

UM “ABRAÇO” AO COMODISMO: O BATUQUE DO SAMBA COM A BATIDA DO ROCK ¹

Rachelina Sinfrônio de Lacerda (UFPB)²

Elinês de Albuquerque V. e Oliveira (supervisão) ³

RESUMO:

Este trabalho pretende desenvolver, através da Semiótica da Cultura unida aos estudos críticos-literários da MPB, uma investigação semiótica no samba, mais precisamente, um diálogo intersemiótico entre dois sistemas de linguagens independentes: a poesia da canção (linguagem verbal) e o samba de salão (linguagem não-verbal), a partir da coreografia em samba de gafeira intermediada pela canção “Aquele Abraço” (Gilberto Gil, 2000). Se entendermos a dança como um sistema modelizante de segundo grau, (assim como a poesia), com codificação própria, então poderemos analisar, diante de uma situação de representação, se a mesma poderá não apenas representar a canção, mas sim dialogar com esta, ou seja, se a interconexão entre a canção e a dança poderá contribuir, ainda que em suas particularidades, para um enriquecimento artístico mútuo entre os sistemas envolvidos, gerando uma dinâmica transformadora nas linguagens da cultura.

Palavras-chave: Semiótica da Cultura. Diálogo intersemiótico. Poesia da canção de samba. Samba de gafeira.

Segundo Jairo Severiano, em seu livro *Uma História da Música Popular Brasileira – Das origens à modernidade* (2009), o compositor Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (Santo Amaro da Purificação – BA – 7 de agosto de 1942), juntamente com o compositor Gilberto Passos Gil Moreira (Salvador - BA - 26 de junho de 1942), o “Gilberto Gil”, põem em prática, radicais e inusitadas tendências musicais, contrapondo-se a certas tendências já existentes “na música pós-bossa nova.” (SEVERIANO, 2009, p. 383), inaugurando, assim, o movimento que ficou conhecido como Tropicália ou Tropicalismo:

Significando, no dizer de Caetano, “a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira”, o Tropicalismo misturava influências

¹ Este artigo, revisto e ampliado, integra a dissertação de mestrado intitulada “O Bambear Semiótico do Samba: da Canção ao Salão”, defendida por Rachelina Sinfrônio de Lacerda, junto ao PPGL da UFPB, e orientada pelo Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto.

² Doutoranda na área de Linguagens e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB).

³ Doutora em Letras. Docente do PPGL/UFPB.

da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, cuja peça *O rei da vela* acabara de ser ressuscitada por José Celso Martinez Corrêa; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A ideia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (SEVERIANO, 2009, p. 383).

Desta maneira, a breve, porém, impactante Tropicália (outubro de 1967 – novembro de 1968) proporcionou um significativo avanço revolucionário na MPB, “digerindo” antropofagicamente a conversão intelectual da versatilidade poética na canção popular advinda da Bossa Nova, e, ampliando-a com a cultura pop-rock internacional e a Poesia Concreta, contextualizou uma militância política voltada a uma ideologia libertadora, com trabalhos de recorte/colagem de sons e imagens contrastantes que revelavam um país tradicional diante do rápido desenvolvimento urbano, contribuindo, desta forma, para uma revolução artística e cultural de caráter universal.

Como inauguração da inventividade deste movimento “poético-musical de vanguarda, universalista-popular [...]” (SEVERIANO, 2009, p. 383), foram apresentadas no terceiro festival da Rede Record, em 1967 as “[...] composições ‘Alegria, Alegria’ (de Caetano) e ‘Domingo no Parque’ (de Gil) [...]” (*idem, ibidem*), gerando uma crescente onda de participação popular e ao mesmo tempo manifestações que reagiram contra o movimento. O Tropicalismo foi interpretado como uma ameaça à tradição, a moral e a política brasileira pela ditadura militar, e seus precursores foram forçados ao término de seus trabalhos, presos e, por fim, exilados na capital inglesa.

