

**Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Área de História
Programa de Pós-Graduação em História - Doutorado**

Guilherme José Motta Faria

**O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro
nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**

Niterói
2014

**Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Área de História
Programa de Pós-Graduação em História – Doutorado**

Guilherme José Motta Faria

**O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro
nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, sob orientação da Prof. Dra. Martha Campos Abreu.

Orientadora: Prof. Dra. Martha Campos Abreu

Niterói

2014

**Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Área de História
Programa de Pós-Graduação em História – Doutorado**

Guilherme José Motta Faria

**O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro
nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Martha Campos Abreu (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFF

Prof. Dra. Marilene Rosa Nogueira da Silva

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dra. Rachel Soihet

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFF

Prof. Dr. Marcelo de Souza Magalhães

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UNIRIO

Prof. Dr. Matthias Wolfram Orhan Rohring Assunção

Universidade de ESSEX (Prof. Visitante da UFF)

Niterói

2014

F224 Faria, Guilherme José Motta.

O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960 / Guilherme José Motta Faria. – 2014.

292 f. ; il.

Orientador: Martha Campos Abreu.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2014.

Bibliografia: f. 267-275.

1. Escola de Samba. 2. Acadêmicos do Salgueiro (Escola de Samba).

Dedicatória

À minha esposa Maria Clara pelo amor, compreensão e companheirismo nesse período da escrita da tese. Aos meus filhos Ariel, Isadora e João pelo incentivo, algumas colaborações e, sobretudo, por fazerem parte fundamental da minha vida.

Agradecimentos

A minha orientadora, Prof. Dra. Martha Campos Abreu, por sua dedicação e paciência nesse difícil e apaixonante processo de pesquisa e produção de uma tese.

Aos membros da Banca Examinadora, Dra. Rachel Soihet, Dr. Marcelo Magalhães, Dra. Marilene Rosa da Silva Nogueira e Dr. Matthias Assunção pelas críticas, sugestões e apoio para vãos futuros.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Política da Universidade Federal Fluminense por seus ensinamentos e por constantemente me convidar a reflexões para aguçar minha visão crítica.

A prof. Hyléa Vale pela revisão no texto e pelas palavras de incentivo acadêmico. Aos colegas professores da Universidade Veiga de Almeida - Campus Cabo Frio pelo apoio. Aos colegas do Centro de Estudos Natália Caldonazzi, da Secretaria Municipal de Educação de Cabo Frio e da Câmara Municipal de Cabo Frio, espaços que foram compreensivos com o rigor das tarefas de um doutorado.

Aos funcionários do APERJ, Biblioteca Nacional, MIS e Arquivo Nacional pela atenção e presteza nos momentos em que foram solicitados.

Resumo

Na década de 1960, as Escolas de Samba conquistaram o protagonismo do Carnaval carioca e renovaram os vínculos com o Poder Público, com a imprensa e com a classe média carioca. O G.R.E.S Salgueiro ocupou lugar destacado nessa História, pois foi considerada a Escola que “revolucionou” os desfiles daquele período, especialmente por meio de seu maior nome, o Carnavalesco Fernando Pamplona. A partir de publicações de cronistas, jornalistas e pesquisadores, de entrevistas com sambistas e profissionais envolvidos com a montagem do Carnaval e por meio de notícias do *Jornal do Brasil*, esta tese procura mostrar os limites das versões que construíram a ideia do pioneirismo do Salgueiro na modernização dos desfiles e na introdução de temáticas afro-brasileiras. Complementarmente, procurará situar as chamadas inovações temáticas dos desfiles dos anos 60 num contexto mais amplo, onde diversos sujeitos sociais atuaram, e numa teia de significados bem mais complexa e plural, mobilizada por intelectuais e militantes ligados aos movimentos negros. Mesmo não conquistando o reconhecimento na bibliografia sobre as associações culturais, as escolas de samba do Rio de Janeiro desempenharam um papel relevante no levantamento de temas e discussões acerca da história do negro na sociedade brasileira.

Palavras-Chave

Escolas de samba; Salgueiro; Movimento negro; História; Memória.

Abstract

In the decade of 1960, the schools of Samba have conquered the lead role of Rio de Janeiro carnival, gaining the attention of the public power, media and middle-class citizens. The G.R.E.S Salgueiro was able to occupy a highlighted spot in this story, for it was considered the school that “revolutionized” the parades of that period, especially through its biggest name, the Carnavalesco Fernando Pamplona. By making use of books from journalists, chroniclers and researchers, interviews with veterans from Salgueiro, and *Jornal do Brasil* acquis, this thesis intends to show the limits of the versions that built the idea of Salgueiro’s pioneering spirit in the modernization of the parades and the introduction of afro-brazilian themes. Complementarily, it will attempt to place the labeled thematic innovations of the 60’s parades in a wider context, in which several social subjects acted, and in a web of meanings far mar complex and plural, mobilized by intellectuals and militants associated to the black movements. Even though the schools of Samba did not conquer the acknowledgment in the bibliography about cultural associations, their role in bringing up themes and discussions about the black people story in the brazilian society was very relevant.

Keywords

Schools of Samba; Black Movement; Salgueiro; History; Memory.

Sumário

Introdução	9
Parte I	
As versões sobre o pioneirismo do Salgueiro na década de 1960	
Capítulo 1 A construção narrativa do pioneirismo da Acadêmicos do Salgueiro nos anos 1960	15
1.1 Os primeiros sinais do discurso do pioneirismo do Salgueiro e das transformações estéticas e temáticas dos desfiles dos anos 1960	15
1.2 Haroldo Costa e Sergio Cabral: Dois jornalistas e a produção de memórias do Carnaval carioca	21
1.3 As publicações de Haroldo Costa e Sergio Cabral	27
<i>Salgueiro: Academia de Samba (1984)</i>	<i>27</i>
<i>As Escolas de Samba do Rio de Janeiro(1996).....</i>	<i>33</i>
1.4 A construção dos cânones sobre o pioneirismo do Salgueiro nas obras de Sergio Cabral e Haroldo Costa	37
1.5 O Cânone principal: A chegada de Fernando Pamplona e o pioneirismo na temática afro-brasileira	45
1.6 Outros marcos do pioneirismo do Salgueiro	58
Capítulo 2 Entre cânones e revisões: Os desfiles dos anos 1960 sob o olhar dos pesquisadores	69
2.1 As narrativas dos pesquisadores	71
2.2 Um passo além dos cânones: as pesquisas acadêmicas	79
Capítulo 3 Os desfiles dos anos 1960 nas narrativas orais dos personagens da Acadêmicos do Salgueiro	94
3.1 Os personagens entrevistados e os Eixos Temáticos escolhidos	94
3.2 As narrativas dos antigos sambistas do Salgueiro.....	100
3.3 O segundo grupo de entrevistados: Os artistas acadêmicos	123
3.4 Com a palavra: Fernando Pamplona!	129

Parte II

A presença negra nos desfiles das escolas de samba na década de 1960

Capítulo 4 O JB e as Escolas de Samba	140
4.1 O papel do Jornal do Brasil e seu acervo	140
4.2 Os jornalistas do JB e as matérias sobre as escolas de samba na década de 1960	152
4.3 A questão racial e o JB: Uma matéria especial	159
Capítulo 5 As escolas contam e cantam a História do Negro no Brasil	170
5.1 O cotidiano escravo do negro no Brasil Colonial	171
5.3 Luta, Resistência e os Heróis negros	192
5.4 A presença negra na cultura nacional e no folclore.....	210
Capítulo 6 Os movimentos negros e as escolas de samba nos anos 1950/60.....	229
6.1 Os Movimentos negros no Brasil	229
6.2 As escolas de samba e os movimentos negros	234
6.3 O papel de Édison Carneiro.....	253
6.4 - O Congresso do Samba em 1962	261
6.5 Ainda em torno da autenticidade, do folclore e das transformações das escolas de samba	266
Conclusão	273
Referências Bibliográficas	280
Anexos	289

INTRODUÇÃO

Minhas lembranças mais longínquas das escolas de samba remontam de Nova Friburgo, cidade serrana do estado do Rio de Janeiro. No alto da garagem da então Rodoviária Municipal, comecei a assistir aos desfiles das escolas de samba. Bem, assistia aos preparativos, pois naquela área, início da Avenida Alberto Braune, a principal da cidade, as escolas faziam sua concentração.

Com o passar dos anos, pude assistir ao espetáculo nas arquibancadas construídas anualmente para abrigar o público, que tinha muitas vezes de pernoitar por ali para conseguir assento. Em outros anos, com mais idade, passei a também desfilar e, de público, tornava-me participante ativo do espetáculo.

As sensações e emoções sempre foram intensas. Assim vivi dos primeiros anos da década de 1970 até 1990. Entretanto, nos anos 1980 e 1981, por conta de perdas pessoais, fiquei distante da cidade e fui passar o Carnaval com tios e primos numa pequena cidade de Minas Gerais, chamada Mar de Espanha. Fomos aos bailes, mas a ausência de escolas de samba locais me levou a começar ali uma experiência de devoção aos desfiles do Rio de Janeiro, transmitidos pela televisão.

Com efeito, já tinha assistido a alguns flashes dos anos anteriores e até tinha escolhido minha escola de samba, a Acadêmicos do Salgueiro, mas ainda não havia tornado essa prática algo fundamental, paixão constante e anualmente renovada. A partir do início da década de 1980, passei a ser um apaixonado pelo tema e, na década seguinte, em minha vida acadêmica, transformei paixão em pesquisa histórica.

O universo das escolas de samba, com seus ciclos anuais, ajudou a dar sentido a muitas questões sociais, políticas e culturais. Começar a pesquisar sobre escolas de samba desde a graduação em História, em meados dos anos 1990, e seguir nessa linha no mestrado e agora no doutorado, foi uma sequência de escolhas, que além de direcionar o meu esforço acadêmico, a minha trajetória intelectual, possibilitou-me viver o Carnaval o ano inteiro.

Revisitar enredos, sambas, desfiles de outras décadas em jornais, revistas, gravações, permitiu-me, e continua permitindo, dialogar com essa manifestação

cultural, tipicamente brasileira, essencialmente carioca, exportada para quase todas as cidades do Brasil e, em alguns casos, experimentadas em outros países, com a frequência que sempre sonhei.

Os anos 1960 apresentam um quadro intenso de grandes transformações políticas e culturais no Brasil. Os desfiles das agremiações do Rio de Janeiro também estavam inseridos nesse processo. Essas transformações, sobretudo quando se tratam de manifestações culturais, revelam os embates, as lutas e as disputas por espaços políticos e sociais de agentes diversos. Aos grupos formadores das primeiras escolas de samba no final dos anos 1920, novos elementos foram sendo incorporados, ampliando as possibilidades estéticas e temáticas dos desfiles.

Na minha dissertação¹ de mestrado, tendo como tema a GRES² Portela, pude constatar que as escolas se apropriavam dos discursos e representações sociais produzidos pelo Estado, através da Imprensa. Por meio de vários expedientes de circulação de ideias³, mediados por vários agentes sociais, a circularidade cultural transformava essas informações e conceitos em sambas, alegorias e fantasias.

O recorte temporal desta tese tem na década de 1960 seu ponto de observação. Para cronistas, memorialistas, jornalistas e pesquisadores acadêmicos em geral, o G.R.E.S. Salgueiro ocupou lugar central nas apontadas transformações dos desfiles das escolas. Para muitos, principalmente devido à figura de Fernando Pamplona, a escola teria “revolucionado” o Carnaval carioca com a introdução de uma nova estética nas fantasias e adereços, com uma nova relação entre os enredos, as fantasias, o desfile e com a renovação dos temas homenageados, especialmente em torno de personagens e expressões da cultura afro-brasileira.

Esta tese, a partir de publicações de cronistas, jornalistas, pesquisadores; de entrevistas com sambistas e profissionais envolvidos com a montagem no Carnaval; de notícias publicadas no Jornal do Brasil, procura mostrar os limites das versões que construíram a ideia do pioneirismo do Salgueiro. Para isso, será importante situar as chamadas inovações temáticas dos desfiles dos anos 1960 num contexto mais amplo,

¹ FARIA, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*, dissertação de mestrado – UERJ, 2008.

² Essa sigla designa o título que todas as agremiações utilizam antes de seu nome específico e que significa Grêmio Recreativo Escola de Samba.

³ Nesse trabalho estava bastante convicto do fenômeno da circularidade cultural como referencial teórico que podia explicar completamente a questão. Atualmente, creio que a circularidade é um dos fenômenos, mas não o único.

em que outros sujeitos sociais atuaram numa teia de significados bem mais complexa e plural. Serão chamados para o debate, os cronistas dos desfiles, os jornalistas que cobriam outras escolas de samba, os participantes da escola, seus organizadores e os intelectuais/militantes do movimento negro que ampliavam os horizontes das representações do negro na sociedade brasileira.

A tese, dividida em duas partes, cada uma com três capítulos, procura fazer esse mapeamento dos anos 1960 no universo Carnavalesco, a partir do que nos revelaram as fontes. Na primeira parte, procuro apresentar como uma versão poderosa foi sendo construída demarcando o Salgueiro como pioneiro na apresentação de temas afro-brasileiros, na homenagem às mulheres, na aproximação com agentes sociais de classe média, tanto artistas eruditos, responsáveis pelos desfiles, quanto moradores da zona sul que passaram a frequentar os ensaios e participar dos desfiles da agremiação. O resultado desse processo da escola do bairro da Tijuca, na versão dos jornalistas, pesquisadores e entrevistados, transformou o desfile das escolas de samba em espetáculo grandioso e impactante, ao abolir as cordas que separavam o público dos desfilantes e incorporar novos elementos plásticos/estéticos na produção de fantasias, adereços e alegorias.

No primeiro capítulo, os livros *Salgueiro Academia do Samba* (1984), de Haroldo Costa, e *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (1996), de Sergio Cabral, foram escolhidos como fontes centrais. Nesse capítulo, as duas obras analisadas possibilitam perceber a construção de um discurso que confere importância fundamental às escolas de samba como referencial de manifestação cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Os espaços que os dois jornalistas tinham na imprensa permitiu que suas obras ganhassem uma ampla divulgação, tendo partes de seus textos reproduzidos nos periódicos durante o período Carnavalesco, quando eram veiculadas histórias do Carnaval carioca. Suas obras, portanto, viraram referências para os pesquisadores que despertaram seu interesse pelas escolas de samba, tornando-se cânones no assunto.

Compreendo como cânone um conjunto de enunciados que são pouco ou nunca questionados, constituindo-se assim em verdades que são repetidas continuamente. Assim como, no campo religioso, o cânone encerra em si narrativas sagradas que embasam a estruturação da fé e da doutrina católica, as obras dos dois

jornalistas, guardadas as devidas proporções desempenharam e ainda desempenham essa função balizadora de verdades nas narrativas sobre as escolas de samba.

No segundo capítulo, analisei como o apontado pioneirismo do Salgueiro foi sendo incorporado, ao longo das últimas décadas, nos discursos de acadêmicos e jornalistas que escreveram sobre as escolas, em especial, entre o período final dos anos 1960 até a primeira década do século XXI. Com pequenas variações e aprofundamentos, as obras produzidas sobre escolas de samba, lançadas por Haroldo Costa e Sergio Cabral, parecem ter canonizado as versões do pioneirismo do Salgueiro.

Ao utilizar a metodologia da história oral, as entrevistas realizadas com antigos componentes do Salgueiro estruturaram o terceiro capítulo, subdividido em três partes. Para compor a primeira, transcreveram-se e analisaram-se os depoimentos de Djalma Sabiá, Dona Caboclinha, Tia Ciça, Haydê Blandina e Jorge Bombeiro, em que abordavam a origem geográfica da escola e os desfiles realizados nos anos 1960; para compor a segunda parte utilizo os depoimentos de Hiram Araújo, e dos artistas que participaram diretamente do trabalho de Fernando Pamplona durante os anos em que estive à frente do Salgueiro, Maria Augusta Rodrigues e Renato Lage.

Para compor a terceira parte, o depoimento de Fernando Pamplona ganhou o espaço central. Por conta de sua representatividade no processo das transformações dos desfiles das escolas, esse destaque tornou-se necessário, e o próprio Carnavalesco apresentou suas memórias, consolidando e refletindo sobre o pioneirismo salgueirense, intitulado por ele mesmo de “revolução”.

Isabel Valença se revelou uma personagem simbólica no quadro de transformações estéticas e ideológicas que o Salgueiro, segundo os jornalistas, pesquisadores e antigos componentes parecia estar liderando. Sua trajetória na escola e no concurso de fantasias do Teatro Municipal conferiu-lhe uma aura mítica, sendo lembrada até os dias atuais nas narrativas dos jornalistas e antigos componentes do Salgueiro. Assim, nessa primeira parte, a personagem foi destacada pontualmente nos três capítulos.

A segunda parte, também composta por três capítulos, teve como fonte as matérias do acervo do Jornal do Brasil sobre os preparativos e os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. A mesma procura ampliar o campo de análise, por isso,

além do Salgueiro, analisa os preparativos e desfiles de outras agremiações. O objetivo principal dessa segunda parte foi buscar compreender, entre as escolas de samba, como a temática da cultura negra era trabalhada e como se narrava a história dos negros no Brasil.

No quarto capítulo, procuro apresentar o espaço em que as matérias circularam, o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, seus editores e jornalistas responsáveis pela cobertura das escolas de samba. A escolha do *Jornal do Brasil* foi por conta de sua representatividade durante os anos 1960, como um potente veículo de comunicação que atuava como formador de opinião na cidade do Rio e pelo país. Ao analisar as matérias como fontes, com especial atenção para os jornalistas que as produziram, foi possível perceber a importância crescente que os desfiles das escolas de samba alcançaram nesse período e como os componentes das agremiações eram retratados nas páginas do periódico.

A partir das matérias do *JB*, destaquei os enredos e as letras dos sambas das escolas ao longo dos anos 1960. Assim, no quinto capítulo esses textos foram analisados com a intenção de perceber como a história dos negros era contada pelas agremiações em seus desfiles. Encontrei histórias pouco contadas e dadas como perdidas na história das escolas. Os textos analisados trouxeram subsídios para novos debates e questionamentos, como a percepção de que em várias escolas de samba, nos anos 1960, e não só no Salgueiro, contava-se a história dos negros no Brasil, sob três caminhos preferenciais: o cotidiano da escravidão; as lutas e movimentos de resistência e as práticas culturais dos negros, manifestadas em festas, danças e religiosidades.

O sexto capítulo analisa as escolas de samba como agremiações culturais, sintonizadas com as discussões dos movimentos negros, sendo, porém, ignoradas pelas principais lideranças e organizações. A partir das pesquisas, a figura de Édson Carneiro emergiu como o principal articulador das reivindicações de aceitação da cultura negra, da militância e da percepção que as escolas de samba, vistas a princípio como manifestações folclóricas, eram veículos importantes para a potencialização de uma narrativa politizada da História do Negro no Brasil.

A participação efetiva de Edson Carneiro na organização de congressos e seminários sobre cultura negra, sua proximidade com sambistas e funcionários responsáveis pelos desfiles tornaram o pesquisador um nome de grande relevância na

luta por espaços e conquistas para os sambistas. A organização do I Congresso Nacional do Samba, em dezembro de 1962, e a institucionalização do dia 2 de dezembro como o Dia Nacional do Samba, assim como a participação de Edson na fundamentação de enredos em algumas escolas, demonstra que o intelectual se tornou um dos elos entre o saber acadêmico e o da cultura popular nas transformações que os desfiles estavam passando nos anos 1960.

A história do Carnaval carioca é um campo que pode ser mais explorado para que se possa compreender melhor a própria história política e cultural do Brasil. Esse campo atraiu a atenção de pesquisadores acadêmicos das áreas da antropologia e da sociologia desde os anos 1980 e nos primeiros anos do novo milênio, passou a interessar também aos pesquisadores da área da História. Essa tese, com olhar de historiador, procura contribuir para a renovação dos estudos sobre as Escolas de Samba.

Capítulo 1

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO “PIONEIRISMO” DO SALGUEIRO NOS ANOS 1960

1.1 Os primeiros sinais do discurso do pioneirismo do Salgueiro e das transformações estéticas e temáticas dos desfiles nos anos 1960

As obras de Haroldo Costa (1984) e Sergio Cabral (1996) canonizaram a versão do papel da Acadêmicos do Salgueiro como pioneira no quadro das transformações estéticas e temáticas que foram observadas nos desfiles das escolas de samba na virada dos anos 1950/60. Antes da publicação dessas obras, alguns vestígios do discurso do pioneirismo salgueirense e da aproximação de artistas de formação acadêmica com as escolas, personificados nas figuras de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, estavam presentes em fragmentos de textos de Sergio Cabral, em matérias escritas para o *Jornal do Brasil*.

O jornalista publicou uma *História do Carnaval Carioca* em vários capítulos, durante o período pré-carnavalesco de 1961. Nas páginas do JB, as ideias centrais dessa ação “revolucionária” salgueirense já estavam presentes, iniciando assim a construção de uma versão quase oficial dos fatos. Sergio Cabral utilizou o termo “inovação” e comentou algumas mudanças trazidas por Pamplona no desfile do Salgueiro em 1960. Ao ressaltar a figura do professor da Escola de Belas Artes, o jornalista destacou o Carnavalesco como se ele fosse o único mediador dessa relação entre os grupos sociais envolvidos com a escola de samba do morro do Salgueiro.

Uma inovação feita no ano passado por Pamplona nos Acadêmicos do Salgueiro que devia persistir é o uso do espelho no lugar das pilhas elétricas que os sambistas usam na cabeça ou na lapela. [...] Outro costume que está desaparecendo é a escolha de temas patrioteiros para o enredo. Por influência do extinto Departamento de Imprensa e Propaganda da Ditadura, as escolas de samba desfilavam todo ano exaltando os feitos militares do Brasil. Era uma inflação de homenagens a Caxias, Tamandaré, etc. Hoje esses temas estão dando lugar a exploração do folclore e da exaltação às artes brasileiras. A prova dessa metamorfose são os enredos com que quase todas as escolas desfilarão este ano na Avenida Rio Branco. A Portela sairá com Jóias das Lendas brasileiras; a Estação Primeira, com Rio Antigo; os Acadêmicos do Salgueiro e os Aprendizes de Lucas, com Aleijadinho; Mocidade Independente, com Carnaval carioca; e mais algumas que terão enredo de bom gosto como esses. O Salgueiro que entrou nesta fase em 1959 apresentando Debret e prosseguiu em 1960 com Quilombo dos

Palmares, já programou seus enredos para 1962 e 1963: respectivamente Rugendas e Chico Rei.⁴

O texto acima tentava demonstrar que as “patriotadas”, como definiu o autor para os “enredos homenagem”, estavam dando espaço para uma renovação temática, em que o Salgueiro ganhava destaque. Dentro dessa chave de compreensão, um dado além nessa discussão foi em relação à utilização de novos materiais no âmbito das escolas de samba. Esses materiais não eram de toda uma novidade. O espelho, por exemplo, era amplamente utilizado nas manifestações da cultura popular e até então não tinha sido experimentado na Avenida. O jornalista creditava essa ação “inovadora” ao trabalho de Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal e Professor da Escola de Belas Artes, que desenvolveu seu trabalho a partir da observação de festas e folguedos da cultura popular e, naquele ano, fazia o segundo Carnaval para a escola do morro do Salgueiro.

O discurso de Sergio Cabral passou a embasar a construção posterior de uma versão poderosa sobre o assunto. A partir dos resultados obtidos pela escola, com seus desfiles e os títulos que conquistou, a imagem do Salgueiro e de Fernando Pamplona, tido como seu principal mentor, tornou-se paradigma da revolução estética e temática no Carnaval carioca.

Em 1969, o médico Hiram Araújo e o farmacêutico e oficial do Exército Amaury Jório lançaram o livro *Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte*. Essa obra foi a primeira dedicada exclusivamente ao tema escolas de samba. Os dois autores participavam do departamento cultural do GRES Imperatriz Leopoldinense e, apaixonados pelas agremiações cariocas, construíram uma obra que procurava apresentar toda a estrutura de uma escola de samba, em relação aos seus personagens, às funções exercidas, ao ciclo de trabalho anual e aos regulamentos que envolviam os concursos oficiais. O levantamento de dados, a partir de uma pesquisa aos escassos documentos das agremiações, permitiu a construção de uma narrativa que mediava a paixão pelo tema a uma narrativa didática, espécie de cartilha para que os leigos pudessem compreender o universo das escolas de samba e a sua importância sociocultural na cidade do Rio de Janeiro.

Em relação ao pioneirismo do Salgueiro, agremiação que os autores classificam como uma das quatro “Super Escolas” (as outras três eram a Portela, a

⁴ *Jornal do Brasil*, 08/2/61, p. 4, Caderno B.

Mangueira e o Império Serrano), alguns marcos foram apresentados pelos autores. Um personagem que emergiu com força no primeiro momento de destaque para a escola tijuicana foi o do ex-presidente Nelson de Andrade, apontado por Hiran e Amaury como a força motriz das inovações que a escola apresentou no início dos anos 1960.

Coube aos Acadêmicos do Salgueiro em 1960, na gestão de Nelson de Andrade, revolucionar a estrutura das Escolas de Samba ao introduzir inovações como: coreografia contada (outros dizem marcada), dinamização na concepção dos enredos, figurinos mais livres e modernos, teatralização no todo da escola pela criação de espetaculares “shows” ambulantes... Todas estas alterações – que viriam dar nova vida às Escolas de Samba – foram frutos de um trabalho de artistas de cultura erudita que encontraram nas Escolas de Samba um campo propício para o desenvolvimento de suas concepções de arte. Estes artistas foram: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Nilton Sá e o casal Nery. A introdução destes artistas se deve a Nelson Andrade, um homem sem dúvida nenhuma de grande visão e que sentiu que o único caminho do SALGUEIRO – uma Escola pobre – seria renovar.⁵

O livro de Araújo e Jório, segundo a minha pesquisa, foi o primeiro a denominar de revolução, a ação da agremiação tijuicana. O conceito de revolução, normalmente atribuído ao Salgueiro pela sua postura plástica e temática nos anos 1960, encontrou esteio e se tornou recorrente na bibliografia sobre o tema nos anos 1990 em diante.

Com efeito, o conceito contido na obra, lançada no final da década de 1960, dialogava com a própria situação política do país. O Golpe Militar, chamado a princípio de “revolução” buscou consolidar o termo, como algo positivado. As esquerdas, entretanto, compreendiam revolução a partir do viés de transformações sociais que estavam sendo experimentadas em Cuba, na China, na União Soviética. Se não era possível discutir a ideia de revolução, relacionado a vida política brasileira, no contexto carnavalesco, a utilização do conceito, percebido como de transformação radical, poderia ser usado, sem grandes consequências ideológicas.

O discurso do pioneirismo em relação às viagens, nacionais e internacionais, também foi destacado pelos dois pesquisadores. “Em 12 de setembro de 1959, a convite do Presidente da República, Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira, o

⁵ ARAÚJO, Hiran e JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte*. Rio: ASB, 1969, p. 122.

Salgueiro apresentou-se em Brasília”⁶. A viagem da delegação salgueirense a Cuba ganhou também o destaque na narrativa dos autores,

Foi também o Salgueiro a primeira Escola de Samba a excursionar, pois no dia 30 de abril de 1959 partiu para Havana, representando o samba, num concurso em que participaram cerca de 17 países e 78 representações. Classificou-se a representação brasileira em 3º. Lugar. Devido a importância dos acontecimentos vividos nesta viagem, Nelson de Andrade enviou ao Diretor de Turismo e Certames um ofício onde denuncia uma série de irregularidades, humilhações, descasos que foram observados durante a permanência desta Escola na cidade de Havana, Cuba.⁷

Outros fatos foram apresentados como ações pioneiras do Salgueiro, como, por exemplo, ter sido “a primeira Escola de Samba a gravar seu samba enredo em 1956”. Os autores do livro fizeram essa afirmação seguindo as declarações de Nelson de Andrade.⁸ Ainda seriam destacados, no desfile de 1963, a participação da coreógrafa Mercedes Batista, e a revelação de Isabel Valença como destaque especial da escola.

Em 1963, Mercedes Batista, introdutora do passo marcado, ensaiou 150 pessoas, que se apresentaram no Carnaval de Chica da Silva, com o “ballet” imitando o minueto. Neste Carnaval um personagem deste enredo ganhava vida própria – a figura histórica de Chica da Silva, vivida por Isabel Valença, deste momento em diante, se incorporava no mundo do samba, sob a forma de destaque permanente.⁹

A obra de Hiram Araújo e Amaury Jório teve certa repercussão entre os escritores das escolas de samba. Tanto que o jornalista Sergio Cabral, a quem os dois autores também fizeram elogios especiais, citou, na bibliografia de seu livro de 1974 - *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê* - a obra de Araújo e Jório.

Lançada em 1974, a obra de Sergio Cabral, contendo 159 páginas, procurou contar a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, desde sua origem até o momento do lançamento do livro. Com desenhos a lápis de Mauro dos Guarany, foram apresentadas várias ilustrações de ritmistas; entre os capítulos, a apresentação de fotos coloridas de passistas e sambistas em geral, do fotógrafo Walter Firmo. A estrutura do livro foi montada a partir de tópicos que eram entremeados por entrevistas com sambistas: *Antes das Escolas; Deixa Falar* (sobre a chamada

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Idem, p. 123.

⁹ ARAÚJO, Hiram e JÓRIO, Amaury. *Escolas de Samba em desfile – Vida, Paixão e Sorte*. Rio: ASB, 1969, p. 122.

primeira escola); *A Mangueira e sua Estação Primeira*; *O distrito de Irajá* (sobre a Portela e o Império Serrano); *O Morro do Salgueiro*; *Outros redutos*; *Os Desfiles do Ano (1932-1974)*; *As escolas de samba de São Paulo*, e, por fim, *Para Onde Vão?*.

Sobre os anos 1960, e especificamente sobre o Salgueiro, algumas afirmações que apareceram na obra, foram solidificadas ao longo dos anos pelo próprio jornalista e depois pelos diversos autores que escreveram sobre as escolas de samba, movidos por seu envolvimento e paixão com as agremiações e o Carnaval em geral. Ao retratar o Carnaval de 1959, a versão sobre o papel da importância de Fernando Pamplona começava a ser construída pelo jornalista, pois, segundo o autor:

Com seu enredo *Debret*, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi a grande rival da Portela que conquistava pela segunda vez um tricampeonato. Mas o Salgueiro estava tão bonito que o artista plástico Fernando Pamplona, integrante da Comissão julgadora (ao lado de Lúcio Rangel, Édson Carneiro, Eneida, Bela Pais Leme e Brasil Easton), resolveu que a partir do ano seguinte colaboraria na confecção do enredo da escola.¹⁰

O desfile do Salgueiro, no Carnaval de 1960, *Zumbi dos Palmares*, não foi comentado. O jornalista dividiu o espaço sobre aquele ano com a questão da intervenção do governo federal no enredo do Império Serrano, *Guerra do Paraguai*, considerado ofensivo ao povo paraguaio, e a confusão generalizada na apuração, cujo desfecho foi a proclamação de cinco escolas campeãs.

O Salgueiro mereceria outro momento de destaque no texto de Cabral quando o autor narrou o desfile de 1963. Entre elogios e críticas, o jornalista destacou o início do processo de espetacularização pioneiramente apresentado pela escola. O desfile da agremiação tijuicana foi assim narrado pelo jornalista,

Foi lindo o desfile do Acadêmicos do Salgueiro e ninguém tinha dúvidas de que venceria o desfile, como, de fato, venceu. Lindo, porém, perigoso. É que ninguém insinuava um tipo de espetáculo estabelecendo um novo tipo de hierarquia em que o samba mesmo ficaria em plano inferior. Com seu enredo Chica da Silva, o Salgueiro, além de apresentar belíssimas fantasias e alegorias (e um belo samba, honra seja feita), trazia alas compostas inclusive por bailarinos profissionais apresentando outras danças, como o minueto. Felizmente, dois anos depois, a dança do Salgueiro voltou a ser a do samba, e a partir daí poucas escolas passaram a mostrar a dança do samba com tanta espontaneidade como o Salgueiro.¹¹

¹⁰ CABRAL, Sergio. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio: Fontana, 1974, p. 133.

¹¹ Idem, p. 136.

Nos demais carnavais dos anos 1960, narrados por Cabral, o Salgueiro figurou apenas no apontamento dos resultados finais. Até mesmo nos anos de 1965 e 1969, quando a agremiação se tornou campeã, o jornalista não conferiu destaque. Se as citações anteriores não foram tão intensas para demarcar o início de uma construção narrativa do pioneirismo do Salgueiro, no tópico final do livro *Para onde vão?*, é possível perceber alguns marcos sendo estabelecidos, como a presença do ex-presidente do Salgueiro, Nelson de Andrade; da dupla Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues; da estética afro-brasileira, inserida pelos dois carnavalescos; das descaracterizações que a escola havia trazido no processo de transformação do espetáculo. Vejamos:

Felizmente a grande modificação do – digamos – aspecto visual coube a duas pessoas que entendiam perfeitamente do fenômeno cultural das escolas de samba: os artistas plásticos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. É verdade que cometeram alguns equívocos, mas souberam fazer uma revisão dos erros assim que os perceberam. [...] Eles perceberam, por exemplo, que os enredos poderiam sair daqueles temas patrioteiros forçados na época do Estado Novo para outros mais identificados historicamente com a raça negra predominante nas escolas. E surgiram enredos como Zumbi dos Palmares, Debret, Chica da Silva, Chico Rei, etc. Sendo artistas extremamente talentosos, as alegorias e as fantasias que passaram a confeccionar impressionaram pela beleza. [...] O Salgueiro, de qualquer maneira, foi a escola que fez a grande mudança naqueles anos. O seu presidente de então, Nelson de Andrade, estava tão convencido da importância das modificações que sua escola introduzia que uma vez, num rasgo de imodéstia, me disse: - Se você quiser escrever a história das escolas de samba não se esqueça que ela se divide em duas partes: antes e depois de Nelson de Andrade. Mas houve críticas, algumas infundadas, ao trabalho que Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues realizavam. [...] Outras escolas sabiam que o Salgueiro estava propondo uma mudança mas não entendiam o que se passava [...].¹²

A narrativa de Sergio no livro de 1996, que analisarei em seguida, apresentou um aprofundamento maior em relação às narrativas apresentadas em seu livro de 1974. A contundência de algumas críticas foi amenizada, e a correção cronológica em relação aos fatos narrados também foi notada. Essa obra foi uma das primeiras publicações especificamente sobre o tema e mereceu ser comentada.

A publicação do livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, 22 anos após esse primeiro livro, apresentou outra estrutura e uma narrativa mais rica em detalhes, e, por ter sido amplamente citada na bibliografia sobre escolas de samba que

¹² Idem, pp.149-150.

consultei para esta tese, optei por utilizá-la como fonte principal deste capítulo, ao lado do livro de Haroldo Costa, *Salgueiro Academia de Samba*.

