

O DIÁLOGO DE LINGUAGENS NA PASSARELA DO SAMBA

A VINGANÇA DO *FRANKENSTEIN DA VILA*

*Juliana dos Santos Barbosa
Edina Regina Pugas Panichi*

No Carnaval de 2010 a Unidos de Vila Isabel, tendo como tema o centenário do cantor e compositor Noel Rosa, representou na Sapucaí um episódio protagonizado pelo sambista na década de 1930. A polêmica começou quando Noel, depois de ouvir a música “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, responde com a canção “Rapaz folgado”; a desavença gerou uma série de composições, indo ao exagero, quando Wilson Batista ofendeu Noel, chamando-o de Frankenstein da Vila, em menção ao defeito no queixo do compositor. Reunindo signos que se combinam e interagem, em 2010 o carnavalesco Alex de Souza acrescentou mais um capítulo a essa história. Esse intrincado diálogo de linguagens será analisado sob o prisma da crítica genética, cujas pesquisas se voltam para o processo de criação artística. [abstract on page 279]

CRÍTICA GENÉTICA, DIÁLOGO DE LINGUAGENS, NOEL ROSA, REDES CRIATIVAS, DESFILE CARNAVALESCO.

BARBOSA, Juliana dos Santos e PANICHI, Edina Regina Pugas. O diálogo de linguagens na passarela do samba: a vingança do Frankenstein da Vila. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 139-148, nov. 2010.

INTRODUÇÃO

Texto, imagem, som e movimento: essas são as múltiplas formas de expressão que entram em cena durante os desfiles das escolas de samba. Neste artigo vamos analisar, sob a perspectiva da interação de linguagens, uma alegoria apresentada pela Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, do grupo especial do Rio de Janeiro, no Carnaval de 2010 – ano em que a agremiação carnavalesca homenageou o centenário do cantor e compositor Noel de Medeiros Rosa, com o enredo: “Noel, a presença do Poeta da Vila”.

A alegoria em questão faz referência a um famoso episódio da música popular brasileira, protagonizado por Noel Rosa e Wilson Batista. Os dois sambistas travaram, na década de 1930, um grande “duelo musical”, que começou quando Noel, ao ouvir a música “Lenço no pescoço”, de Batista, sentindo-se incomodado pelo uso da palavra malandro como sinônimo de sambista, respondeu com a canção “Rapaz folgado”. A partir daí, a desavença gerou uma série de composições, terminando com o silêncio de Noel após a canção “Frankenstein da Vila”, de Batista, que se referia à feiúra do sambista de Vila Isabel.

Quase oito décadas depois, o carnavalesco Alex de Souza acrescenta mais um capítulo à briga mais famosa do universo das batucadas. Dessa vez, no entanto, diferente do conflito original, a resposta não veio em forma de música. Utilizando signos visuais, o carro alegórico simbolizava a vingança do Frankenstein da Vila. Nele, Noel é caracterizado como um enorme Frankenstein, carregando nas mãos um diminuto Wilson Batista.

Esse intrincado diálogo de linguagens será analisado sob o prisma da crítica genética, cujas pesquisas se voltam para o processo de criação artística. Também serão utilizados os aportes conceituais de Bakhtin sobre a atitude responsiva ativa e os aspectos dialógicos da linguagem, e da semiótica de Peirce para discorrer sobre os aspectos simbólicos da comunicação.

O DIÁLOGO DE LINGUAGENS NO DESFILE CARNAVALESCO

O processo de criação de um desfile carnavalesco é um contínuo diálogo de linguagens: um texto vira som, que vira imagem, que se transforma em coreografia. Tudo começa com a elaboração do enredo, texto também chamado de sinopse, cujo conteúdo discorre sobre o tema que será abordado pela escola de samba em seu desfile. Sob a coordenação do carnavalesco, uma rede de criação é construída para que esse texto seja traduzido nas várias linguagens artísticas. Compositores, desenhistas, escultores, coreógrafos, costureiras e outros artistas/artesãos elaboram, cada um com suas habilidades, elementos que vão formar um texto sincrético, reunindo diferentes formas de arte em um universo. Na passarela do samba, o enredo, o samba, as alegorias, as fantasias e as coreografias interagem entre si para comunicar ao espectador do desfile a temática desenvolvida pela agremiação carnavalesca.