Foi durante esse clima de indignação que no ano de 1969, Gilberto Gil, compôs “Aquele Abraço”, uma de suas maiores contribuições ao samba, segundo André Diniz, ao falar sobre “o samba dos festivais” em seu livro *Almanaque do Samba – a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir* (2008):

[...] sua contribuição maior ao samba está realmente na música “Aquele Abraço”, que, com breque e outros parangolés, marcou definitivamente a volta do ritmo na corrente tropicalista. Chacrinha, Flamengo, Realengo, Portela – nessa música um Rio pitoresco é retratado ao lado de um grito de liberdade contra as prisões da ditadura [...] (DINIZ, 2008, p. 189).

3.2. Obra e Análise

Aquele Abraço

Gilberto Gil

Composição: Gilberto Gil

Disco: Aquele Abraço – Gilberto Gil - Disco I – (2000)

1. O Rio de Janeiro
2. Continua lindo
3. O Rio de Janeiro
4. Continua sendo
5. O Rio de Janeiro
6. fevereiro e março ...

7. Alô, alô, Realengo
8. Aquele Abraço!
9. Alô torcida do Flamengo
10. Aquele abraço !...(2x)

(instrumental)

11. Chacrinha continua
12. Balançando a pança
13. E buzinando a moça
14. E comandando a massa
15. E continua dando
16. As ordens no terreiro

17. Alô, alô, seu Chacrinha
18. Velho guerreiro
19. Alô, alô, Terezinha
20. Rio de Janeiro
21. Alô, alô, seu Chacrinha
22. Velho palhaço
23. Alô, alô, Terezinha
24. Aquele Abraço! ...

25. Alô moça da favela
26. Aquele Abraço!
27. Todo mundo da Portela
28. Aquele Abraço!
29. Todo mês de fevereiro
30. Aquele passo!
31. Alô Banda de Ipanema
32. Aquele Abraço! ...

33. Meu caminho pelo mundo
34. Eu mesmo traço
35. A Bahia já me deu
36. Régua e Compasso
37. Quem sabe de mim sou eu
38. Aquele Abraço!
39. Pra você que me esqueceu
40. Aquele Abraço!

41. Alô Rio de Janeiro
42. Aquele Abraço!

43. Todo o Povo Brasileiro

44. Aquele Abraço! ...

(instrumental)

(Repetição de toda a canção)

A interpretação da primeira gravação de “Aquele Abraço” (GIL, 1969), traz um arranjo tradicionalmente marcado pela cultura do samba (*violão, pandeiro, surdo, apito*, instrumentos de percussão). A voz de Gilberto Gil ginga com o arranjo, brinca descontraidamente com o ritmo e ressalta o sentido malandro da canção quando intercala a letra com improvisos de maneira “carnavalizada”, ou seja, aparentemente despreocupada, mas ironicamente engajada na crítica às perseguições da ditadura militar no Brasil dos anos 60 e 70. Tal performance pode ser explicada tal como a cultura foi compreendida pelo teórico russo Bakhtin, quando o mesmo afirmou que “na cultura de múltiplos tons até os tons sérios soam de outro modo: sobre eles recaem os reflexos dos tons cômicos; eles não perdem a sua exclusividade e singularidade, são completados pelo aspecto do riso” (BAKHTIN, 2010, p. 370).

Já a versão da mesma canção escolhida para a análise, do disco *Aquele Abraço – Gilberto Gil (Disco I) – 2000*, manteve o compromisso com a contextualização, a temática e a carnavalização deste samba através do apelo visual em aspectos do universo carioca, porém o compositor cria um novo efeito de movimento em seu arranjo instrumental, dando ênfase a um estilo mais acelerado e, neste caso, aproximou-se mais do compromisso musical defendido primeiramente pela tropicália, em um nítido diálogo com a cultura estrangeira – o rock (*guitarras*) e instrumentos de metal (*sax*) juntamente com instrumentos de nossa cultura afro-brasileira e urbana (*pandeiro, atabaque, agogô, violão*) e que continua, desta forma, não envolvendo a perda de autonomia de nossa cultura, mas sim a uma cultura “[...] aberta, em formação, não resolvida e nem previamente resolvida, capaz de morte e renovação, que transcende a si mesma (isto é, vai além de seus limites).” (*idem, ibidem*, p. 370).