1.2 Haroldo Costa e Sergio Cabral: Dois jornalistas e a produção de memórias do Carnaval carioca

Haroldo Costa¹³ nasceu no Rio de Janeiro em 1930 e foi criado na zona norte da cidade. Filho de um alfaiate e uma dona de casa, Haroldo Costa mudou-se com a família para Maceió, onde morou até os 10 anos. Segundo o site Memória Globo, “na capital alagoana, teve sua primeira formação, em contato com folguedos e festejos populares, como reizados, guerreiros e cheganças, que moldariam sua sensibilidade para as manifestações folclóricas.” Ao regressar para o Rio de Janeiro, “estudou no Colégio Pedro II e fez carreira no então efervescente movimento estudantil”.¹⁴

Seu envolvimento com as artes se deu nos anos 1950, quando iniciou a carreira de ator, no TEN¹⁵, atuando na peça “*O filho pródigo*”, de Lúcio Cardoso. Participou também de dois grandes sucessos do Teatro brasileiro “*Orfeu da Conceição*”, convidado pelo poeta Vinicius de Moraes, e “*Auto da compadecida*”, de Ariano Suassuna, onde representou o papel de Jesus Cristo.

Seu engajamento artístico, buscando representar elementos da cultura popular, sobretudo de origem afro-brasileira o impulsionou a fundar a Companhia de Danças Brasileira. Participou como diretor artístico e bailarino e excursionou pela Europa, Estados Unidos e América Latina durante cinco anos. A partir da década de 1960, atuou como produtor de espetáculos e, de volta ao Rio de Janeiro, produziu vários *shows de caráter essencialmente brasileiro*¹⁶, que contava com elenco de músicos e bailarinos ligados às escolas de samba¹⁷. Participou de produções cinematográficas, teatrais e para a televisão, o que lhe permitiu conhecer mais intensamente os diversos aspectos da chamada cultura brasileira. Em paralelo a esse

¹³ www.dicionariompb.com.br/haroldo-costa/biografia, acessado em 29/05/2012.

¹⁴ www.memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/haroldo-costa.htm, acessado em 19/10/2013.

¹⁵ Teatro Experimental do Negro criado nos anos 1930 por Abdias do Nascimento, foi um importante grupo teatral que se engajou na causa da igualdade racial no Brasil.

¹⁶ www.dicionariompb.com.br/haroldo-costa/biografia, acessado em 29/05/2012.

¹⁷ Vários espaços cariocas como Boate Plaza, Top Club, Night and Day, Fred's, Boate Drink, Golden Room do Copacabana Palace e Sucata de Ricardo Amaral, receberam seus espetáculos.

trabalho, passou a publicar livros sobre cultura popular, tendo o Carnaval como mote central de seus textos.¹⁸

Segundo o próprio jornalista, a sua formação teatral, cercada pela militância, ganhou uma postura ativista, onde passou a lutar pela consolidação e o respeito às contribuições culturais negras no Brasil. Percebendo a consonância de seu discurso em relação à agremiação tijuicana, passou a ter carinho especial pela escola. Sempre ligado às mais legítimas manifestações culturais do nosso povo, Haroldo Costa tem atuado em diversas áreas.¹⁹ Essa frase abre o site do autor, o que revela que ele tomou para si a missão de preservar a denominada legítima cultura brasileira.

Sua participação na cobertura dos desfiles das escolas de samba, na Rede Globo de Televisão, ajudou a consolidar sua posição de grande especialista no tema, como atestou o site Memória Globo, que demonstrou a relação do jornalista com a emissora desde a sua inauguração.

Quem acompanha as transmissões dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro reconhece em Haroldo Costa alguém que conhece a fundo o mundo do samba. Suas impressões e comentários sobre alas, fantasias, sambas-enredo deixam transparecer isso. Nem todos sabem, porém, que o jornalista fez parte da equipe que inaugurou a Globo, em 1965. Haroldo Costa dirigiu e produziu alguns dos primeiros programas da emissora. Estrelas como Dercy Gonçalves, Chacrinha e Moacyr Franco, todas foram dirigidas por ele.²⁰

A sua participação nas transmissões televisivas dos desfiles foi uma ação recorrente na vida de Haroldo Costa. O site Memória Globo apresentou essa trajetória do jornalista em sua ligação marcante com as escolas de samba do Rio de Janeiro e conferiu-lhe legitimidade na sua função de especialista no assunto.

Um dos principais comentaristas dos desfiles das Escolas de Samba do Carnaval carioca, Haroldo Costa participa dessa cobertura desde seus primeiros anos na Globo. Acompanhou as principais mudanças não só na cobertura, como no evento em si. Teve uma passagem pela antiga TV Manchete, na qual comandou programas relacionados ao Carnaval, como *Esquentando os Tamborins*. Haroldo Costa integrou o corpo oficial de jurados dos desfiles organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). Abriu mão da função em 1963, segundo afirmou, após um

¹⁸ Publicou os seguintes livros: *Fala crioulo* (1982), com depoimentos de negros de diferentes condições sociais; *Salgueiro Academia de Samba* (1984), que conta a história da Escola; *Na cadência do samba* (2000); *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro* (2001); *As Escolas de Lan* (2002); *Salgueiro – 50 anos de glória* (2003); e *Ernesto Nazareth – Pianeiro do Brasil* (2005).

¹⁹ www.haroldocosta.com.br, pesquisado em 12/08/2011.

²⁰ Idem.

desfile da agremiação Acadêmicos do Salgueiro, da qual se tornou torcedor.²¹

Haroldo Costa continua a atuar em novelas, minisséries e, sobretudo, na cobertura dos desfiles do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, pela Rede Globo de Televisão, e como jurado do Prêmio Estandarte de Ouro do Jornal *O Globo*.

Sérgio Cabral Santos nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 17 de maio de 1937. Nascido em Cascadura, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, Sergio passou sua infância no bairro vizinho, Cavalcante. Desde cedo teve de conviver com a morte do pai, quando tinha apenas quatro anos de idade.²²

O jornalista é uma personalidade ligada ao mundo cultural da cidade do Rio de Janeiro. Suas múltiplas funções como jornalista, escritor²³, crítico musical, compositor e pesquisador da música brasileira garantiu-lhe um lugar de destaque na produção da memória da cultura nacional. Sua carreira jornalística iniciou-se em 1957 com a função de repórter policial no jornal *Diário da Noite*, um dos periódicos vespertinos do grupo *Diários Associados*. Sergio Cabral começou a atuar como jornalista especializado em música popular no *Jornal do Brasil* em 1961.²⁴

Trabalhou também como repórter, redator e cronista em quase todos os jornais do Rio de Janeiro, assim como nas emissoras de televisão da cidade. Foi um dos fundadores, em 1966, do Teatro Casa Grande, onde atuou como diretor artístico.²⁵ Em 1969, já como editor político do *Última Hora*, juntou-se a Jaguar e Tarso de Castro para a criação do semanário *O Pasquim*.²⁶ Em 1972, foi editor da revista *Realidade* e trabalhou como produtor de discos entre 1973 e 1981. Segundo,

²¹ Idem.

²² ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira*, in www.dicionariompb.com.br, acessado em 10/04/2013.

²³ Publicou os seguintes livros: *As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque* (1974), *Pixinguinha, Vida e Obra* (1977), *ABC do Sérgio Cabral*, (1979), *Tom Jobim* (1987), *No Tempo de Almirante* (1991), *No Tempo de Ari Barroso* (1993), *Elisete Cardoso, Vida e Obra* (1994), *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (1996), *A Música Popular Brasileira na Era do Rádio* (1996), *Pixinguinha Vida e Obra* (1997), *Antonio Carlos Jobim - Uma biografia* (1997), *Livro do Centenário do Clube de Regatas Vasco da Gama* (1998), *Mangueira - Nação Verde e Rosa* (1998), *Nara Leão - Uma biografia* (2001).

²⁴ Foi demitido no ano seguinte por ter participado de uma greve de jornalistas.

²⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira*, in www.dicionariompb.com.br, acessado em 10/04/2013.

²⁶ jornal extremamente crítico e criativo em sua forma de resistência a Ditadura Militar nos anos 1970/80.

Ricardo Cravo Albin, as atividades do jornalista continuam intensas²⁷, sempre ressaltando a música como foco principal de seu trabalho.²⁸

Durante a ditadura militar, sua militância e seu ativismo no Pasquim foram fontes de dificuldades. Foi preso por seu posicionamento ideológico e ficou dois meses detido. Atento à vida política, foi, também, eleito vereador da cidade do Rio.²⁹ Atualmente Sergio Cabral tornou-se espectador do Carnaval carioca, pois não tem participado da cobertura jornalística dos desfiles, nem do Prêmio Estandarte de Ouro.

É quase unânime a visão dos pesquisadores de Carnaval que nas décadas de 1950/60 as escolas de samba passaram a ocupar grande parte do espaço nos jornais e revistas que cobriam a festa Carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro. A tarefa de valorização e popularização da história das escolas de samba foi desenvolvida por vários jornalistas e pesquisadores ao longo dos últimos 80 anos. Alguns exemplos que comprovam essa afirmativa podem ser apontados no livro *A sabedoria popular* (1957) de Edson Carneiro e *A História do Carnaval Carioca* (1957) da jornalista Eneida de Moraes. Os dois livros, publicados nos anos 1950, reservaram um pequeno capítulo ao tema. No final dos anos 1960, os pesquisadores Hiram Araújo e Amaury Jório publicaram um livro dedicado completamente às agremiações cariocas. O livro *Escolas de samba: vida, paixão e sorte* (1969) foi o primeiro que tratou exclusivamente sobre o assunto.

Haroldo Costa e Sergio Cabral, que, ao lançarem suas obras, se tornaram pontos de referência para a construção narrativa posterior sobre o tema escolas de samba. Ao utilizar como métodos de pesquisa a reprodução de matérias de jornais da época, letras de músicas e entrevistas, os seus livros reservaram maior espaço para a força da narrativa oral e das memórias dos próprios autores. As entrevistas e,

²⁷ Compositor desde 1973, entre suas músicas de maior sucesso destaca-se o samba *Os meninos da Mangueira*, com Rildo Hora.

²⁸ Em parceria com Rosa Maria Araújo, assinou a direção geral, pesquisa e roteiro do musical *Sassaricando – E o Rio inventou a marchinha*. O espetáculo foi encenado no Teatro Sesc Ginástico (RJ), em 2007, onde bateu recorde de público, com quase 21 mil espectadores em 40 apresentações, seguindo para o Teatro João Caetano (RJ). Nesse mesmo ano, doou para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro seu acervo pessoal, composto de sua biblioteca, mais de mil discos (vinis e 78 rpm), material de jornais e revistas acumulados durante quase 50 anos, fotos e ainda suas crônicas sobre música popular brasileira publicadas em vários jornais do país. In ²⁸Ricardo Cravo Albin. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Edição Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

²⁹ Eleito em 1982 e reeleito em 1988 e 1992. Em 1993, foi apontado pela Câmara de Vereadores para exercer a função de Conselheiro do Tribunal de Contas do Município do Rio de Janeiro. Esse cargo, Sergio ocupou até se aposentar em maio de 2007. É pai do jornalista e político Sérgio Cabral Filho, atual governador do estado do Rio de Janeiro.

sobretudo, suas próprias memórias e experiências foram a base da narrativa que foi sendo construída.

O interesse de um público ávido por compreender cronologicamente a história das escolas de samba e o aumento de pesquisadores (autônomos ou acadêmicos) que escolheram como objeto de pesquisa as agremiações ou o Carnaval carioca como um todo acabou projetando as obras dos dois jornalistas, conferindo-lhes o status de “cânone”³⁰, estruturador de verdades, consolidadas na produção bibliográfica das décadas seguintes.

Construídas, portanto, as versões de Sergio Cabral (das escolas de modo geral) e de Haroldo Costa (particularmente o Salgueiro) passaram a ser reverenciados como verdades estabelecidas, pontos de referência, tornando-se assim verdades incontestes. Tendo em vista, que são versões, ou melhor, narrativas, resolvi alinhar essas vozes e perceber como essas verdades foram construídas, com seus pontos convergentes e de tensão.

A partir do trabalho dos dois jornalistas, procurei analisar os seus textos como parte de um discurso intencional de construção de legitimidade das escolas, que alcançou o posto de centralidade na cena cultural carioca, entre as décadas de 1950/60. A Acadêmicos do Salgueiro tornou-se o ponto de inflexão dessas construções narrativas, pois, segundo os dois autores, as grandes transformações estéticas e temáticas foram originadas a partir da ação “pioneira” da agremiação. Esse termo, utilizado recorrentemente por Haroldo Costa e casualmente por Sergio Cabral para designar a conduta da escola do Morro do Salgueiro, passou a ser repetido com insistência pelos pesquisadores seguintes, como veremos no capítulo 2 dessa primeira parte.

Segundo Cabral e Costa, esse “pioneirismo” se deve à percepção de que o Salgueiro representava algo de novo no Carnaval carioca na virada dos anos 1950/60. Ao Salgueiro eram atribuídas as sementes de novidades que trouxeram nova dimensão para o desfile das escolas de samba. Ao abolir as cordas que separavam os desfilantes do público, no desfile de 1959, ao apresentar novos enredos, sobretudo

³⁰ Cãnone é um termo que deriva do grego “*kanón*”, utilizado para designar uma vara que servia de referência como unidade de medida. Na Língua Portuguesa o termo adquiriu o significado geral de regra, preceito ou norma. Na literatura, cãnone é um conjunto de livros considerados como referência num determinado período, estilo ou cultura, tornando-se referência sobre determinado assunto. In CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários, www.edtl.com.pt, pesquisado em 28/02/2014.

exaltando personagens (homens e “pioneiramente” mulheres) negros, ao apresentar novos elementos plásticos, cenográficos e coreográficos, a escola ampliou enormemente o caráter de espetáculo nos desfiles e provocou uma série de mudanças que acabaram sendo conceituadas por “revolução”, termo que acabou se tornando recorrente na bibliografia pós anos 1990, ao se referir à escola do bairro da Tijuca nos desfiles das escolas cariocas da década de 1960.

Outro “pioneirismo” da escola, segundo os dois jornalistas, foi a aglutinação de artistas de formação acadêmica, que trouxeram para o ambiente Carnavalesco das agremiações novos questionamentos ideológicos, novos elementos plásticos a partir do trabalho de colaboradores que circulavam entre as esferas eruditas, e populares, impactando as escolas em suas apresentações.

Ao insistir na chave do pioneirismo, ponto fundamental para a manutenção de uma memória construída sobre as escolas, os dois jornalistas foram estabelecendo marcos que passaram a ser repetidos, muitas vezes literalmente. As viagens que a escola do Morro do Salgueiro fez ao exterior (Cuba), por exemplo, expressa esse ensejo de apontar quem foi o primeiro, quem teve a ideia original ou teve a primazia de uma inovação. Ao buscar essa forma de construir a história, as viagens dos sambistas do Salgueiro, foram apontadas por ambos como algo “pioneiro” e merecedor de ser narrado.

A ligação afetiva e direta de Haroldo Costa e Sergio Cabral com os sambistas e suas agremiações transformou suas obras em referências no assunto. Os autores conquistaram dentro do universo Carnavalesco um espaço de reconhecimento de muitos artistas anônimos e sazonais, somente reverenciados no período Carnavalesco. O respeito conquistado por esses jornalistas junto aos sambistas permitiu que se criasse uma aura de narrativa histórica em torno de suas obras, vistas como verdades absolutas sobre a origem e desenvolvimento das escolas de samba em seus desfiles. Seus textos causaram impacto e foram decisivos na construção e oficialização de uma história do Carnaval carioca.

Na primeira parte da tese, segui a trilha das seguintes questões: O que disseram os jornalistas acerca dos desfiles do período? Por que escolheram o Salgueiro como escola pioneira e revolucionária? Como compreenderam as propostas temáticas do Salgueiro? Que sentido ideológico lhe atribuíram? Como

narraram os episódios? O quanto eles se tornaram responsáveis por esse “enquadramento de memória”? Quais eram as suas intenções?

1.3 As publicações de Haroldo Costa e Sergio Cabral

Salgueiro: Academia de Samba (1984)

Lançado em 1984, o livro *Salgueiro: Academia de Samba*, do jornalista Haroldo Costa, narrou a história da escola, desde a sua fundação em 1953 até os preparativos para o Carnaval do ano da publicação da obra. O tom adotado por Haroldo foi de uma narrativa cronológica e jornalística, mesclando matérias de jornal com depoimentos de sambistas e personagens que construíram essa trajetória histórica. Sua paixão está presente em todo o livro, e essa motivação pareceu ser o mote da escrita, tanto para ressaltar a importância do morro do Salgueiro quanto embasar a mística da escola que tem no seu lema, “nem melhor nem pior, apenas uma escola diferente”, criado pelo ex-presidente Nelson de Andrade.

O que ocupou maior espaço foi sua intenção de construir um texto de exaltação ao “pioneirismo” salgueirense, centrado, no seu ponto de vista, nas temáticas e personagens retirados da “marginalidade histórica” que ganharam notoriedade a partir dos desfiles da escola na década de 1960. Haroldo Costa também fez parte dessa história. Como personagem observador, intercalou discursos e foi guiado, sobretudo, por suas próprias memórias, constituindo assim uma narrativa que mescla investigação jornalística e prosa memorialista.³¹

As opções da escola foram tratadas pelo autor como prova da especialidade do Salgueiro em ser “pioneiro” no campo da diversificação das temáticas dos enredos e da própria estética que os desfiles passaram a ter depois da década de 1960 sob a influência da agremiação tijuicana. A obra apresenta em suas 317 páginas toda a narrativa da história da escola, além de fotos, das letras e partituras dos sambas-enredo e de outras composições importantes na história do samba e das escolas.

³¹ Na prosa memorialista a narrativa vai sendo construída a partir das lembranças e sensações do narrador em relação aos fatos narrados. Sem amparar sua escrita em pesquisas sistematizadas ou apontamento de fontes, a narrativa segue o curso dos sentimentos do narrador.

Um dos assuntos mais associados com a temática das escolas de samba, a questão da autenticidade, ou a perda desta, não foi tematizada por Haroldo. Interessante notar que em seu livro *Salgueiro: Academia de Samba*, essa discussão de autenticidade não se constituiu como mote em defesa da manutenção do status da agremiação. O Salgueiro por diversas vezes foi criticado pelos puristas como uma agremiação que estava desvirtuando a essência das escolas de samba. O discurso do jornalista procurou garantir o papel de destaque da escola a partir das ações “ousadas e pioneiras” que consolidaram o espaço da agremiação no reservado núcleo das grandes escolas de samba da cidade.

Cada capítulo apresenta em sua abertura uma epígrafe. Várias personalidades, entre eles, poetas, escritores e jornalistas escreveram sobre a escola e seus desfiles.³² Os estandartes, marcas registradas da escola a partir dos anos 1960, foram utilizados pelo jornalista como recurso para anunciar novos setores desse desfile. Junto aos enredos desenvolvidos pela escola foram apresentadas as partituras de cada samba-enredo. A obra, por conta dessa peculiaridade, permite que músicos possam ter acesso tanto à letra das composições quanto a entrar em contato com suas melodias. Outra contribuição importante da obra é a informação anual da composição do corpo de jurados e seus respectivos quesitos em julgamento.

No primeiro quadro/setor do livro, intitulado *Concentração*, Haroldo Costa procurou situar o leitor em relação ao espaço geográfico e às peculiaridades culturais do morro do Salgueiro, descrevendo os principais pontos de concentração cultural do espaço, tanto no que se referiam às questões religiosas quanto às esportivas e de lazer em geral.³³ O olhar etnográfico foi um referencial recorrente nos capítulos iniciais, onde, após apresentar uma versão da ocupação do morro e justificar o nome com o qual foi batizado, nos apresentou sua teoria de ocupação realizada pelos migrantes de Minas Gerais, dos estados do Nordeste e interior do estado do Rio.³⁴

³² Várias personalidades escreveram epígrafes, como os jornalistas Maria Helena Dutra, Luiz Lobo, Carlos Leonam, João Carlos Magaldi, o poeta Ferreira Gullar, os artistas plásticos Augusto Rodrigues, Anna Letycia, Roberto Barreira, da bailarina Dalal Achacar, o escritor Guilherme de Figueiredo.

³³ Logo de início, sublinhou em seu texto a palavra *terreiro*, que simbolizava o espaço de ensaios das escolas, em seus primeiros tempos e também o espaço das práticas das religiões afro-brasileiras.

³⁴ Na visão do autor essas foram as correntes populacionais que passaram a residir no morro, nas primeiras décadas do século XX. Por conta do acolhimento e da diversidade cultural que “encantava” os parentes visitantes, esses contingentes se mudaram para o morro e assim, em progressão geométrica a população cresceu a cada ano.

Segundo o jornalista, o legado do sincretismo religioso criou no morro a disseminação de ritmos e danças, como o jongo, o calango, o caxambu, o samba de roda e a folia de reis. Com isso, as festas religiosas e pagãs ganharam a centralidade no calendário dos moradores e tornaram-se o epicentro da reunião dos vários grupos que se formavam. Os encontros movidos pelas festividades religiosas, católicas, do candomblé ou a junção das duas³⁵, eram motivos excelentes para que a culinária exercesse seu poder de aglutinação. A festa da cumeeira³⁶ também foi citada como momento de cooperação e de criação de identidade cultural entre os moradores do morro.

A religiosidade afro-brasileira ganhou destaque com a referência às tendas espíritas, às benzedeiras e às diversas Tias que exerciam o poder simbólico da liderança religiosa. Haroldo fez questão de citar Seu Paulino, que, segundo o jornalista, era o mais respeitado líder religioso do lugar. Em seu terreiro centralizava as orientações espirituais e também culturais de todo o morro. Relatou também as personalidades³⁷ que lá subiram atraídas pelas características exóticas da macumba e suas representações calcadas no universo sincrético, envolvendo as figuras de santos católicos e seus correspondentes no candomblé. A Tenda do seu Paulino parecia ser o lugar central das práticas culturais do morro, e a sua fama levou à inclusão do espaço como um dos cenários do premiado filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, de 1959.

Uma preocupação que ficou latente na obra foi colocar na balança a questão da criminalidade. Se por um lado o autor citou a crônica policial para relatar certa fama dos bandidos do morro, por outro lado ressaltou a presença de artistas e políticos que se sentiam seguros andando pelo espaço da favela, sendo inclusive local para as festas de aniversário, como as da vedete Virgínia Lane, narradas no livro.³⁸

Outra preocupação do jornalista foi o de situar o Morro como espaço estratégico no nascimento do samba. Não lhe dá a primazia, mas busca através de

³⁵ O dia de São Sebastião é um deles.

³⁶ As casas construídas nesse sistema aproximavam os moradores e os vínculos de amizade e parentesco se reforçavam criando redes de sociabilidade intensas e profundas. A culinária nesses eventos era indispensável, pois o futuro dono da casa agradecia o trabalho voluntário dos parentes e amigos com uma bela refeição e generosa distribuição de bebida.

³⁷ Em 1958, a atriz francesa Martine Carol e seu marido estiveram visitando o morro do Salgueiro e assistiram uma sessão de candomblé, comandada por Seu Paulino.

³⁸ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 27.

relatos e das pistas deixadas pelo jornalista Francisco Guimarães³⁹, em seu livro *Roda de Samba*, de 1933, como a descrição do morro do Salgueiro e sua musicalidade, sendo uma das primeiras localidades a praticar o novo ritmo.⁴⁰ Interessante também notar que a designação de “Academia”, nome com que batizou a agremiação vinte anos depois, já aparecia nesse livro como uma autodesignação dos moradores em relação a sua música.⁴¹

Antes de entrar na narrativa dos anos 1960, no capítulo *Abre-alas*, o autor procurou contar o processo da gênese da escola. Retrato os espaços socioculturais do morro que influenciaram essa origem; percebeu que as famosas “tendinhas” e os espaços dos bailes em modestos clubes no morro permitiram criar redes de sociabilidade em espaços de circulação de ideias/projetos. A mesma forma carinhosa de retratar os espaços físicos, o jornalista também utilizou em relação aos personagens. A partir de uma descrição física e comportamental, descreveu com reverência as figuras de Joaquim Casemiro, apelidado de Calça Larga, Antenor Santíssimo de Araújo, apelidado de Antenor Gargalhada, e Paulino de Oliveira. Esses personagens foram centrais, segundo Haroldo, nas tentativas dos moradores do morro do Salgueiro de criar agremiações Carnavalescas. Dos blocos às escolas de samba, ponto fundamental do capítulo, destacou-se a importância das três agremiações, *Depois Eu Digo*, *Unidos do Salgueiro* e *Azul e Branco*, base da criação posterior da Acadêmicos do Salgueiro.

A tônica seguida por Haroldo foi a de estabelecer uma narrativa carregada de emoção. Dirigida aos amantes das escolas de samba e aos salgueirenses em especial, sua escrita se consolidou numa estrutura de criação “mítica”. Os personagens, com

³⁹ Conhecido na imprensa carioca como Vagalume.

⁴⁰ Esse esforço poderia até contar com mais citações, que são feitas a partir de sambistas da escola e outras canções esquecidas pelo autor como a clássica *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, também do início da década de 30 que reverenciam o morro do Salgueiro como espaço de bambas em uma canção que propõe a reverência mútua dos diversos bairros onde o samba estava florescendo. Alguns comentários pinçados em sambas e em depoimentos demonstram como os sambistas do morro eram respeitados, tanto na sua verve musical quanto no seu destemor nos confrontos físicos com moradores de outros morros.

⁴¹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 18. Haroldo Costa enumerou também alguns momentos de dor. Relatou as três enchentes que foram devastadoras para os moradores do morro (1901, 1941 e 1966), e como eles tiveram de se desdobrar para superar a dor das perdas humanas e materiais. Para alguns moradores mais “espiritualizados”, como relatou Haroldo, aquele fenômeno era castigo de Xangô. No ano de 1966, quando os morros da Tijuca foram extremamente afetados, a comunidade sofreu bastante ao ser perdida na enxurrada a quadra de ensaios Calça Larga, um dos espaços de grande importância simbólica e concreta para o Salgueiro. Idem, p. 167.

seus dramas, virtudes e tragédias, levavam os leitores a olhar respeitosamente para cada um ou para o grupo com admiração e respeito.

Sobre o processo de fusão, o seu livro procurou desfazer a versão que definia a criação do GRES Acadêmicos do Salgueiro como fruto da união de três agremiações. Essa versão, repetida inúmeras vezes nas transmissões televisivas dos desfiles, foi esclarecida pelo autor que narrou outra versão para o fato. A união imediata, em março de 1953, foi da *Depois eu Digo* com a *Azul e Branco*. A Unidos do Salgueiro resistiu ao processo e ainda figurou por mais alguns anos como força independente. Após vários insucessos, a agremiação “enrolou a bandeira” e seus componentes foram se aproximando da nova escola do morro do Salgueiro. Ficou patente na obra a tarefa de desfazer o que tinha virado consenso na literatura sobre o Carnaval.

O jornalista creditou a intencionalidade da criação da nova escola a uma ação positiva da comunidade, pois percebeu que as três escolas separadas não causavam o impacto desejado no Carnaval carioca. Apesar da fama dos sambistas do morro do Salgueiro, suas pequenas agremiações não eram capazes de fazer frente às já estruturadas Portela, Mangueira e Império Serrano. O samba “premonitório” de Geraldo Babão, citado no livro, dava conta desse movimento que se tornava imperioso para o sucesso e reconhecimento da potencialidade dos sambistas salgueirenses.⁴²

Além dos capítulos da obra que serão analisados a seguir, os demais, intitulados: *Passistas, Destaques, Mestre-sala e porta-bandeira e Bateria*, narraram os carnavais de 1972 até os preparativos para o Carnaval de 1984, ano da publicação da obra. Foram apresentados os diversos enredos, sucessos, fracassos⁴³, os títulos do bi-campeonato de 1974 e 1975, sob o comando de Joãozinho Trinta⁴⁴. O novo tempo, sob a liderança do Carnavalesco maranhense, foi apresentado por Haroldo como um

⁴² A letra do samba era a seguinte: Vamos embalançar a roseira/dar um susto na Portela, no Império, na Mangueira/Se houver opinião, o Salgueiro apresenta uma só união/Vamos apresentar um ritmo de bateria/pro povo nos classificar em bacharel/bacharel em harmonia/Na roda da gente bamba/frequentadores do samba vão conhecer o Salgueiro/Como primeiro em melodia/a cidade exclamará em voz alta/chegou, chegou a Academia. In COSTA, 1984, p. 64.

⁴³ No Carnaval de 1972 com o enredo “*Mangueira: Minha madrinha querida*” o Salgueiro protagonizou, antes da utilização do som direto na avenida, uma das maiores “atravessadas” de samba que a avenida já assistiu. Esse fenômeno consiste no fato dos componentes da escola cantarem partes diferentes do samba ao mesmo tempo. Com a utilização do som direto, toda a avenida escuta o intérprete e dificilmente esse fenômeno acontece nos desfiles atuais.

⁴⁴ João Jorge Trinta, conquistou diversos títulos (9) e seus enredos, sempre repletos de elementos polêmicos ganharam notoriedade na crônica Carnavalesca. Faleceu em 17/12/2011.

fechar de ciclo do trabalho de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, marcando definitivamente a mudança de orientação nos desfiles, em que a verticalização das alegorias e o sentido da teatralização ganharam o centro do espetáculo.

Apesar de toda a crise e a distância dos títulos nos anos 1980, Haroldo ressaltou que o lema da agremiação “Nem melhor nem pior, apenas uma escola diferente” empurrava o Salgueiro para continuar a buscar as inovações, como ser a pioneira em enredos sobre o meio-ambiente, por exemplo, *O Reino Encantado da Mãe Natureza Contra o Reino do Mal* (1979), e de trazer uma comissão de frente teatralizada e formada só por mulheres, atrizes da *Rede Globo* em *Traços e Troças* (1982). Haroldo Costa reforçou a ideia de que o “preço da diferença”, apresentada no dístico da agremiação, era a bússola de orientação, mas nem sempre era sinônimo de sucesso, como o segundo caso citado acima, que foi impiedosamente avaliado pelos jurados.

No encerramento do livro, foi apresentada uma relação dos prêmios conquistados pelo Salgueiro no troféu *Estandarte de Ouro*. O autor listou a Ala dos compositores da agremiação e apresentou também toda a sua discografia. Na última parte, fotos de Nelson de Andrade (Imagem 1), de Fernando Pamplona, da festa pelo título de 1963, da ala das baianas e bateria de 1984 e a foto final com a Velha Guarda da escola (Imagem 2).⁴⁵

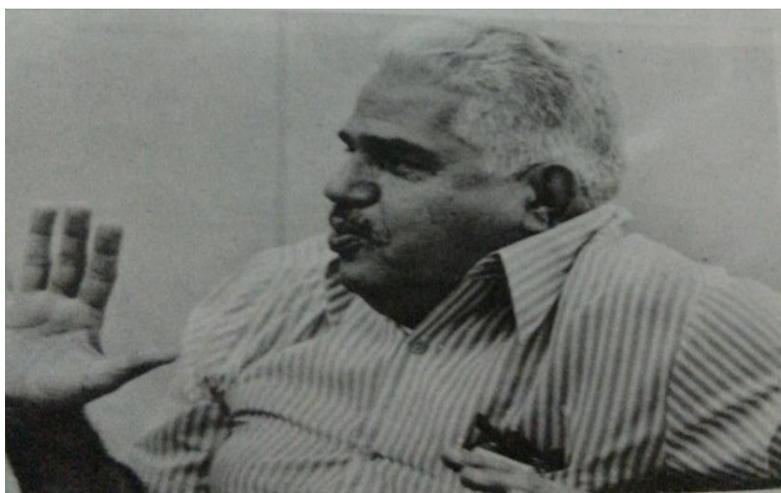


Imagem 1 – O ex-presidente do Salgueiro Nelson de Andrade (Foto *Jornal do Brasil*, sem data e sem crédito) in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 315.

⁴⁵ Foto tirada no alto do Morro do Salgueiro. As imagens não apresentam referência de data, nem o autor indica essa informação. Parece ser do final dos anos 1970 ou início dos anos 1980. Em relação as fotos, somente é dado crédito ao fotógrafo Clóvis Scarpino.

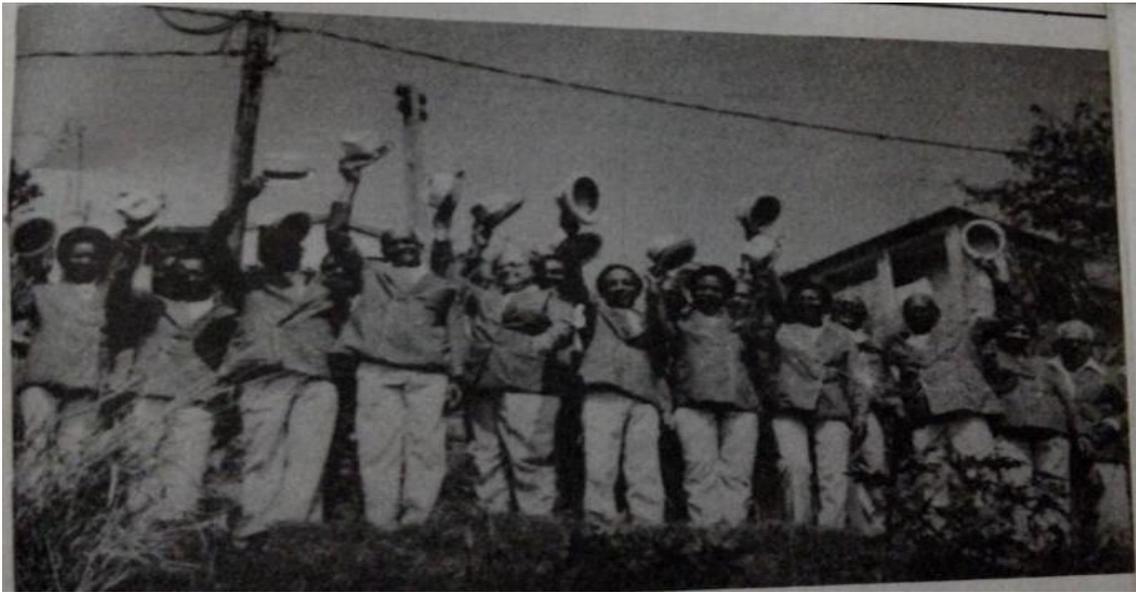


Imagem 2 – A Velha Guarda se despede do Morro do Salgueiro (Foto Clóvis Scarpino, sem data) in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 317.