A elaboração do enredo envolve uma série de pesquisas sobre o assunto que será levado para a avenida. Livros, viagens, entrevistas, filmes, Internet são alguns dos recur-

so utilizados nesse processo. A sinopse constitui a “espinha dorsal” do desfile: é a partir dali, por exemplo, que os compositores elaboram o samba-enredo, que deve representar com riqueza poética e melódica a temática da escola. O enredo é usado como principal referência também para a criação de alegorias, fantasias e coreografias.

Enfim, são formas que se transmutam para compor os desfiles das escolas de samba, cujo aspecto visual vem-se tornando preponderante desde o final da década de 1950, quando artistas de várias escolas e ateliês de arte criaram vínculos com as agremiações carnavalescas: “Os locais de ensaios das escolas, chamados de quadras, antes re- duto de seus componentes, passavam a ser frequentados por pessoas da classe média e alta (...) Artistas plásticos de vanguarda começavam a se interessar pela estética do sam- ba (FERREIRA, 2004, p. 356).

Esse movimento de aproximação entre as comunidades das escolas de samba e a classe média carioca foi marcado por esforços mútuos e contínuas trocas simbólicas, sociais e econômicas – e, como é inerente a todo processo de construção histórica, ge- rou conflitos e criação de novos valores sociais. Para alguns representantes da cultura do samba esse intercâmbio significava a perda das raízes populares dessa manifestação cul- tural. Sob outro ponto de vista, as agremiações ganhavam continuamente mais reconhe- cimento da sociedade. O sambista Candeia e o carnavalesco Joãozinho Trinta são figuras exemplares dessa realidade dialética.

Em 1975 Antonio Candeia Filho fundou, ao lado de compositores como Nei Lopes e Wilson Moreira, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, com o propósito de protestar contra as mudanças que vinham ocorrendo. Um dos trechos do manifesto de fundação da nova associação afirma:

Respeito mitos e tradições, busco a liberdade, não ad- mito moldes. Minhas portas estão abertas, mas entre com cuidado. Aqui todos podem colaborar, mas nin- guém pode imperar (...) Não quero títulos, não alme- jo glórias. Faço questão de não virar academia, tam- pouco palácio. Eu sou o povo!¹

1 Trecho do Manifesto Quilombo, extraído do do- cumentário Eu sou povo, idealizado pelo sociólogo Bruno Bacellar.

Também nesse período Candeia assinou, junto com portelenses como Paulinho da Viola, uma carta à diretoria da Portela, em que, entre outros aspectos, alertava:

Essas influências externas sobre as escolas de samba provêm de pessoas que não estão integradas no dia a dia das escolas (...) Começou a existir um clima de mudanças baseado no que as pessoas gostariam de ver e isso tudo levou às deturpações (...) que atrapalham as escolas de samba (VARGENS, 2008, p. 67).

Por outro lado, Joãozinho Trinta foi um dos principais expoentes desse período marcado pelo agigantamento e incorporação do luxo nas escolas. Um dos fatores decisivos nesse contexto foi a criação de um espaço exclusivo para os desfiles das escolas de samba, que até então aconteciam nas ruas e/ou avenidas da cidade. Com a criação do sambódromo, na década de 1980, os desfiles passaram a ser vistos de outro ângulo pe- los espectadores, exigindo, portanto, que as escolas os pensassem para serem vistos das

arquibancadas da Marquês de Sapucaí. O Estado também passa a investir na festa popular, que ganha contornos de espetáculo, atraindo turistas de várias partes do Brasil e do mundo. A transmissão por televisão ganha nível internacional, alcançando diversos países, e o carnaval carioca é classificado por alguns como o “maior espetáculo da Terra”.

