescente da experiência vitoriosa de 98; tal coletivo, quando da criação de *Manôa*, era composto por Laíla, Cid Carvalho, Shangai, Fran Sérgio e Ubiratan Silva (dados extraídos da pesquisa de Palheta). A sinopse, assinada por esse time de realizadores, critica veementemente a ideia de “civilização” que levou (e leva) à

⁷ É interessante notar que a mesma Portela, no ano de 2002, cantou os imaginários amazônicos com outra roupagem, no enredo *Amazonas, esse desconhecido: delírios e verdades do Eldorado Verde*, do carnavalesco Alexandre Louzada. Em 2006, o estado do Amazonas patrocinou outra narrativa de enredo: *Amazonas, o Eldorado é aqui!*, desenvolvido pelo carnavalesco Roberto Szaniecki para a Acadêmicos do Grande Rio. No curto período de 5 anos, portanto, as temáticas de que este ensaio trata apareceram 4 vezes, apenas no cenário restrito do Grupo Especial (formado, na época, por 14 escolas; ao total, os desfiles sambistas do Rio de Janeiro reúnem mais de 70 agremiações). Nessas 4 narrativas, o que não é de causar surpresa, o mítico Eldorado ganha posição destacada – justamente, o tema dos carros abre-alas de Portela 2004 e Grande Rio 2006.

exploração desenfreada da floresta, convocando um “exército místico” para a luta contra os invasores de ontem e hoje:

Mas ao longo do grande rio e dos seus afluentes, a vida aflora com mistérios escondidos nas matas e nas almas que ali vivem. Os naturais protegiam Manôa – a senhora mãe da terra e, ao mesmo tempo, eram protegidos por Honorato, a cobra-rio-mística, que deu vida ao Jurupari, senhor todo poderoso e guardião das florestas. Para preservar as águas fez surgir a Cobra Grande Boiúna (...) e a Iara, que atrai para o seu palácio de cristal verde, no fundo das águas, aqueles que teimam em agredir os rios. Caiporas e Curupiras também foram evocados para fazer parte deste grande exército místico contra os predadores. (CARVALHO et al., 2003).

Na sequência, misturando voduns, inquices e outras entidades sagradas dos sistemas simbólicos africanos e indígenas, numa espécie de canto de guerra contra a exploração dos recursos naturais e os tentáculos da violência colonial, o texto explicativo do enredo fala que a verdadeira riqueza da floresta é a sabedoria ancestral das suas gentes, a água e a biodiversidade, não os minérios cobiçados que cintilavam em histórias sobre o Eldorado e outras cidades míticas. Nas palavras dos carnavalescos:

Em nome da nossa própria sobrevivência, rogamos que a grande floresta continue a ser guardada e protegida pela densidade e força mágica dos milhares de seres místicos que nela fazem morada. Que os encantos da Iara, as pegadas trocadas do Curupira ou mesmo as peripécias do Saci-Pererê mantenham afastados os predadores cruéis. Reine absoluto Jurupari, senhor da floresta, pelo bem de todos nós. E 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 deem 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. (CARVALHO et al., 2003).

A partir do texto-base, os compositores Cláudio Russo, José Luis, Marquinhos e Jessey conceberam uma obra musical bastante elogiada pelo público e pela crítica – samba que muito contribuiu para o indiscutível sucesso do referido desfile da Beija-Flor, que, sob forte chuva, conquistou o bicampeonato do carnaval carioca (a Portela ficou em sétimo lugar, posição considerada injusta – dada a beleza visual, a qualidade dos setores musicais e a empolgação do desfile que “reeditou” o samba de 1970). A visualidade da escola nilopolitana, em 2004, pode nos fazer pensar na noção de *sfumatto* teorizada por João de Jesus Paes Loureiro, uma vez que os artistas responsáveis pela criação plástica apostaram na sobreposições de materiais e na construção de figuras híbridas – um rei espanhol ostentando uma coroa formada por bananas, na alegoria sobre as guerreiras Amazonas; a fusão de um morcego com uma arara, no carro que

poeticamente interpretava a lenda do guaraná. A comissão de carnaval pintava, assim, uma paisagem onde o real (exemplificado pela visão carnavalesca do Teatro Amazonas⁸, símbolo do apogeu da exploração do látex, nos seringais amazônicos - o tema da penúltima alegoria) e o fantástico podem coexistir, borrando-se as fronteiras:

A paisagem amazônica, composta de rio, floresta e devaneio, é percebida pelo caboclo como dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades dá-se à semelhança do que acontece com o vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que o atravessa; ora simultaneamente nas duas. Na interpenetração e interdependência entre paisagem imediata e mediata atua o devaneio. Um devaneio que estabelece os contornos do *sfumatto* estetizante e poetizados da visualidade visível e imaginária. Dessa maneira, o homem contempla a realidade imediata iluminada pela realidade mediata. O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra em uma outra margem do real. É o que, na sua *Poética do Devaneio*, Bachelard diz ser manifestação da consciência do maravilhamento. (PAES LOUREIRO, 2019, p. 67-68).