Em 2003, Haroldo Costa lançou um livro comemorativo pelo cinquentenário da escola, intitulado *Salgueiro, 50 anos de Glórias*, no qual repassou todos os desfiles da escola, desde a sua fundação até os preparativos para o Carnaval dos 50 anos. Notadamente, o autor aproveita grande parte do material produzido no livro *Salgueiro: Academia de Samba*, atualizando os carnavais de 1984, com seus resultados até o desfile de 2002.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro – a versão definitiva (1996)

A obra de Sergio Cabral lançada em 1996 é composta de 448 páginas, divididas em 15 capítulos, apresentando uma quantidade razoável de fotos ao final de cada capítulo e na abertura das 17 entrevistas que o autor realizou ao longo dos mais de vinte anos de pesquisa. Assim, para a Editora Lumiar, a obra “tornou-se o maior e mais cuidadoso levantamento da história das escolas de samba e, sem dúvida, uma das maiores contribuições para a história do Carnaval carioca”.⁴⁶ Segundo o site da Livraria Saraiva, o livro de Sergio Cabral é considerado um “clássico” da narrativa sobre as escolas de samba.

⁴⁶ Site da Editora Lumiar, que publicou a 2ª edição, www.lumiar.com.br, pesquisado em 30/01/2012.

É um cuidadoso levantamento da história das escolas de samba do Rio de Janeiro. Sérgio Cabral vai às origens das escolas de samba, destacando com detalhes o papel dos sambistas pioneiros e narrando como se desenvolveram as escolas: de vítimas dos preconceitos sociais e culturais e das perseguições policiais para protagonistas do que é considerado o maior espetáculo da terra. [...]Traz também todos os resultados dos desfiles desde 1932 até 2011. Considerado um clássico do gênero, é uma edição fartamente ilustrada.⁴⁷

Na abertura da obra em destaque, temos o prefácio de Lúcio Rangel⁴⁸, o mesmo utilizado no livro de 1974, que procurou ressaltar a importância de Sergio Cabral como um estudioso do tema, ressaltando sua “carioquice”. Sobre o livro e o autor, Rangel comentou “estamos frente a um levantamento completo do que foram e são as escolas de samba”.⁴⁹ Ao citar as passagens que mais lhe chamaram a atenção, Lucio Rangel exaltou a convivência de Sergio Cabral com os personagens que gestaram o samba e, conseqüentemente, as escolas de samba. Longe de ser essa proximidade algo perigoso para a construção do texto, Rangel enfatizou a posição estratégica do jornalista, apto para contar essa história. O prefácio encerrou-se com o parágrafo abaixo, síntese dos elogios do prefaciador ao autor e ao livro, conferindo à obra o status de cânone no assunto.

A história completa das escolas de samba, dos seus fundadores, dos seus primeiros desfiles, tudo encontramos no livro de Sérgio Cabral, uma contribuição de primeiríssima ordem, rara flor entre a bibliografia do gênero. É, pois, com o maior prazer que escrevo estas maltraçadas linhas e entrego ao leitor o livro tão vivo, tão curioso e tão elucidativo do meu “sobrinho” Sérgio Cabral. Vamos a ele.⁵⁰

Na introdução do livro, Cabral contou sobre o processo de sua escrita, do desejo de narrar essa história e das etapas desse projeto.⁵¹ Na sequência do texto, destacaram-se dois momentos. O primeiro, o seu pedido de desculpas pelas falhas cometidas em várias passagens, em que a pesquisa ficou em plano inferior, resultando em “equivocos”. O segundo, a afirmação da necessidade de exaltação à escola de samba e a seus agentes formadores. Em texto bastante contundente e

⁴⁷ www.livrariasaraiva.com.br, acessado em 02/02/2012.

⁴⁸ Lucio Rangel era crítico e historiador de música popular. Ele escreveu esse texto para prefaciado o livro *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, publicada em 1974, pela Editora Fontana. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 17/5/1914 e faleceu na mesma cidade em 13/12/79. Era Tio do cronista Sergio Porto, também conhecido por seu pseudônimo artístico Stanislaw Ponte Preta.

⁴⁹ CABRAL, Sergio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 11.

⁵⁰ Idem, p. 13.

⁵¹ Esse projeto teve momentos marcantes: em 1961 (Jornal do Brasil), em 1966 (Folha da Semana), em 1974 (O 1º livro) e em 1975 (Um Disco de vinil contando a história das escolas pela Rio Gráfica Editora).

extremamente revelador dos seus principais propósitos na escrita do livro, Cabral declara:

Sem a pretensão de valorizar o meu trabalho, o leitor há de convir que não é fácil contar a história do povo. De um povo de esmagadora maioria negra, vítima de injustiças seculares, criador de uma cultura que enfrentaria todas as transformações de preconceitos das classes dominantes. A própria história das escolas de samba confirma essa abominável tradição brasileira: o povo que as criou viu-se obrigado a afastar-se delas por razões de caráter econômico.⁵²

Até os carnavais dos anos 1960, a narrativa do livro parece a mesma da publicação de 1974. Nos quatro primeiros capítulos do livro, o objetivo do autor foi o de traçar o panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. Muitas histórias sobre o surgimento dos núcleos formadores do samba, o processo de gestação do ritmo enquanto gênero musical, seus personagens mais evidentes como Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Donga e a matriarca maior da Praça XI, Tia Ciata, fizeram parte da sua narrativa. No capítulo 5, *Deixa Falar*, em destaque, de novo, o surgimento da primeira escola de samba do Rio de Janeiro.

Nos capítulos 6 e 7, *Surgem as Escolas de Samba e O Carnaval Oficial* destacam-se a trajetória inicial das agremiações, seus anos primordiais e a organização estabelecida com a oficialização do evento a partir de 1935, no governo do prefeito da capital Federal, Pedro Ernesto.

O Capítulo 8, *Anos Portelenses*, constituiu-se numa ode à saga do heptacampeonato da Portela, quando a escola de Madureira dominou o cenário dos desfiles, moldando a sua feição o conceito já modificado de escola de samba. No capítulo seguinte, com o sugestivo nome de *Guerra Fria no Samba*, o destaque foi a criação do Império Serrano, no bairro de Madureira, e o seu confronto direto com a Portela, a outra agremiação da mesma localidade. O capítulo 10, chamado *E o samba se uniu*, a trajetória da Estação Primeira de Mangueira foi sendo narrada.

Nos demais capítulos do livro, excetuando os que apresentam os anos 1960, que serão fonte de análise deste capítulo, Sergio Cabral ressaltou o processo de consolidação das escolas de samba no calendário carnavalesco, constituindo-se nos anos 1970-1980 como ponto central da festa carnavalesca. O destaque maior nesse

⁵² CABRAL, Sergio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 15.

capítulo, intitulado *Tempos Modernos*, assim como o fez Haroldo Costa, iluminou no centro da narrativa o Carnavalesco Joãozinho Trinta.⁵³

Segundo Cabral, Joãozinho Trinta elevou o status dos desfiles de escolas de samba a uma espetacularização até então nunca vistos. Sua estética teatralizada, inspirada nas óperas, a verticalização das alegorias, a introdução de novos elementos plásticos seguiram a nova disposição do público no seu espaço de assistência. Até o início dos anos 1970, o desfile era apreciado numa dinâmica horizontal. Com o crescimento do público e das enormes arquibancadas montadas, o espetáculo, na visão de Cabral, passou a também ser admirado na visão vertical.

Segundo o jornalista, Joãozinho Trinta foi o primeiro que apostou em suas concepções alegóricas neste novo conceito, adotando novos materiais e utilizando outros já testados por seus mestres⁵⁴ em quantidades gigantescas, como no exemplo dos cacos de espelhos.⁵⁵ Sua estética, aliada a uma retórica desconcertante, impactava o público dos desfiles: telespectadores e leitores das revistas que cobriam o evento. Na opinião de Sergio Cabral, outra ação bastante significativa do personagem Joãozinho Trinta⁵⁶ foi sedimentar a função de carnavalesco como um profissional bem remunerado no universo das escolas de samba.⁵⁷

O último capítulo, *Sambódramo*, tratou da criação do espaço fixo para os desfiles e da ascensão da Liga das Escolas de Samba, a partir de 1984, abrindo novos rumos para o evento e a estrutura financeira das escolas em geral. Na parte final do livro, foram apresentadas diversas entrevistas realizadas pelo próprio autor⁵⁸, com personalidades relevantes do universo do samba e das escolas de samba, e todos os resultados do primeiro grupo/Grupo Especial dos desfiles, desde 1932, até o ano da publicação da obra 1996.

⁵³ Idem, p. 113.

⁵⁴ Sergio Cabral fez alusão à Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues que lideravam a equipe de criação do Salgueiro, na qual Joãozinho Trinta foi integrado em 1965.

⁵⁵ CABRAL, Sergio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 210.

⁵⁶ Um dos grandes feitos foi ter se tornado penta-campeão do Carnaval carioca, de forma ininterrupta, feito até hoje não superado por outro carnavalesco. Além disso, os últimos três títulos dessa campanha vitoriosa (1976-77-78) foram conquistados por uma escola de samba muito pouco conhecida naquele momento, a GRES Beija-Flor de Nilópolis.

⁵⁷ Até o início dos anos 1970 as relações entre os artistas que criavam os enredos, fantasias e alegorias e os dirigentes das agremiações eram de amizade e “amadorismo”, pois, muitas vezes os artistas tiravam do seu próprio bolso para completar os gastos necessários com o desfile.

⁵⁸ As entrevistas foram realizadas em 1974, 1978, 1980.

1.4 A construção narrativa do pioneirismo do Salgueiro nas obras de Sergio Cabral e Haroldo Costa

As versões construídas pelos jornalistas Sergio Cabral e Haroldo Costa, tornaram-se cânones⁵⁹ na história das escolas de samba. Suas memórias e histórias, presentes em seus livros, tratados com reverência quase religiosa, embasaram boa parte do que foi escrito posteriormente sobre o assunto. Mas o que dizem os dois jornalistas sobre o Salgueiro e os desfiles dos anos 1960? Que marcos eles destacaram como fundamentais para essa história de “transformações” e “pioneirismos”? Que desfiles mereceram maiores considerações? Que desfiles ficaram eclipsados em suas narrativas?

Haroldo Costa e Sergio Cabral convergiram no sentido da importância do Carnaval de 1959 como o ponto de mutação que os desfiles passaram a vivenciar. A ação do Salgueiro, capitaneada pelo presidente Nelson de Andrade e seu desejo de colocar a escola no patamar superior da hierarquia das escolas de samba carioca, pareceu ser o elo das duas obras em análise. A ação do Salgueiro é descrita sem nenhum tipo de contextualização ou explicação. Os desejos pessoais e encontros fortuitos parecem ter o poder de explicar todo o processo.

Os dois jornalistas destacaram a figura de Nelson de Andrade como o agente cultural que permitiu a fusão de estilos e linguagens com a montagem de uma equipe heterogênea da Acadêmicos do Salgueiro, ao mesclar elementos da cultura popular com os da cultura erudita. O processo resultante dessa fusão, segundo os jornalistas, culminou com novas propostas temáticas e nova visualidade que os desfiles começaram a apresentar.

Segundo Haroldo Costa, após o sucesso no desfile de 1958, sobre os Fuzileiros Navais, o Salgueiro havia conquistado certo respeito no âmbito das escolas de samba. Nelson de Andrade buscava novos caminhos que levassem a agremiação ao título. Sabia das dificuldades, mas estava sempre em movimento para encontrar novas possibilidades⁶⁰. O encontro com um “excêntrico casal” de Copacabana, a partir de um “acaso”, foi descrito detalhadamente por Haroldo, criando uma atmosfera de momento mágico, ao ressaltar a perspicácia de Nelson de

⁵⁹ Sobre o conceito de cânones ver FELDMAN, Heydi Carolyn. *Ritmos negros Del Perú : Reconstruyendo La herencia musical africana*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos e PUC Del Perú, 2009.

⁶⁰ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 86.

Andrade e as possibilidades promissoras que aquela reunião poderia trazer para a escola.

Num desses acasos que fazem com que as histórias existam, Nelson soube através da Iracy, mulher do Caxiné (Éden Silva) da existência de um casal de artistas que trabalhava com figurinos, adereços de cena e pequenas esculturas, e que tinha em casa coisas de Bumba-meu-Boi, Candomblé, Maracatú, Guerreiros, etc. Uma prima de Iracy era empregada doméstica na casa deste casal “excêntrico” e sempre se referia aos objetos de arte popular que se espalhavam pelo apartamento. Demonstrando seu interesse em conhecer o tal casal, Nelson pediu permissão para fazer-lhe uma visita, o que foi concedido sem o menor problema. Quando ele chegou ao apartamento, que ficava na Rua Djalma Ulrich, em Copacabana, sentiu que não poderia estar em lugar mais adequado.⁶¹

Os momentos da primeira reunião entre Nelson e o Casal Nery, pela riqueza de nuances, cria no leitor a impressão de que o narrador estava presente. Entretanto, Costa não revelou os detalhes para a construção da narrativa. A impressão que ficou foi que o texto do jornalista foi elaborado a partir dos relatos posteriores dos envolvidos naquele acontecimento. A descrição detalhada dos personagens, sobretudo Dirceu e Marie Louise, merece ser citada, como exemplar de sua narrativa.

Tratava-se de artistas maravilhosos e inteiramente afinados com arte popular, ainda que fossem tão dissímeis: Ele – Dirceu Nery – pernambucano, de Recife, ela – Marie Louise – suíça, de Berna. Tinham se conhecido num museu de etnografia de Neuchâtel (Suíça), no final de 1955, onde Nery era o encarregado da parte folclórica da exposição Arts Primitives et Modernes Brésiliens, realizada sob os auspícios da Embaixada brasileira, que tinha à sua frente, naquela época, o poeta Raul Bopp. Apaixonada pela amostra de nossa arte e, em seguida, pelo próprio Nery, Marie Louise não titubeou em segui-lo quando ele voltou para o Brasil em 1956. Dirceu tinha ficado fora do país cinco anos, na maior parte do tempo com a Companhia de Danças Brasileira, onde era o cenógrafo e bailarino de frevo (para esta última função, adotou o nome de Mário Câmara), [...].⁶²

A ligação de Dirceu Nery com a Companhia de Danças Brasileira, na qual Haroldo foi um dos fundadores, também retrata um fator de aproximação entre diversas manifestações artísticas que em determinado momento histórico convergiram no Salgueiro. A chegada do casal Nery revelou-se para Haroldo um momento importante dentro da história da agremiação e das escolas de samba em geral. O casal foi diretamente responsável pelo desenvolvimento do enredo sobre o pintor francês Jean Baptiste Debret.

⁶¹ Idem, p. 87.

⁶² Idem, idem.

A narrativa, entretanto, apresentou algumas “tensões” identificadas na comunidade do morro do Salgueiro com a presença de elementos estrangeiros ao ambiente natural das escolas.

Marie Louise ficou encarregada de fazer o levantamento dos trajés e a sua adaptação às cores do Salgueiro, e Nery faria a parte dos adereços e das poucas alegorias que seriam apresentadas. No seu português arrevesado, Marie Louise tinha que explicar às costureiras do morro, que faziam as roupas das alas, detalhes como altura de bainha, forma de manga, caimento da saia sobre a anágua, enviesado do colete; convencer que na linha diretório a cintura é embaixo do busto, além de outras especificações. Muita gente reagia. O que é que aquela gringa, alta, magra, com sotaque estrangeiro, tinha que ver com a escola? Havia os mais tolerantes, que só não entendiam por que iriam sair com um cesto de perus na cabeça ou com um chapéu cheio de borboletas multicores. De qualquer maneira, mesmo aos trancos e barrancos, as coisas iam se fazendo, tomando forma, concretizando.⁶³

Quanto ao processo de adaptação entre Marie Louise e as costureiras do morro, pouco se comentou nas versões posteriores sobre os bastidores do desfile da Acadêmicos do Salgueiro em 1959. Outro aspecto relevante é que o casal Nery contou com a colaboração de Hildebrando Moura, artista que era o responsável pela concepção artística dos desfiles de 1954 até 1958. O personagem apareceu como um mero nome, sem muita referência ou reverência. Segundo Costa, Hildebrando Moura era um “artista que tinha grande experiência com os préstitos”. O jornalista se referiu aos desfiles das Grandes Sociedades. No texto sobre o Carnaval de 1961, o nome do artista já não foi mais citado.⁶⁴

O desfile de 1959 foi retratado como de fundamental importância pelo autor. O enredo *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* ou *Debret*, como popularmente ficou conhecido, além de alcançar um até então inédito vice-campeonato representou, para Haroldo Costa, o início da formação de um time de profissionais, que imbuídos do espírito amador, não recebendo remuneração pelo trabalho, transformou o conceito de escola de samba, criando as bases iniciais do grande espetáculo que se consolidaria nas décadas seguintes.

Em relação ao desfile do Salgueiro em 1959, Sergio Cabral destacou a apresentação da escola como “inovadora”, ressaltando como ponto fundamental a atuação do seu presidente, Nelson de Andrade. Segundo Cabral, o comerciante

⁶³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 87.

⁶⁴ Idem, pp. 87-88.

Nelson foi, de fato, um dos pilares da trajetória diferenciada que o Salgueiro estava iniciando. Mesmo citando os demais personagens envolvidos na organização da escola, na mesma linha narrativa traçada por Haroldo, inegavelmente a admiração de Sergio Cabral recaiu sobre Nelson, demonstrando sua reverência ao personagem.

A Acadêmicos do Salgueiro, por sinal, apresentou-se de forma inovadora, com o seu enredo em homenagem a Debret. Néelson de Andrade, o presidente da escola, pretendendo mudar a forma de apresentação dos enredos, recorreu a um casal de artistas plásticos que, sem ser especialista em escola de samba, era conhecedor do folclore brasileiro: o pernambucano Dirceu Neri e a suíça Marie Louise. [...] ⁶⁵

O resultado estético do desfile de 1959, além de encantar ao público e a crítica em geral, possibilitou como desdobramento, o encontro entre Nelson de Andrade e Fernando Pamplona, que, nas palavras de Sergio Cabral, causaria um “impacto” no Carnaval carioca e se tornaria um ponto decisivo na virada estética na história dos desfiles das escolas de samba.

Na conversa entre Néelson de Andrade, Dirceu Neri e Marie Louise, ficou decidido que o enredo de 1959 seria “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, baseado na obra do pintor Jean-Baptiste Debret, integrante da missão francesa trazida para o Brasil por D. João VI, em 1816. Após uma longa pesquisa, Marie Louise desenhou todas as fantasias respeitando fielmente os figurinos da época, mudando apenas as cores originais, pois, em 1959, nenhuma escola de samba desfilava com fantasias que não ostentassem as suas cores. Enquanto isso, Dirceu Neri cuidou das alegorias e dos adereços, abandonando os grandes carros e criando adereços que os componentes trariam nas mãos. Foi grande o impacto causado pelo desfile do Salgueiro não só no público, como num dos integrantes da comissão julgadora, o cenógrafo e professor da escola Nacional de Belas-Artes, Fernando Pamplona. Tal impacto iria mudar o Carnaval carioca. ⁶⁶

Segundo Haroldo Costa, a ação de Nelson Andrade também trouxe outro “pioneirismo” naquele desfile de 1959. Após criar uma confusão com os diretores da Comissão Organizadora, o presidente bancou a apresentação da escola sem o auxílio das cordas laterais, que garantiam a apresentação da escola sem a interferência de elementos de fora da agremiação. Haroldo Costa resumiu assim esse momento de rupturas na história dos desfiles e do “pioneirismo” da escola do morro do Salgueiro.

A primeira quizumba do Nelson foi comunicar ao Miécio Tati, Diretor de Certames, que o Salgueiro não desfilaria dentro da corda, como era determinado pelo regulamento, mesmo que isto lhe valesse a desclassificação. Até então, as escolas passavam confinadas dentro do

⁶⁵ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, pp. 173-174.

⁶⁶ Idem, p. 174.

espaço limitado por uma corda que ia se mantendo esticada graças a abnegados voluntários que terminavam o desfile com as mãos e a cintura em carne-viva. Nelson era de opinião que estava na hora de acabar com aquela coisa primitiva, já que o policiamento ostensivo se encarregava de manter a pista livre para as evoluções. Quando o Salgueiro surgiu na Avenida Rio Branco, sem corda, sem carros alegóricos, com os seus componentes cantando, sambando e trazendo na cabeça e nas mãos adereços que ondulavam no ritmo, foi uma surpresa. E o samba era gritado a plenos pulmões pela ala dos compositores.⁶⁷

O Carnaval de 1959 foi destacado pelos dois jornalistas em suas obras para reforçar a tese do “pioneirismo” do Salgueiro. Tanto Haroldo Costa quanto Sergio Cabral ressaltaram as viagens que sambistas da agremiação realizaram como mais uma ação pioneira da agremiação do morro do Salgueiro. Haroldo citou a viagem internacional dos sambistas para Cuba, a convite de Fidel Castro, e a viagem interna para uma apresentação em Brasília, ainda em construção. Essas aventuras foram citadas como ações que iam garantindo um espaço cada vez mais amplo para as escolas de samba em relação a sua importância social, política e cultural.⁶⁸

As viagens trouxeram prestígio, algum dinheiro e principalmente o reconhecimento das autoridades brasileiras e estrangeiras acerca da representatividade das agremiações cariocas, refletidas na cobertura da imprensa. Num estudo mais atento sobre as demais agremiações, vemos que a Portela e a Mangueira já figuravam nesse circuito de apresentações e de visitas de ilustres personalidades nacionais e estrangeiras⁶⁹. O fato do “ineditismo”, apontado por Haroldo Costa, residiu em ter sido o Salgueiro a primeira escola de samba a fazer uma viagem internacional.

Sergio Cabral também destacou as viagens do Salgueiro. Nesse parágrafo, o jornalista estabeleceu relações entre o lema da escola, criado por Nelson de Andrade; sobre a viagem a Cuba, numa ação de “pioneirismo” da agremiação em termos de exposições internacionais; e da viagem a Brasília, em momento pré-inauguração.

Tudo aquilo soava bem para o esperto Nelson de Andrade, que queria fazer da Acadêmicos do Salgueiro uma escola nos moldes do que seria, depois, o seu slogan: “Nem melhor nem pior. Apenas diferente.” Em abril de 1959, seria ela a primeira escola de samba a fazer uma excursão ao exterior, apresentando-se em Cuba com 26 sambistas, poucos meses depois da vitoriosa revolução liderada por Fidel Castro. Em setembro do mesmo ano, a escola também seria a primeira a pisar no solo onde se erguia Brasília,

⁶⁷ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 87-88.

⁶⁸ Idem, p. 94.

⁶⁹ A visita de Walt Disney a quadra da Portela é um dos exemplos mais ilustrativos dessa questão.

prestando uma homenagem ao presidente Juscelino Kubitscheck, que aniversariava. A visita dos salgueirenses, portanto, ocorreu sete meses antes da inauguração da nova capital.⁷⁰

Outro ponto destacado como pioneirismo do Salgueiro pelo jornalista Haroldo Costa foi o fato de ter sido a escola a primeira a apresentar um enredo tendo como personagem principal uma mulher, *Chica da Silva* em 1963. Alimentando certa polêmica, Haroldo comentou as declarações de Nelson Andrade, que teria sugerido o tema para a escola que ele representava naquele momento, o GRES Portela.

Disputas à parte, o jornalista preferiu reforçar a “ousadia” do Salgueiro, que tornou concreta a homenagem, imortalizando a personagem e fundamentando os argumentos do pioneirismo da escola com o enredo e a escolha inéditos: uma mulher como tema do desfile.

[...] O que não se discute, porém, é que o Salgueiro levou fé, ousando apresentar pela primeira vez uma mulher como enredo de escola de samba. A partir daí, *Chica da Silva* foi revelada ao Brasil, transformando-se em figura próxima e cultuada, heroína da história escrita à margem.⁷¹

O desfile sobre *Chica da Silva* causou o mesmo impacto em Sergio Cabral. Os desfiles e a apresentação do Salgueiro, no ano anterior, 1962, não haviam figurado em seus comentários. Em compensação, a agremiação do morro do Salgueiro foi a grande protagonista no texto do jornalista sobre o Carnaval de 1963. Cabral ressaltou o impacto visual que a escola causou e a teatralidade que foi largamente explicitada na Avenida, como uma ação diferenciada do Salgueiro. O desempenho da agremiação, segundo o autor, trouxe à cena uma nova possibilidade de organização plástica e temática para o universo das escolas de samba, alcançando um patamar de grande espetáculo.

Polêmicas sobre a “intromissão dos intelectuais” à parte, a vitória da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963 foi esmagadora. O dia amanhecia na Avenida Presidente Vargas (novo local do desfile) quando o espetáculo vermelho e branco proporcionado pelo Salgueiro empolgou a multidão que ocupava os 25 mil lugares da arquibancada e que se aglomerava do outro lado da pista, onde se podia ver o desfile gratuitamente. O enredo “*Chica da Silva*” entrou para a história como um dos momentos mais bonitos dos desfiles das escolas de samba. O samba da dupla Anercarzinho-Noel Rosa de Oliveira também era lindo.⁷²

⁷⁰ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 172.

⁷¹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 125.

⁷² CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 186.

O Salgueiro havia realizado um desfile inovador, segundo Sergio Cabral, mas tinha também, com essa postura, se colocado no centro de uma polêmica, em que críticos e jornalistas questionavam se eram válidas certas inovações, conforme narrou o jornalista (Imagem 3).

Mas, ao lado do deslumbramento, o desfile do Salgueiro gerou também muitas polêmicas, principalmente pela apresentação de uma ala que dançava o minueto, segundo a coreografia traçada pela bailarina Mercedes Batista. Foi, aliás, a parte do desfile que mais chamou a atenção dos fotógrafos, ficando clássica a fotografia mostrando a ala num dos seus gestos mais expressivos, aparecendo no fundo a igreja da Candelária. “Isso é escola de samba?”, era a pergunta que abria incontáveis discussões que atravessaram todo o ano de 1963.⁷³



Imagem 3 – A polêmica Ala do Minueto, desfilando pelo Salgueiro em 1963, no enredo *Chica da Silva* (Foto sem crédito e sem data) in CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 204.

Sobre a coreografia de Mercedes Batista, tanto Haroldo Costa quanto Sergio Cabral a referenciaram como uma inovação, pois, mesmo com a crítica de parte da imprensa, o “minueto” executado pelos sambistas da escola contou com a aprovação do público. Segundo os dois jornalistas, um ponto importante dentro da trajetória do Salgueiro se concentrou na questão da ousadia e das novas ações que foram

⁷³ Idem, p. 173.

introduzidas nos seus desfiles, gerando, muitas vezes, acaloradas polêmicas. Aos olhos dos críticos e puristas, a inclusão de coreografias de outros ritmos nos desfiles significava a quebra das tradições, um desvirtuamento das raízes do samba.

Mercedes Batista, bailarina e coreógrafa do Teatro Municipal, tornou-se uma das referências dessas inovações. Sua coreografia revelou as possibilidades da teatralização na avenida. A mistura de polca com samba, aparentemente herética para os críticos, possibilitou um momento de transcendência da cadência normal da dinâmica dos desfiles até aquele momento. Ao explicar a escolha performática de Arlindo e Mercedes, Haroldo, didaticamente, procurou justificar e dar legitimidade à ação da dupla, tida como uma ousadia.

Outro momento importante no desfile, e que gerou infindáveis discussões até hoje, diz respeito à ala dos importantes, que representava 12 pares de nobres dançando uma polca ao ritmo do samba, coreografada por Mercedes Batista. Não faltou quem acusasse Arlindo e Mercedes de abastardar o samba com influências espúrias. Acontece que a ala representava exatamente os salões da aristocracia, e nada mais lógico que o fizesse com as figurações coreográficas da dança da época, conciliando a divisão rítmica da polca (que afinal foi dançada nas casas-grandes) com a divisão rítmica do samba, não obstante serem ambos de compassos binários. O inegável é que o impacto foi irresistível. [...].⁷⁴

No ano seguinte, Mercedes estaria envolvida em nova polêmica. A reprodução da ação dos escravos lavando suas cabeças para retirar o ouro escondido nos cabelos, estratagema pensado por *Chico Rei* e seguido pelo seu grupo, foi, segundo Haroldo Costa, “fielmente representado na avenida”. O relato sobre essa teatralização, realizada em meio ao desfile, acentuou a novidade, cujo efeito teatralizado foi bastante aplaudido, mas essa ação pioneira não colaborou com a conquista do título. Essa frustração gerou um mea-culpa do Carnavalesco Arlindo Rodrigues, relatado por Haroldo, apontando que o excesso de teatralização foi um fator negativo, um dos responsáveis pela perda do campeonato.

- Todo mundo culpou a Mercedes Batista pela coreografia da escola, atribuindo-a ao seu deslumbramento pelo sucesso alcançado na polca apresentada no desfile da Chica da Silva. Mas vou ser franco, se houve algum culpado ali, fui eu. A Mercedes só coreografou o que eu pedi. Lembro-me que tinha a “lavagem da cabeça” (reproduzindo a cena em que os escravos lavavam o cabelo para tirar o ouro nele escondido), com uma coreografia muito complicada, porque havia uma grande alegoria, que era a pia da igreja, e os componentes tinham que sair do chão, subir na alegoria e descer, tudo igual e no tempo certo. Foi uma grande besteira minha exigir

⁷⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 132.

que, em meio ao desfile, houvesse um momento teatral, um efeito que eu acreditava de impacto. Porque acontece o seguinte: a ação pode ser teatral, mas você não pode deter o componente da sua espontaneidade para que ele se comporte de maneira teatral. Foi besteira minha.⁷⁵

Para Sergio Cabral, o fenômeno Salgueiro passou a ser um ponto de observação constante para as demais agremiações. Outro ponto relevante destacado pelo jornalista foi a visão pioneira do Salgueiro em atrair simpatizantes entre os moradores da zona Sul carioca.

Até então, os desfiles do Salgueiro, sob o comando de Fernando Pamplona e de Arlindo Rodrigues, não incomodavam tanto as suas rivais porque o que interessava, na verdade era ganhar o Carnaval. Mas, naquele ano, a escola venceu graças às suas novidades. Seria um novo caminho determinado pela mudança da composição social do público do desfile? Até o final da década de 50, a platéia era formada predominantemente por representantes das comunidades das escolas que lá iam torcer pelas suas favoritas. Mas, já no início dos anos 60, observa-se o interesse cada vez maior de um público de classe média vindo da Zona Sul do Rio de Janeiro. A velha máxima segundo a qual quem faz o espetáculo é o público foi percebida, pioneiramente, pelo Salgueiro, que passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores. Em outras palavras, os espectadores não queriam mais saber dos “bamboleantes monstregos sobre tabladros de carros desconjuntados”, duramente criticados pelo jornal O Globo, após o Carnaval de 1954. De 1963 em diante, os dirigentes das demais escolas queriam competir com o Salgueiro, no nível proposto por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, mas não sabiam como.⁷⁶

A vitória do Salgueiro, com suas novidades estéticas e temáticas, apontava novos caminhos, que geraram tensões constantes no velho debate sobre modernidade *versus* autenticidade/tradição.

1.5 O Cânone principal: A chegada de Fernando Pamplona e o pioneirismo na temática afro-brasileira

Ao retratar os desfiles do Salgueiro no início da década de 1960, no capítulo *Evolução*, Haroldo Costa centrou seu texto na busca da consolidação do Salgueiro como a escola revolucionária do Carnaval carioca. Para o jornalista, a gênese da virada histórica desempenhada pela agremiação com seus personagens, seus enredos e sua forma de abordar os temas, indo além do convencional, tornou-se o “novo” parâmetro estético que a festa carnavalesca estava consolidando. A narrativa do capítulo partiu dos preparativos para o Carnaval de 1959 até o desfecho do desfile de

⁷⁵ Idem, p. 140.

⁷⁶ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 187.

1962. Tempo de gestação e aglutinação de um grupo, que, segundo o autor, “inovou” e ressignificou o que se compreendia por escola de samba, introduzindo um olhar acadêmico numa festa bastante calcada na produção cultural de origem comunitária e popular.

O encontro do cenógrafo do Teatro Municipal, Fernando Pamplona, com a agremiação tijuicana, intermediada por Nelson de Andrade, constituiu, nas duas obras analisadas, como o grande eixo da mudança que aconteceria no Carnaval carioca. Toda a construção da narrativa do pioneirismo do Salgueiro na adoção de enredos afro-brasileiros; na adoção de novos materiais plásticos, novos elementos cenográficos e coreográficos; na mudança de patamar do espetáculo oferecido pelas escolas, a partir dos anos 1960, gravitou em torno da entrada de Fernando Pamplona na agremiação tijuicana.

Haroldo Costa e Sergio Cabral narraram esse momento com grande destaque, a começar pelo fato de Fernando Pamplona ter participado da comissão julgadora do desfile de 1959 e, sem entender muito sobre o assunto, acabou se encantando pela apresentação da Acadêmicos do Salgueiro. De todas as apresentações, a maior nota no quesito escultura e riqueza, a cargo de Pamplona, foi para o Salgueiro. Esse fato chamou a atenção do presidente Nelson Andrade, que procurou Pamplona e fez-lhe o convite para assumir o Carnaval da escola, proposta que deixou o cenógrafo assustado. Mais uma vez, ações e vontades pessoais, quase heroicas, iluminadas e distantes das transformações sociais mais amplas, explicam as grandes mudanças.

Segundo Haroldo Costa,

Nelson queria conhecer o jurado que tinha proporcionado aquela posição privilegiada para a sua escola, e foi ao Teatro Municipal procurar o cenógrafo Fernando Pamplona, levando de presente a tela com o retrato de Debret que tinha sido usada num dos carros. Comentaram sobre o clima tenso da apuração, trocaram algumas ideias sobre os conceitos gerais do desfile e Nelson foi embora. Uma semana depois, Pamplona recebia uma nova visita de Nelson, que desta vez, trazia alguns quilos de peixe e camarão. A princípio Pamplona não entendeu nada, pois não conhecia a vida profissional de Nelson. Desta vez, porém, a conversa foi mais objetiva, porque Nelson perdeu a inibição e perguntou à queima-roupa: - O senhor quer fazer o Carnaval do Salgueiro?⁷⁷

Em sua narrativa, Haroldo Costa incumbiu-se de apresentar o personagem Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal e professor da Escola de Belas

⁷⁷ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 92.

Artes. O jornalista apontou o circuito dos bares do centro da cidade, ponto nevrálgico da cultura brasileira dos anos 1940/50, que era frequentado por Pamplona. As opções estéticas, assim como os ambientes e grupos com os quais Pamplona teve contato, revelou um personagem que vivia plenamente seu papel de agente da circularidade cultural.⁷⁸ Após dissecar em cinco páginas a biografia e o universo cultural que o cenógrafo estava cercado, Haroldo Costa comentou sobre a resposta de Pamplona a Nelson e sua expectativa de entrar naquele novo ambiente cultural.