Partindo do pressuposto de que a realidade social é algo dinâmico, consideramos que as mudanças são contínuas e inerentes ao processo de construção histórica. Atualmente, por exemplo, o carnavalesco Paulo Barros, campeão do carnaval de 2010, é responsável por uma nova estética que, mesmo dividindo opiniões, vem ganhando espaço. Barros concebe o desfile como um espetáculo cênico-musical, conferindo dinamicidade ao aspecto visual: as coreografias ganham destaque, e as alegorias e fantasias se movimentam, proporcionando grande interação com o público.

Foi nesse contexto que, em 2010, a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, na homenagem feita aos 100 anos do “Filósofo do Samba”, elegeu a linguagem visual para comunicar ao público a desavença entre Noel Rosa e Wilson Batista, cujos detalhes serão apresentados a seguir.

AS REDES DA CRIAÇÃO NA MAIS FAMOSA DESAVENÇA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O duelo musical travado entre Noel Rosa e Wilson Batista ilustra com bastante propriedade o conceito de Salles, que propõe pensar a criação como rede, analisando o movimento construtivo de uma obra a partir de questões comunicativas. Segundo a autora, “este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno” (SALLES, 2006, p. 18).

Para análise das questões comunicativas apontadas pela autora nos apoiamos no dialogismo de Bakhtin, em cuja opinião muitas vezes se define erroneamente as funções comunicativas da linguagem, considerando-as apenas do ponto de vista do locutor; ao destinatário resta o papel passivo de compreender o enunciador. Segundo o autor, a dicotomia “emissor/receptor” distorce completamente a complexidade do processo de comunicação:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso (...) Toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor (BAKHTIN, 1997, p. 290).

Noel e Batista são ouvintes/locutores que, por meio de uma atitude responsiva ativa, interagem um com o outro, criando o famoso “bate-boca musical”. A gênese da desavença entre os dois sambistas é a composição “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista:

Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê / Eu sou vadio / Porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança / Tirava samba-canção.

Ao ouvir o samba, Noel ficou incomodado com a forma que Batista definia a figura do sambista: pessoa vadia, que andava arrastando tamanco, com uma navalha no bolso. Não foi essa a realidade que Noel encontrou quando “subiu o morro” para buscar a matéria-prima de suas composições: a vida suburbana do Rio de Janeiro. Chico Buarque, anos mais tarde, ratificaria: o verdadeiro malandro é trabalhador, “mora lá longe e chacoalha num trem da Central”.²

2 Trecho da música “Homenagem ao Malandro”, de Chico Buarque de Hollanda.

Na visão bakhtiniana, “o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontra um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1997, p. 291). A resposta de Noel ecoou em forma de samba. “Rapaz folgado”, um protesto musicado que afirma: “malandro é palavra derrotista, que só serve para tirar todo o valor do sambista”:

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora esta navalha que te atrapalha / Com chapéu do lado deste rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo um samba-canção / Já te dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão / Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado.

A “compreensão responsiva ativa” de Wilson Batista se materializou em forma de mais uma composição, “Mocinho da Vila”, legitimando a visão bakhtiniana, que coloca o ouvinte como protagonista do processo comunicacional. “O ouvinte dotado de compreensão passiva, tal como é representado como parceiro do locutor nas figuras esquemáticas da linguística geral, não corresponde ao protagonista real da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Você que é mocinho da Vila / Fala muito em violão, barracão e outras coisas mais / Se não quiser perder o nome / Cuide do seu microfone e deixe / Quem é malandro em paz / **Injusto é seu comentário / Fala de malandro quem é otário** / Mas malandro não se faz / Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz.

Desta vez Batista tocou em algo de grande valor afetivo para Noel: o seu bairro, a Vila Isabel. O ouvinte torna-se então, prontamente locutor e compõe, em parceria com Vadico, um samba de grande sucesso, gravado por intérpretes de várias gerações da música popular brasileira até os dias de hoje, “Feitiço da Vila”:

Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / **Ao abraçar o samba / Que faz dançar os galhos** / Do arvoredor e faz a lua / Nascer mais cedo / Lá, em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba / São Paulo dá café / Minas dá leite / E a Vila Isabel dá samba / A Vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem

vintém / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço decente / Que prende a gente / O sol da Vila é triste / Samba não assiste / Porque a gente implora: / Sol, pelo amor de Deus / não vem agora / que as morenas / vão logo embora / Eu sei tudo o que faço / sei por onde passo / paixão não me aniquila / Mas, tenho que dizer / modéstia à parte / meus senhores / Eu sou da Vila!