A partir de então observaremos as possibilidades desta “cultura aberta” ampliar suas dimensões a partir da coreografia em *samba de gafieira*, executada pelos dançarinos, professores e coreógrafos pernambucanos, Everaldo Lins e Sulema Tavares - Recife, 2008 (https://www.youtube.com/watch?v=BLs0_9uxkic&feature=youtu.be). O arranjo instrumental inicial desta gravação de “Aquele Abraço” (destaque para os instrumentos *violão* e *guitarra* - [00min01s]) proporcionou um pano de fundo para que a coreografia ganhasse uma abertura primeiramente “encenada” por outros integrantes, representando pessoas comuns, com profissões e estilos de vida variados (dançarinos de samba, jogadores de futebol, artistas, atletas, pessoas de estilos comuns e alternativos, etc.) cruzando-se no palco e revelando suas características por meio do gesto e do figurino. Encena o contexto da canção, a diversidade do povo brasileiro no cotidiano urbano, o entrecruzamento cultural e social e, principalmente, o apelo à liberdade de expressão. Logo em seguida, com uma variação na execução instrumental (o instrumento de metal *sax* [00min18s]), entra no palco o casal principal executando o passo *Pião* contínuo, abrindo caminho entre os demais integrantes que, aos poucos, vão saindo de cena.

O casal, ao executar o passo *Pião contínuo* entre as demais personagens, vai se tornando parte integrante desta “massa”, deste “povo”, e à medida que ganha espaço e exclusividade no palco, passa a evidenciar o povo e a cultura brasileira enfatizados na canção, presentificados nas figuras do “malandro” e da “mulata” por meio de um figurino que mantém o estilo simbólico destas personagens (as calças largas e sapato tradicional de salto “carrapeta” do dançarino e a sandália de salto-alto com vestido rodado da dançarina). Contudo, é notável a *tradução da tradição* no figurino do casal: a camiseta justa e com mangas curtas do dançarino traz um estilo mais contemporâneo, como também as cores de tons abertos e brilhantes de sua indumentária (mescla de laranja, vermelho e amarelo evidenciadas pela iluminação do palco) que conseguem modelizar o típico vestuário do malandro e da mulata intersemiotizados ao próprio contexto da canção, pela qual se apresentam recortes visualmente “multicolores”, e aos ataques vibrantes e acelerados dos instrumentos eletrônicos (*guitarras* e *saxes*) evidenciados pelo arranjo musical.

O arranjo que antecede a voz do intérprete é finalizado com um “breque” dos instrumentos e performizado pelo casal com o passo *Cadeirinha* [00min: 27s]. A partir de então, o paralelismo construído nos seis primeiros versos da canção, em redondilha menor, por meio de ataques rítmicos das consoantes (tematização⁴) em contraste com o prolongamento da vogal inicial da última palavra (passionalização) no segundo e quarto versos (*lindo*; *sendo*), recria a beleza e a tradição da cidade do Rio de Janeiro, apesar das negativas transformações políticas que o Brasil estava vivenciando. Revela um Rio de Janeiro, de “fevereiro e março...” não em sentimentalismos, mas em uma sutil ironia através de um saudosismo descontraído, nos dando uma aparente expressão despreocupada ao envolver aspectos visuais destacados ainda pelo ritmo vibrante e acelerado dos instrumentos musicais. A ideia de continuidade, percebida também pelo uso de *enjambements* entre os pares dos seis primeiros versos da canção, foi representada na coreografia pela sequência *Cadeirinha Dupla*, *Gancho* e *Tirada de Perna Esquerda*, [00min28s] no primeiro e segundo versos (“O Rio de Janeiro/ Continua lindo”) – o passo *Cadeirinha Dupla*, executado em uma pausa dos instrumentos e reiterando apenas a voz do cantor, conseguiu traduzir em sua execução repetida o efeito de continuidade deste primeiro momento da canção. Em seguida a sequência *Passeio* em rotação com saída quebrada, *Contratempo*, *Esse*, *Facão Invertido Lateral*, *Escovinha* [00min32s] no terceiro e quarto versos (“O Rio de Janeiro/ Continua sendo”), acompanham os ataques rítmicos do instrumento *guitarra*, traduzidos principalmente durante a execução do passo *Escovinha*. A sequência de *Base Quebrada* e *Contratempo* [00min38s] representou a maneira acelerada da voz e do ritmo musical no quinto e sexto versos (“O Rio de Janeiro/ fevereiro e março...”).