Hoje, Pamplona confessa que levou um susto. Tanto que não respondeu na hora, ficando de pensar e dar uma resposta noutra ocasião. Preocupado em não cair no rame-rame dos enredos habituais, que ele tanto criticava, começou a procurar algum personagem, algum fato de nossa história que nunca tivesse sido abordado por uma escola de samba. E mais, alguma coisa que honrasse o compromisso com a ousadia, o desafio, a inovação que já estava caracterizando o Salgueiro.⁷⁹

Personagem muito reverenciado em toda a bibliografia acerca do Carnaval e das escolas de samba em particular, Fernando Pamplona parece ser uma unanimidade. Essa posição consolidada não foi alcançada com a aparente tranquilidade apresentada nos livros dos jornalistas. Seu estilo e, sobretudo, sua ligação com um espaço de produção de conhecimento, tido como erudito, abriram-lhe espaços, e outros precisaram ser negociados. Respeitado no meio acadêmico e intelectual da cidade, o cenógrafo, por conta da sua rede de sociabilidades, garantiu espaços generosos e simpáticos da imprensa carioca para a escola do morro do Salgueiro. Segundo Sergio Cabral,

Fernando Pamplona, personagem que irradia como poucos o chamado espírito carioca, trabalhava no setor de cenografia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O artista plástico Tomás Santa Rosa, o mais importante cenógrafo do teatro brasileiro durante longos anos, foi um dos seus mestres. Aluno e depois professor da Escola Nacional de Belas-Artes, Pamplona venceu vários concursos de docaração dos bailes carnavalescos do Teatro Municipal, assim como diversas concorrências para decorar a cidade nos dias de carnaval. Foi também um dos grandes ativistas da União Nacional dos Estudantes, sempre ao lado das correntes de esquerda, embora nunca tenha sido comunista. Ainda estudante de Belas-Artes, frequentava o

⁷⁸ O conceito de circularidade cultural pressupõe que as ideias, práticas e valores circulam entre as camadas sociais diversas, sendo representadas a partir de suas vivências e experiências. Alguns autores que trabalharam com esse conceito: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras, 1987; BURKE, Peter. *Variedades da História Cultural*. Rio: Civilização Brasileira, 2002.

⁷⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 92-93.

legendário Bar Vermelhinho, onde conheceu vários artistas e intelectuais, tornando-se amigo de muitos deles.⁸⁰

Por outro lado, sua condição de artista e professor universitário trouxe, principalmente nas escolas concorrentes, certo ar de desconfiança e má vontade. No início dos anos 1960, a partir do trabalho de Fernando e sua equipe, vieram à cena novos elementos que criaram áreas de tensão e conflitos. O que parecia estar em questão era a maior presença dos artistas de formação erudita, em detrimento dos artistas populares, até então hegemônicos nos preparativos dos desfiles. A entrada de elementos de outra formação, de outra classe social, que para os antigos componentes seriam elementos “alienígenas” ao processo de uma escola de samba, provocaram atritos, desconfianças e certas resistências no processo de adaptação.

Outro ponto convergente nas narrativas de Haroldo Costa e Sergio Cabral, que ajudaram a construir a versão canonizada sobre o Salgueiro nos anos 1960, foi estabelecer a relação direta do cenógrafo Fernando Pamplona com as questões temáticas e com a estética afro-brasileira nos desfiles do Salgueiro. Haroldo Costa apontou essa questão, procurando demonstrar esse desejo estético como já presente nos trabalhos do cenógrafo antes mesmo da sua entrada no Salgueiro. A narrativa do jornalista enfatizou os anos finais da década de 1950, quando Pamplona e sua equipe desenvolveram projetos de decoração dos Bailes de Gala do Teatro Municipal.

No Carnaval de 1958, a decoração do baile do Municipal foi outra vez de Fernando Pamplona, desta vez sem parceiros, e introduzindo elementos da semiótica afro-brasileira na grande festa popular, utilizando cores e formas, renunciando o que poderia ser dali por diante a sua contribuição a uma tomada de consciência dos valores plásticos da cultura negra no evento que ela ajudou a plasmar.⁸¹

O encontro de Nelson de Andrade e Fernando Pamplona, segundo Sergio Cabral, resultou numa parceria bastante profícua para o Salgueiro e para o Carnaval carioca. A curiosidade de Nelson transformou-se em simpatia recíproca e permitiu que as ideias fossem sendo elaboradas e postas em prática. O enredo inicial desta parceria foi considerado como a síntese da proposta temática que Pamplona e a equipe por ele formada pretendiam apresentar.

⁸⁰ O Bar Vermelhinho, localizado na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, era um local de encontro da esquerda carioca in CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 179.

⁸¹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 90-91.

O Salgueiro, segundo Cabral, já “trilhava” um caminho de busca pelo “novo”. A partir da parceria selada, temas e personagens afro-brasileiros seriam, daquele ponto em diante, uma constante nos enredos do Salgueiro e, no final da década de 1960, seriam disseminados nas demais escolas de samba. Segundo Sergio Cabral, a visibilidade alcançada pelos desfiles pioneiros do Salgueiro, marcados pela estética afro-brasileira, tornaram esse viés temático uma representação constante nos desfiles das escolas de samba.

Nelson de Andrade foi ao Teatro Municipal, após o Carnaval de 1959, especialmente para conhecer e convidar Fernando Pamplona para elaborar o enredo do salgueiro no Carnaval de 1960. [...] Nelson esperou alguns dias pela resposta e esta – afirmativa – veio acompanhada da sugestão de que o enredo de 1960 do Salgueiro fosse uma homenagem a uma personalidade tão importante para a História do Brasil quanto esquecida pelos compêndios, o líder negro Zumbi dos Palmares. Sem dúvida, uma reviravolta no quadro dos homenageados pelas escolas de samba, que, até então, se limitavam a prestar tributos apenas aos grandes nomes da história oficial, como Duque de Caxias, Santos Dumont, Tiradentes etc. Néelson concordou imediatamente com a sugestão de Pamplona. O próprio Salgueiro, em seus poucos anos de vida, já havia fugido dos padrões tradicionais ao homenagear um acusado de subversão, o prefeito Pedro Ernesto. O próprio enredo que focalizou Debret também revelava uma disposição de ir em busca do novo.⁸²

Interessante notar que na narrativa de Sergio Cabral o desejo de inovar no Carnaval já estava presente no Salgueiro antes da chegada de Fernando Pamplona. Esse ímpeto inovador foi atribuído ao presidente Nelson Andrade, mas a especificação do pioneirismo e transformação estética, tendo os enredos afro-brasileiros como centro, acabou colocando em maior evidência o trabalho e a liderança de Fernando Pamplona. Assim sendo, construía-se um cânone na história do Carnaval carioca.

As duas obras ajudaram também a construir uma poderosa versão sobre o momento inicial do trabalho de Pamplona e sua equipe e a “resistência inicial” dos componentes do Salgueiro, em relação às novidades estéticas e ao processo de renovação temática proposta pelo carnavalesco. Essa versão, narrada por Cabral, tornou-se uma das narrativas mais repetidas na bibliografia sobre a história das escolas de samba.

Mas o pioneirismo tem o seu preço: Fernando Pamplona e sua equipe encontraram algumas dificuldades para convencer os integrantes do Salgueiro de que o enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, para ser

⁸² CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, pp. 179-180.

bem-sucedido, teria de apresentar um grande número de componentes com a pobre fantasia de escravos. Era uma ideia que contrariava uma velha tradição, não só das escolas de samba como das manifestações folclóricas de origem negra, pois era através delas que os negros realizavam, pelo menos na indumentária, o sonho de se apresentar como reis, rainhas, duques etc. [...] O fato é que Fernando Pamplona e sua equipe convenceram os sambistas de que todo sacrifício seria uma contribuição pessoal para alcançar o que todos sonhavam: a vitória da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.⁸³

Segundo Cabral, o intuito de Pamplona, politicamente engajado nas causas do Movimento Negro, que se intensificava naquele momento, era o de inverter essa lógica.⁸⁴ Não era contra a fantasia de “Luís XV”, mas sim a favor de inserir novas representações e alegorias que colocassem a cultura negra, afro-brasileira, em evidência. Os comentários do jornalista, destacando a *performance* do Salgueiro, parece corroborar com as intenções estéticas e ideológicas propostas por Fernando Pamplona e sua equipe, enxergando o nascedouro ali de uma nova postura diante da identidade negra e da quebra de tabus em relação às escolas de samba assumirem sua ancestralidade.

Haroldo Costa incluiu sua versão sobre a resistência inicial dos componentes da escola em relação ao trabalho e às propostas de Pamplona. Sobre o desfile de 1960, o jornalista centrou sua escrita no “desafio do enredo” proposto ou imposto por Pamplona, como condição para aceitar o convite de Nelson Andrade. A partir daquele momento, *Zumbi dos Palmares*, o enredo escolhido, foi para o jornalista a essência da proposta estética e ideológica implantada por Pamplona para o Salgueiro.

Quando Nelson voltou a procurá-lo dias depois, Pamplona já tinha uma sugestão para dar: “Zumbi dos Palmares”, figura que o fascinara desde os tempos de colégio, tendo sempre estranhado a marginalidade com que era tratado dentro da nossa história. Segundo ele mesmo conta, foi a primeira e única vez que praticamente impôs um enredo. Dali para frente, sempre oferecia vários para a diretoria escolher. Mas Nelson vibrou, aceitou sem discussão. Pamplona preveniu-o, no entanto, de que não queria trabalhar sozinho. Queria conservar o casal Dirceu e Marie Louise Nery, convidar um excelente figurinista, que era Arlindo Rodrigues, e um criativo aderecista e desenhista, que era Nilton Sá, este também da Escola de Belas-Artes. Formou-se o quinteto infernal. Com a ajuda dos livros de Edson Carneiro e da Biblioteca do Exército, os dados sobre Palmares foram sendo pesquisados, desenhados e redeseenhados, até serem levados ao barracão, lá no morro, onde funcionava a sede.⁸⁵

⁸³ Idem, p. 180.

⁸⁴ Essa percepção do jornalista foi sendo consolidada com os anos, pois, no seu livro de 1974 essa relação de Pamplona com a militância do Movimento negro não foi comentada.

⁸⁵ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 90-91.

Uma das passagens do livro de Haroldo confirmou a questão da baixa adesão inicial da comunidade do morro do Salgueiro à proposta estética da equipe chefiada por Pamplona. A narrativa de Haroldo, considerado um especialista na história da agremiação ajudou a conferir maior tensão ao fato. Repetida inúmeras vezes na bibliografia posterior, essa versão tornou-se tão poderosa que, para os estudiosos sobre escolas de samba e apaixonados pelo assunto, se transformou em verdade incontestável, outro cânone.

Um dos primeiros e principais obstáculos que Pamplona e seus companheiros encontraram: quase ninguém queria sair de “negro”. Se não tivesse chapéu emplumado, capa de cetim com bordados de arminho, roupa de dama antiga com peruca de Maria Antonieta, camisa de seda pura, terno de panamá ou linho S-120, ou sapato de verniz, não servia. Pé no chão e túnica de algodãozinho pintada com desenhos africanos, nem pensar.⁸⁶

Haroldo utilizou o termo *catequese* para denominar o trabalho de Pamplona no processo de convencimento da comunidade do morro do Salgueiro a embarcar naquele “ineditismo”. Vale ressaltar que o texto de Haroldo citou os argumentos de Fernando Pamplona sobre o fato, revelando o idealismo e militância do carnavalesco, que também estavam presentes no discurso do próprio jornalista.

Foi dureza. Ninguém queria sair fantasiado de pobre, pois já bastavam os outros dias, quando esta é a realidade obrigatória. Por sorte, havia uma parte do enredo onde aparecia um rico cortejo de maracatu, com Rei, Rainha, Dama da Boneca etc. Já dava para contentar alguns. O que o pessoal reclamava mais, principalmente os homens, é que com aquelas roupas não dava pra ficar se exibindo na praça Saenz Peña, antes de ir para a concentração. Não havia o que mostrar. A catequese foi braba. Pamplona explicava que, com aquela indumentária, eles iriam fatalmente para as primeiras páginas dos jornais, por se tratar de uma coisa inédita; o negro seria protagonista da sua própria história, ao invés de ficar fazendo mera figuração ou personalizando figuras que nada tinham a ver consigo. Lança em vez de espada. Escudo em vez de armadura...⁸⁷

O entusiasmo do jornalista com o desfile de 1960 foi percebido com clareza. Em sua narrativa, abriu espaço para uma matéria que circulou na imprensa, nas páginas do jornal *O Globo*. A escola foi aclamada pela crítica, que descreveu os pontos altos do desfile salgueirense. Em sua jornada por embasamento ao seu discurso do pioneirismo, Haroldo Costa encontrou um texto que lhe permitia ampliar

⁸⁶ Idem, p. 93.

⁸⁷ Idem, idem.

as bases de seu intento, ou seja, marcar a especialidade da escola do morro do Salgueiro.

No final do desfile, o Salgueiro despontava como franco favorito. Todo mundo que viu ficou extasiado com a beleza do samba, a precisão da bateria e a imagem da África e dos quilombos que foi exposta na Avenida. Não parecia haver dúvida, de que, afinal chegara a vez da caçula das escolas. Basta verificar o que disse a imprensa: “A maior nota pelo enredo será, acreditamos, atribuída aos Acadêmicos do Salgueiro, com ‘Quilombo dos Palmares’, tema ainda inédito e a que foi dado um tratamento impecável, em cinco quadros bastante originais: o cativo, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e a nação livre. As fantasias de todos os 700 figurantes, nas cores vermelho e branco, harmonizavam-se com os quadros a que pertenciam. Na coreografia também houve originalidade, pois as evoluções não se limitavam ao comum, antes obedeciam ao tema de cada ala.”⁸⁸

Logo a seguir, o jornalista citou o título de outra matéria relativa ao sucesso da apresentação do Salgueiro, no jornal *Diário de Notícias*, na coluna *Encontro Matinal*⁸⁹, da jornalista Eneida de Moraes, que resumiu o sentimento exposto no desfile: *O Quilombo dos Palmares desceu às ruas*.

A expectativa pela primeira vitória se transformou num dos mais tumultuados episódios da história da competição. Após muita confusão e bate-boca, a Portela foi proclamada campeã do Carnaval. O livro de Haroldo apresentou a repercussão na imprensa, os recursos impetrados pelas escolas, principalmente pelo presidente do Salgueiro, Nelson Andrade, e todo o imbróglio que seguiu a apuração dos resultados.⁹⁰

O responsável direto por essa decisão “salomônica” foi Natalino José do Nascimento, um dos expoentes da Portela e líder carismático, mitificado por todos na escola de Madureira.⁹¹ No morro do Salgueiro, o resultado foi visto com moderação. Era mais um prêmio de consolação do que de fato um campeonato reconhecido pela comissão julgadora. Isto por conta do resultado anterior à solução encontrada, que deixou a escola em terceiro lugar. Haroldo, entretanto, procurou encontrar motivos para exaltar a apresentação da escola e apontou seus desdobramentos.

⁸⁸ *O Globo*, 2/03/60 in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 99.

⁸⁹ *Diário de Notícias*, 4/03/60.

⁹⁰ Citando uma matéria do jornal *O Dia*, de 6/03/60 foi apresentado o resultado final do desfile apontando as cinco primeiras colocadas como campeãs daquele ano. Assim Portela, Império Serrano, Mangueira, Salgueiro e Unidos da Capela foram consideradas campeãs do Carnaval, dividindo os prêmios oferecidos pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

⁹¹ O episódio contado em sua biografia registra esse momento como a de maior sagacidade de Natal, pois agradou a todas e deixou à sua escola o título de tetra-campeã. In Amaury Jório e Hiram Araújo. *Natal, o Homem de um braço só*. Rio de Janeiro: ABS, 1974, p.35.

Não obstante, no morro do Salgueiro era grande a frustração. Era um sabor de ganhou-mais-não-levou. Não restava dúvida, porém, que o Salgueiro modificara a estética carnavalesca, no que diz respeito a escolas de samba. Os padrões anteriores eram os do teatro musicado, que tinha em Walter Pinto e Carlos Machado os seus expoentes, e dos filmes americanos.⁹²

Haroldo prosseguiu a narrativa ressaltando *Vida e Obra de Aleijadinho*, em 1961, como outro enredo emblemático nas questões afro-brasileiras apresentadas pelo Salgueiro. Essa escolha foi de Nelson Andrade e Fernando Pamplona.⁹³ A questão relevante nesse episódio foi o tempo que a dupla e alguns poucos colaboradores tiveram para montar o desfile da escola. Após uma viagem pelo circuito das cidades históricas mineiras, a dupla conseguiu levantar o material necessário para o desenvolvimento do enredo. Sobre a equipe montada às pressas para o Carnaval de 1961, é interessante notar os nomes citados por Haroldo, como o casal Nery e dois artistas pouco referenciados, Mauro Monteiro (jovem estudante da EBA) e o moldador Laurêncio Soares, que há anos trabalhava para várias escolas.⁹⁴

Sobre o desfile de 1961, Sergio Cabral destacou de maneira rápida os principais momentos e ressaltou a apresentação do Salgueiro, que, em sua opinião, fez bela figura com a escolha temática trabalhada no mesmo diapasão do enredo anterior, trocando o nordeste de *Zumbi* para o interior das Minas Gerais, palco da obra monumental de Antonio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*⁹⁵. A solução encontrada por Pamplona para o quesito alegorias foi reproduzir as obras de Aleijadinho, buscando copiar com fidelidade as esculturas do artista. Esse estratégia causou certa polêmica, pois, se no desfile o público ficou impressionado, um dos jurados parece não ter se sensibilizado, segundo a narrativa do jornalista.

O Salgueiro, segundo colocado, voltou a impressionar com o enredo “Vida e Obra de Aleijadinho”. Segundo o pintor Raimundo Nogueira, a escola só não foi a vencedora porque as alegorias eram cópias fiéis da obra de Aleijadinho. “Com Aleijadinho, até eu”, comentou.⁹⁶

O personagem do enredo de 1961, na análise de Haroldo Costa, alinhava-se com a perspectiva de escolha de personagens eclipsados da nossa história. A história

⁹² COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 103.

⁹³ Idem, pp. 103-104.

⁹⁴ Haroldo não citou nenhuma agremiação. Na pesquisa no site Portelaweb apareceu a referência ao artista como um dos colaboradores no barracão da Portela nos anos 1940/50. In www.portelaweb.com.br/escola.php, pesquisado em 18/11/13.

⁹⁵ Ver GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁹⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 104.

do mulato autodidata, que “esculpia magistralmente”, foi, segundo o jornalista, mais uma ideia de Fernando Pamplona e Nelson de Andrade, que ficaram encantados com a viagem a Minas Gerais para coletar dados para o enredo.

Os preparativos para o Carnaval de 1962, nas palavras de Haroldo Costa, mais do que o resultado ou da reafirmação da temática “iniciada” pelo Salgueiro, tiveram a importância de trazer ao centro da cena Arlindo Rodrigues, um personagem que já estava ali desde 1960, atuando de forma coadjuvante na equipe liderada por Fernando Pamplona.⁹⁷ Segundo a narrativa de Haroldo Costa, Arlindo já estava “integrado” e, citando uma reportagem concedida pelo carnavalesco ao Jornal *Última Hora*, conectou o artista ao processo de renovação estética que o Salgueiro estava desenvolvendo.

Arlindo já estava completamente integrado ao miolo da escola. Era com orgulho que os passistas, as baianas e os destaques faziam e vestiam as fantasias criadas por ele; porém, ser responsável total por um enredo era um passo que ele temia dar, assim de repente. Aliás, para que se tenha conhecimento dos conceitos de Arlindo em relação aos compromissos estéticos com a sua escola, vale a reprodução de uma parte da entrevista que ele deu alguns anos mais tarde, a 7 de fevereiro de 1969, à jornalista Norma Pereira Rego, de *Última Hora*: Quando entrei para o Salgueiro, encontrei crioulo usando cabeleira de banda, assim como se ela fosse uma espécie de chapéu. Esses falsos intelectuais querem o ridículo, o pitoresco da massa. Querem que os crioulos saiam todos os anos vestidos de soldadinhos do Imperador, com a espada na mão e a cabeleira de banda. Mas sei que a aspiração deles é outra, é ter um dia para abafar, com os passos, com as roupas, deslumbrar a cidade e os amigos. Assim, eles compensam um pouquinho a miséria que vivem o ano inteiro.⁹⁸

Haroldo arrematou a apresentação do carnavalesco Arlindo Rodrigues, revelando as estratégias do carnavalesco para conquistar o carinho dos componentes. O jornalista destacou também a percepção do artista para captar a essência da “sabedoria popular”.

Esta maneira de sentir o comportamento do morador do morro, do desfilante anônimo que faz a festa e de quem ninguém sabe o nome; esta preocupação em estar sempre atento às ansiedades de quem tem o pesado encargo de resguardar este imenso patrimônio que é a escola de samba, como instituição não-acabada, não-estratificada, mas oscilante de acordo com a visão que os seus componentes vão tendo da vida e de tudo que os cerca foram sem dúvida a determinante da identificação de Arlindo Rodrigues

⁹⁷ A saída de Fernando Pamplona após o Carnaval de 1961, em solidariedade ao amigo Nelson Andrade acabou deixando a responsabilidade do Carnaval de 1962 para Arlindo Rodrigues. Ganhando uma força do companheiro de trabalho e amigo, Fernando Pamplona, Arlindo começou a se firmar como um dos principais nomes desta história do Salgueiro.

⁹⁸ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 114.

com Fernando Pamplona e todos os outros artistas entre si, gente que tinha e tem os pés e a cabeça mergulhados na sabedoria popular.⁹⁹

O enredo *O Descobrimento do Brasil* não parecia ser a sequência lógica do caminho de novidades que a escola vinha seguindo. O tema, conservador, no sentido de reprodução da historiografia oficial, distanciava-se do engajamento por personagens negros, mulatos e marginalizados pela mesma historiografia. Dessa forma, para os jornalistas, atuando como “enquadradores de memória”, o enredo foi tratado como uma espécie de hiato.¹⁰⁰

O foco narrativo de Haroldo Costa e Sergio Cabral estava centrado na questão do pioneirismo, e o enredo do Salgueiro em 1962 não era um tema novo e nem gravitava na esfera da temática afro-brasileira. O enquadramento de memória acontece quando agentes sociais que possuem a legitimidade do discurso, com seus textos, ressaltam o que seja importante e colocam em plano inferior o que não parece merecer destaque.

O desfile do Salgueiro em 1963, segundo os dois jornalistas, foi mais um marco do pioneirismo salgueirense na apresentação de temas ligados à cultura afro-brasileira. O enredo *Chica da Silva* foi, e é, um dos mais comentados da história do Carnaval carioca. Para Haroldo, esse desfile virou um “acontecimento inesquecível” e fundamental para a “virada estética” dos desfiles como um todo, sobretudo, na sua vertente teatralizada.

No início do capítulo *Alegorias*, o jornalista apresentou os primeiros passos da escolha do enredo e do certo ar de mistério que a personagem título trazia. A história da escrava que viveu como uma das mais importantes damas nas Minas Gerais, em um período no qual o regime escravista estava em seu auge, causou certo espanto e curiosidade. Segundo narrou Haroldo, até mesmo Fernando Pamplona desconhecia tal personagem.

[...] Dias antes da viagem, Pamplona encontrou-se com Arlindo e este lhe pediu sua opinião sobre um enredo que ele estava pensando, uma escrava que vivera em Minas Gerais e que se chamava Chica da Silva. Pamplona confessou que nunca tinha ouvido falar em tal personagem. Chico-Rei sim, este ele conhecia, tanto que já havia feito uma pesquisa com Nelson de

⁹⁹ Idem, idem.

¹⁰⁰ Sobre o conceito de enquadramento de memória ver POLLACK, Michel. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In www.uel.br/cch/cdph/arqtxt.pdf, pesquisado em 10/02/2009.

Andrade quando estiveram em Minas levantando os dados sobre Aleijadinho. Desta tal Chica da Silva ele não tinha a menor notícia.¹⁰¹

Essa revelação do autor nos faz refletir sobre certas verdades que se cristalizaram. Parece ser consenso, como veremos no próximo capítulo, quando se refere a este período da história do Salgueiro, colocar em primeiro plano o nome de Fernando Pamplona e deixar em plano inferior Arlindo Rodrigues e os demais membros da equipe. Ao fazer a apologia da adoção das temáticas afro-brasileiras pelo Salgueiro, em alguns casos todos os enredos foram atribuídos ao artista Fernando Pamplona.¹⁰²

Haroldo, entretanto, não deve ser tão responsabilizado pela cristalização da versão que conferiu o peso maior ao trabalho de Fernando Pamplona, pois, em sua narrativa, colocou na centralidade do processo criativo do Carnaval de 1963 o trabalho de Arlindo Rodrigues, com o estabelecimento de redes de relações sociais, que lhe trouxeram o tema que serviu de enredo para a agremiação.

A ideia do enredo nasceu, segundo o próprio Arlindo conta, numa visita que ele fizera à figurinista Kalma Murtinho, que tinha uma loja de artesanato brasileiro, em Copacabana, com este nome. As primeiras informações foram dadas por Kalma; daí em diante, Arlindo foi escarafunchar livros e documentos à procura da identidade daquela incrível mulher.¹⁰³

Segundo Haroldo Costa, a participação de Fernando Pamplona, de férias no Rio, foi ter sido o voto de minerva para a difícil escolha do samba enredo¹⁰⁴, que, para o jornalista, figura até hoje como um dos mais bonitos do Carnaval carioca. Ao prosseguir sua narrativa, a descrição do autor para o desfile de 1963, evocados de sua memória procurou impactar o leitor, transpondo-o para aquele momento. Os detalhes da coloração do céu, do início e do final do desfile refletiram uma narração que encetava o caráter seminal daquele instante, único e especial, na visão de Haroldo. A versão do jornalista se tornou um cânone, sendo citada e reproduzida em diversas reportagens e livros sobre a história das escolas de samba.

¹⁰¹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 124.

¹⁰² O Centro Cultural Cartola em sua exposição permanente sobre as quatro principais escolas de samba do Rio, ao destacar o Salgueiro afirma que o principal responsável pela temática afro-brasileira foi Fernando Pamplona, listando Chica da Silva como um dos enredos desenvolvidos pelo carnavalesco. O pesquisador Hiram Araújo, em entrevista a mim concedida para essa pesquisa (vide capítulo 2) também teceu o mesmo comentário.

¹⁰³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 124.

¹⁰⁴ A exigência de Pamplona foi que o seu voto, que foi deixado em um envelope lacrado, só fosse aberto quando ele estivesse embarcado de volta para a Alemanha. Idem, p. 128.

O desfile estava meio morno até o momento em que o Salgueiro começou a despontar na avenida. Passava um pouco das cinco horas da manhã. O sol nascente ia manchando lentamente o céu de ocre e alaranjado, recortando a igreja numa silhueta belíssima. Uma conjunção de fatores brotava naquele instante que parecia mágico. Visto de longe, espalhando-se pela área do desfile, o Salgueiro, um verdadeiro mar vermelho e branco, flutuava embalado por um samba que se tornou exemplar, definitivo na antologia dos sambas-enredo. Os autores: Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, nomes que Pamplona tinha deixado no envelope lacrado para Arlindo.¹⁰⁵

Dois parágrafos abaixo, Haroldo encerrou a narrativa sobre o desfile do Salgueiro de 1963 e lançou as bases da ideia de impacto revolucionário da apresentação salgueirense. A força de sua escrita ajudou a transformar essa passagem em cânone na bibliografia sobre o Carnaval carioca.

Quando terminou o desfile do Salgueiro, a impressão que ficou era que alguma coisa de muito importante tinha acontecido no Carnaval carioca. Era difícil determinar o que, exatamente, mas todos sentiam a mesma sensação. A partir daquele momento, a cidade inteira comentava: - Não tem pra mais ninguém. O Salgueiro arrasou.¹⁰⁶

A vitória do Salgueiro abriu inúmeras possibilidades para a escola e seu prestígio extrapolou o âmbito da esfera carnavalesca da cidade. Saudado por políticos, entre eles, o presidente Juscelino Kubistchek, a agremiação conquistava espaços, antes excludentes, como o Hipódromo da Gávea. O nome da agremiação, a partir do Carnaval de 1963, tornou-se um marco no universo das escolas de samba. Nas palavras de Haroldo, “O Salgueiro vivia momentos da mais absoluta glória”.¹⁰⁷

A escolha do enredo para o Carnaval de 1964 estava sob a responsabilidade de Arlindo Rodrigues, respaldado por toda comunidade após o sucesso de *Chica da Silva*. Como a escola seguiria no mesmo caminho estético e temático, a vitória parecia ser uma conquista já realizada, faltando apenas o desfile para confirmá-la. Haroldo Costa narrou esse momento e ressaltou a questão ética e fraternal entre os carnavalescos Pamplona e Arlindo, que, apesar da distância, mantinham os laços de amizade e cumplicidade estética. A questão do gigantismo, consequência de uma maior procura pela escola campeã, foi um fenômeno que o Salgueiro vivenciou no Carnaval de 1964.

¹⁰⁵ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 129.

¹⁰⁶ Idem, p. 132.

¹⁰⁷ Idem, p. 134.

Como acontece em geral com as escolas campeãs, o Salgueiro neste ano veio com, pelo menos, mais 500 componentes. As fantasias eram lindas, de excepcional leveza e bom gosto, as alegorias acompanhavam o mesmo tratamento plástico. Embaixo de um belo pálio, vinha Chico-Rei, materializado na figura do seu Neca da Baiana, com toda a pompa e dignidade.¹⁰⁸

O resultado final, a segunda colocação, acabou sendo meio frustrante para a agremiação e sua diretoria. Apesar da beleza das fantasias e alegorias, ser vice-campeã não parecia ser o que a diretoria almejava.

1.6 Outros marcos do pioneirismo do Salgueiro

O triênio que se seguiu, com os enredos: *História do Carnaval Carioca* (1965), *Os Amores Célebres* (1966) e *Heróis da Liberdade* (1967), a temática afro-brasileira ficou em segundo plano. Os resultados foram bastante diferenciados, alcançando a escola o título de campeã em 1965, um sexto lugar em 1966 e um terceiro lugar em 1967.

O Carnaval de 1965 mereceu grande destaque dos dois memorialistas. O desfile foi considerado por Haroldo outro “momento emblemático” na história salgueirense. O autor comentou a proposta de um Carnaval monotemático, tendo a cidade do Rio de Janeiro como personagem central, relatando que as agremiações escolheriam fatos, personagens, paisagens e tradições que a cidade evocava para comemorar o seu 400º aniversário.¹⁰⁹

A narrativa de Haroldo centrou-se nessa parte do livro, na questão da precariedade para a produção de um desfile de escola de samba, ressaltando que o diferencial do Salgueiro estava no processo de criação que invariavelmente precisava suplantar as dificuldades com grandes doses de ousadia e criatividade. A escolha, naquele Carnaval, foi ao encontro, segundo Haroldo Costa, de outra vocação do Salgueiro que é cantar a cidade do Rio de Janeiro, o espírito do povo carioca. O

¹⁰⁸ Idem, p. 136.

¹⁰⁹ Haroldo Costa listou os enredos na ordem de apresentação: 1) Imperatriz Leopoldinense: *Homenagem ao Brasil no IV centenário do Rio de Janeiro*; 2) Império da Tijuca: *Apoteose ao Rio*; 3) Aprendizes de Lucas: *Progresso e Tradições do Rio*; 4) Unidos da Capela: *Rio de Ontem e de Hoje*; 5) Estação Primeira de Mangueira: *Rio através dos Séculos*; 6) Acadêmicos do Salgueiro: *História do Carnaval Carioca – Eneida*; 7) Portela: *História e Tradição do Rio Quatrocentão, do Morro Cara de Cão a Praça Onze*; 8) Império Serrano: *Os cinco Bailes da História do Rio*; 9) União de Jacarepaguá: *Carnaval, Alegria do Rio*; 10) Mocidade Independente de Padre Miguel: *Parabéns para você, Rio*.

enredo de 1965 foi *História do Carnaval Carioca*, uma homenagem à jornalista Eneida de Moraes e sua obra, citada no início deste capítulo, que narrava a Festa Carnavalesca na cidade, desde os primórdios do entrudo, passando pelos blocos, cordões, ranchos, grandes sociedade até o fortalecimento das escolas de samba.

Contando o momento crucial do desfile do Salgueiro em 1965, desde a concentração até a entrada da escola na avenida, o tom épico do autor construiu uma narrativa cercada de conflitos, tensões e de decisões rápidas, que possibilitaram não só a vitória da escola, como tornou memorável mais uma de suas apresentações. Centrando na figura de Fernando Pamplona, que havia retornado ao comando artístico da escola, o memorialista partilhou com os leitores os episódios dramáticos que envolveram aquele momento, como a omissão do presidente, a necessidade de ideias inovadoras, ações rápidas e ousadas que acabaram garantindo a vitória do Salgueiro naquele Carnaval.¹¹⁰

Além dos comentários dos preparativos e do desfile em si, o Carnaval de 1965 apresentou no seu período pré-desfile uma polêmica que envolvia várias agremiações; no centro dessas discussões estava o Salgueiro. O mote do debate era a discussão sobre a “pureza” e a “invasão” dos elementos externos ao mundo do samba, estranhos à comunidade das escolas, participando com destaque dos desfiles. Haroldo Costa, que participava da vida da agremiação tijuicana, era acusado de ser um elemento alienígena no universo das escolas. O mesmo tratamento era designado à coreógrafa Mercedes Batista, as Irmãs Marinho e o coreógrafo Lenie Dale, que estava sendo anunciado por Nelson Andrade como um destaque no desfile da Portela.

A inclusão dos embates com os “puristas” no livro de Haroldo demonstrou uma opção do jornalista em apresentar o momento cultural em ebulição, quando as transformações estéticas e ideológicas estavam se processando. Apontava, entretanto, como um ponto positivo nessa polêmica, pois as discussões acaloradas permitiam uma maior exposição para as escolas.

Segundo a narrativa do jornalista, a possibilidade das vaias preocupou a comunidade do Salgueiro, levando a um estado de apreensão os componentes da escola. Esses detalhes dos bastidores ampliaram a dramaticidade da narrativa. Com

¹¹⁰ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 152.

efeito, após vencer esses percalços, com tantas dificuldades e polêmicas, a vitória salgueirense foi, nas palavras de Haroldo, incontestável.¹¹¹

A narrativa de Sergio Cabral também se ateu ao Carnaval de 1965. O autor, após listar os enredos que seriam apresentados no desfile, aproveitou o momento e mais uma vez lançou a questão que começava a afligir os sambistas e dirigentes das escolas, o problema do “direito de arena”.¹¹² No comentário do jornalista, a vitória da agremiação tijuicana surpreendeu, pois apresentou novidades no seu estilo de desfilar, fator preponderante para o título conquistado.