A relação entre os discursos demonstra, explicitamente, a intertextualidade desse duelo, cujas conexões geram novas composições. Quando Batista se refere a Noel como “mocinho da Vila”, sua intenção é descredenciá-lo como sambista legítimo, já que a cultura do samba estava ligada aos morros, aos subúrbios, e não a bairros de classe média, como a Vila Isabel. Em sua atitude responsiva ativa, o Poeta da Vila não poupa referências intertextuais: além de contrariar o adversário, afirmando que os moradores do seu bairro “abraçam” o samba, faz alusão ao período da chamada República Café com Leite, quando dois estados se destacavam na produção agrícola nacional. Se São Paulo produz café e Minas leite, a Vila Isabel produz samba, com iguais peso e importância. É o artista se relacionando com seu entorno, conforme afirma Salles (2006).

E a produção de sambas não parou por aí. Wilson Batista travou mais uma batalha (sem navalha) desdenhando o tributo de Noel à Vila, com a música “Conversa fiada”. Na composição ele afirma que foi ao bairro e não encontrou qualquer feitiço, nem arvores se mexendo, e até a lua demorou a aparecer. De produtor de samba, o bairro passa a “assassino” do gênero musical:

É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço / Eu fui ver para crer e não vi nada disso / A Vila é tranquila porém eu vos digo: cuidado! / Antes de irem dormir dêem duas voltas no cadeado / Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer e conhecer o berço dos folgados / A lua essa noite demorou tanto / Assassinararam o samba / Veio daí o meu pranto.

Como resposta definitiva, Noel e Araci de Almeida (parceira de composição e uma das maiores intérpretes de Noel Rosa) ironizam a postura que Batista assume ao não admitir a irradiação da cultura do samba para outros espaços sociais. Segundo os compositores, querer “tirar patente” de uma cultura tão presente em várias regiões do Rio de Janeiro e do Brasil foi, no mínimo, um “Palpite infeliz”:

Quem é você que não sabe o que diz? / Meu Deus do Céu, que palpite infeliz! / Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz / Que sempre souberam muito bem / Que a Vila não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também / Fazer poema lá na Vila é um brinquedo / Ao som do samba dança até o arvoredo / Eu já chamei você pra ver / Você não viu porque não quis / Quem é você que não sabe o que diz? / A Vila é uma cidade independente / Que tira samba mas não quer tirar patente / Pra que ligar a quem não sabe / Aonde tem o seu nariz? / Quem é você que não sabe o que diz?

Corroborando o postulado de Bakhtin (1997, p. 291) segundo a qual “cada enunciado é um elo de cadeia muito complexa de outros enunciados”, Wilson Batista elaborou a composição “Frankenstein da Vila”, debochando da feiúra de Noel. Nessa composi-

ção o sambista faz referência ao romance de terror em que Mary Shelley relata a história de um cientista que constrói um monstro em seu laboratório, o monstro de Frankenstein. O livro foi publicado em 1931 e transformado em filme em 1933. Mais uma vez o artista troca informações com seu entorno no percurso criador.

Boa impressão nunca se tem / Quando se encontra um certo alguém / Que até parece um Frankenstein / Mas como diz o refrão: por uma cara feia perde-se um bom coração / Entre os feios és o primeiro da fila / Todos reconhecem lá na Vila / Essa indireta é contigo / E depois não vá dizer / Que eu não sei o que digo / Sou teu amigo.

Noel decidiu parar o duelo por aí. Seu silêncio significava, provavelmente, que o parceiro havia extrapolado os limites éticos da disputa musical. Essa afirmação, entretanto, não é unânime entre os pesquisadores. Na cronologia biográfica organizada por Ferreira Filho (1982, p. 15), o autor considera que a polêmica terminou em 1936, quando Noel compôs “Deixa de ser convencido”. Ao contrário, os pesquisadores Máximo e Didier (1990, p. 422) afirmam:

Uma análise menos apressada mostrará que é para uma mulher que ele canta. A começar pela rima, “convencida” com “vida”. Uma mulher que tem um “velho modo de vida”. Uma perfeita artista por quem é obrigado a viver um “amor de parceria”. A mulher é Ceci.