Na segunda parte da canção, os quatro versos seguintes se dispõem em rimas consoantes externas e alternadas (Realengo/Abraço/Flamengo/Abraço) sendo que a função fática presente nos versos primeiro e quarto (*Alô, alô, [...]*) completada pela repetição dos versos segundo e terceiro (Aquele Abraço!) nos possibilita, além de uma reiteração paisagística da letra por meio dos prolongamentos de vogais e os ataques

⁴ Luiz Tatit, em seu livro *Musitando a Semiótica* (1998), desenvolveu um ensaio intitulado “Elementos para a análise da canção popular”, que contribui para a valorização de estudos teórico-literários na canção popular, e ainda, para a interdependência entre a melodia e a letra da canção com a presença do sujeito, fazendo-se presente em elementos que evidenciam expressões e sentimentos nas durações da entoação. Tais elementos foram denominados de *passionalização*, *tematização* e *figurativização*.

consonantais (passionalização e tematização), também o processo de *figurativização* quando o eu-lírico se comunica com a cidade do Rio de Janeiro, chamando a atenção, por meio de metonímias, para as prisões (Realengo) e para o futebol brasileiro (Flamengo), acompanhado de um coro e repetição de toda a estrofe que lembra as tradicionais estruturas de canções de samba. Na coreografia foi executada primeiramente a sequência dos passos *Cruzado em três tempos*, *Gancho Redondo Binário*, *Rosca* e *Esse* em *Gancho* com recuo [00min38s à 00min42s] nos versos “Alô, alô, Realengo/ Aquele abraço/ Alô Torcida do Flamengo/ Aquele abraço”, tendo o passo *Cruzado em três tempos* performizado o primeiro verso desta sequência (*Alô, Alô, Realengo*). Durante a repetição destes quatro versos foi executada a sequência *Contratempo* binário, repetição de *Cadeirinha* em giros [00min43s] e uma preparação para *Carreirinha* [00min46s]. A sequência *Carreirinha em Rotação* [00min47s], iconizou o arranjo instrumental cujo instrumento posto em destaque é o *sax*, finalizada por uma figura com enfeite de *ballet* clássico (passo *Passé*) no momento do “breque” no arranjo instrumental [00min49s].

A terceira parte da canção, constituída por seis versos, com rimas consoantes e emparelhadas, traz ainda a ideia de “continuidade” presente na primeira parte, e que aqui se repete por meio de *enjambements* ligando pares de versos, do recurso anafórico e de verbos no gerúndio destacados em três de seus versos (*E buzinando a moça/ E comandando a massa/ E continua dando*) e da aceleração dos ataques consonantais dos versos décimo primeiro, décimo terceiro, décimo quinto e décimo sexto, intercalados pelo prolongamento das vogais das últimas palavras do décimo segundo e do décimo quarto versos (*pança/ massa*), juntamente com o ritmo acelerado e predominante da *guitarra*, evidenciando o cotidiano da cidade em uma das figuras mais populares da televisão brasileira, o apresentador Abelardo Barbosa, o “Chacrinha”, com “seu inconfundível estilo tropicalista-surreal” (DINIZ, 2006, p.176) apresentava o programa *O Cassino do Chacrinha*, que “ [...] ficou mais de 30 anos no ar, revelando compositores e intérpretes do nosso cancionero. [...], ele cumpriu um enorme papel na divulgação do samba.” (*idem, ibidem*, p. 176).