O Salgueiro venceu mais uma vez, agora surpreendendo as escolas adversárias com uma apresentação que pouco tinha a ver com os desfiles anteriores. Desfilou descontraído como se fosse um bloco carnavalesco, comunicando, assim, de maneira bem clara o enredo baseado no livro de Eneida de Moraes, *História do Carnaval carioca*.¹¹³

No capítulo *Ala das Baianas*, Haroldo Costa descreveu os carnavais de 1966 até 1971, no qual o Salgueiro, no seu parecer, prosseguiu com sua trajetória inovadora e vitoriosa, mesmo que no ano de 1966, com o enredo *Amores Célebres*, realizado pelo carnavalesco Clóvis Bornay, a escola parecesse destoar de sua recente história, pois segundo o autor, “Quando o Salgueiro deu início ao desfile, não causou o impacto que se esperava”. Haroldo continuou sua argumentação “Não que a escola estivesse feia, mas é que não tinha nada que lembrasse o compromisso com a ousadia e a imaginação dos anos anteriores”. E arrematou: “Era uma escola acadêmica, no pior sentido do termo”.¹¹⁴

Alguns títulos e o protagonismo na questão das revoluções estéticas com a introdução de novos materiais marcaram, segundo os dois jornalistas, a trajetória do Salgueiro com o retorno da dupla Pamplona e Arlindo, do Carnaval de 1967 até 1972. Sobre o Carnaval de 1967, o aspecto ressaltado por Haroldo foi a coragem de abordar um enredo sobre liberdade em plena ditadura militar. Assim descreveu Haroldo,

¹¹¹ Idem, p. 157.

¹¹² As agremiações queriam a cobertura da imprensa, necessitando dela para crescer e ampliar seu processo de aceitação social em curso, mas, julgavam que a utilização das suas imagens e sons deveriam ser remunerados, pois haviam chegado notícias que empresas estrangeiras estavam comercializando os desfiles em vídeo tape. In CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, pp. 189-190.

¹¹³ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 190.

¹¹⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 164.

De volta com Arlindo, Fernando propôs, e foi aceito, o enredo “História da Liberdade no Brasil”, inspirado no livro de Viriato Correia. Não era um título que fosse particularmente caro para as autoridades naquele momento, estávamos em 1967. Tanto assim que em diversas oportunidades Fernando foi discretamente interpelado, e note-se que o enredo abordava apenas o período do Brasil-colônia até a Proclamação da República. Não havia dúvida de que a ênfase maior era dada às lutas populares, mas isto estava presente na própria obra do insuspeito escritor. Várias vezes, a luz do ensaio foi misteriosamente cortada. O pessoal do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) tinha mesa cativa, não porque lhe fosse oferecida, mas porque os agentes não perdiam um ensaio, talvez aguardando que de uma hora para outra virasse um grande comício. Houve muita gente que apostava que, na última hora, a Censura ia proibir o enredo. Mas não aconteceu.¹¹⁵

Se no livro de Haroldo, o Salgueiro era o centro das atenções e as demais escolas gravitavam como satélites em torno da agremiação da Tijuca, no livro de Sergio Cabral as atenções eram mais equilibradas e a cronologia foi apresentada de uma maneira informal. Os temas foram inseridos e discutidos em forma de “revista”, e as memórias mesclaram-se com análises e críticas.

Entretanto, tanto em Haroldo Costa quanto em Sergio Cabral percebe-se a inserção de outras narrativas, que buscaram trazer à cena os debates que permearam o crescimento das escolas de samba enquanto instituições culturais de destaque. Alguns pontos, como a discussão sobre a autenticidade, o crescimento vertiginoso, os atrasos, o medo das chuvas, o aumento das arquibancadas, a cobrança de ingressos, o andamento do samba e os direitos de imagem dos sambistas foram comentados paralelamente à narrativa mais cronológica, mais preocupada com a descrição dos desfiles com seus pontos marcantes, seus destaques e resultados finais.

Na obra de Haroldo Costa, em relação a questão ideológica, o pioneirismo do Salgueiro não havia cessado. Ao apresentar histórias e personagens ainda desconhecidos do grande público, como o enredo de 1968, *Dona Beja, a feiticeira de Araxá*, a agremiação se mantinha como uma pioneira do Carnaval carioca¹¹⁶.

Seguindo a linha de enredos sobre personagens da história popular do Brasil, aquelas que não constam dos livros didáticos e não são reconhecidas pelo “país de cima” (...) o Salgueiro decidiu apresentar Dona Beja, a feiticeira de Araxá, baseado no livro do mesmo título de Thomas Leonardos, na ocasião presidente da Ordem dos Advogados do Brasil,

¹¹⁵ Idem, p. 168.

¹¹⁶ O saldo do desfile foi um terceiro lugar para o Salgueiro e a reafirmação dos valores individuais que brilhavam na escola, como Isabel Valença, as Irmãs Marinho, as passistas Narcisa e Paula. O memorialista sintetizou que o resultado obtido foi tido como bastante satisfatório, destacando que o fato mais importante do desfile da agremiação foi a “redescoberta” da figura de Ana Jacinta. Idem, p. 177.

desenvolvido por Fernando Pamplona, com figurinos de Arlindo Rodrigues e Marie Louise Nery.¹¹⁷

O último ano da década de 1960 trouxe novamente ao centro das narrativas os desfiles sobre as temáticas afro-brasileiras. O jornalista Haroldo Costa percebeu que a volta dos temas ligados às representações da cultura negra marcaram um retorno à plataforma plástica proposta pela dupla, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, assessorados por sua jovem equipe. Ao mesclar a narrativa de cada desfile, com seu processo de criação e organização, Haroldo Costa insistiu na tese do pioneirismo da escola enxergando em cada escolha uma motivação nova, um ímpeto de renovação, que, no seu entendimento, foi de responsabilidade do Salgueiro por meio de seus artistas criadores.

O Carnaval de 1969, por exemplo, trouxe à cena um assunto muito caro às escolas de samba, a superstição. A escolha do enredo, uma homenagem ao estado da Bahia, soou como um mau presságio, como uma certeza de fracasso. Todas as escolas que haviam tentado essa temática não tinham conseguido passar da terceira colocação.¹¹⁸

Para Haroldo Costa, a manutenção do enredo, mesmo com toda a sorte de crendices, foi uma aposta ousada da dupla de carnavalescos, bastante afeita a vencer desafios, encontrando no terreno do misticismo uma ótima chance de quebrar mais um tabu no ambiente carnavalesco, pois [...] “As constatações, porém, não esmoreceram Fernando nem Arlindo, que logo começaram a desenvolver um trabalho para o qual muita gente foi atraída. Afinal, poucas escolas tem tanta afinidade com a verdade afro-brasileira”.¹¹⁹

A utilização de reportagens foi um dos estratagemas de Haroldo para corroborar sua narrativa e consolidar a ideia do Salgueiro como escola referencial nas transformações estéticas que estavam presentes naquele momento. O jornal *O Globo*, em sua edição após o Carnaval, no dia 19 de fevereiro de 1969, fez um longo comentário sobre o desfile da agremiação, com o título *Salgueiro: Iemanjá, Rosas de Prata e Cascata de Sol*.

¹¹⁷ Idem, p. 174.

¹¹⁸ O próprio Salgueiro havia ficado nesta posição quando apresentou *Uma Romaria à Bahia*, em 1954.

¹¹⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 178.

O Salgueiro, com sua homenagem à Bahia, procurou introduzir as entidades dos orixás do candomblé na avenida dos desfiles. A justificativa parecia óbvia, pois os orixás são elementos simbólicos da cultura afro-brasileira nas terras baianas. A descrição de Haroldo procurou recriar o desfile e seus pontos de referência à cultura afro-brasileira.

E o “já ganhou” estourou na manhã, como um justo prêmio aos milhares de sambistas da vermelho e branco. Explorando o branco – o sol àquela altura era insuportável – com pouco vermelho, a escola saiu num estilo mais leve. Na frente, bandeiras brancas, ruas para cada passista fazer com elas evoluções, como quem desejasse obstruir a visão do que vinha depois. [...] O ponto alto do Carnaval dos Acadêmicos do Salgueiro surgiu com o quadro Mercado Modelo, que fica em Salvador, ao lado do Elevador Lacerda. E surgiram os vendedores de papagaios, flores, cestas, gaiolas, cerâmicas, redes, chapéus de palha, peixes e frutas. Surgiram os vendedores de frutas e legumes, e ainda mais baianas com mais flores e quitutes, acarajé, mugunzá, vatapá, efó, tapioca, beiju e sarapatel. [...] Salgueiro foi a Escola de Samba.¹²⁰

A vitória da escola, prevista pelo jornal *O Globo* levou o título novamente para o morro do Salgueiro. O sucesso do desfile e do samba extrapolou a sazonalidade do Carnaval e permaneceu e permanece até os dias atuais. Haroldo encerrou a narrativa sobre aquele Carnaval, contando as comemorações e o respeito que a escola cada vez mais conquistava. Assim como destacou dois pontos que considerou “marcos” para a história do Carnaval carioca: o samba e uma alegoria apresentada no desfile.

A incontestável vitória do Salgueiro mexeu com a cidade inteira. Era o comentário obrigatório em todas as rodas de bar, nos meios de transporte, na praia e nos escritórios. Na noite de sábado, no desfile dos campeões, promovido pela TV Rio no trecho final da Avenida Atlântica, foi outro delírio, e no domingo a população da Tijuca foi homenageada com a apresentação da escola completa na Praça Saens Peña, e a festa só terminou às primeiras horas da manhã de segunda-feira, na sede do Clube Maxwell, onde há três dias os salgueirenses comemoravam sem parar. Neste ano, o Salgueiro deu duas contribuições definitivas para o Carnaval carioca: o samba de Bala e Manuel, e a irresistível Iemenjá do Arlindo Rodrigues, uma escultura poética feita de imaginação, cola, papel, amor e talento.¹²¹

Sergio Cabral, com o intuito de refletir o quadro de transformações que o evento estava passando, encontrou espaços para narrar histórias que exemplificaram

¹²⁰ Idem, p. 181.

¹²¹ Idem, p. 183.

suas preocupações. Os episódios¹²² apresentados pelo jornalista gravitaram em torno da discussão sobre a perda da autenticidade das agremiações, a invasão de elementos “de fora” do ambiente comunitário, os embates com o poder público sobre a censura aos sambistas, a luta pelos direitos de imagem, a rentabilidade do espetáculo e as tentativas de ampliar a capacidade turística do desfile das escolas de samba.

Em relação ao desfile do Salgueiro em 1969, Sergio Cabral foi sucinto e só comentou a vitória da escola, destacando que aquele era o terceiro título da agremiação tijuicana. Interessante perceber que a solução salomônica em 1960 parece não ter tido peso de título para nenhuma das cinco agremiações consideradas campeãs.

Um aspecto que o autor fez questão de chamar a atenção foi para o fato de ter ocorrido ao longo do processo criativo no Salgueiro uma junção de talentos, numa verdadeira escola de carnavalescos, que seriam determinantes nas décadas seguintes. O trabalho de Pamplona e Arlindo, liderando o processo criativo, possibilitou um aprendizado prático para jovens amantes da cultura popular, que foram ganhando espaço a partir das experiências estéticas e ideológicas que aquele ambiente propiciava. Outro destaque relevante dado pelo jornalista foi o crédito a Joãozinho Trinta pela introdução de novos materiais e o aprofundamento nas representações da arte africana.

[...] Toda a parte de adereços e alegorias ficou com Joãozinho Trinta, que fez a introdução do isopor no Carnaval. Ele notara que as pranchas de praia tinham um desenho africano, que as bóias davam uma série de formas diferentes; com as bolas, poderia tentar a composição de diversos elementos; além do mais a leveza do próprio material proporcionava alegorias de mão altas, que mudavam o sentido estético do próprio desfile, revelando uma linguagem semiótica até então inédita. Eram objetos indisfarçavelmente negros, escudos, totens e signos tribais, carregados por mãos negras e brancas.¹²³

Se as dificuldades permaneciam, sobravam também novos colaboradores para a realização dos desfiles do Salgueiro. As novas relações estabelecidas permitiram a

¹²² O primeiro episódio foi o caso de Ismael Silva, fundador da “reconhecida” como primeira escola de samba, que teve seu pedido de ingressos para assistir ao desfile negado pela Secretaria de Turismo. O evento tinha se agigantado e autonomizado em relação aos agentes que lhe criaram. O segundo caso retratou o GRES Império Serrano em sua luta pela liberação do samba-enredo de 1969, Heróis da Liberdade que teve resistência implacável dos órgãos de repressão dos Governos Militares que censuraram trechos da letra do samba in CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 193.

¹²³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 190-191.

expansão dos horizontes da escola, sobretudo, por novos agentes culturais que percebiam as intenções, estéticas e ideológicas, adotadas pela equipe que fazia o seu Carnaval. A utilização de novos materiais e a criatividade na reciclagem de outros tantos fazia a diferença, pois os efeitos conseguidos na avenida suplantavam as dificuldades financeiras, criando a ilusão de luxo e riqueza. Os artistas responsáveis por essa criação, de fato, introduziram novas formas de produção, marcando consideravelmente a grandiosidade que o espetáculo estava alcançando. Ressaltando o caráter ideológico do grupo, que não recebia por seu trabalho, Haroldo revelou um olhar romântico em relação ao período narrado.

A casa do engenheiro Jordano Sodré, na Rua Guilhermina Guinle, transformou-se no barracão do Salgueiro. Era lá que Joãozinho fazia os seus experimentos, como um alquimista maluco. Só que dava tudo certo. Ráfia, raspa de vime, sisal e isopor faziam milagres. [...]Não obstante, a dedicação e o amor das pessoas envolvidas na confecção do Carnaval eram enormes. Registre-se que ninguém percebia nenhum salário, a não ser as costureiras, os chapeleiros e alguns outros poucos profissionais, que, na sua maioria, só recebiam depois do Carnaval. Havia porém uma grande integração entre os componentes e a equipe de Carnaval. Pode-se afirmar, sem suspeita de pretensão, que, àquela altura, o Salgueiro já era uma escola com ideologia. Os enredos não eram escolhidos aleatoriamente, tinham tudo a ver com a sua formação, eram uma opção coletiva. E exatamente nesta época alguns acusavam de escola “branca”, delícia da classe média e inventora de um padrão antiescola de samba. Como é que pode? ¹²⁴

A interrogação final de Haroldo abre outro ponto interessante na análise de sua obra. Sua postura de defesa sobre a importância da escola fez com que ficasse perplexo em relação ao que acreditava ser a contradição da história do Salgueiro. Inegavelmente a tendência da agremiação pendia por temáticas que representavam a ligação ancestral com a africanidade do negro brasileiro.

A escola, entretanto, sofreu muitas críticas por ter criado um padrão estético que ostentava certo luxo e, como a fluência de componentes aumentava, com grande adesão de elementos da zona sul, as acusações pendiam para apontar o Salgueiro por andar na contramão da tradição das escolas de samba. Para Haroldo, a crítica não procedia, pois o Salgueiro ajudava a consolidar as representações artístico-culturais ligadas ao negro brasileiro. Essa contribuição foi de muita valia e merecia maior respaldo da crítica.

¹²⁴ Idem, p. 191.

Com todos os aspectos abordados no livro de Sergio Cabral, o que se ressaltou como fio condutor de sua obra foi a construção de uma história das escolas de samba centrada na autenticidade dos elementos negros e mulatos que residiam na zona norte e nas favelas da cidade. Sua crítica mais veemente ao longo da obra foi sobre a descaracterização da instituição denominada escola de samba. Suas afirmações, mesmo as implícitas, permitem-nos perceber que o ponto fundamental centrava-se na primazia do visual em relação ao ritmo melódico e harmônico das escolas. Quando a visualidade foi conquistando grandes espaços, gerou um quadro de asfixia em relação aos agentes formadores das agremiações.

Outro ponto, que parece ser de convergência entre os autores, foi em relação à ascensão de Isabel Valença como figura representativa do Salgueiro e das mulheres sambistas negras, conquistando espaços sociais. A citação sobre a personagem apareceu no livro de Hiram Araújo e Amaury Jório (1969) de maneira objetiva, sem relacioná-la ao concurso de fantasias do baile do Teatro Municipal.

Essa conexão foi feita na obra de Sergio Cabral (1996) quando comenta sobre a profissionalização da figura do carnavalesco e não inclui Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues nessa articulação, pois os mesmos, em seu período no Salgueiro dos anos 1960, não recebiam salários, pois, segundo Cabral,

[...] o Salgueiro era presidido por um bicheiro sem muito dinheiro, Osmar Valença, cuja maior despesa era feita na fantasia de sua mulher, Isabel Valença, a gloriosa Chica da Silva do Carnaval de 1963 (o seu sucesso foi tão grande que acabou convidada para participar do desfile das fantasias de luxo do baile do Teatro Municipal).¹²⁵

Essa versão apontada por Cabral glorificou a personagem sem, no entanto, revelar as tensões da participação de Isabel no referido concurso do ano posterior, 1964. O fato narrado por Haroldo Costa ressaltou a importância da personagem e dos embates que antecederam sua vitória e consagração. Segundo Haroldo, no Carnaval de 1964,

Não obstante a bela impressão visual que causou, o Salgueiro não saiu da avenida com pinta de campeão, muito menos de bicampeão. Na noite seguinte, porém, a escola criou mais um fato importante na história do Carnaval desta cidade. Alguns dias antes do período carnavalesco, os jornais tinham noticiado que a comissão julgadora dos desfiles de fantasias do baile do Teatro Municipal havia recusado a inscrição de Isabel Valença, que desfilaria com a fantasia “Rainha Rita de Vila Rica”, porque o regulamento vetava a participação de trajes que já houvessem sido exibidos,

¹²⁵ CABRAL, Sergio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio:Lumiar, 1996, p. 188.

ainda que modificados. E a fantasia de Isabel seria apresentada um dia antes no desfile das escolas de samba. O *Jornal do Brasil* publicou uma entrevista onde acusava de racismo os organizadores do desfile. O Governador Carlos Lacerda estava inaugurando uma caixa-d'água no morro, quando a professora Sandra Cavalcanti, que fazia parte do seu secretariado, deu-lhe o jornal para ler. Na mesma hora, fazendo uma declaração pelas emissoras de rádio que estavam presentes à cobertura, ele ordenou que fosse aceita a inscrição de Isabel Valença.¹²⁶

Vencida a primeira “batalha”, outras estavam por vir. Antes da aclamação popular, as tensões dos bastidores revelavam ações de preconceito social e, sobretudo, racial. Wilza Carla, personagem bastante regular naquele universo dos desfiles de fantasias de luxo, segundo Haroldo Costa, teve uma explosão de fúria, quando Isabel Valença foi declarada vitoriosa, exclamando: “Negro de escola de samba não pode ganhar no Municipal. Mais tarde Wilza atribuiu a frase a um desabafo impensado, mas Isabel ficou muito magoada”.¹²⁷

Todo o esforço de Isabel e o desfecho apoteótico do episódio, narrado por Haroldo Costa, dimensionou o fato como um marco na História das mulheres negras, sambistas de escolas de samba. A narrativa de Costa reafirmava também, segundo o autor, mais um pioneirismo do GRES Acadêmicos do Salgueiro, que possibilitou Isabel vivenciar aquele “belo momento”.

Como era de hábito, por volta da meia-noite o baile parava para a apresentação das fantasias vitoriosas nas diversas categorias. Na maioria das vezes, os foliões manifestavam certa hostilidade, mas naquela noite foi diferente. Quando o coordenador do desfile, Antonio Ribeiro Martins, anunciou Isabel Valença com sua fantasia premiada, o salão inteiro, sem que ninguém ordenasse ou comandasse, começou a cantar o samba *Chica da Silva*. Foi um grande momento, um belo momento, desses que marcam a memória e o sentimento das pessoas.¹²⁸

O jornalista não comentou em seu texto se ele era um dos participantes do baile. Haroldo Costa não estabeleceu relações entre a vitória de Isabel e a afirmação social dos sambistas, mas é possível perceber que esse episódio ganhou peso, pois Isabel encarnou com sua atitude toda a força simbólica que era ampliada por sua condição de mulher, negra e moradora dos bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro. Imbuída do “espírito” transgressor da sua personagem mais famosa, *Chica*

¹²⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 140-141.

¹²⁷ Idem, p. 141.

¹²⁸ Idem, idem.

da Silva, Isabel Valença enfrentou as adversidades e cumpriu seu papel, o de conquistar o espaço que ela acreditava ser dela, por direito.

As narrativas dos dois jornalistas alicerçaram as estruturas discursivas que os demais pesquisadores utilizaram para analisar a década de 1960 e destacar a participação do Salgueiro como motor do processo de transformações pelas quais os desfiles passaram. O impacto das narrativas e o respeito que os dois jornalistas mantiveram entre os sambistas conferiram a eles um grau de importância e reverência, e seus textos tornaram-se cânones da bibliografia especializada.

No segundo capítulo, vamos analisar como a narrativa dos dois jornalistas impactaram os pesquisadores acadêmicos e os jornalistas, professores e apaixonados pelas escolas de samba, que visivelmente construíram seus textos a partir das bases lançadas por Sergio Cabral e Haroldo Costa, acarretando uma cristalização narrativa a cerca dos desfiles e do papel das escolas de samba na década de 1960 e, em particular, a atuação do GRES Acadêmicos do Salgueiro naquele período.

Capítulo 2

ENTRE CÂNONES E REVISÕES: OS DESFILES DOS ANOS 1960 SOB OUTROS OLHARES (PESQUISADORES e ACADÊMICOS)

Na bibliografia existente sobre o Carnaval nos anos 1960, as diversas fontes pesquisadas deram um destaque especial à Acadêmicos do Salgueiro. A grande maioria dos textos retrataram a escola como o exemplo de agremiação que encarnou o espírito dessas transformações e que colocou em definitivo a questão do negro como tema para os enredos das demais escolas em seus desfiles. Essa ideia central recorrente nos textos gerou uma cristalização de verdades, um versão canonizada, em que todos pareciam não ter dúvidas dessa primazia da escola do morro tijucano.

Iniciei o trabalho de pesquisa com a absoluta certeza que a Acadêmicos do Salgueiro era o vértice, o motor e o ponto de referência do florescimento dessa nova percepção das agremiações, de seu poder emissor dos novos valores, conceitos e interpretações da história. Ao aprofundar a pesquisa, pude perceber que essa primazia ou pioneirismo não era privilégio ou ousadia isolada do Salgueiro, ou de algum de seus responsáveis. O contexto em que a escola e as demais agremiações estavam inseridas propiciava a discussão de outros valores estéticos, políticos e ideológicos, e permitia a emergência de inovações e transformações. Ao menos, a história da primazia do Salgueiro precisa ser problematizada.

Passei então a procurar as fontes e tentar compreender como e onde havia se cristalizado essa versão sobre o pioneirismo do Salgueiro em relação aos desfiles e na abordagem de temáticas ligadas aos negros brasileiros, sua história e sua ancestralidade africana. As dúvidas apareceram: Que autores trabalharam com essa perspectiva? A minha insistência em colocar o professor de Belas-Artes Fernando Pamplona como grande responsável pela virada estética nos desfiles das escolas de samba eram exageradas, procedentes, reducionistas? Essas versões, tidas como verdades continuam a ser reproduzidas nas obras mais recentes?

Na seleção inicial para a construção deste capítulo, foram relacionadas 26 obras¹²⁹ e dentre elas 11 tornaram-se as fontes deste capítulo. Ao consultar as

¹²⁹ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti, *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Renata Sá Gonçalves (orgs), *Carnaval em Múltiplos planos*. Felipe Ferreira, *O Marquês e o*

referências bibliográficas, constatei que o jornalista Sergio Cabral foi citado em 20 títulos (15 citações para o livro de 1996 e 9 para o livro de 1974) e Haroldo Costa foi citado em 12 títulos (8 citações para o livro de 1984, 2 para o livro de 2001 e 2 para o livro de 2007). Em 4 obras não foi apresentada a bibliografia (em uma delas o prefácio foi de Sergio Cabral), sendo que duas obras eram do próprio Haroldo Costa.

A partir desta pesquisa inicial e para melhor compreender o fenômeno da versão canonizada presente na maior parte dos textos sobre as escolas de samba, das 11 obras escolhidas como fontes, separei os autores a partir do critério da intencionalidade da narrativa. Parte das obras são pesquisas acadêmicas, dissertação de mestrado, tese de doutorado ou artigo científico (5) e os demais escreveram com o objetivo de popularizar e situar as escolas de samba como instituições centrais na cultura brasileira (6).

No primeiro grupo reunido, analisei as obras dos seguintes autores: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994), Monique Augras (1998), Felipe Ferreira (1999), Walnice Nogueira Galvão (2009), Nilton Santos (2009). Do segundo grupo de autores analisei as obras de André Diniz (2006), Julio Cesar Farias (2007), Roberto M. Moura (2007), Ricardo Cravo Albin (2009), Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa (2010), João Bastos (2010), Alan Diniz, Alexandre Medeiros e Fabio Fabato (2012).

Percebi que nos autores ligados à popularização da história das escolas, a versão canonizada, a partir da narrativa de Sergio Cabral e Haroldo Costa, foi

Jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Felipe Ferreira, *Inventando Carnavais – O surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas.* Felipe Ferreira, *Escritos carnavalescos.* Nilton Santos, *A Arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro.* Monique Augras, *O Brasil do Samba-enredo.* Luiz Edmundo Tavares e Adriano de Freixo, *O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970.* Walnice Nogueira Galvão, *Ao som do samba.* Nelson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e Objetos celebrados.* José Sávio Leopoldi, *Escolas de Samba, Ritual e Sociedade.* Valéria Lima Guimarães, *O PCB cai no Samba.* Rachel Soihet, *A subversão pelo riso.* Rubim Santos L. de Aquino e Luiz Sergio Dias, *O Samba-enredo visita a História do Brasil. O samba-de-enredo e os Movimentos Sociais.* Roberto M. Moura, *No princípio era a roda – Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes.* Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval.* Haroldo Costa, *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro.* Nei Lopes, *O negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical – Partido Alto, Calango, Chula e outras cantorias.* Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, *Samba de enredo – história e arte.* João Bastos, *Acadêmicos, unidos e tantas mais – entendendo os desfiles e como tudo começou.* João Baptista M. Vargens e Carlos Monte, *A Velha Guarda da Portela.* Marcos Napolitano, *A síncope das ideias – A questão da tradição na música popular brasileira.* Julio Cesar Farias, *O Enredo de Escola de Samba.* André Diniz, *Almanaque do Samba.* Alan Diniz, Alexandre Medeiros e Fábio Fabato, *As três irmãs: Como um trio de penetras “arrombou a festa”.*

utilizada como argumento que ajudou a solidificar os textos resultantes. Mesmo quando não foram citados, por ausência de bibliografia na obra, suas presenças e interpretações são notadas e evidentes.

Nos textos dos pesquisadores acadêmicos, as narrativas de Sergio Cabral e Haroldo Costa foram incorporadas como fontes e percebe-se uma busca dos autores em ampliar a compreensão dos fatos e fenômenos sobre o período em questão. A contribuição destes pesquisadores amplia a discussão, mesmo que ainda sem desconstruir a versão canonizada sobre os desfiles na década de 1960. Acredito ser mais interessante iniciar a análise citando os autores que, desejosos de exaltar as escolas de samba, acabaram por reproduzir em suas obras a versão canonizada.

2.1 A versão canonizada nas narrativas dos pesquisadores das escolas de samba

A narrativa que alçou o Salgueiro como pioneiro, a partir do trabalho de Pamplona, defendido por alguns autores, como veremos a seguir, compreendem a revolução do Salgueiro a partir dos desfiles da agremiação, nos anos 1960, onde a escola, “pioneiramente” adotou a temática afro-brasileira. Essa versão foi repetida em vários textos de divulgação sobre Carnaval e escolas de samba.

O trabalho do professor de História e produtor cultural André Diniz seguiu na direção de manutenção das versões de Sergio Cabral e Haroldo Costa, mesmo que em seu texto não apareça o nome dos jornalistas, pois o autor optou por, ao invés da bibliografia, utilizar um índice onomástico, no qual só relacionou o nome de compositores e personagens das escolas de samba. Na sua obra *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, publicada em 2006, o autor pesquisou o circuito dos sambistas e dedicou parte de seu texto para narrar a história das escolas de samba. A narrativa canonizada apareceu em primeiro plano quando o autor analisou os anos 1960, no tópico intitulado *Salgueiro, Academia do Samba e de novidades*, título bastante próximo ao do livro de Haroldo Costa (1984). Para o autor,

A escola de samba Acadêmicos do Salgueiro foi fundada em 1953 e tornou-se, do início dos anos 60 até meados de 70, uma das escolas mais criativas e aguerridas do Carnaval carioca. A vermelho-e-branco da Tijuca foi a primeira escola a gravar seus sambas em LP, em 1959, e também foi pioneira na reestruturação do moderno Carnaval carioca. Procurando uma

temática que fugisse da tradicional valorização dos temas patrióticos, a escola passou a destacar figuras históricas de nossa herança africana. A entrada do artista plástico Fernando Pamplona como carnavalesco, com o enredo Quilombo dos Palmares, em 1960, consolidou definitivamente a presença dos excluídos no Carnaval carioca. Ao mesmo tempo abriu um caminho percorrido até hoje pela presença de artistas plásticos na confecção dos enredos das escolas.¹³⁰

André Diniz procurou ressaltar a importância da agremiação do morro do Salgueiro, ao destacar o pioneirismo da escola, que foi a primeira a ter um samba-enredo gravado comercialmente. Diniz também elegeu como marco do processo transformador no Carnaval carioca a entrada do artista Fernando Pamplona no Salgueiro. Nas palavras do pesquisador, o ponto seminal da entrada efetiva dos artistas plásticos no universo das escolas de samba, na área de confecção das fantasias, alegorias e adereços, iniciou-se com o ingresso de Pamplona no Salgueiro.

O professor de Língua portuguesa, Julio Cezar Farias¹³¹, no seu livro *O Enredo de Escola de Samba*, publicado em 2007, analisou a passagem de temáticas entre as décadas de 1930/40 e a década de 1960. O seu texto foi bastante fiel aos cânones narrativos na interpretação da estrutura e conteúdo dos sambas-enredo, mesmo não citando os dois jornalistas, pois o autor não inseriu as referências bibliográficas no seu livro.

Em primeiro plano, destacou Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta e o casal Nery. Desperta a atenção o autor não ter inserido Arlindo Rodrigues no rol dos “revolucionários”, somente o registrou como participante da equipe de Pamplona. Nas suas palavras,

[...] Dentre os revolucionários na história do Carnaval carioca, destacaram-se em importância o casal Dirceu e Marie Louise Nery, Fernando Pamplona e Joãozinho Trinta. O casal de artistas plásticos deu início à cenografia no desfile das Escolas de Samba, desenvolvendo no Salgueiro, em 1959, o enredo Viagem pitoresca através do Brasil – Debret. No ano seguinte, Fernando Pamplona organizou uma equipe artística composta por Arlindo Rodrigues, Nilton Sá e o casal Nery, iniciando uma verdadeira revolução temática, inovando no tratamento plástico-visual, com o enredo Quilombo dos Palmares.¹³²

¹³⁰ DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006, p125.

¹³¹ O professor de Língua Portuguesa é um apaixonado por Carnaval e especificamente Escolas de Samba tem se destacado na área de pesquisa com uma produção bibliográfica que pretende dialogar diretamente com essa manifestação cultural. Desde 1999, o autor escreve sobre os quesitos em julgamento nos desfiles.

¹³² FARIAS, Julio Cesar. *O Enredo de Escola de Samba*. Rio: Litteris, 2007, p.21.

Sua narrativa cronológica percorreu de maneira bastante geral as décadas iniciais da história das escolas e concentrou nos anos 1960, ao destacar o desfile sobre *Palmares* (1960) como o desencadeador do processo da revolução temática. Ao citar Joãozinho Trinta como um dos revolucionários, Julio antecipou-se, pois o envolvimento do artista maranhense no Salgueiro começou no Carnaval de 1963, como assistente. A partir de 1973, Joãozinho Trinta passou a ter autonomia criativa e liderança com o enredo *Eneida, amor e fantasia*.

Outra questão que merece ser destacada é o ponto em que o pesquisador procurou evidenciar o movimento da aproximação da Escola de Belas Artes com o Carnaval, ou melhor, dos mestres e alunos da instituição com o ambiente das manifestações carnavalescas e, em especial, com as escolas de samba. O autor destacou o ano 1960 como o momento inicial dessa aproximação entre as partes. Sua referência, entretanto também identifica como marco o desfile de 1959, sobre *Debret*, onde o casal Nery “deu início à cenografia no desfile das Escolas de Samba”. Reconhece a importância deste acontecimento em 1959, mas centraliza o marco da mudança, no ano seguinte, com a entrada de Fernando Pamplona.

A força dessa narrativa transformada em cânone atravessou as últimas três décadas. Os professores de História, Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas, lançaram o livro *Samba de enredo – história e arte*, publicado em 2010, no qual reproduzem essa versão. Nesse caso, a referência aos jornalistas foi explicitada na bibliografia: Sergio Cabral (1996) e Haroldo Costa (2001 e 2003).¹³³ Segundo os autores,

O ano de 1959 foi ainda muito importante por outro motivo: o professor de artes plásticas Fernando Pamplona participou como jurado do desfile e se impressionou com o Carnaval do Salgueiro, que nesse ano falava de Debret. Não era um enredo afro-brasileiro; mas Pamplona percebeu que havia ali um imenso potencial de exploração plástica ao ver as pessoas do morro representando os quadros em que Debret retratou a escravidão no Brasil. Se os compositores vinham de maneira sutil e indireta introduzindo a temática afro-brasileira nos desfiles, Pamplona foi o intelectual que oficializou ou adotou de forma ostensiva essa temática.¹³⁴

O que chama a atenção nessa narrativa é que o Carnaval de 1959, com o desfile sobre *Debret*, é apontado de forma indireta, e o que é ressaltado não é a

¹³³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro, 50 anos de Glória*. Rio: Record, 2003.

¹³⁴ MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 65.

apresentação em si do Salgueiro, e sim como esse desfile impactou o personagem Pamplona. Essa forma narrativa desloca o foco de análise e tem o efeito de heroizar um personagem sem levar em conta a ambiência em que ele estava inserido. Os autores sinalizaram que a temática afro-brasileira já estava presente nos sambas dos anos 1950, entretanto reforçaram a tese da ação de Pamplona, pois os compositores realizaram, na visão da dupla de autores, a inserção temática “de maneira sutil”.

O samba-enredo do Salgueiro de 1969, *Bahia de Todos os deuses*, foi utilizado como estudo de caso pelos autores para reafirmar a centralidade do Salgueiro como emissor de novos valores e inovações, como a popularização dos sambas-enredo na diminuição do tamanho da letra e da ênfase dada ao refrão final.

O Salgueiro, que tinha sido o principal responsável pelo desenvolvimento dos enredos e dos sambas de temática afro-brasileira, teve também um papel fundamental na popularização do samba de enredo. Em 1969, muito antes dos desfiles, toda a cidade já conhecia e cantava o famoso Bahia de todos os deuses, de Bala e Manuel: nega baiana / tabuleiro de quindim / todo dia ela está / na igreja do Bonfim/ na ladeira tem, tem capoeira/ zum-zum-zum-zum-zum-zum / capoeira mata um.¹³⁵

João Bastos é um exemplo de como as versões canonizadas continuam a influenciar a geração mais jovem. O autor publicou o livro *Acadêmicos, unidos e tantas mais – entendendo os desfiles e como tudo começou*, em 2010, quando estava com 17 anos. Na orelha da capa, o autor contou com a apresentação de Sergio Cabral, fato que denotou seu prestígio no meio literário do samba. Na bibliografia, citou as obras dos dois jornalistas: Sergio Cabral (1996) e Haroldo Costa (2001e 2007). Ao narrar o Carnaval de 1959, a versão de Bastos reforçou a ideia de inovação do Salgueiro, presente nos textos de Cabral e Costa.