Se o carro abre-alas da Portela, em 2004, exibiu uma águia dourada, cercada por elementos decorativos que representavam a opulência do Eldorado, a primeira alegoria da Beija-Flor era uma caravela estilizada, barco que singrou (e sangrou) mares e rios a transportar a cobiça dos invasores espanhóis (havia, no segundo chassi do referido carro alegórico, uma imensa escultura de soldado espanhol com chifres de demônio – o inferno, portanto, era a invasão europeia, não a mata). A letra do samba nilopolitano apresenta, no seu início, versos que denunciam o longo processo de invasão e destruição da floresta:

⁸ O teatro, inaugurado em 31 de dezembro de 1896, também se fez presente nos desfiles da Portela de 2002 e da Grande Rio de 2006, o que revela um olhar coletivo direcionado para determinados ícones. A apresentação portelense de 2004, nesse sentido, parece não tocar, em momento algum, o plano do real. A Amazônia que desfilou em 1970 e novamente encantou o público sambista, 34 anos depois, não passou pela “Paris tropical” citada nos outros enredos.

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!

Na segunda metade do samba e no chamado “refrão de cabeça” ou “refrão principal”, o caráter divino da floresta é novamente exaltado, o que reforça a ideia de um “paraíso verdejante” e da natureza em uma dimensão religiosa – além de “canto de guerra”, um “canto de fé”:

Água que lava minh'alma
Ao matar a sede da população
Caboclo, ê.. a homenagem hoje é
A todo o 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!

Pode-se dizer, a partir do diálogo com as provocações de Cláudia Palheta, que o enredo e o samba da Beija-Flor, ainda que de maneira não consciente (dadas as noções de tradição, repertório, memória coletiva do mundo sambista), absorveram e cristalizaram o universo temático que orientou as apresentações portelenses, acrescentando, ao final, acordes ecológicos de contornos planetários, voltados para as ideias de “defesa” e “preservação” dos recursos naturais. Diferentemente do observado no texto explicativo do enredo portelense de 2004, a proposta narrativa da Beija-Flor não se utiliza das palavras “mitos” e “lendas”, mas situa encantados e encantarias no plano do real e nos dias de hoje, projetando a luta para um futuro imediato: a Amazônia continua ameaçada pelo “dragão da maldade” (metáfora presente na arquitetura cênica do sexto carro alegórico do cortejo) e é preciso defendê-la (o futuro do planeta, afinal, está guardado ali)⁹. No caso portelense, o texto de Freitas e Roza, que em dado

⁹ Este foi o mesmo mote do final do enredo de 2006 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, que apresentou ao público a metáfora do “lobo em pele de cordeiro” sob a forma de fantasias e esculturas alegóricas. Denunciava, com isso, as tentativas de internacionalização da floresta brasileira.

momento chega a diferenciar, de modo esquemático e questionável, as palavras “lenda” e “mito”, personagens como Iara, Uirapuru e Boto parecem deslocados no tempo e no espaço; o uso de termos eurocentrados chama a atenção do leitor atento, o que revela determinados filtros. Há que se destacar, ainda, a utilização da palavra “paraíso” no “refrão de meio” do samba da Beija-Flor: o “inferno verde” ficou para trás.

Considerações Finais

Observados os enredos, os sambas e os desfiles em questão, não parece descabida a afirmação de que o enredo portelense de 1970 bebeu das fontes dos estudos folclóricos da primeira metade do século XX, o que reapareceria, com vivas tintas, no vocabulário empregado na sinopse de 2004 – o que, por óbvio, soa datado. Por outro lado, defender que o enredo (e, conseqüentemente, o samba de enredo) de 2004 da Beija-Flor abraçava, na primeira década do século XXI, uma série de perspectivas decoloniais ou anticoloniais pode ser um movimento apressado e pouco aprofundado em termos teóricos, uma vez que não há indícios bibliográficos que acenem frontalmente para isso (a presença do Saci-Pererê em *Manôa* desperta dúvidas semelhantes àquelas que espocam quando da leitura da sinopse portelense do mesmo ano; há, ainda, o “passeio” pela “Paris dos Trópicos” e a visão monumental do Teatro Amazonas, numa espécie de aceno para o “progresso” atribuído ao ciclo da borracha). O que há, e isso é inegável, é uma mudança de foco narrativo – mudança que, sem dúvidas, influenciou narrativas posteriores, num ciclo de referências cruzadas e retroalimentações estéticas típico da manifestação de cultura popular de que falamos aqui, os desfiles das escolas de samba.