Na coreografia, aos cinquenta segundos de gravação, e durante os versos “Chacrinha continua/ balançando a pança”, o casal privilegiou, em sua performance, um diálogo apenas com o ritmo musical representado pela sequência *Base Quebrada*, *Gancho* com variação de *Esse*, *Tesoura* da dama com *base quebrada* em sintonia com o ritmo do instrumento *guitarra* e entrada de *Romário quebrado*. Nos dois versos seguintes (“E buzinando a moça/ e comandando a massa”), os dançarinos executaram uma variação de *Puladinho Lateral* com giro [00min54s], e em seguida, fecharam os dois últimos versos (“E continua dando/ as ordens no terreiro”) com *Passeio em três tempos*, *Ronaldinho* e *Tesoura* com recuo [00min57s]. Nesta última sequência, além de dialogar com os ataques rítmicos dos versos através do passo *Passeio em três tempos*, construiu um diálogo também com outra dança brasileira, o *Frevo* (dança popular pernambucana) proporcionando a interação entre culturas distintas e com a sua própria cultura, através de um gesto indicial revelado pela própria origem pernambucana dos dançarinos.

Na quarta parte da canção a figura de “Chacrinha” e sua popular frase “Alô, Alô Teresinha!” passam a representar, metonimicamente, a cultura carioca. Por meio de uma estrofe com oito versos livres, com rimas consoantes externas e alternadas (Chacrinha/ Guerreiro - Terezinha/ Rio de Janeiro - Chacrinha/ palhaço – Teresinha/ Abraço), a

estrofe vai construindo a imagem tropicalista de Chacrinha refletindo sua importância no cotidiano e no meio paisagístico carioca. O arranjo musical que acompanha este momento da canção apresenta-se sutilmente, deixando as vozes se sobressaírem. Já na coreografia, a evidência nas vozes não foi trabalhada, limitando-se apenas ao ritmo musical através da sequência *Gancho, Parede (ou Trava)* e *Esse Redondo* [01min01s] nos versos décimo sétimo e décimo oitavo (“Alô, alô, seu Chacrinha/ Velho guerreiro”), do *Gancho* e condução [01min04s] nos versos décimo nono e vigésimo (“Alô, alô, Teresinha/ Rio de Janeiro”), da sequência *Puladinho* e *Puladinho Lateral* [01min05s] nos versos vigésimo primeiro e vigésimo segundo (“Alô, alô, seu Chacrinha/ Velho palhaço”), e do *Pião Invertido* com *Tirada de Perna* frontal e dupla [01min07s] nos versos vigésimo terceiro e vigésimo quarto (“Alô, alô, Teresinha/ Aquele abraço...”).

A quinta parte da canção, formada por oito versos, com rimas consoantes e alternadas, caracteriza paisagisticamente o cotidiano do Rio de Janeiro. Povo, carnaval, música, favelas e bairros da “cidade maravilhosa” destacados no arranjo musical por um dos instrumentos típicos do nosso samba, o *pandeiro*, além de instrumentos de percussão como o *agogô*, se intercalam entre as anáforas dos versos vigésimo sexto, vigésimo oitavo, trigésimo e trigésimo segundo. No entanto, há entre os versos anafóricos uma quebra na linearidade, um “desvio” representado pelo trigésimo verso: em vez de continuar com “Aquele Abraço!” nos salta com “Aquele passo!”, aumentando o grau de percepção em relação à cultura carioca, mas precisamente, ao seu grandioso carnaval, que “todo mês de fevereiro” mobiliza milhares de pessoas de todas as idades e classes sociais, corporificando, ainda que momentaneamente, o sentido de “povo brasileiro”.