[...] Em 1959, o Salgueiro obteve um até então inédito vice-campeonato com Viagens Pitorescas do Brasil Debret. O responsável pelo enredo foi o casal Dirceu Nery e Marie Louise Nery, sendo ela suíça. Fernando Pamplona, que viria a ser carnavalesco da escola, era jurado desse desfile. O Salgueiro inovou em suas fantasias e trouxe adereços que os componentes carregavam nas mãos. Estava anunciada mais uma mudança pela qual o Carnaval passaria.¹³⁶

¹³⁵ Idem, p. 71.

¹³⁶ BASTOS, João. *Acadêmicos, unidos e tantas mais – entendendo os desfiles e como tudo começou*. Rio: Folha Seca, 2010, p. 28.

Os anos 1960 mereceram do autor um espaço destacado e em sua primeira frase apontou para a versão canonizada sobre a centralidade do Salgueiro e a importância de Fernando Pamplona. Sua escrita inseriu também o carnavalesco Arlindo Rodrigues, fato que merece atenção, por não ser tão usual dentro do cânone.

Quando se trata dos anos 1960, é impossível fugir do óbvio no que diz respeito à escolha de um fato central. Após três décadas de dominação de Mangueira, Portela e Império Serrano, uma escola do bairro da Tijuca chegou para promover uma grande revolução na história das escolas de samba cariocas. A Acadêmicos do Salgueiro, fundada em 1953 e cuja estreia se deu em 1954, conquistou um total de quatro campeonatos. O primeiro foi logo em 1960. Com dois nomes fundamentais, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, o Salgueiro se firmou no seleto grupo de escolas que se revezava no topo do pódio, trazendo profissionais formados em Belas-Artes e cenógrafos para a maior festa popular do Rio.¹³⁷

Sua narrativa sobre a entrada de Fernando Pamplona seguiu a linha de Cabral e Costa, mas eclipsou a figura de Nelson de Andrade, que havia sido bastante destacado nas obras dos dois jornalistas. Nas versões mais recentes sobre a década de 1960, percebi que o nome do ex-presidente do Salgueiro foi omitido. A “revolução” do Salgueiro deu-se quase naturalmente pela entrada e ação de Pamplona e sua equipe.

Formado na Escola Nacional de Belas Artes e cenógrafo do Teatro Municipal, Pamplona foi convidado pelo Salgueiro para desenvolver o enredo de 1960 e, já ao aceitar a proposta, começou a inovar: homenageou uma personalidade esquecida da história brasileira, o que daria a tônica dos seus enredos nos anos seguintes. Escolheu-se, então, Zumbi dos Palmares. O carnavalesco optou também por convidar um colega dos tempos de Escola de Belas Artes, Nilton Sá, e outro do Teatro Municipal, Arlindo Rodrigues, além do casal Nery, que desenvolveu o desfile de 1959, para ajudar no trabalho. O desfile homenageando Zumbi ganhou destaque, mas o que roubou a cena no Carnaval do ano foi o tumulto envolvendo a apuração. [...] ¹³⁸

O autor não recorreu ao livro *Salgueiro Academia de Samba* e optou por outro texto de Haroldo, o livro *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Para melhor compreensão da apropriação das ideias realizada por João Bastos dessa outra fonte do jornalista, cito o breve trecho em que Haroldo comentou os acontecimentos dos anos 1960.

Com a transmissão pela TV Continental em 1960, um novo ciclo iniciou-se, rompendo com alguns aspectos da formulação vigente. Por coincidência, foi quando o Salgueiro, pelas mãos de Nelson Andrade, adotou como Carnavalescos Marie Louise e Dirceu Nery, Fernando Pamplona, Arlindo

¹³⁷ Idem, idem.

¹³⁸ Idem, p.28-29.

Rodrigues e Newton Sá. A revolução estética da escola modificou a cara dos desfiles, ousando um novo tipo de enredo dos quais os exemplos mais notáveis são: Palmares (1960), Chica da Silva (1963) e Bahia de Todos os Deuses (1969).¹³⁹

Interessante notar que, nesta fonte citada acima, Haroldo Costa utilizou o conceito de revolução. Em seu livro *Salgueiro: Academia de Samba*, analisado no primeiro capítulo, apesar de apontar repetidas vezes para a ação “revolucionária” da escola, ele preferiu trabalhar na perspectiva da construção de uma narrativa embasada na ideia do pioneirismo.

O Salgueiro, na versão de João Bastos, protagonizou um momento especial em 1963 com o enredo Chica da Silva, em que o autor enalteceu, sobretudo, o samba. Bastos citou brevemente o enredo de 1964, Chico Rei, e atribui esses desfiles a dupla de carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Como visto no capítulo anterior, a presença de Pamplona não foi efetiva no biênio (1963-64), e o trecho de Haroldo Costa destacado acima, fonte consultada pelo autor, pode ter influenciado a consolidação de uma nova versão, que inseriu Pamplona na centralidade do processo estético do Salgueiro nos referidos anos.

A versão de Haroldo sobre a parceria de Pamplona e Arlindo, incluindo 1963-64, no livro *100 anos de Carnaval carioca*, lançada em 2001, parece ter influenciado anteriormente o jornalista Roberto M. Moura, que citou a referida obra do jornalista na bibliografia do seu livro *No princípio era a roda – Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*, publicado em 2004.

Quando o Salgueiro venceu com Chica da Silva, no momento de consagração dos seus enredos afro-brasileiros desenvolvidos por Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, observa-se pela primeira vez, os meios de comunicação entendendo o desfile como o grande destaque do Carnaval.¹⁴⁰

Além de citar o livro de Haroldo Costa (2001), Roberto Moura citou nas suas referências bibliográficas a obra de Sergio Cabral (1996). A recorrência dos dois jornalistas analisados no primeiro capítulo desta tese permite apontar suas influências nos autores contemporâneos e na nova geração de apaixonados por escolas de samba que buscaram materializar em livro sua paixão.

¹³⁹ COSTA, 100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p. 215.

¹⁴⁰ MOURA, Roberto M. No princípio era a roda – Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio, Rocco, 2004, p.149.

Um trio de autores, Alan Diniz, Alexandre Medeiros e Fábio Fabato, publicou em 2012 o livro *As três irmãs: Como um trio de penetras “arrombou a festa”*. A intenção dos autores foi ressaltar a importância de três escolas de samba que ampliaram na segunda metade dos anos 1970 o número de escolas que conquistaram o título de campeã do Carnaval carioca. As “três irmãs” a quem o título se refere são as escolas Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense. O livro não apresentou bibliografia, mas a presença de Sergio Cabral se fez notar, pois o jornalista assinou o prefácio do livro, reafirmando novamente sua versão da centralidade salgueirense. Nas palavras de Sergio Cabral,

[...] Portanto, o samba não saiu perdendo com a ascensão do trio de penetras, como muita gente boa imaginou. O que ocorreu foi uma profunda transformação no visual, dando consequência a um processo iniciado pelo G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro no início da década de 1960, que teve, entre outros resultados, a formação de uma incrível geração de carnavalescos que nunca foi superada. Aliás, é bom que se diga que a revolução decorrente do êxito das “três irmãs” é filha do Salgueiro, particularmente de Fernando Pamplona e de Arlindo Rodrigues.¹⁴¹

Após vários exemplos que parecem certificar a permanência da versão canonizada, a partir das obras de Sergio Cabral e Haroldo Costa, um texto me despertou a atenção por seu caráter intermediário entre o cânone e a autonomia narrativa, que propõe, em alguns pontos, novas versões dos fatos aparentemente consagrados.

O artigo do pesquisador e crítico musical Ricardo Cravo Albin, *Escolas de Samba*, publicado na Revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, em 2009, permitiu essa leitura. O jornalista e crítico musical centra o papel de agente das transformações nos desfiles do Salgueiro, entretanto alguns pioneirismos apontados por Cabral e Haroldo foram narrados apresentando outra versão. O caso da escola ter abolido as cordas em seu desfile e o convite feito a Fernando Pamplona para integrar a equipe de Carnaval do Salgueiro, antes apontado por Sergio Cabral e Haroldo Costa como ação de Nelson de Andrade, foi atribuído por Albin ao casal Dirceu e Marie Louise Nery. Segundo Ricardo Cravo Albin,

Eu diria que os eflúvios revolucionários dos anos JK chegariam às escolas de samba quando uma nova agremiação, a Acadêmicos do Salgueiro, fundada em 1953 e que patinava num quarto lugar obscuro durante desfiles

¹⁴¹ DINIZ, Alan, MEDEIROS, Alexandre e FABATO, Fábio. *As três irmãs: Como um trio de penetras “arrombou a festa”*. Rio: Nova Terra, 2012, p.9.

a fio, resolveu inovar, contratando como carnavalescos Marie Louise e Dirceu Nery, um casal (ela suíça e ele pernambucano) de fundamentos acadêmicos, reconhecido com simpatia por boa parte do júri do Serviço de Turismo, órgão municipal que então organizava o desfile. Primeira providência dos Nery: acabar com a tradicional corda – que separava os desfilantes da plateia- e introduzir novos materiais, como rafia, a palha e outras fibras, até então não percebidos pelo olhar tradicionalista dos demais figurinistas das outras escolas. Segunda providência: inserir no ano seguinte no Salgueiro a liderança de Fernando Pamplona, seu amigo do júri de 1959 e que dera a nota máxima à escola. Pamplona traria do Teatro Municipal jovens talentos como Arlindo Rodrigues e João Trinta e da Escola de Belas Artes alunos como Rosa Magalhães e Maria Augusta.¹⁴²

O artigo de Albin não indicou notas ou referências bibliográficas. A Revista *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, editada pelo Departamento de Artes da UERJ, indicou que o texto era parte do livro *Meu Carnaval Brasil*, editora Aprazível, sem a especificação do ano da publicação. O autor continuou pontuando seu discurso de exaltação às inovações introduzidas no Carnaval pelos jovens universitários, que funcionaram como agentes da renovação dos “padrões estético-conjunturais”, e isso acarretou o deslocamento da produção carnavalesca do âmbito popular para o acadêmico.

Essa injeção de novidades no Salgueiro acabou – como era mesmo de se esperar – por impor uma nova estética às escolas. Afinal, artistas plásticos jovens, audaciosos e de formação universitária, estavam comprometidos com novos caminhos e novos olhares. O começo dos anos 60, portanto, decretaria a morte paulatina nas escolas de samba de uma estética suburbana e popular, e o nascimento irresistível de uma outra, a universitária e jovem. Os embates e os debates ante a estéticas novas, como sempre, deram panos para a manga e fizeram provocar discussões ideológicas. Assim havia ocorrido com a chegada dos músicos da Bossa Nova, dos cineastas do Cinema Novo, da Capital Nova. O mesmo aconteceria com a adaptação dos novos padrões estético-conjunturais das Escolas, a partir das inovações do Salgueiro, cuja marca, aliás, já a autodefinia: “nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente”.¹⁴³

Ricardo Cravo Albin ainda introduziria as transformações do Salgueiro numa conjuntura de grandes transformações culturais, como o Cinema Novo e a Bossa Nova. Mas a liderança era sempre acadêmica.

A origem intencional do texto, de divulgação ou de pesquisas acadêmicas, propicia uma narrativa diferenciada. O texto de Albin, um pesquisador de Carnaval inserido numa revista acadêmica, demonstra esse trânsito de esferas de produção

¹⁴² ALBIN, Ricardo Cravo. *Escolas de Samba*. Revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.6, n.1, 2009, p. 256.

¹⁴³ Idem, idem.

textual. A construção histórica dos textos de divulgação baseia-se principalmente nos autores mais antigos. Os textos acadêmicos buscam solidificar suas narrativas com bases em pesquisas, sedimentada em fontes (orais e escritas), e apresentar, sobretudo, o contexto histórico-social que circundava os acontecimentos, iluminando vários personagens.

As narrativas dos pesquisadores também reproduziram as versões de Sergio Cabral e Haroldo Costa? Os pesquisadores citaram os dois jornalistas? Conseguiram avançar no desenho do contexto histórico alcançando maior amplitude do que as versões simplificadoras? No próximo item, utilizei textos de pesquisadores acadêmicos que dialogaram com as versões construídas por Cabral e Costa.

2.2 As pesquisas acadêmicas sobre as escolas de samba: Um passo além das versões canonizadas

Bastante respeitada na bibliografia sobre Carnaval, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, com seu livro *Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile*, publicada em 1994, influenciou bom número de pesquisadores acadêmicos. Um primeiro ponto importante destacado por Cavalcanti é a compreensão do processo de transformações culturais como algo dinâmico e, sobretudo, não isolado.

A inovação, porém é só um dos lados da moeda: bem sucedidas em seu desfile, essas escolas atraem para si a atenção do público e das demais escolas, tornando-se logo uma referência para o rápido processo de imitação que dissemina rapidamente a novidade.¹⁴⁴

Esse primeiro ponto que foi destacado no texto de Maria Laura demonstrou o caráter acadêmico de sua obra. A formação da pesquisadora na área da antropologia destaca a ideia de conjunto de ações, de contexto histórico e de movimento cultural, sempre conectado a uma experiência coletiva. Segundo a autora, os fatos ocorrem de maneira integrada, em conjunto, sendo as explicações de caráter individualista, rejeitadas em prol de uma versão que prioriza os acontecimentos em bloco.

O texto também destacou que algumas instituições culturais, no caso, algumas escolas de samba que, por alcançarem êxito em seus desfiles, atraíram o

¹⁴⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca – Dos bastidores ao Desfile* – Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994, p.54-55.

interesse do público e das demais agremiações e passaram a ser modelos que deveriam ser copiados, por conta das novidades por elas inseridas.

Essa dinâmica possibilitou que alguns personagens e instituições ganhassem, no senso comum, um status de pioneira, passando o modelo proposto, na condição de novidades a serem copiadas e seguidas pelos demais personagens e instituições culturais. Em outra passagem, especificamente tratando do início dos anos 1960, Maria Laura destacou o processo denominado “revolução” e ressaltou as figuras de Fernando Pamplona e de Arlindo Rodrigues, que teriam inserido inovações plásticas e temáticas.¹⁴⁵

A década de 1960 trouxe para o desfile um conjunto de inovações plásticas e temáticas muitas vezes denominado “revolução”. Á sua frente estava um grupo de artistas ligados à Escola de Belas Artes, liderados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues na escola de samba Salgueiro.¹⁴⁶

O trecho acima parece estar em consonância com as obras dos jornalistas, entretanto a antropóloga relativizou a questão, identificando as esferas onde as mudanças estavam ocorrendo, tanto na parte visual (plástica), quanto na discursiva (temática). A autora utiliza, de forma cautelosa, o conceito de “revolução” salgueirense. Em nota de rodapé, Cavalcanti procurou esclarecer que o referido conceito era amplamente utilizado pela imprensa quando se referia à agremiação do bairro da Tijuca. A arqueologia da construção conceitual da chamada “revolução” do Salgueiro merece maior aprofundamento. Pela impossibilidade de realizar essa ação, nesta tese, creio que esta pesquisa poderá ser realizada em trabalhos posteriores.

A autora, em parceria com Helenise Guimarães, realizou diversas entrevistas. Na citação abaixo, Maria Laura dá voz a Fernando Pamplona, que emitiu sua visão sobre os fatos. Na versão exposta por Maria Laura, as verdades cristalizadas foram também relativizadas, pois o próprio Pamplona repensa sua ação pioneira à frente do Salgueiro, acreditando que o impulso de renovação já estava no universo das agremiações.

Fernando Pamplona enfatiza sempre que, se não fossem eles a inovar a temática de enredo e a confecção de alegorias, outras pessoas o fariam, pois

¹⁴⁵ Pela escrita da autora, parece que Arlindo também era professor da Escola de Belas Artes, algo que não procede em nenhuma fonte, pois os dois eram colegas de profissão, não na EBA e sim no departamento de cenografia do Teatro Municipal.

¹⁴⁶ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio:UFRJ, 1994, p.55.

impulsionadas pela natureza competitiva do desfile, as escolas já vinham caminhando nessa direção.¹⁴⁷

Em nota de pé de página, Maria Laura comentou que essa declaração de Pamplona estava contida em uma entrevista concedida a ela e a Fillipa Chinelli em 1988. Sem a transcrição da referida entrevista, fiquei com a versão de Maria Laura. Percebi, entretanto, que a passagem dos anos tenha cristalizado em Pamplona a ideia do seu pioneirismo frente à escola, pois nas duas entrevistas a mim concedidas, não encontrei nas palavras do carnavalesco esses vestígios de relativização trabalhados pela antropóloga.

Maria Laura também procurou ampliar a gama de artistas envolvidos no processo de “revolução”. A autora, além dos personagens recorrentes, citou Hidelbrando Moura. Essa citação, entretanto, não foi valorizada, pois o artista já estava no Salgueiro desde 1954 e permaneceu na escola até 1960 tendo, portanto, participação efetiva nesse período “inovador”.

Desde 1954, o Salgueiro contava com a participação do artista Hildebrando Moura, que trabalhava anteriormente com as Grandes Sociedades. Em 1959, a escola chamara o casal Marie Louise Nery (suíça que trabalhara com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, cenógrafo e bailarino de frevo) para a confecção de seu Carnaval. Ambos entusiasmaram-se com a ideia de “misturar a escola de samba com Teatro Municipal (...) levar o espírito do espetáculo para a escola de samba”¹⁴⁸. Fernando Pamplona, professor das Belas Artes, que já participava da decoração dos bailes carnavalescos do Teatro municipal, foi jurado nesse ano. No ano seguinte integrava a equipe para a confecção do Carnaval da escola com o casal Nery, Nilton Sá e Arlindo Rodrigues. A equipe inovou a temática dos enredos e o uso de materiais carnavalescos.¹⁴⁹

Do conjunto de fatos narrados emerge uma dúvida: Por que Hidelbrando Moura desapareceu na maioria das narrativas posteriores? Sua longevidade nos primeiros anos da escola e a condução de dois enredos com temáticas próximas à questão negra não lhe permitem figurar entre os revolucionários? Quem é esse personagem colocado à margem nesse processo de enquadramento de memória onde

¹⁴⁷ Idem, idem.

¹⁴⁸ A autora cita as obras de COSTA, Haroldo, *Salgueiro Academia de Samba*, 1984, p.87 e GUIMARÃES, Helenise Monteiro, *carnavalesco, o profissional que "faz escola" no Carnaval carioca*. Dissertação de mestrado em Belas Artes - UFRJ/1992

¹⁴⁹ CAVALCANTI. Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio:UFRJ, 1994, p.55.

poucos têm lugar cativo, outros foram oscilantes e tantos outros desapareceram pelas escolhas da bibliografia?

Os relatos encontrados sobre Hildebrando ressaltam sempre a sua experiência com as grandes sociedades. Esse dado tem um valor significativo que demonstra ser apurado seu conhecimento estético e sua aproximação com alunos e professores integrantes da EBA. Se a bibliografia sobre escolas de samba identificam no início dos anos 1960 a aproximação de artistas de formação erudita, essa realidade era recorrente anteriormente nas grandes sociedades e nos ranchos.¹⁵⁰

No trecho final de seu livro, Maria Laura retomou o termo “revolução”, destacando a figura de Joãozinho Trinta, que colaborou com a dupla Pamplona-Arlindo, desde 1963, alçando voo solo na década seguinte e capitaneando outras ações inovadoras.

Essas histórias revelam o papel de mediação exercido pelos carnavalescos que trouxeram para as escolas de samba concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais. O papel expressivo das alegorias no desfile cresceu em sua decorrência. O sucesso dessas atuações repousa em duas condições. De um lado, as inovações propostas eram compatíveis com a estrutura dramática já sugerida pelas escolas. De outro lado, o talento de algum deles, e penso especificamente em Pamplona e Joãozinho, consiste também na capacidade de verbalizar, de forma muito didática e sistemática, os processos sociais em curso dos quais são parte integrante. Os carnavalescos são intelectuais, muitas vezes com claras propostas de atuação na “cultura popular”.¹⁵¹

Maria Laura foi a única, entre os pesquisadores analisados, a procurar entender e contextualizar os motivos da centralidade de Fernando Pamplona e Joãozinho Trinta, cada um por uma década específica, e do ganho de notoriedade desses personagens na memória produzida sobre a história das escolas de samba. Por outro lado, não buscava identificar os pioneiros, mas trabalhar com o conceito de mediador cultural. Pamplona e Joãozinho Trinta poderiam ser considerados mediadores culturais.

Se a maior parte dos trabalhos manteve as versões cristalizadas do pioneirismo, apontadas desde o início desse tópico, algumas diferenças e especificidades ainda podem ser destacadas.

Um trabalho acadêmico bastante respeitado pelos autores que trabalham

¹⁵⁰ Ver GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem*. Rio: Prefeitura/Culturas, 2007.

¹⁵¹ CAVALCANTI. Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio: UFRJ, 1994, p.57.

com a temática escola de samba é o livro de Monique Augras, *O Brasil do Samba enredo*, publicado em 1998. Um dos grandes méritos da historiadora francesa foi desmistificar outra “verdade” que a bibliografia sobre o Carnaval também havia difundido: a imposição do DIP¹⁵², obrigando a introdução dos Temas Nacionais¹⁵³ como enredos às escolas de samba.

Sobre o desfile dos anos 1960 e a atuação da Acadêmicos do Salgueiro, Monique Augras estabeleceu sua narrativa sem problematizar a narrativa canonizada. Na bibliografia, a historiadora citou as duas obras de Sergio Cabral sobre Escolas de Samba (1974 e 1996) e a obra de Haroldo Costa sobre o Salgueiro (1984) foi citada literalmente quando analisados os desfiles.

Mas em 1960 tal valorização era uma novidade, que deve ser creditada menos a um suposto processo de conscientização do morro do Salgueiro do que a participação de elementos cultos da classe média. Haroldo Costa (1984:93) relata como Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal, foi convidado a integrar os quadros do Salgueiro e acrescenta: “Pamplona já tinha uma sugetão para dar: “Zumbi dos Palmares”, figura que o fascinava desde os tempos do colégio, tendo sempre estranhado a marginalidade com que era tratado dentro de nossa história. Segundo, ele mesmo conta, foi a única vez que praticamente impôs um enredo”. Foi o início da exploração de “temas marginais da história do Brasil” que por muito tempo se tornaria a marca registrada do Salgueiro.¹⁵⁴

De fato, Monique Augras utilizou dos conceitos pré-estabelecidos e desconsiderou uma possível ação de engajamento da comunidade do morro do Salgueiro, ou mesmo outros motivos mais amplos para a ideia de Pamplona, creditando todas as conquistas aos elementos “de fora”, oriundos da Escola de Belas-Artes e do Teatro Municipal, e a uma fascinação individual. A historiadora fez uma citação literal da obra de Haroldo Costa, mantendo a versão canonizada e, assim, ajudou a legitimar a narrativa nos meios acadêmicos.

¹⁵² Departamento de Imprensa e Propaganda criado em 1939, no período da Ditadura do Estado Novo. Esse órgão era responsável pela censura aos meios de comunicação e também de fomento as atividades artísticas, algo muito pouco comentado. Ver GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 1.ed. Rio: Vértice/Iuperj, 1988 e FERREIRA, Jorge. *O Imaginário Trabalhista*. São Paulo: Record, 2005.

¹⁵³ Essa visão sobre a atuação do DIP está presente na maioria dos livros, sobretudo didáticos. O livro de Augras nos trouxe, embasados em documentação da Associação das Escolas de Samba, a informação de que, anos antes do surgimento do DIP, a Associação já regulamentava a obrigatoriedade dos temas nacionais. Mais do que uma ação coercitiva do Estado, a própria organização se autorregulou, pois além de querer contar com a simpatia do Governo, amplamente nacionalista, desejava criar uma diferença fundamental com outra modalidade carnavalesca, naquele momento em evidência, que eram os Ranchos Carnavalescos. AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-enredo*. Rio: FGV, 1998, p.47.

¹⁵⁴ AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-enredo*. Rio: FGV, 1998, p. 138.

Um dado interessante, que amplia o debate sobre a construção do mito do pioneirismo do Salgueiro é o fato da historiadora estabelecer como marco da “revolução” do Salgueiro, não o desfile de 1960, *Quilombo de Palmares* e sim o de 1963, *Chica da Silva*. Com essa escolha, Augras, poderia estar ressaltando o trabalho de Arlindo Rodrigues, carnavalesco autor do desfile em questão. Entretanto, a autora não verbalizou essa ideia e quando projeta um nome, sua escolha recai em Fernando Pamplona.

A obra de Felipe Ferreira¹⁵⁵, “*O Marquês e o jegue*”, publicada em 1999, foi resultado da sua dissertação de mestrado em Artes. O pesquisador analisou a produção de fantasias nas escolas de samba e elegeu como estudo de caso o trabalho da carnavalesca Rosa Magalhães, em seu trabalho de quase duas décadas à frente do GRES Imperatriz Leopoldinense.

A síntese sobre os anos 1960, na parte inicial do seu trabalho, demonstrou o diálogo de Felipe com os jornalistas Sergio Cabral (1974 e 1996) e Haroldo Costa (1984), citados e comentados em seu livro. Mas se o autor pareceu corroborar com a versão canonizada pela bibliografia especializada, a partir das obras de Costa e Cabral, estabeleceu, como veremos, matizes através de novos importantes sujeitos. No sentido da manutenção do pioneirismo do Salgueiro Ferreira comentou:

Os anos 60 e 70 verão grandes mudanças nas escolas de samba, causadas pela penetração da classe média nos desfiles. Já em 59, o Salgueiro convida um casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery, para criarem seu Carnaval. Fernando Pamplona, empolgado com o resultado do desfile resolve liderar um grupo de criadores que, assumindo a escola no ano seguinte, iria desencadear uma verdadeira revolução na temática e no tratamento plástico das escolas de samba. “Os temas deixam os limites da História oficial do Brasil, outros materiais são introduzidos, as alegorias, adereços, fantasias mudam de estilo”. Esta escalada visual terá seu auge na estética “hollywoodiana” trazida pelo carnavalesco Joãozinho Trinta através da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis.¹⁵⁶

No trecho abaixo, Felipe escolheu como marco seminal das transformações o enredo de 1960, *Quilombo dos Palmares*, e no destaque simples ao trabalho e liderança de Fernando Pamplona, como sendo um divisor de águas nas novas

¹⁵⁵ Felipe Ferreira, professor do Instituto de Artes da UERJ, é autor de considerável bibliografia sobre Carnaval e transformou a sua dissertação de mestrado em Artes no livro em questão.

¹⁵⁶ FERREIRA, Felipe. *O marquês e o Jegue: Estudo da Fantasia para Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p.81-82.

possibilidades de propostas temáticas, mas vale notar que no capítulo seguinte Felipe Ferreira reconhece outros atores e circunstâncias para as mudanças dos desfiles.

Inicialmente escolhidos pela diretoria das escolas, os enredos irão, mais tarde, ser determinados pelo carnavalesco. Os primeiros enredos versavam quase sempre sobre fatos da História do Brasil, baseados numa espécie de sugestão apresentada pelo Estado Novo, em 1939. na década de 60, a temática se ampliou com a criação, pelo carnavalesco Fernando Pamplona, em 1960, do enredo Quilombo dos Palmares para a escola Acadêmicos do Salgueiro. Os enredos passam, então a apresentar temas do folclore, da literatura, dos costumes e das lendas brasileiras.¹⁵⁷

Interessante notar que o discurso de Felipe Ferreira iniciou-se de forma diferente em outro trecho, no segundo capítulo do seu livro, no qual a primeira frase é muito importante na análise do quadro de mudanças. O pesquisador atentou para o fato de que o desejo de mudanças estava sendo almejado por várias agremiações, deixando margem para a reflexão que nenhum processo de transformações começa de forma espontânea, do zero, num estalar de dedos.

[...] o final da década de 50 irá encontrar as escolas de samba à procura de um novo caminho que pudesse expressar a importância que elas vinham, cada vez mais, possuindo. Este caminho, que iria se concretizar no GRES Acadêmicos do Salgueiro, teria, entretanto, seu começo numa cidade suíça. É em Neuchâtel, no cenário quase metafórico do Museu de Etnografia, que irá se efetuar, entre elementos da cultura material de diversas partes do mundo, um encontro que acabaria por desencadear uma revolução no desfile das escolas de samba cariocas.¹⁵⁸

A citação e a valorização do personagem Nelson de Andrade foi outro argumento importante levantado por Felipe Ferreira em relação aos demais pesquisadores já citados. Nelson de Andrade era visto, nos textos dos anos 1960 e 1970, como um agente fundamental do processo de transformação nas escolas de samba, mas acabou sem o reconhecimento em trabalhos mais recentes. Para Felipe Ferreira, seguindo de perto Haroldo Costa,

Neste momento, inicia-se um novo ato de nosso enredo. Nele surge a figura de Nelson de Andrade, então presidente do Salgueiro, que pressionado por necessidades econômicas, parte em busca de uma solução que possa resolver os problemas de sua escola. Nelson fica, então, sabendo através de uma prima da esposa de um amigo (personagem improvável, porém real) da existência “de um casal de artistas que trabalhava com figurinos, adereços de cena e pequenas esculturas e que tinha em casa coisas de bumba-meu-

¹⁵⁷ Idem, p. 116.

¹⁵⁸ Idem, pp. 116-117.

boi, candomblé, maracatu, guerreiros, etc. A trama se adensa, pois este casal é, nada mais nada menos que o casal Nery, a esta altura residindo no Rio de Janeiro, desde 1956.¹⁵⁹

Para Felipe Ferreira, o ponto de mutação das revoluções estética e ideológica foi o desfile sobre Palmares, mas em sua narrativa o desfile sobre *Debret* (1959) foi importante, pois, abriram novas perspectivas estéticas, sementes da “revolução” ocorrida ao longo dos anos 1960 no Carnaval carioca.

[...] Convidados para criarem o enredo do Salgueiro, Dirceu e Marie Louise Nery apresentam o tema Debret. Nele seria abordada a visão de um artista plástico erudito francês, que vindo para o Brasil do século XIX, iria retratar nossa gente, nossos usos e costumes, nossas negras e sinhás através da ótica acadêmica européia, e criando uma representação plástica de nosso povo. É, um pouco, isto que estará se repetindo no Carnaval de 1959, quando a multidão maravilhada irá se reconhecer através da ótica erudita (mas eivada de popular) de um desfile determinante na formação de uma linguagem plástica para as escolas de samba. O trabalho desenvolvido pelo casal, segundo Marie Louise, “misturava essa coisa de Escola de Samba com Teatro Municipal, essa coisa do show de levar o espírito do espetáculo para a Escola de Samba” (Guimarães, 1992:47) Tal fusão entre samba e teatro, ou entre popular e erudito, seria o “ponto básico da revolução” iniciada, então, pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro e que teria sua expressão plástica na concepção das fantasias da escola. Era o figurino assumindo desta vez o papel de destaque que lhe estava sendo reservado. Esta união entre o saber erudito e o saber popular, representada pela inserção do casal Nery no desfile das escolas de samba, seria uma “ponte”, um “caminho aberto que não era totalmente desconhecido, visto que o contato entre as Escolas de Samba e pessoas de outras áreas era um fato comum, na maioria das vezes, não revelado” (GUIMARÃES, 1992, p. 49).¹⁶⁰

O seu diálogo com a obra de Helenise Guimarães¹⁶¹ parece ter despertado o autor para compreender os acontecimentos com uma ótica mais ampliada. Compreendeu e destacou que a grande “ousadia” do Salgueiro foi uma nova visualidade plástica. Trouxe a cena o personagem Fernando Pamplona, com a importância merecida, mas destacou também o seu trabalho em equipe e, ao invés de perceber essa relação estabelecida entre artistas eruditos e a comunidade do morro como ação catequética, utilizou o conceito “mediadores”, bastante pertinente à antropologia. O pesquisador construiu uma narrativa que dialogava com as versões

¹⁵⁹ Idem, idem.

¹⁶⁰ Idem, pp.116-117.

¹⁶¹ Helenise Guimarães possui graduação em Pintura pela UFRJ (1984), mestrado em Artes Visuais pela UFRJ (1992) e doutorado em Artes Visuais (2007). Atualmente é professora adjunta do departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ e possui vários projetos de pesquisa com ênfase na temática do Carnaval, cultura popular, história cultural e antropologia da arte.

canonizadas, mas inseria conceitos novos que permitiam abrir novas perspectivas de análise.

A grande “ousadia” salgueirense seria, então, um desvendamento desta relação entre erudito e popular e uma colaboração clara entre elas. A partir daí o processo começa a se acelerar e, já no ano seguinte, um novo, e importante, personagem entra em cena: Fernando Pamplona. Professor da Escola de Belas Artes, Pamplona, ao ser convidado para assumir o Carnaval de 1960 do Salgueiro, traz com ele uma equipe de espertos para, em conjunto elaborarem o desfile da escola. Pamplona e sua equipe, ao assumirem o Carnaval e desenvolverem o tema Quilombo dos Palmares, tiveram que agir como mediadores convencendo a comunidade da escola do caráter inédito não só do seu enredo, mas principalmente dos seus figurinos. O negro não mais seria um figurante do enredo, mas “passava a ser um personagem de si mesmo, de seus valores e sua história” (GUIMARÃES, 1992, p. 52).¹⁶²

No trecho abaixo, ampliando o diálogo que manteve com Helenise Guimarães, o autor identifica a ação de Pamplona e sua equipe como mediadores culturais, entretanto, relativiza retomando a narrativa de Costa e Cabral quando aponta o processo de convencimento dos componentes do Salgueiro pela ação de Pamplona e seus comandados. Se Ferreira admite o processo de convencimento significa que a adequação à proposta temática e às vestimentas africanas teve que ser negociada, não sendo uma postura que já tivesse raízes na comunidade do morro do Salgueiro.

Essa narrativa, como já vimos, é recorrente nos trabalhos dos jornalistas Sergio Cabral e Haroldo Costa e em parte nas próprias declarações de Pamplona, nas diversas entrevistas concedidas ao longo dos anos. Haroldo Costa, entretanto, na entrevista dada a Fillipa Chinelli e Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti, citada no livro de Felipe Ferreira, propôs uma visão menos traumática do processo de convencimento. Essa nova versão, diferente do que apontou em seu próprio livro, me fez pensar sobre as possibilidades da passagem do tempo na relativização dos episódios.