Concluímos então que Noel Rosa realmente não respondeu à composição que o colocava como “primeiro da fila” entre todos os feios. Mesmo assim, Batista ainda insistiu, com a canção “Terra de Cego”. Continuou, todavia, sem obter retorno.

Perde a mania de bamba / Todos sabem qual é / O teu diploma no samba / És o abafa da Vila, eu bem sei / Mas na terra de cego / Quem tem um olho é rei / Pra não terminar a discussão / Não deves apelar / Para um barulho na mão / Em versos podes bem desabafar / Pois não fica bonito / Um bacharel brigar.

Noel e Batista sofreram influências mútuas, mesmo na desavença. E essa interação constituiu uma ação geradora de novas possibilidades (novos sambas, no caso). Dessa forma, seria insuficiente para as pesquisas de crítica genética analisar tais composições fora do contexto em que foram elaboradas, desconsiderando a noção de redes da criação. De acordo com Salles (2006, p. 33) “são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra”.

E, além das influências mútuas, há também que considerar a troca de informações com o ambiente da criação. Segundo a autora “devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente (...) e envolve a relação do artista com a cultura na qual está inserido (...)” (p. 32).

A briga entre os sambistas acabaria na segunda metade da década de 1930 se uma nova conexão criativa não fosse estabelecida. Quase oito décadas depois, a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel quebrou o silêncio, acrescentando mais um capítulo a essa desavença musical, como veremos a seguir.

COMO A VILA ISABEL PROMOVEU A VINGANÇA DO FRANKENSTEIN DA VILA

O enredo de 2010 da Vila Isabel foi elaborado pelo cantor, compositor e escritor Martinho da Vila, em parceria com o carnavalesco Alex de Souza e com o historiador Alex Varela. Eles discorreram sobre a vida e a obra de Noel de Medeiros Rosa, abordando os principais acontecimentos da época e as principais criações do cantor e compositor. Em menos de 27 anos de vida, Noel deixou mais de 200 composições. Sobre a polêmica musical, o enredo da escola diz o seguinte:

No começo de 1934 teve início a famosa polêmica envolvendo os compositores Noel Rosa e Wilson Batista. Este último compôs “Lenço no pescoço”. Noel rebateu com “Rapaz folgado”. Em resposta, Wilson compôs “Mocinho da Vila”. Ainda no mesmo ano, no período da primavera, Noel compôs “Feitiço da Vila”.

(...) A polêmica deu uma trégua e reacendeu no ano seguinte. O sucesso do “Filósofo do samba” incomodou Wilson Batista, que gravou “Conversa fiada”. Noel reagiu com “Palpite infeliz”. Wilson respondeu com dois novos sambas: “Frankstein da Vila” e “Ter- ra de cego”.³

3 *Carnaval 2010. Disponível em www.liesa.com.br. Acesso em 13.04.2010.*

Num processo de transmutação de formas, o carnavalesco Alex de Souza optou por utilizar signos visuais para elaborar sua intervenção nesse episódio, utilizando as imagens de Noel Rosa, Frankenstein e Wilson Batista na alegoria *A vingança do Frankenstein da Vila* (Figura 1).

Com base nos pressupostos da semiótica peirceana analisamos o modo como os signos foram utilizados pelo carnavalesco na alegoria e que, podemos observar, embora seja formada por dois personagens, foi elaborada a partir de três referências: Noel Rosa, caracterizado pela peculiaridade de um queixo imperfeito; Wilson Batista, representado pelo sambista “malandro”, de calça branca, camisa listrada e tamborim nas mãos, e Frankenstein, caracterizado pelo tom verde da pele, o formato do cabelo e o posicionamento dos membros superiores.