Longe das conclusões definitivas e das âncoras das certezas, a análise de tais enredos e sambas é um exercício rico para o pensar de fronteiras, hibridações e limitações de olhares artísticos não-amazônidas, situados no complexo cultural do samba carioca, repleto de tensões e contradições que vem alimentando um manancial de pesquisas acadêmicas. O carnaval carioca é um criadouro de imagens e imaginários. Paes Loureiro fala na necessidade de “amadurecimento de uma consciência possível aberta ao valor e emoção da complexa, original, mítica, atual e enraizada cultura amazônica.” (PAES LOUREIRO, 2019, p. 18). O mesmo autor, esmiuçando o seu pensamento, destaca que o complexo cultural amazônico deve ser reconhecido “como fonte de criatividade original em todas as artes, seja como produtora de

conhecimento, na atualidade da cultura-mundo.” (PAES LOUREIRO, 2019, p. 18). Dando seguimento ao raciocínio, ele provoca, evocando a máxima de Tolstói:

O artista da Amazônia, na consciência de uma poética do imaginário, deve adotar as dimensões do universal, quando o universal fortalecer a originalidade da dimensão local. E deve adotar as dimensões do local, quando o local fortalecer sua originalidade como expressão universalizada. Ou seja, fazer do local a diferença na padronização globalizadora. E fazer da universalidade a diferença na localidade não globalizada. O universal nos deve distinguir no local e o local nos distinguir no universal. (...) O desafio que historicamente está posto é o de uma cultura amazônica resistente que possibilite ao artista ser local naquilo que a localidade o distingue no universal. Ser universal, quando a universalidade o distingue e amplia no local. Ser local universalizado, ou universal na localidade, quando ambos o distinguem no universal e no local. Arte é maneira de fazer. Não basta cantar a aldeia para ser universal. É necessário cantá-la contendo fatores formais e reflexivos propiciadores dessa universalidade possível. (PAES LOUREIRO, 2019, p. 35-36).

O caso vivenciado pelo GRES Acadêmicos do Grande Rio, no pré-carnaval de 2025, é bastante expressivo para o pensar das temáticas debatidas: uma escola de samba do Grupo Especial carioca desfilou um enredo de temática amazônica (*Pororocas Parawaras: as Águas dos meus Encantos nas Contas dos Curimbós*, de autoria de Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Rafa Bqueer – esta última, uma artista paraense que trabalha imaginários amazônicos a partir de um olhar interseccional que articula questões de gênero, sexualidade, classe e raça) a cantar um samba de enredo composto por músicos da Amazônia (Mestre Damasceno, Ailson Picanço, Davidson Jaime, Tay Coelho e Marcelo Moraes, vinculados à escola de samba paraense Deixa Falar). Sem pretensões conclusivas, este trabalho é um mapeamento inicial, com o objetivo de estimular reflexões acerca das dimensões literárias dos enredos carnavalescos e das fricções entre linguagens percebidas quando da feitura de um desfile sambista. Há muito, pois, a navegar!

Referências

CARVALHO, Cid; LAÍLA; SÉRGIO, Fran; SILVA, Ubiratan; SHANGAI. Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz. **Sinopse de enredo do GRES Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de 2004**. Disponível para consulta no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2004/>. Acesso em 10 de set. de 2024.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca**. Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, MinC/Funarte, 1994.

FERREIRA, Felipe. **O Marquês e o Jegue**. Estudo da Fantasia para Escolas de Samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FREITAS, Jorge; ROZA, Marcos. Lendas e Mistérios da Amazônia. **Sinopse de enredo do GRES Portela para o carnaval de 2004**. Disponível para consulta no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/2004/>. Acesso em 10 de set. de 2024.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-UFRJ. Rio de Janeiro: 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo Carnaval**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores: 1997.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de Enredo**. História e Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2023.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica Hoje**. Uma poética do imaginário revisitada. Belém: SECULT/PA, 2019.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. **Amazônias Desfiladas: a Carnavalização da Amazônia nos Desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 – 2016)**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará (UFPA), 2019, 253 f. Disponível para consulta no sítio: <https://www.pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/2019/Claudia%20Palheta%20-Amazonias%20desfiladas-%20%20Tese%202019.pdf>. Acesso em 10/09/2024.