Segundo declaração de Haroldo Costa, os carnavalescos do GRES Acadêmicos do Salgueiro: não impuseram um ponto de vista, um estilo, eles foram de encontro à escola e houve essa comunhão, a escola recebeu bem a contribuição que eles puderam dar e eles por sua vez beberam na Escola tudo aquilo que resultou na contribuição para eles dada, então houve uma comunhão muito importante (apud Guimarães, 1992:55). Ao realizarem esta união entre os desejos da escola e os objetivos estéticos de sua criação, o grupo encabeçado por Fernando Pamplona estava exercendo seu papel de mediador entre a cultura erudita, proveniente dos ateliês de cenografia,

¹⁶² FERREIRA, Felipe. *O marquês e o Jegue: Estudo da Fantasia para Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, pp.117-118.

escultura e figurino teatrais, e a cultura popular, proveniente das comunidades que formavam a escola de samba.¹⁶³

A famosa dificuldade de implantação de nova mentalidade e postura para os integrantes do Salgueiro e da obra da “catequese” de Fernando Pamplona, tantas vezes repetida, ganha na entrevista concedida por Haroldo Costa à pesquisadora Helenise Guimarães, no início dos anos 1990 - citada no livro de Ferreira – nova dimensão e revelou um quadro bem menos tensionado acerca do episódio. O jornalista Haroldo Costa narrou que a dinâmica da aproximação entre os artistas acadêmicos com os sambistas do morro do Salgueiro foi um encontro de caminhos entre os agentes culturais “de dentro” com os “de fora”.

A parte final do texto de Felipe Ferreira reforçou os dados de pioneirismo do Salgueiro. Para tal finalidade, o pesquisador utilizou parte de uma entrevista dada pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues, em 1963¹⁶⁴, posterior ao título do Salgueiro, com o enredo *Chica da Silva*, criado por ele e com a colaboração de Marie Louise Nery. Arlindo reivindicava para si e para a escola o pioneirismo na produção de figurinos e na introdução de elementos plásticos que permitiram uma clareza do enredo, até então nunca vistos.

Parte integrante desta revolução, o carnavalesco e figurinista Arlindo Rodrigues iria, com todo direito, reclamar para si, e para o GRES Acadêmicos do Salgueiro, a glória de, principalmente através dos figurinos: ter feito um enredo que foi mostrado realmente pela escola: isto é, se alguém chegasse de fora sem saber de que se tratava, facilmente reconheceria a vida de Chica da Silva, ao contrário das demais escolas que tinham enredo só no nome.¹⁶⁵

Será que Arlindo não reclamava para si também ser creditado pelos enredos que a escola vinha realizando? Seria a sombra de Pamplona, que para alguns jornalistas e pesquisadores foi o autor do enredo? O que, de fato, estava revoltando Arlindo? Felipe não levantou essas questões, mas acredito que elas poderiam ajudar a compreender os bastidores da chamada revolução do Salgueiro.

¹⁶³ Idem, p. 118.

¹⁶⁴ Segundo Felipe Ferreira a entrevista de Arlindo Rodrigues foi concedida ao repórter Juvenal Portela, publicada no *Jornal do Brasil*, em 03.03.1963, p.2 caderno B.

¹⁶⁵ FERREIRA, Felipe. *O marquês e o Jegue: Estudo da Fantasia para Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p.118.

O livro de Walnice Nogueira Galvão, *Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca*, publicado em 2009¹⁶⁶, a autora, imbuída em narrar a história do samba pelo viés das escolas de samba, reproduziu grande parte dos cânones sobre os anos 1960, construídos pelos jornalistas analisados no primeiro capítulo. Na bibliografia, entretanto só Sergio Cabral (1996) foi citado.

No capítulo *A era dos Carnavalescos*, Walnice narrou os fatos, apontando algumas “novidades” do Salgueiro, como a retirada das cordas, algo que era inerente aos desfiles até o final dos anos 1950. Também apontou o trabalho da escola como marco da criação da função de “carnavalescos”. Elegeu, entretanto, como marco seminal deste processo o trabalho do casal Marie Louise e Dirceu Nery, com o enredo *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, popularmente apelidado de *Debret*.¹⁶⁷

Sobre Pamplona, seu comentário foi mais ampliado. Descreveu o personagem ressaltando sua atuação tanto na Escola de Belas Artes quanto no departamento de cenografia do Teatro Municipal. Em sua narrativa, foi exaltada a ação “inovadora” do Salgueiro e da liderança de Pamplona, ficando a impressão de que o enredo de *Chica da Silva* foi criado também pelo “carnavalesco” e que as mudanças atingiram outras dimensões.

No ano seguinte, 1960, a mesma escola convida para essa função um cenógrafo do Teatro Municipal e professor da Escola de Belas Artes, Fernando Pamplona. Pelos anos seguintes, esse carnavalesco imprimirá ao desfile uma concepção que até então lhe era alheia, ampliando sua monumentalidade e acentuando seu caráter de show mais hollywoodiano. Um exemplo, e que causou grande escândalo, foi o minueto que fez parte do enredo “Chica da Silva”, em 1963: no meio do desfile, os sambistas suspenderam o samba e dançaram o minueto na avenida, numa interpolação Antigo Regime de uma música européia de salão. O caso ficou famoso, mas também porque o samba-enredo, da autoria de Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira, era excelente.¹⁶⁸

Seu texto retomou a narrativa do pioneirismo da escola na temática afro-brasileira pelas mãos de Pamplona e destacou ainda, completando o quadro de transformações ocorridas no âmbito das escolas, a aproximação da classe média branca da Zona Sul carioca.

¹⁶⁶ O livro da pesquisadora Walnice Nogueira Galvão faz parte da Coleção *História do povo brasileiro*, editado pela Editora da Fundação Perseu Abramo.

¹⁶⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009, p.47.

¹⁶⁸ Idem, idem.

A ideia de Fernando Pamplona para o primeiro desfile que dirigiu, em 1960, foi a seu modo uma novidade: ele sugeriu o enredo “Quilombo dos Palmares”. Jamais anteriormente uma escola tinha homenageado um herói negro, dando preferência a personagens brancas da história oficial. Daí em diante, as escolas passariam a buscar em figuras africanas ou afro-brasileiras a inspiração para seus enredos, o que até então nunca ocorrera. Expandindo-se o alcance das escolas de samba e a importância de seu papel na cultura popular urbana, em consequência cresce a intrusão de pessoas alienígenas nas escolas, ou seja, brancas e da burguesia. O fenômeno data dessa mudança formal do desfile – começando com o enredo Debret, em 1959, e continuando com o de Chica da Silva, em 1963, ambos do Salgueiro -, ou seja, da nova era dos carnavalescos, artistas plásticos, como no primeiro exemplo, cenógrafos de ópera, como no segundo. Tal mudança acopla-se a uma alteração na composição do público, que deixou de ser predominantemente constituído por membros das comunidades negras das próprias escolas de samba e passou a atrair a Zona Sul branca e as classes médias.¹⁶⁹

Para fechar esse quadro de referências, o antropólogo Nilton Santos, no livro *A Arte do efêmero: Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*, publicado em 2009, fruto de sua dissertação de mestrado em antropologia, discutiu o surgimento da figura do “carnavalesco”. Seu objetivo foi mapear a “gênese” da criação dessa categoria profissional, estabelecendo o marco dos anos 1960 e as transformações da escola de samba GRES Acadêmicos do Salgueiro. Como o objeto de pesquisa de Nilton Santos estava centrado no processo criativo do profissional “carnavalesco”¹⁷⁰, a discussão sobre os elementos plásticos ganhou centralidade.

Além das obras teóricas, suas fontes sobre carnaval e escolas de samba foram as obras dos pesquisadores acadêmicos, memorialistas e jornalistas. As obras de Sergio Cabral (1996) e Haroldo Costa (1984) parecem ter sido referências importantes, pois os dois autores constam no texto e na bibliografia da pesquisa de Nilton Santos. Um dado importante sobre a consolidação do conceito de “revolução”, atribuído ao Salgueiro na década de 1960, legitimado a partir dos anos 1990, foi apontado pelo autor, creditando parte desta construção conceitual ao carnavalesco Fernando Pamplona, que teria utilizado a expressão “revolução espetacular”, em seu comentário sobre seu trabalho no Salgueiro. No entanto, Santos não cita qual foi a fonte utilizada, onde emergiu a afirmativa de Pamplona.

¹⁶⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009, p.47.

¹⁷⁰ Interessante notar que o próprio Fernando Pamplona não gosta de ser intitulado por esse termo “carnavalesco” e por isso grafou a palavra sempre entre aspas.

De qualquer maneira, é na virada dos anos 1950 para os anos 1960 que se estabelece uma maior ênfase nos aspectos espetaculares do visual nas escolas de samba do Rio de Janeiro. É no GRES Acadêmicos do Salgueiro com a presença do artista Hildebrando Moura, desde 1954 e, posteriormente, em 1959, com a chegada do casal de artistas Marie Louise Nery (suíça especializada em folclore do Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, dançarino de frevo e cenógrafo teatral), que se inicia um processo que transformaria definitivamente o perfil das escolas de samba, iniciando, enfim, a chamada “revolução espetacular”, nas palavras do ex-professor da Escola de Belas Artes e carnavalesco Fernando Pamplona.¹⁷¹

Ao utilizar, como referência central de sua pesquisa as obras de Helenise Monteiro Guimarães (1992) e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994), o pesquisador seguiu a trilha investigativa das antropólogas, que procuraram compreender o início da profissionalização dos desfiles (Guimarães) e dos bastidores do ciclo anual de preparação das escolas para o desfile principal (Cavalcanti). Nota-se, porém, que mesmo mantendo uma postura mais acadêmica, o pesquisador não rompe com os principais aspectos aos cânones da bibliografia do Carnaval, sobretudo, os relacionados ao pioneirismo do Salgueiro e da liderança de Pamplona.

Suas observações, entretanto, buscaram ampliar o escopo de personagens envolvidos no processo, como o casal Nery e o desenhista e aderecista Nilton Sá (embora Hildebrando Moura não seja mencionado).¹⁷² Na atuação de Pamplona também valoriza sua declaração de que não trabalhava sozinho, mesmo que, para o autor, as palavras formassem uma espécie “jogo de cena”.

Nesse contexto, o mesmo mote, recortado de outro ângulo, revelou uma postura menos personalista do “carnavalesco” em relação a sua centralidade no processo de “revolução” do Carnaval, mesmo que, para o autor, a frase de Pamplona parecesse conter elementos de um “jogo de cena”, ainda assim tenha revelado o ensejo de projetar ao plano de importância capital a sua parceria com o também cenógrafo Arlindo Rodrigues.

Em entrevista realizada por Helenise Guimarães, Fernando Pamplona faz um pequeno balanço dos acontecimentos protagonizados por sua geração, no Salgueiro, entre os anos de 1950-60, destacando aspectos do trabalho em equipe e apontando as inovações no tratamento dos materiais utilizados no Carnaval; (...) praticamente todos os enredos que fiz no Salgueiro foram com o Arlindo, e me separar do Arlindo como em algumas decorações de rua é difícil, o que competia a ele ou a mim, porque um interferia no

¹⁷¹ SANTOS, Nilton. *A Arte do efêmero: Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009, pp. 54-55.

¹⁷² SANTOS, Nilton. *A Arte do efêmero: Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio: Apicuri, 2009, p. 56.

trabalho do outro, desde a ideia até a realização. (...) Se não tivesse havido Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Pamplona, Maria Augusta, haveria outros, porque é mais ou menos por aí, como a galinha e o ovo, o material ajuda a progredir a solução técnica e ela exige que haja novos materiais para que você possa fazer a revolução estética.¹⁷³

Nilton Santos corroborou que o grande legado desse processo criativo resultou em uma “revolução espetacular”, centrada nos elementos visuais, plásticos e dramáticos que as escolas de samba passaram a se utilizar em suas apresentações. Seu comentário, apoiado em citação à obra de Felipe Ferreira, estabeleceu um equilíbrio entre as vertentes eruditas e populares. Se a maioria dos textos procurou “cristalizar” a versão das mudanças estruturais nos elementos visuais das agremiações terem sido obra dos artistas eruditos, o pesquisador atribuiu a uma “interseção”, termo que procurou utilizar para compreender o fenômeno de uma ação circular, de integração e não como algo imposto ou da “genialidade exclusiva” de um grupo de intelectuais e eruditos.

O pesquisador de Carnaval Felipe Ferreira, em seu livro sobre figurino para escola de samba, ao comentar a atuação do casal Nery no GRES Salgueiro, observa que a introdução de novos materiais, como rafia e isopor, aliada a uma “expressão plástica na concepção das fantasias da escola”, propiciou o “ponto básico da revolução espetacular” que culminaria numa interseção explícita entre os elementos provenientes dos saberes populares vinculados aos de origem erudita e ou acadêmica. Na opinião de Ferreira, teria sido por meio do destaque dado ao figurino, “seus novos significados e materiais, que boa parte da mudança de enfoque plástico dramático das escolas de samba irá se processar”.¹⁷⁴

Após realizar esse inventário da produção recente, acadêmica e de divulgação sobre os desfiles das escolas de samba dos anos 60, é possível concluir que as versões de Sergio Cabral e Haroldo Costa continuaram circulando e definindo os paradigmas das interpretações. O papel central do Salgueiro e de Fernando Pamplona permaneceu legitimado, embora tenham sido levantadas evidências de que não estavam sozinhos e que dialogavam com outros atores e sujeitos sociais presentes no mundo das escolas de samba.

Sem dúvida, os textos acadêmicos foram os que manifestaram mais inquietações em relação ao cânone construído por Costa e Cabral. Entretanto, a força das narrativas dos dois jornalistas, referenciadas como “obras míticas”, parece ter freado as intenções mais ousadas.

¹⁷³ Idem, idem.

¹⁷⁴ Idem, p. 57.

No próximo capítulo, estruturado a partir de entrevistas, serão apresentadas as narrativas dos componentes mais antigos do Salgueiro. Busco ouvir outras vozes e versões. Será que elas também convergem para a versão canonizada levantada por Haroldo Costa e Sergio Cabral e reproduzida pelos pesquisadores? O que elas trazem de novo sobre os desfiles das escolas de samba e sobre a atuação do Salgueiro na década de 1960?

Capítulo 3

OS DESFILES DOS ANOS 1960 NAS NARRATIVAS ORAIS DOS PERSONAGENS DA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO

3.1 Os personagens entrevistados e os Eixos Temáticos escolhidos

Toda narrativa histórica pressupõe a presença de vários personagens. Alguns alcançam a posição de líderes, outros se tornam coadjuvantes, e a maioria fica em plano inferior, invisível ao olhar menos atento dos pesquisadores. Trazer à luz esses personagens e dar-lhes voz permite compreender os fenômenos com maior acuidade. Nesse capítulo, procurei dar voz a personagens que vivenciaram o momento da chamada “revolução do Salgueiro nos anos 1960”.

O que nos contam os personagens do Salgueiro? Quem são eles? De onde vieram? Como chegaram à escola? Qual a sua relação com o morro do Salgueiro? De onde assistiram ou atuaram no período pesquisado? Como assistiram a esse processo de “transformações estéticas”? Como se relacionaram com o “pioneirismo” da escola?

A seleção de entrevistados se deu por um processo de informações e sugestões, a partir do contato com Hiram Araújo, pesquisador e diretor cultural da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), que disponibilizou os contatos de Fernando Pamplona e Djalma Sabiá. A partir dessas três primeiras entrevistas, com vários contatos disponibilizados pelo Sr. Djalma Sabiá, gravei os depoimentos de Jorge Bombeiro, Dona Caboclinha, Tia Ciça e Haydê Blandina. Num momento posterior, entrevistei a carnavalesca Maria Augusta, diretores e o atual carnavalesco da escola, Renato Lage.

Djalma Sabiá¹⁷⁵, um dos maiores compositores da escola, é uma personalidade reconhecida no mundo do samba. A importância de Djalma é percebida pelas diversas reportagens que o elegem como símbolo do Salgueiro. A mineira Leci de Souza Menezes, conhecida na escola como Tia Ciça, saiu de Minas Gerais e veio para o Rio de Janeiro com os pais aos cinco anos de idade. Desde então se tornou moradora do

¹⁷⁵ Djalma de Oliveira Costa, nascido no dia 13 de maio de 1925, no número 1 da rua Uruguai. Aos 74 anos, Djalma Sabiá, nome com que assinou diversos sambas da escola tijuicana, entre eles o clássico "Chico Rei", com Geraldo Babão - mantém um pequeno museu da história da vermelho-e-branco, reunindo recortes e fotografias que lembram glórias que jamais se apagarão da memória.

morro do Salgueiro¹⁷⁶. Haydê Blandina, carioca de Vila Isabel, jornalista aposentada, foi, por muitos anos, integrante da ala dos compositores do Salgueiro. Moradora de Copacabana, ela encontrou na agremiação um motivo de paixão. Para ela, a distância geográfica e social não a impediu de constantemente subir o morro para realizar suas atividades na escola.

Jorge Bombeiro¹⁷⁷ esteve presente na agremiação desde a sua fundação. Foi durante muitos anos o apresentador dos ensaios que a agremiação realizava no Clube Maxwell, nos anos 1970-80. Atualmente faz parte da Velha Guarda da escola. Maria Aliano¹⁷⁸, conhecida pela comunidade do Salgueiro como Dona Caboclinha, tem sua história estritamente ligada à escola da Tijuca. Desde pequena frequentou a Depois eu Digo, uma das agremiações que participou do processo de fusão que resultou na Acadêmicos do Salgueiro. Foi passista, desfilou em alas e participou da Ala das Baianas. Atualmente preside a Velha Guarda da escola, onde está há mais de vinte anos.

Maria Augusta Rodrigues¹⁷⁹ colaborou com diversos projetos de decoração de Carnaval de ruas, avenidas e dos bailes do Teatro Municipal, feitos pelo professor Fernando Pamplona e por Arlindo Rodrigues, carnavalescos do Salgueiro. Em 1971, já fazendo parte da equipe, Maria Augusta sugeriu o enredo *Festa para um Rei Negro*, sua dissertação de mestrado para a escola de Belas Artes. O enredo ajudou o Salgueiro a ser o campeão daquele ano.¹⁸⁰

Fernando Pamplona¹⁸¹, um dos personagens mais comentados em trabalhos jornalísticos e acadêmicos, é uma figura referencial do Carnaval carioca e inserido na

¹⁷⁶ Tia do compositor Almir Guineto e do falecido “mestre Louro”, diretor de Bateria do Salgueiro nos anos 1990.

¹⁷⁷ nome artístico de Jorge Batista de Oliveira é um sambista, nascido no bairro da Tijuca, no morro do Salgueiro em 1932.

¹⁷⁸ Filha de um italiano com uma mineira, nascida e criada no morro Dona Caboclinha sintetiza essa aglutinação de legados culturais que são marcas registradas do universo das escolas de samba.

¹⁷⁹ Nasceu no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Ainda criança, mudou-se para São João da Barra, cidade do Norte Fluminense, onde viveu parte de sua infância e pôde conviver com as mais variadas manifestações folclóricas e culturais da região. Voltou para o Rio de Janeiro aos 9 anos, para morar com os avós, no Flamengo. Estudou no Colégio Bennet e, após completar os estudos, prestou vestibular para Arquitetura. Não conseguiu ingressar na faculdade e foi parar na Academia Nacional de Belas Artes, onde teve seu primeiro contato com o Carnaval, por intermédio do professor Fernando Pamplona.

¹⁸⁰ Mesmo não atuando mais como carnavalesca, Maria Augusta não deixou o mundo do samba. Presença constante nos ensaios, quadras e festividades ligadas ao Carnaval, passou a trabalhar na cobertura dos desfiles oficiais das escolas de samba, como comentarista da TV *Bandeirantes*, da extinta TV *Manchete* e na TV *Globo*. Participa anualmente do Júri do Prêmio *Estandarte de Ouro*, do Jornal *O Globo*.

¹⁸¹ Fernando Augusto da Silveira Pamplona nasceu no dia 28 de setembro de 1926, em uma casa de saúde, na Praça Cruz Vermelha, no centro do Rio de Janeiro. Na infância, morou no bairro da Glória.

vida cultural da cidade, participando ativamente dos movimentos artísticos a partir dos anos 1940. Hiram Araújo¹⁸², médico por formação e pesquisador apaixonado por Carnaval, criou na Imperatriz Leopoldinense o primeiro Departamento Cultural de uma escola de samba. Nos anos 1970, criou na Portela o mesmo modelo e realizou alguns enredos. Renato Lage¹⁸³, carnavalesco da escola desde 2003, completa o grupo de entrevistados que terão seus depoimentos analisados neste capítulo.

Apresentando uma diversidade interessante de posicionamentos e estilos, as entrevistas me permitiram ampliar a percepção de como as narrativas históricas foram sendo construídas sobre o processo de renovação nos desfiles das escolas de samba. Reveladores de olhares diferenciados, sobretudo por conta do lugar de onde vivenciaram os fatos, as narrativas são as fontes deste capítulo.

Pela natureza diversa dos entrevistados, dividi em três grupos seus depoimentos. No primeiro, agrupei os entrevistados mais antigos da agremiação, presentes desde a fundação e com ligação afetiva com o morro do Salgueiro. O segundo grupo foi formado com as entrevistas de elementos da esfera acadêmica que interagiram com as escolas de samba. O terceiro grupo ficou concentrado na figura de Fernando Pamplona, devido a sua importância e por ser um dos personagens mais citados nesta tese. Percebi que era imprescindível dar voz ao carnavalesco e abri um espaço de destaque tendo como base tanto o depoimento que Fernando Pamplona concedeu para este trabalho, como as diversas entrevistas que o carnavalesco concedeu ao longo de sua carreira.

A partir do resultado das entrevistas, busquei estabelecer o que era mais relevante para os depoentes. Três eixos temáticos emergiram nessa opção: O morro

Com a Revolução de 1930, seu pai, o jornalista Augusto Pamplona, mudou-se com a família para Xapuri, no Estado do Acre, onde fez o primário. De volta ao Rio de Janeiro, foi morar no bairro de Botafogo. Ali teve seus primeiros contatos com o Carnaval Carioca, em companhia da “empregada” da casa que o levou para ver as batalhas de confetes na Rua Dona Mariana. Aos 12 anos de idade, foi para o Internato Pedro II, concluindo o curso secundário, decidiu ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. Formação profissional: Escola de Belas Artes, onde se tornou professor. Participou do Teatro Universitário, onde atuou ao lado de atores como Sérgio Brito, Natália Timberg e outros. Nos fins da década de 40 e início de 50, ainda aluno de Belas Artes, frequentava o Bar Café Vermelhinho, reduto de artistas e intelectuais, como Eneida, Rubem Braga e Santa Rosa. Neste local, discutiam-se assuntos do momento, e Fernando fazia novas amizades. Por intermédio de Mário Conde, foi trabalhar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde aprendeu técnicas cenográficas. Muitos foram os cenários produzidos por ele para óperas e balés do teatro. Faleceu em 29/09/2013.

¹⁸² Atualmente é Diretor Cultural da LIESA.

¹⁸³ Cenógrafo na TV Manchete, iniciou sua vida profissional no Carnaval como assistente de Fernando Pamplona e de Arlindo Rodrigues.

do Salgueiro e a fundação da escola, os desfiles dos anos 1960/70 e a força das mulheres salgueirenses, tendo como ícone a sambista Isabel Valença.

Os três eixos temáticos se mostraram importantes na construção desta tese. O primeiro revelou uma presença muito marcante da identidade negra, tanto nos aspectos sociais quanto culturais. O morro do Salgueiro, nos anos 1950, já apresentava uma confluência intensa de ritmos, festas e ritos que demarcavam o território como um espaço de afirmação da cultura afro-brasileira.

O segundo eixo, objeto central desta tese, foi um dos assuntos mais comentados durante as entrevistas. A minha busca pessoal foi contemplada com relatos interessantes, ora confirmando os cânones sobre o assunto, ora revelando olhares distantes ou pouco atentos para as verdades cristalizadas. A lógica da memória segue caminhos diversos, e um direcionamento cronológico nem sempre é o que os entrevistados desejaram trilhar.

O terceiro eixo surgiu de forma espontânea da própria narrativa dos entrevistados. Entre os vários pioneirismos analisados no capítulo anterior, como abolir as cordas durante o desfile das escolas, das viagens internacionais, da nova estética, dos novos temas/enredos, da figura de um artista erudito/acadêmico, Fernando Pamplona, dos enredos com personagens negros, pobres, um ponto, não valorizado pela bibliografia, foi abordado por todos os entrevistados, o orgulho de terem sido contemporâneos de Isabel Valença, a *Chica da Silva* do Salgueiro. Por conta da força que a personagem emergiu dos depoimentos, percebi a necessidade de destacá-la como um dos fatores que também foram importantes para alçar o Salgueiro ao lugar destacado na história das escolas de samba.

No caso do estudo sobre Carnaval e mais especificamente sobre escolas de samba, além das memórias eivadas de paixão, entram em jogo outros elementos que carregam as narrativas de colorações repletas de simbolismo. Ao entrevistar os membros da Velha Guarda, e personagens importantes do contexto histórico do ambiente carnavalesco dos anos 1960, percebi que a tentativa de demarcar as ações da agremiação de coração como a primeira, a inovadora nunca ficou distante da ideia de mantenedora do capital simbólico da tradição.

Os personagens que vivenciaram essa história revelaram, durante as entrevistas, ângulos novos, motivações diferenciadas que criaram certos contrapontos em relação aos discursos dos jornalistas e dos pesquisadores que buscaram ressaltar

as características revolucionárias da agremiação. Com efeito, alguns pontos dessa história parecem confluir na criação e na consolidação de certos consensos que passaram a se tornar verdades dentro da bibliografia especializada no assunto e que são reproduzidas pelos entrevistados. Assim como, aspectos inusitados são narrados, ampliando as possibilidades analíticas.

As entrevistas revelaram como esses agentes interagiram com os acontecimentos, as apropriações incorporadas, as lutas travadas e o legado simbólico que esses sujeitos representavam e ainda representam. As narrativas revelaram também o grau de subjetividade alcançado pelas verdades. Com suas histórias/memórias, ficou evidente o quanto os embates para a consolidação dessas “verdades” geraram cristalizações, mas também revelaram o processo de silenciamento sobre alguns personagens e fatos.

Os depoentes gravaram suas entrevistas em momentos distintos do ano de 2010. O pesquisador Hiran Araújo recebeu-me em seu escritório na LIESA, no dia 25 de maio. Djalma Sabiá me concedeu um longa entrevista, entremeada com bolo e café, no dia 1º de junho em sua “casa-museu”¹⁸⁴. No dia 12 de julho, realizei durante uma tarde, na quadra da escola, as entrevistas com Jorge Bombeiro, Dona Caboclinha, Haydê Blandina e Tia Ciça, antigos componentes do Salgueiro. O carnavalesco Fernando Pamplona me concedeu duas entrevistas, em 20 de junho e 19 de novembro, em seu apartamento em Copacabana. A carnavalesca Maria Augusta Rodrigues recebeu-me em seu apartamento, no bairro do Flamengo, no dia 20 de novembro. No dia 20 de novembro, data dedicada a Consciência Negra, em meio ao ensaio da Escola para o Carnaval de 2011, entrevistei o carnavalesco Renato Lage.

Vencendo as dificuldades que cada entrevista propõe, os temas foram levantados, e as narrativas fluíram. Por certas deficiências na minha abordagem metodológica, percebi que coloquei algumas respostas nas falas dos meus entrevistados. Mesmo assim, a fluência e a autonomia dos entrevistados e suas versões garantiram a originalidade e validade de minha pesquisa.

A riqueza de encontros nos permite vivenciar o processo de sair a campo em busca de histórias de vida, transformadas em fontes para a nossa análise. A opção por trabalhar com eixos temáticos, a partir da relação do que estava presente na maioria

¹⁸⁴ A casa é situada em uma vila, bastante escondida, próxima à Praça Sãos Penna.

das entrevistas, ocultou parte dessa individualidade da ação, mas não escondeu o lugar e o envolvimento do historiador/entrevistador com cada um de seus depoentes.

Alistair Thompson refletiu sobre as angústias que os historiadores e pesquisadores em geral sentem no processo dos registros das entrevistas. Nos últimos anos, segundo Thompson,

[...] alguns historiadores orais criaram métodos de análise e de entrevista que se fundamentam num entendimento mais complexo da memória e da identidade, e que sugerem meios novos e estimulantes para tirar o maior proveito das memórias para fins de pesquisa histórica e sociológica.¹⁸⁵

Thompson buscou dar cientificidade ao material coletado, criando condições necessárias para um depoimento livre: “procuramos explorar as relações entre reminiscências individuais e coletivas, entre a memória e a identidade, ou entre entrevistador e entrevistado”, pois “frequentemente estamos tão interessados na natureza e nos processos da rememoração quanto no conteúdo das memórias que registramos”.¹⁸⁶

Os discursos impregnados por um viés sentimental criaram narrativas que ora revelam ora ocultam a percepção do fato, emoldurando-o num quadro que pode refletir a idealização de um real desejado. Indissociável também é a preocupação com a postura do entrevistador, entre a intimidação e o ato de forçar respostas que atendam às necessidades de suas hipóteses; em outros momentos, maravilhando-se com a narrativa dos entrevistados. O distanciamento é a meu ver algo muito difícil, pela relação dialógica que se estabelece entre entrevistado e entrevistador. O historiador italiano Alessandro Portelli, discutiu a questão dessa relação intensa entre o entrevistador e o seu entrevistado, com precisão.

A subjetividade, o trabalho através do qual as pessoas atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade, constitui por si mesmo o argumento, o fim mesmo do discurso. Excluir ou exorcizar a subjetividade como se fosse somente uma fastidiosa interferência na objetividade factual do testemunho quer dizer, em última instância, torcer o significado próprio dos fatos narrados.¹⁸⁷

¹⁸⁵ THOMPSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais*, p. 69 in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.). *Usos e Abusos da História Oral*, 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ PORTELLI, Alessandro. *A filosofia e os fatos*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p.59-60.

A preocupação da relação construída entre o historiador e seu entrevistado traz à tona a subjetividade e a variabilidade do tempo como medida de valor. A sua variante se encontra na raiz da narrativa e a sua mutabilidade está diretamente relacionada à evocação das memórias recordadas ou esquecidas. A experiência única que se estabelece entre indivíduos, que a priori não se conhecem, permite a geração de um momento especial, em que diferentes níveis de informação, formação e vivência se cruzam produzindo um discurso narrativo que ora flui, ora retrai, sendo um documento sempre em aberto, cuja análise também se torna pertinente, levando em conta o processo de sua construção.¹⁸⁸

Essa dinâmica, descrita por Portelli, foi a tônica dos meus encontros com os entrevistados. Negociações intensas, longos períodos de convencimento e a leve sensação de estar invadindo a privacidade de vidas que eu não partilhava. A dificuldade de estabelecer uma agenda prioritária para a manutenção desses contatos mais frequentes impossibilitou a consolidação de uma relação de maior proximidade que permitiria ampliar o escopo de memórias e narrativas a serem coletadas com os meus entrevistados.

3.2 As narrativas dos antigos sambistas do Salgueiro

Localizado na Tijuca, bairro carioca na zona norte, o morro do Salgueiro, assim como as demais favelas do bairro (Borel e Formiga), integrava uma vasta área que servia para a plantação de café, cultivo que permaneceu até a virada dos séculos XIX e XX. Por conta dessa atividade produtiva e a necessidade de grande número de mão de obra, a região sofreu grande impacto populacional, em especial o morro do Salgueiro, que teve a partir do começo do século XX um processo de povoamento por conta do expressivo contingente de ex-escravos e migrantes nordestinos.

O nome do morro foi dado a partir da chegada do português Domingos Alves Salgueiro¹⁸⁹ e durante os anos 1920 ganhou o seu nome atual, pois o comerciante se intitulava proprietário de vários imóveis na localidade (precários barracos, situados nas encostas do morro). Na década de 1930, os moradores, cerca de 7.000, a partir da

¹⁸⁸ Idem, p.60.

¹⁸⁹ Comerciante e dono de uma fábrica de conservas na Rua dos Araújo, na Tijuca, Domingos era também proprietário de 30 barracos no local. Logo o português virou referência e designação do morro, que passou a ser conhecido como morro do "seu Salgueiro".

Escola de Samba Azul e Branco, conseguiram garantir sua permanência no morro após uma ameaça de despejo, inaugurando assim, de maneira informal, a primeira “associação de moradores” do Rio de Janeiro.¹⁹⁰

Aos poucos, os moradores foram modificando a história e a geografia do morro (Imagem 4), dando nomes às suas ruas, vielas e "bairros", cantos e recantos de um morro que ia ganhando vida e cotidiano. E assim surgiram o Sossego (local mais sossegado), o Campo (devido ao campo de futebol) e o Pedacinho do Céu (por ser a parte mais alta, onde os barracos ficavam mais isolados do mundo). Tinha também o Canto do Vovô, Sunga, Caminho Largo, Trapicheiro, Portugal Pequeno, Sempre Tem, Anjo da Guarda, Terreirão, Grotta, Rua Cinco, Carvalho da Cruz e Buate.¹⁹¹

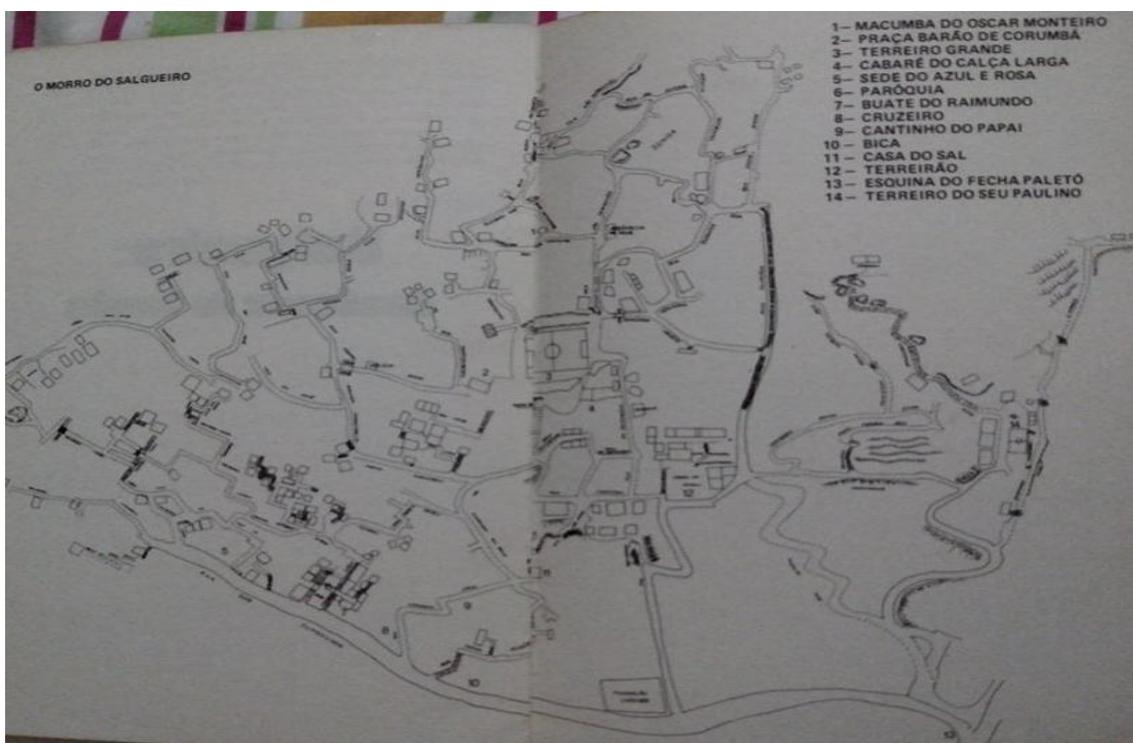


Imagem 4 – Mapa do morro do Salgueiro, in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 12-13.