Na coreografia analisada a performance do casal conseguiu captar este “desvio”. Começando com o *Fechamento* e início de *Ronaldinho* [01min10s] nos versos vigésimo quinto e vigésimo sexto (“Alô, moça da favela/ Aquele abraço!”), seguido do *Ronaldinho* alternado com *Escovinha* [01min15s] nos versos vigésimo sétimo e vigésimo oitavo (“Todo mundo da Portela/ Aquele abraço!”), traduziu em seu sistema a batida constante do *pandeiro* e dos demais instrumentos de percussão presentes no arranjo musical. Nos versos vigésimo nono e trigésimo (“Todo mês de fevereiro/ Aquele passo!”), o casal executa o passo *Pica-Pau* em rotação [01min18s] e consegue dialogar com o trigésimo verso, posto em destaque anteriormente para a questão do “desvio”, e iconiza as coreografias, criadas, ensaiadas e executadas pelas Escolas de Samba para o carnaval do Rio de Janeiro.

Contudo, é interessante perceber que o casal, ao utilizar o *Pica-Pau*, um passo característico do *samba de gafieira*, que dialoga claramente com o ato de se dançar no carnaval, não o executam de maneira “carnavalesca”, ou melhor, sambando ao estilo carioca, e sim com uma performance que remete à dança popular pernambucana, o *frevo*, executando-o entre rodopios gíngados, com corpos semiflexionados e com a ponta dos pés para cima, diferente da maneira ereta, com pernas esticadas na lateral de sua forma tradicional. Podemos então dizer que há neste momento um efeito de *estranhamento*, de singularização do objeto e uma nítida modelização entre danças populares de uma mesma cultura, dialogando simultaneamente com o contexto e musicalidade da canção. E por fim, o casal executa uma variação com giro da dama para a entrada do passo *Escovinha* [01min23s] nos versos trigésimo primeiro e trigésimo segundo versos (“Alô banda de Ipanema/ Aquele abraço...”). Aqui o casal retoma, mais uma vez o diálogo com o *pandeiro* e o *agogô*, modelizando, por intermédio do passo *Escovinha*, o efeito do “chiado” produzido por estes instrumentos.

A sexta parte da canção marca a renovação na MPB proposta pela Tropicália, no que diz respeito à autenticidade e originalidade presentes tanto em seu contexto quanto em sua musicalidade. Os oito versos livres desta estrofe, com rimas alternadas, nos revelam um eu-lírico inconformado com a arbitrariedade do regime militar (prisões e exílios), e defende sua liberdade de pensamento e expressão (“Meu caminho pelo mundo/ Eu mesmo traço/ E a Bahia já me deu/ Régua e Compasso/ Quem sabe de mim sou eu/ Aquele abraço/ Para você que me esqueceu/ Aquele Abraço!”). E nesta gravação de “Aquele Abraço” o arranjo instrumental deste momento ganhou um tom “forte” com presença marcante da *bateria* e do *sax* (instrumentos provenientes da cultura estrangeira), traduzindo toda indignação do eu-lírico em seu “grito” de liberdade. Tais características também foram sentidas na coreografia, representadas inicialmente pela sequência de *Gancho*, *Ronaldinho* com quebrada e a *Escovinha lateral* com giro, executada pela dama [01min27s] nos versos trigésimo terceiro e trigésimo quarto (“Meu caminho pelo mundo/ Eu mesmo traço”) – a dama mostrou o poder de “liberdade” em sua dança. Fazendo uma variação do último passo *Escovinha aberta* em giro e enfeitando-a com estilo de *rock (twisty)* traduziu, ao mesmo tempo, o contexto e a sonoridade da canção. Logo após executam a saída da *Escovinha aberta*, *Esse Redondo*, *Contratempo*, *Parede* ou *Trava*, *Base Quebrada* [01min32s] nos versos trigésimo quinto e trigésimo sexto (“E a Bahia já me deu/ Régua e compasso”) - aqui o casal também enfeita a *Base quebrada* (passo muito utilizado para se dançar os sambas mais rápidos) com pernas lançadas para trás e ao alto, os dançarinos modelizaram por meio de seus movimentos tanto o “compasso” (instrumento para traçar medidas e circunferências), quanto o “compasso” (unidade métrica musical), reiterados na letra como o direcionamento e equilíbrio recebidos pelo eu-lírico de suas raízes culturais (Bahia).