Nesse caso, o carnavalesco utilizou ícones, ou seja, signos que possuem semelhança como seus respectivos referentes, e a eles acresceu seu próprio discurso, ao ampliar Noel e diminuir Wilson Batista, permitindo ao público espectador a percepção do significado do carro alegórico. É na “gestualidade” da alegoria, somada à proporção utilizada para representar os dois sambistas, que encontramos índices que nos remetem ao conceito de vingança: o grande Noel carrega, de forma desprezível, o “diminuto” sambista, que parece assustado sendo segurado por apenas dois dedos de uma das mãos de um gigante da música popular brasileira. Combinando signos e sintetizando informações, o carnavalesco consegue, além de trazer à memória o episódio ocorrido, dar a ele um novo desfecho.

A maneira como o carnavalesco organizou esses elementos pode ser observada a partir da semiótica poética de Pignatari (2004, p. 13):

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contiguidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos for-



Figura 1: Alegoria A vingança do Frankenstein da Vila

Foto Elizandra D. Oliveira, acervo da autora

mam dois eixos: um é o eixo de seleção por similaridade, chamado de paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contiguidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático.

Quando usa a imagem do queixo noeliano, a roupa do malandro sambista e o verde frankensteiniano, o carnavalesco aplica o conceito de eixo paradigmático, ou seja, faz associações por semelhança para estabelecer a comunicação com o público espectador. Já o eixo sintagmático é estrategicamente pensado para comunicar a represália a Wilson Batista: a forma como foram combinadas a dimensão e a posição desse sambista na alegoria remete à inferioridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises do movimento criador dos três artistas, Noel Rosa, Wilson Batista e Alex de Souza, apontam para a concepção de que a autoria se estabelece nas relações – uma autoria que, embora seja distinguível, não pode ser pensada fora do contexto dos diálogos que sustentam a rede, que se vai construindo ao longo do processo de criação.

No episódio analisado, a matéria-prima para a criação dos dois sambistas foi sempre o discurso do outro. O que confirma o conceito de movimento criador como complexa rede de interferências, contrapondo a visão da criação com um *insight*, um ato sem

história. O duelo musical torna evidente também o conceito de dialogismo apontado por Bakhtin, segundo o qual todo enunciado é formado por outros enunciados.

O processo de criação da alegoria *A vingança do Frankenstein da Vila* foi examinado neste artigo sob essa perspectiva de rede. Para tanto, resgatamos elementos que antecedem e se relacionam com sua composição para, em seguida, avaliar a transmutação de formas feita pelo carnavalesco Alex de Souza. O uso de signos visuais pelo carnavalesco nos impôs a necessidade de buscar na semiótica peirceana embasamento para análise da linguagem não verbal.

Destacamos, ainda, que a criação do carnavalesco dialoga com o próprio processo histórico, que legitimou sua criação. Noel Rosa tornou-se um dos grandes nomes da música popular brasileira e uma das principais referências da cultura do samba. É especialmente reconhecido pela qualidade poética de suas composições e pela atitude que assumiu ao quebrar barreiras sociais, subindo o morro, retratando a cotidianidade, reconhecendo e se relacionando com sambistas paulistas, entre outros atributos. Ao engrandecer caricatamente Noel diante de Wilson Batista, Alex de Souza não retomou a polêmica tal como os dois sambistas a deixaram, mas dialogando com a história posterior de nossa música.

A análise da alegoria evidencia o intrincado diálogo de linguagens que caracteriza um desfile carnavalesco e mostra que os bastidores das escolas de samba são testemunhas de um processo rico em signos que se combinam e interagem. O carnavalesco vai “costurando linguagens” e criando novas possibilidades com o objetivo de se comunicar com o público espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA FILHO, João Antonio. *Noel Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Linha Gráfica, 1990.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. 3a. edição. Rio Bonito: Almádena, 2008.

Juliana dos Santos Barbosa é professora do curso de comunicação social, doutoranda em estudos da linguagem pela Universidade Estadual de Londrina e pesquisa as linguagens do processo de criação na cultura do samba e do carnaval.

Edina Regina Pugas Panichi é professora sênior do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, doutora em letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e atua com construção textual, estilística e gênese do texto.

Artigo recebido em julho de 2010 e aceito para publicação em agosto 2010.