Em seguida executam a *Base Quebrada*, *Esse*, *Queda da dama com rotação* e *Gancho* [01min36s] nos versos trigésimo sétimo e trigésimo oitavo (“Quem sabe de mim sou eu/ Aquele abraço”) - a dançarina desta vez executa uma queda em rotação com pernas juntas e retas para o lado e com enfeite da dança *tango*, que nos lembra também a performance do *jazz* e provoca o “bampear”, o “desvio” no *samba de gafieira*, traduzindo o momento de “liberdade” clamado pelo contexto e arranjo musical da canção. Sequencialmente executam o *Gancho*, *Tirada de Perna Esquerda*, *Giro no eixo da dama*, *Queda* em “escala” [01min40s] nos versos trigésimo nono e quadragésimo (“Pra você que me esqueceu/ Aquele abraço”) – o antepenúltimo passo desta sequência é um giro da dança *salsa* com enfeite da dança clássica *ballet* – (*Passé*) e o último passo, a queda em “escala”, com influência do *jazz*, provoca mais uma vez um desvio no *samba de gafieira* e consegue modelizar, em seu sistema, a execução do arranjo musical com destaque para o instrumento *sax* bem como o “apelo” do eu-lírico à liberdade de expressão e ao diálogo entre culturas.

A sétima e última parte da canção, constituída de quatro versos livres e rimas consoantes alternadas, nos revela uma “saudososa” despedida ao “Rio de Janeiro” metonimizando o Brasil em todos os personagens e lugares representados ao longo da canção, podendo dizer que se unem numa “[...] operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de *bricolage* intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos. [...]” (CAMPOS, 2008, p.163) fundamentando bem a

organização de figuras e de acontecimentos, aos poucos sendo revelados e formando no fim o efeito de “bricolage” em “todo o povo brasileiro”.

Seguindo tal contexto, a canção ganha um arranjo instrumental mais gingado, ainda com destaque para a *guitarra*, e que na dança foi representado pelo *Assalto*, sequência livre de *Gancho*, *Contratempo* e *Gancho* com giro [01min45s] nos versos quadragésimo primeiro e quadragésimo segundo (“Alô Rio de Janeiro/ Aquele abraço”) – os dançarinos executaram uma sequência livre de *samba de gafieira* e ao finalizar no passo *Gancho*, fizeram um giro de *Passista* (samba carnavalesco). Em seguida, pela sequência *Gancho*, *Passo*, *Contratempo* dobrado e *Pião* dobrado [01min49s], nos versos quadragésimo terceiro e quadragésimo quarto (“Todo povo brasileiro/ Aquele abraço”), a dançarina executou o passo *Contratempo* dobrando seu tempo de execução, conseguindo, por vez, traduzir o solo desdobrado da *guitarra*, e ainda, o casal, no passo seguinte (*Pião* dobrado), dialoga com o arranjo do *sax*, finalizando a coreografia em uma figura com influência do *jazz* [01min55s], onde o dançarino “abraça” a parceira, e essa, totalmente entregue aos braços dele, permanece no chão, de braços abertos e em escala (*jazz*), conseguindo modelizar, contemporaneamente, tanto a imagem do “abraço”, quanto os “braços abertos” do principal símbolo carioca e brasileiro, o Cristo Redentor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. O problema do texto. In: *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria E.G.G. Pereira. S. Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 327-358.
- CAMPOS, Augusto de. Viva a Bahia-ia-ia! In: _____ *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 3ª reimpressão da 5ª ed. de 1993. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 163.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- DINIZ, André. O Samba dos Festivais. In: *Almanaque do Samba. 2ª Ed. Revista e Ampliada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 237-256.
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 12ª Ed. 1995, p. 15 -16.
- JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. 22ª Ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2007, p. 118-162.
- LACERDA, Rachelina S. de. *O Bambear Semiótico no Samba: da Canção ao Salão*. Dissertação de Mestrado não publicada. João Pessoa: PPGL/UFPB. 2011.
- LÓTMAN, I. O Conceito de Texto. In: *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.101-112.
- LÓTMAN, I. Sobre o Problema da Tipologia da Cultura. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). *Semiótica russa*. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 31-41.

- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*, S. Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP, 2003, p.23-187.
- MACHADO, Irene. (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPEESP, 2007, p.27-68.
- MACHADO, Irene. Conhecimento como Ato Semiótico. In: *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p.23-66.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MUKARÓVSKY, J. A Personalidade do Artista. / A arte e a Concepção do Mundo. In: *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa (Col Imprensa Universitária, v. 20), 1981, p. 273-290; 303-315.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 3ª reimpr. da 1ª ed. de 1987. São Paulo: Perspectiva (Estudos; 93), 2008, p.1-11/205-215.
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERNA, Marco. *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*. Rio de Janeiro: o autor, 2005.
- PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. 2ª edição histórica. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.
- RIBEIRO NETO, Amador. Uma Levada Maneira: no Ar, Poesia e Música Popular. In: *Conceitos: Revista da ADUFPB – JP*. João Pessoa, 2000, p. 21-27.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade*. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 21-28 / 383-454.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o Dono do Corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 1998.
- SOUZA, Tárik, de. *Tem Mais Samba: das Raízes à Eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 305-311.
- TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. Edusp, 1996. p. 9-27.
- TATIT, Luiz. Elementos para Análise da Canção Popular. In: *Musicando a Semiótica: Ensaio*. Ed. AnnaBlume, 1997, p. 101-103.
- USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). *Semiótica russa*. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p.163-218.
- ZENICOLA, Denise M. *Samba de gafieira: performance da ginga*. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Não publicado, 2005, p. 1-15.

OUTRAS FONTES

BUCLI, E. Corporeità e Conoscenza Nota Sulla Posizione della Filosofia Fenomenológica. In: PONTREMOLI, Alessandro. *Drammaturgia della Danza: percorsi coreografici del secondo novecento*. Milano: Euresis Edições, 1997. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf. Último acesso: 29/10/2014.

CALENDOLI, Giovanni. *Storia della danza universale*. Arnoldo Mondatori Editore, 1985. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf. Último acesso: 29/10/2014.

Coreografia Everaldo L. e Sulema T. *Aquele Abraço*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BLs0_9uxkic&feature=youtu.be. Recife – PE, 2008. Último Acesso: 29/10/2014.

GIL, Gilberto. *Aquele Abraço*. In: *Aquele Abraço – Gilberto Gil (Disco I)*. Iris Musique, 2000.

PONTREMOLI Alessandro. *La Danza. Storia, Teoria, Estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2004. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf. Último acesso: 29/10/2014.

RIBEIRO NETO, Amador. Sobre a Palavra. In: *Coluna FARRA*. S. Paulo, outubro/2008. Cronópios - portal de Literatura Contemporânea Brasileira. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3601>. Último acesso: 29/10/2014.

ROCHA, Gilmar. *Navalha não Corta Seda: Estética e Performance no Vestuário do Malandro*, 2005, p.135-137. Disponível em: www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf. Último acesso: 29/10/2014.

ZENICOLA, Denise M. Dança de Malandros e Mulatas. *Os Urbanistas - Revista de Antropologia Urbana*. Ano 3, volume 3, 4 julho de 2006. Disponível em: <http://www.osurbanistas.org/osurbanistas4/Zenicola.html>. Último acesso: 29/10/2014.