Os elementos sinestésicos presentes na narrativa do site oficial da escola revelou aromas de uma culinária plural (cozidos, mocotós, peixadas e feijoadas), originada pelos diversos saberes/sabores das localidades de origem dos moradores que afluíram para o morro a partir dos anos 1940, como “o interior de Minas Gerais e do estado do Rio de Janeiro (Santo Antonio de Pádua, Itaocara, Cantagalo, Cambuci

¹⁹⁰ Ver COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de Samba*, Rio: Record, 1984, p. 75.

¹⁹¹ www.salgueiro.com.br, pesquisado em 12/07/2010.

e Sta. Maria Madalena)”. A partir da narrativa do site podemos perceber a importância da identidade negra para a formação social e cultural do morro do Salgueiro, pois o “Carimbó, Folia de Reis, Calango, Jongo, Samba de Roda e o Caxambu eram cantados e dançados pelos imigrantes em datas folclóricas e passaram a ser apreciados também nas festas do morro”.¹⁹²

Os bailes e as práticas religiosas realçaram essa “fotografia” do morro e de seus moradores. O tom predominante era o sentimental e nostálgico, onde a violência parecia que não existia, e a convivência era extremamente pacífica, mesmo com tanta diversidade.¹⁹³ Outro traço marcante, dentro do caráter festivo que a narrativa nos apresenta sobre o morro do Salgueiro, percebe-se o forte apelo do sincretismo religioso que consegue coadunar elementos da religiosidade católica, com elementos da umbanda e candomblé,¹⁹⁴ resultando num totem simbólico específico da localidade, mas bastante semelhante na forma do hibridismo cultural em relação às demais agremiações em seus ambientes originais.

E os antigos sambistas do Salgueiro, como narraram suas memórias sobre a vida no morro nos anos 1950/60? Como se recordaram desse tempo? Como se estabeleciam as relações sociais e culturais? Dona Caboclinha apresentou suas narrativas em torno das memórias evocadas pela geografia sentimental e cultural do lugar. Suas festas, tradições, a origem dos moradores, com grande fluxo populacional originários do estado de Minas Gerais.

Caboclinha – É..Tinha aquele, aquele clima amigo porque muitas, muitas meninas como eu ia pegar graveto.. e’..para fazer o fogão, né de lenha, outros já pra pegar os mais fortes pra pegar aquelas toras pra fazer pra Tia Neném faze o..., e a Tia Neném e a Tia Ciça né, fazer o succulento angu a baiano... e aí.. ficava a noite toda naquela farra gostosa e boa né.. respeitando sempre que o samba que eu conheci foi uma coisa e o samba que eu vivo hoje eu acho um pouquinho diferente..[...] Tinha tudo toda..toda mistura. Cada um era uma coisa. Eu sempre fui católica, mas tinha umbanda, tinha... eu não sei..não entendo muito dessas outras religiões. Tinha o verdadeiro bíblia que tem até hoje..tinhamos tudo, cada um era uma coisa, mas todo mundo se dava bem.¹⁹⁵

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Em janeiro, o dia 20 passou a ser especial para os moradores do Salgueiro. É nesta data que, até hoje, flores e velas se espalham pelo morro para a festa em homenagem ao padroeiro do Salgueiro, São Sebastião, cujas cores são o vermelho e o branco. O Campo se transforma num arraial, enfeitado com barraquinhas e bandeirolas para a festa. A diversidade religiosa do Salgueiro permite ainda que o morro abrigue outro padroeiro e protetor: Xangô, orixá do Candomblé, também de cores vermelho e branco e também reverenciado no dia 20 de janeiro, quando, à noite, diante dos pegis e dos gongás, o senhor das pedreiras recebe as homenagens de seus afilhados do Salgueiro. Idem.

¹⁹⁵ Entrevista com Dona Caboclinha realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca em 12/7/2010.

Dona Caboclinha, com certa nostalgia, trouxe à tona a memória de um tempo, na sua visão, paradisíaco. Recordou a história de seus pais e dos antepassados nos primeiros momentos de convivência naquele espaço.

Guilherme – E como é o nome do pai da senhora?

Caboclinha – Birolha ... [...] Cuiqueiro,... cuiqueiro

Guilherme – Ele... Nascido também no morro do Salgueiro?

Caboclinha – Não. Ele nasceu na Itália. Era filho de italiano. Ele veio pequeno. E os pais vieram pro morro, e depois arrumaram a situação, aí fora, inclusive ele depois de rapazinho, já gostou, já casou, já fez tudo que tinha, ficou por ali mesmo. [...] Minha mãe se chama Sebastiana Aliano.

Guilherme – Aí e eles se casaram.

Caboclinha – no morro.. [...] Era mineira.. (risos) mineira... [...]E minha avó do tempo de africano... minha mãe era escura, meu pai era branco... então já viu, né..

Guilherme – A avó da senhora, chegou a pegar a a época da escravidão? Pegou ainda esse tempo?

Caboclinha – Eu não peguei não. Eu não peguei...porque ela era mãe da minha mãe. [...] Ela pegou um bocado... A mãe dela que era (risos).¹⁹⁶

Em outro trecho da entrevista, Caboclinha retomou a narrativa da formação populacional do morro do Salgueiro, relatando também os ritmos que foram introduzidos, sobretudo pelo contingente vindo de Minas Gerais e como isso resultou numa marca identitária para o lugar e conseqüentemente para a escola de samba.

Guilherme – E lá do morro do Salgueiro, [...]Era muita gente que vinha de fora?

Caboclinha – Tinha muita gente! Minas então, invadiu o Salgueiro. É o caso, né, e ficou, também,mas, invadiu no bom termo, né... e fizeram amizade, criaram seus filhos aí, casaram aí, e ficou aqui até hoje... a minha família mesmo tem gente que veio de Minas, né, como a minha mãe, como minha avó, mas muitos anos...eu nasci já no morro e ficou sambista. Se mineiro não era sambista ficou.

Guilherme – Mas aí trouxeram outros ritmos também?

Caboclinha – o calango... [...] ...o caxambu, tem outro... como é...é... ainda tem uma outra dança que eu não me recordo agora... e ficou tudo... [...] Jongo..jongo..tinha, o negócio pegava fogo no dia de sábado, sexta feira.

Guilherme – é.. mas isso a senhora acha que também trouxe influências para a cultura do morro do Salgueiro e depois pra escola?

Caboclinha – Trouxe, tudo que é bom, que...que...tem uma dança, né, que é cultural... trouxe sim.. bom benefício pro morro do Salgueiro.¹⁹⁷

Sobre a variedade das manifestações culturais, o compositor Djalma Sabiá foi recordando o que vivenciou no morro, tanto no âmbito musical, quanto no religioso.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Idem.

Guilherme – Lá..tinha muitas festas lá no morro, seu Djalma? Muitas festas religiosas, católicas, de candomblé?

Djalma – No morro teve tudo isso. Teve Caxambu, tinha procissão, tinha festa de ..como é..Folia de Reis..essas merdas todas..

Guilherme – Quem era o padroeiro?

Djalma – O padroeiro é São Sebastião. ¹⁹⁸

Tia Ciça, em seu breve relato, comentou sobre as festas e os ritmos que faziam do local um lócus privilegiado de misturas e de enraizamento de tradições culturais da ancestralidade africana em junção com o barroco mineiro em sua religiosidade e estética. Perguntada sobre as danças e festas, a entrevistada relatou o que lembrou, dos tempos de sua infância e juventude.

Tia Ciça: tinha, tinha Caxambu, Folia de Reis. Tinha assim bailes, bailes, dias de santo, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Conceição tinha baile, lá no azul e branco, o pessoal fazia aquelas roupas bonitas, aquelas senhoras né... ¹⁹⁹

Em outro trecho da entrevista, Tia Ciça lembrou seus parentes ligados à difusão das danças vindas de Minas. Com seu olhar de mineira desconfiada, foi soltando pequenas, mas significativas histórias.

Guilherme: a senhora falou pra mim que veio de Minas né, e a senhora acha que teve essa mistura cultural? Com os ritmos de lá?

Tia Ciça: não, não eu nunca dancei lá. Era criança, cinco anos de idade.

Guilherme: mas os seus pais trouxeram por exemplo, caxambu..

Tia Ciça: não, minha mãe dançava caxambu.

Guilherme: a senhora lembra no morro das pessoas dançando?

Tia Ciça: lembro, lembro, meu irmão dançava caxambu. Eu não sei dançar não, mas meu irmão dançava. Meu irmão foi presidente da velha guarda daqui do Salgueiro, era salgueirense doente. ²⁰⁰

Haydê Blandina descreveu o morro como um lugar tranquilo e de convivência fácil. Para a moradora de Copacabana, subir o morro não parecia ser algo tão assustador quanto se pintava nas crônicas dos jornais. Outro tema presente foi a questão da preocupação com as crianças e a sua escolaridade. Haydeé falou com orgulho dos moradores e especificamente dos sambistas, pois não identificava e continua não identificando sinais de analfabetismo no morro do Salgueiro.

Haydê: o morro era uma coisa muito gostosa, porque eu estava sempre lá, era um morro sossegado, não tinha tiroteio, não tinha nada, as famílias todas

¹⁹⁸ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

¹⁹⁹ Entrevista com Tia Ciça realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²⁰⁰ Idem.

eram amigas, e tinha gente muito boa que frequentava, o deputado, Sami Jorge, ele era um benemérito do Salgueiro, os meninos que estudavam, ele tomava cuidado e, “não tinha vaga na escola, como não tem vaga?”, procurava vaga, tratava, caso de doença, encaminhava pros hospitais, e quando eles estavam mais crescidinhos botava tudo pra ser lixeiro. [...] Às vezes, eu passo, moro em Copacabana, né, no posto 6, então as vezes saio pela Avenida Copacabana vou fazer qualquer coisa, de repente ouço: “dona Haydê”. Eu olho, é o menino lá da Comlurb, “oi, como é que vai?” [...] ²⁰¹

Jorge Bombeiro narrou suas lembranças da infância e adolescência, mesclando festividades e as atividades culturais que exerceu no morro. A sua ação comunitária, com a exibição dos filmes, uma atividade cultural muito pouco comentada pela imprensa, abriu novas perspectivas de análise sobre a circulação de ideias e agentes culturais no morro do Salgueiro.

O depoente destacou o papel desempenhado pela Fundação Leão XIII como um polo de aglutinação cultural em prol da comunidade, onde sua função de assistência social era ampliada com as ações culturais. O sambista revelou com orgulho a sua ação e o “pioneirismo” de levar entretenimento e cultura aos moradores, citando os estratagemas para conseguir o equipamento necessário, num intercâmbio com a Embaixada dos Estados Unidos.

Jorge - [...] mas lá no morro, eu era o diretor dum grêmio que tinha a Fundação Leão XIII, lá no morro eu fazia show, dava também sessão de cinema, pra fazer sessão de cinema eu tinha que tirar um curso na embaixada americana, então apanhava os projetores, eu creio que era 16 milímetros, na embaixada era obrigado a trazer os documentários a propaganda deles, e depois eu vi que muita gente não queria só vê a propaganda deles, uma coisa, um filme, então alugava filmes nas produtoras, Universal, e outras mais, então alugava lá e cobrava do pessoal irrisoriamente só pra pagar os filmes, e aí foi minha vida.. [...] lá no morro do Salgueiro, na Fundação Leão XIII, hoje tá muito abandonado, entendeu..

Guilherme: essa coisa dos filmes..que filme o senhor lembra que exibiu lá? E o pessoal gostou? Eram mais filmes nacionais ou estrangeiros?

Jorge: não, o estrangeiro, eu via o que o pessoal gostava, filme de bang bang, filme de amor, então alugava o filme e, no dia que era pra mim apanhar a máquina da embaixada, com a própria máquina da embaixada, eu passava os filmes, e isso a embaixada lá acho que nunca soube que eu fazia isso, né, por causa que eu só apanhava só documentário deles, né, e por aí vai, né. ²⁰²

Em outro momento de sua entrevista, Jorge Bombeiro²⁰³ retomou a questão da infância ao falar de sua escolaridade e a constante busca de trabalho até sua

²⁰¹ Entrevista com Haydê Blandina realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²⁰² Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²⁰³ A narrativa de Jorge Bombeiro guarda em seus traços o porte da fidalguia e da “malandragem” carioca, utilizando em sua entrevista a linguagem popular dos sambistas.

incorporação ao Corpo de Bombeiros, razão maior de seu sobrenome artístico. Um dado que me chamou a atenção foi o fato de o entrevistado se relacionar com o emprego formal de maneira ativa, mas logo em seguida revelar que continuava com suas atividades artísticas, tanto como promotor de eventos quanto como um dos músicos dos diversos grupos que participou.

Jorge: eu estudei na Escola Heitor Lyra, ali na subida mesmo do morro, ali. Estudei na Escola Heitor Lyra, eu trabalhava.. ou trabalhava durante o dia, pela manhã, a tarde, é.. ia pra um emprego que eu arranjei, né, isso desde idade de 7 anos, eu sempre trabalhei. Trabalhando e estudando.. e , também, passei pra estudar a noite, que era no antigo Colégio Padre Champanhague, acho que uma coisa assim, entendeu.. a noite, né, ali na Barão de Mesquita, estudava a noite, e também as vezes vendia, trabalhei em circo, né que naquele tempo tinha circos, aqui..então, eu passei a trabalhar no circo vendendo refresco, naquele tempo se vendia muito refresco, bala, dentro do circo. Depois eu vi que eu poderia fazer meu negócio, então comecei a comprar amendoim, eu mesmo botava ele pra torrar e vendia, eu me recordo. [...] Aí entrei na corporação dos bombeiros, mas antes eu também, eu tinha, eu sempre fui músico, gostava de cantar, lá no morro, né que lá no morro, nos shows eu cantava também, botava concurso de cantora, e tudo.. e, tinha um grupo, cantava com o grupo, tocava, era pandeirista, tocava com esse grupo. [...] ²⁰⁴

Essa dicotomia trabalho formal x trabalho artístico é uma das chaves para o acompanhamento da entrevista de Jorge Bombeiro. Nessa linha meio tênue de autoafirmação, a sua condição profissional conferiu-lhe respeitabilidade no contexto social, mas foi o trabalho artístico que visivelmente lhe conferiu o prazer de viver. Subjetividades à parte, essa dicotomia e a constatação posterior podem ser percebidas no áudio de sua entrevista. Ao retomar a conversa, novamente seus pais foram lembrados. Sua origem geográfica, sua infância e as práticas culturais e religiosas que aconteciam no morro do Salgueiro foram evocadas por Jorge Bombeiro.

Jorge: meu pai era mineiro, né, e meu tio é automaticamente é mineiro, porque minha mãe também era mineira. E também, o meu tio era mais conhecido, tanto no meio do samba Manuel Carpinteiro, entendeu.. trabalhava em carpintaria, né.. veio pra cá.[...] casou com a minha mãe, né, ela era mineira [...] mineira também.[...] porque antigamente vinha muito pessoal de fora, aqui pro Rio, e ainda vem, né, ainda vem, muita gente, de fora, e aqui vai germinando, por causa que aqui, o Rio sempre foi um local onde que o pessoal vinha, naquele tempo tinha muito forró, baião, muita música, tinha também, agora eles dizem pagode, mas aqui era mais regional, música regional, assim, de Black. ²⁰⁵

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Idem.

A narrativa a cerca da religiosidade com suas festas e manifestações são mescladas com a cultura musical em suas diversas práticas. Percebe-se a grande influência que o contingente originário de Minas Gerais trouxe para o morro do Salgueiro. Parte significativa dos entrevistados revelou que seus antepassados vieram deste estado.²⁰⁶ A marca de uma religiosidade barroca e também dos cultos afro-brasileiros foram legados importantes dessa influência cultural trazida das Minas Gerais. O jongo, o caxambu, o cateretê são citados ou lembrados pelos entrevistados. Jorge Bombeiro ampliou o panorama cultural relatando a realização de serestas, dos sambas, dos bailes com a música soul, do movimento *Black*, revelando um quadro bastante plural de sons e ritmos, que dotaram o Salgueiro de uma universalidade cultural.

Jorge: ah! tinha a festa de São Sebastião, foi o que foi, foi o dia marcante, né. tinha procissão, né, no dia 20 tinha procissão, o qual tem uma carteirinha lá em cima de São Sebastião, lá no morro, e, tinha também festivais de futebol, entendeu, que na fundação era integrada, a gente fazia, eu não sei mais qual era, Olimpíadas. Todos morros tinham uma fundação, então, jogava futebol contra Salgueiro contra Mangueira, e assim vai.. Pro campeão, e também tinha os bailes de.. de missa, no Salgueiro.. por aí a fora... [...] não, os bailes dentro das agremiações, das fundações, né, aniversário, tudo.. entendeu, agora lá no morro fazia seresta, fazia shows, e tudo..né.²⁰⁷

Toda a altivez do entrevistado se recolheu quando questionado sobre as religiões afro-brasileiras. Não negou a existência, mas falou meio timidamente dos seus parentes que lideravam terreiros, denominados “centro” pelo entrevistado. Essa denominação, também utilizada pelos cardecistas, cria certa ambiguidade, deixando no ar uma dúvida. Jorge Bombeiro, entretanto estava se referindo a um terreiro de candomblé ou umbanda, mas em sua fala, a palavra “terreiro”²⁰⁸ não ganhou projeção. Esse evitar da palavra, simbolicamente, guarda uma rejeição ou respeito e, sobretudo, o seu não pertencimento àquele grupo. Se o entrevistado cita o seu tio como representante, faz questão também de não incluir o seu pai como praticante ou adepto à religião afro-brasileira. Sobre os evangélicos, seu comentário foi mais

²⁰⁶ Faltou da minha parte a perspicácia de tentar mapear de qual região das Minas Gerais gerou essas correntes migratórias. É razoável supor, a partir de outras pesquisas sobre esses ritmos afro-brasileiros²⁰⁶, que essa corrente migratória tenha vindo da Região do médio Paraíba, no entrecruzamento de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

²⁰⁷ Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²⁰⁸ A palavra *terreiro* tem um significado mais amplo do que o caráter religioso, pois os espaços de ensaio das escolas, antes de terem suas quadras, também eram designados como terreiros.

lacônico e resignado quando constatou o aumento considerável de igrejas evangélicas em relação aos anos 1960.

Guilherme: tinha muitos terreiros também lá no morro seu Jorge?

Jorge: Terreiro?

Guilherme: de candomblé, de umbanda?

Jorge: bom, { }, o meu tio, ele era um dos, representantes, da, tinha um centro lá, né, que era lá no Caminho Largo, Tia Paulina, centro dele, muito conhecido né, agora meu pai não era de centro não, mas meu tio era.

Guilherme: é né, conviviam bem lá no morro, ou tinha algum preconceito?

Jorge: sempre houve convivência de, dos centros do morro do Salgueiro, não só tinha ali, tinha em vários locais, centros do morro, mas foi acabando, acabando, até hoje que eu saiba.. [...] agora, evangélico tomou conta do local, agora sim, tinha umas 3 ou 4 igrejas evangélicas, lá em cima no morro.²⁰⁹

A importância dos concursos de beleza também esteve presente na entrevista de Jorge Bombeiro. Num dos trechos da conversa, ele relembrou a sua ação “pioneira”, conseguindo garantir a participação de uma componente, moradora do morro do Salgueiro, num concurso de beleza.

Jorge: [...] e também fazia show, evento, eu também dava uma de fotógrafo, também, tinha também, ah.. eu fui o primeiro a botar uma mulher de morro no antigo Estado da Guanabara, na Miss Estado da Guanabara, o qual uma mulata do morro concorreu a este título, entendeu.. e por aí vai.²¹⁰

A complexidade de relações estabelecidas visivelmente permitiu a consolidação de um traquejo social que seu Jorge Bombeiro adquiriu, possibilitando outras interações culturais, que ele orgulhosamente narrou, como a candidatura à Miss Guanabara de uma moradora do morro do Salgueiro. A conquista de Jorge e da candidata à miss, que não tem seu nome revelado, deixa clara como a questão da segmentação social e racial era um impeditivo de participação social e um incômodo para as comunidades periféricas, pois o entrevistado faz questão de frisar que a moça era uma mulata.

Outro tópico que emergiu nos depoimentos sobre o morro foi a presença de políticos em busca de apoio em suas candidaturas. Haydeé Blandina destacou a relação estabelecida por essa classe com a comunidade do morro do Salgueiro. A sambista trouxe à cena o político Sami Jorge²¹¹, que em seu ponto de vista era um

²⁰⁹ Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Sami Jorge foi suplente em 1954 e vereador em 1958. Em 1960, eleito deputado constituinte do Estado da Guanabara e, em 1962, deputado estadual pelo PSD. Em 1979, ajudou a fundar o PDT (Partido Democrático Trabalhista), voltando à Câmara Municipal como vereador se reelegendo em 1992, 1996 e

“agente social”, amparando a juventude do morro. Na visão de Haydeé, a política e o comportamento oportunista dos políticos não ganhavam muito espaço na comunidade do Salgueiro. O respeito que ela devotou ao ex-deputado parecia ser um agradecimento por sua ação social, oportunizando estudo e emprego aos moradores do morro.

Haydê: [...] os políticos, alguns apareciam sim viu, pra vê se conseguiam voto, essa coisa toda, mais não pintava não, porque o salgueirense não dava muita pelota pra isso. Entendeu, e aí, até desistiram, agora, o Sami Jorge, é que era o cara que, acodia todo mundo lá. “ô menino, você não vai pra escola?”. O menino terminou o primário, ta crescidinho, ta com 17, 18 anos, vai ser lixeiro. Aí botava o cara lá. Não sei que diabo de poder que ele tinha. Que a maioria do salgueirense é da Comlurb. Engraçado né?.²¹²

Djalma Sabiá narrou com certa ironia as estratégias dos moradores que buscavam estabelecer relações mais efetivas com os políticos e como essa classe tentava se aproximar em troca de favores eleitorais. Essa relação oscilava da ingenuidade à esperteza, de ambas as partes, na análise crítica e bem humorada de Djalma Sabiá.

Guilherme – E tinha muita política lá no morro? O senhor falou do apoio a Juscelino. Os políticos subiam o morro do Salgueiro pra pedir apoio?

Djalma – Era uma festa! Só que tem uma coisa... Os caras não eram cara de pau. Subiam um político pela General Roca outro já tava descendo pela Bom Pastor. Porra o Nelson ficou até pau da vida: Porra vocês precisam... arranjar um político pô e firmar com esse político. Por isso que o Salgueiro não vai pra frente pô! Por que cada um puxava brasa pra si. Cada dia tinha um político o Nelson chegou com uma proposta aqui, ainda não era diretor, chegou inclusive, uma reunião pra propor se o Salgueiro, já era Acadêmicos, apoiasse a candidatura do Juscelino, os quatro anos que ele fosse presidente ia bancar os Carnaval da escola. Tinha um grupo...um grupo que financiou a campanha do Juscelino, por que foram o quê umas oitenta empresas...oitenta empresas ajudaram a campanha do Juscelino.[...] Oitenta empresas...Porra se fosse agora não ia ser eleito não, a oposição ia falar: Pô! Inclusive teve uma festa dos cento e cinquenta anos do corpo dos fuzileiros navais e essas empresas se reuniram, compreendeu, para fazer uma homenagem pro Juscelino. [...] E a empresa do Nelson era forte que ela era fornecedora de produtos do mar pro governo federal, estadual e municipal. Essa festa aqui foi em homenagem aos cento e cinquenta anos e o Juscelino foi homenageado nessa festa. Compreende? [...] ²¹³

O segundo eixo temático reuniu as narrativas dos antigos sambistas sobre a fundação da escola e os desfiles marcantes durante a década de 1960. Mesmo tendo um grupo forte e respeitado pelas demais agremiações na cidade do Rio de Janeiro, a

2000. In <http://www.deputadopauloramosrio.blogspot.com/2010/11/medalha-tiradentes-para-sami-jorge.html>, pesquisado em 27 de fevereiro de 2012.

²¹² Entrevista com Haydê Blandina realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²¹³ Idem.

divisão do morro em três pequenas escolas não permitia que a comunidade tivesse a alegria da conquista de um campeonato. O Carnaval de 1953 foi emblemático dessa impossibilidade, e os compositores foram muito importantes no processo de aproximação das partes, viabilizando um processo de fusão entre as três agremiações que foi se consolidando com o tempo, parte por adesão imediata da Azul e Branco e Depois eu Digo, parte por conquista lenta e paulatina, com o GRES Unidos do Salgueiro. Os moradores do morro também sabiam criar novas instituições e inovar no campo das estratégias carnavalescas.

Um tema recorrente nas entrevistas foi sobre a trajetória da escola nos anos 1960. O discurso da ousadia e inovação também apareceu nas narrativas dos entrevistados. Ao falar com orgulho dessas qualidades da escola, os antigos componentes reafirmaram cânones que garantiram o espaço do Salgueiro como a escola que teria revolucionado os desfiles das escolas de samba naquela década.

O compositor Djalma Sabiá falou com orgulho do “pioneirismo” da escola em viagens internacionais e nacionais de grande relevância. A experiência em Cuba, em 1959, e na ainda não inaugurada Brasília deram grande visibilidade ao Salgueiro, escola até então sem nenhum título no Carnaval carioca. O entrevistado destacou também o poder de articulação de Nelson de Andrade com a classe política, no entendimento de que essa postura poderia trazer benefícios não só para a escola de samba, mas também para a criação de infraestrutura no morro do Salgueiro.

Djalma – O Nelson revolucionou. Foi a primeira escola a ir para o exterior a convite de Fidel Castro, quem recebeu agente lá, foi esse moço aí (mostra o retrato).

Guilherme – Che Guevara.

Djalma – Foi ele que recebeu agente lá,... compreendeu?. Foi a primeira escola a pisar em Brasília, antes de inaugurar...fomos fazer show lá pros, pros candangos...Juscelino tava ali também e coisa e tal, junto... Depois fomos no aniversário do Brasil... já, Brasília já em funcionamento, compreendeu? Então, e aí passou a dar... a fazer um monte de show e quando foi pra fora, e aí depois fora da gestão do Nelson, foi pra Europa com o Osmar, só que fez uma merda danada, como sempre, né... Voltou todo mundo no meio da viagem, pô.. Porque ele em vez de levar o pesso.. componentes da escola, ele fez um “escrete”, levou nêgo da Mangueira, da Portela, aí se desentendeu...aquela história uns cavalheirismos né...²¹⁴

Djalma Sabiá destacou que o grande legado da escola foi apresentar personagens de origem afro-brasileira que não figuravam nos livros e eram pouco

²¹⁴ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

conhecidos do povo em geral. O compositor, de uma forma original em relação aos relatos bibliográficos, destacou o desfile de 1957, no seu entendimento o enredo que iniciou a saga do Salgueiro nos temas afro-brasileiros.

Djalma – Assim eles resolveram mudar a temática de samba enredo e mostrar heróis marginalizados pela história..isso surpreendeu todo mundo, pô...Aí ficou sabendo quem era Chico Rei, como é que foi a história, como é que foi isso. ..., já tinham sido tentado antes deles, com esse negão que está aí atrás, (mostra uma foto na parede) atrás de você aí , Navio Negreiro... Navio Negreiro... Desfile do Salgueiro com tema negro foi Navio Negreiro... Foi Hidelbrando...²¹⁵

A última frase é bastante relevante, pois demonstra, na narrativa de Djalma, que desde os primeiros anos de formação da escola já estava presente o desejo de trazer à tona os temas referenciais ao universo da cultura negra, expondo de maneira mais crítica a condição de vida que essa enorme massa da população vivia e como essa história, uma das vertentes de destino da diáspora negra,²¹⁶ foi construída em terras brasileiras.

A sentença de Djalma, citando o nome de Hidelbrando Moura, dentro da minha perspectiva inicial, não foi “impactante”, entretanto revelou-se posteriormente um forte indício de que o desejo de tratar dos temas negros já estava circulando no ambiente das escolas de samba e no próprio Salgueiro muito antes da genial ideia de Pamplona. Djalma procurou oferecer mais informações sobre Hidelbrando:

Djalma – Era carnavalesco ..Foi não sei o quê...ganhou um título de belas artes também, não sei de quê, mas também ganhou...desenhava também, ...é tinha uma certa ilustração também... Parou na época do Pamplona por causa da mídia, até então a mídia não dava pelota pra escola de samba, só passou a dar depois de agora, passou a dar um pouquinho depois da entrada desses caras. Passou a mídia a dar mais atenção...²¹⁷

Uma das partes mais relevantes da entrevista com Djalma Sabiá demonstrou que o compositor é bastante conectado à história dos negros no Brasil. Com seu jeito peculiar, Djalma fez uma explanação sobre a desunião dos negros desde o período escravista, tendo desdobramentos nos dias recentes.

Djalma - Pô... tinha crioulo pra caramba aqui no Brasil, porque eles não ganharam uma revolução? Porque isso era igualdade de uma tribo com a

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Ver HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG – UNESCO, 2003.

²¹⁷ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

outra. E quem era o maior escravagista? Os negros mesmo, porque uma tribo derrotava a outra e aqueles que não morria eles aprisionava, quando chegava os navios no litoral pra..pra..pra negociar, porque o negro era moeda de troca, trazia pano estampado e coisa e tal e eles davam os crioulos pra os crioulos vir pro cativo. Então o maior escravagista do negro foi o negro mesmo. Isso continua até hoje, continua lá dentro África, se vê agora na Copa do Mundo, o ônibus lá chegou uns caras não sei lá da onde, pô.. quis matar todo mundo, jogaram bomba pintou o sete. Eles lá ficaram preocupados pra caramba,... que era uma rivalidade filha da mãe, aquela vaidade, mundos de poder. Porque não chegavam aqui uma com dor, porque todo mundo queria ser o rei, pô. Não chegava...pô... tinha nagô, usa, nega mina, angola, porra tudo isso chegava, mas não se dava, não se dava.²¹⁸

Entre tantas figuras importantes, três personagens emergiram com muita força nas narrativas dos entrevistados. Por conta da evocação desses nomes, percebi que eles tanto conquistaram notoriedade quanto preencheram um espaço simbólico como agentes sociais que marcaram a história dos desfiles das escolas de samba. Os três personagens são Nelson de Andrade, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona.

Djalma Sabiá percebeu a importância e ressaltou as figuras de Nelson Andrade e Fernando Pamplona. Procurou, entretanto, defender a ideia de que as “inovações” colocadas em prática no Salgueiro vieram mais com o primeiro personagem e foram levadas ao extremo com a entrada em cena do segundo. Nelson Andrade, sócio benemérito, presidente do Salgueiro e, após 1962, líder na Portela, teve sua importância ressaltada no depoimento de Djalma Sabiá, que lembrou o amigo com respeito e admiração.

Djalma -...antigamente o máximo que tinha a escola de samba era seiscentas pessoas, oitocentas.. e quem saía com esse ..esse número era só a Mangueira, Portela e o Império Serrano.. Salgueiro quando desfilou em.... no 54, ano da fusão nós tínhamos no máximo..quinhentas pessoas ..entendeu, agora você de lá pra cá que tudo mudou, com a entrada do Nelson Andrade, que o Nelson Andrade é que dinamizou tudo no samba..o Salgueiro e o Samba...com a entrada dele ele trouxe esse moço pra cá, Fernando Pamplona, antes trouxe um casal..essa.Dirceu Nery e Marie Luise, a mulher dele, foi que fez um Carnaval diferente Viagem Pitoresca através do Brasil, [...].²¹⁹

Em vários momentos da entrevista com seu Djalma Sabiá, ele retomou a figura de Nelson de Andrade, ressaltando a sua importância e papel fundamental na criação das bases de “inovação”, caminhos que a escola, em sua opinião, desejava trilhar, estampados no lema “Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente”.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

Djalma – Foi o Nelson criou... Ele criou muita coisa fora disso...Ele acabou com o negócio de corda, antigamente escola de samba tinha esse negócio de corda, ele acabou com esse negócio das crianças não poderem desfilar na escola..ele botou uma banca..Olha a escola não entra se não, ..se as crianças não desfilar a escola não entra..e não vai ter desfile..porra ..aí foi um corre pra lá corre pra cá. [...] Ele trouxe diretor também..é..o livro do Sérgio Cabral cita ele.. uma grande pessoa!²²⁰

A importância de Nelson foi atestada por Djalma, citando o livro de Sergio Cabral como fidedignidade da informação. Os cânones estabelecidos pelos jornalistas circularam em todas as esferas do universo das escolas, entretanto a importância de Nelson Andrade, ainda viva na lembrança dos componentes mais antigos, não conseguiu manter a mesma força do cânone relacionado à figura de Fernando Pamplona.

Em outro momento da entrevista, Djalma Sabiá narrou as particularidades políticas da escola. Recordou mais uma vez a figura de Nelson ao acentuar suas estratégias administrativas e, sobretudo, a rede de influências que o presidente de honra estabeleceu para garantir as atividades no Salgueiro. O seu estilo brigão, afeito a confusões e incorporações, revelou, na opinião de Djalma Sabiá, uma generosidade pouco comum no universo das vaidades dos sambistas. Djalma demonstrou sua admiração pelo personagem, que por alguns anos foi seu patrão, pois o compositor trabalhou como seu motorista particular.

Djalma- O Nelson, ao contrário do que muita gente pode pensar, não tinha nada de vaidoso. Ele armava tudo, brigava para conseguir os troços, mas na hora do arremate final ele jogava um crioulinho na parada, que era para não parecer que ele estava fazendo tudo sozinho.²²¹

Inevitável é a comparação entre a descrição dos velórios de Calça Larga²²², onde as autoridades se fizeram presentes e com um grande afluxo de amigos e sambistas, com o velório de Nelson Andrade²²³, onde pouquíssimos presentes, entre eles, Pamplona e Djalma Sabiá foram reverenciados pela última vez o amigo.

A trajetória do Salgueiro no início dos anos 1960 permaneceu cercada de tensões. A recusa inicial, como expressou Djalma, devia-se a questões políticas internas, que provocaram, no seu modo de compreensão, o afastamento de Nelson de

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

²²² A morte e o sepultamento do sambista Joaquim Casemiro, o Calça Larga, foi noticiada na edição do *Jornal do Brasil* em 30/08/1964, p. 15.

²²³ A morte de Nelson Andrade foi em 29/10/2005.

Andrade da Escola, por conta do “choque” que ele teve com outra liderança da comunidade, Joaquim Casemiro, o Calça Larga.

A figura de Nelson, elemento branco que não morava no morro do Salgueiro, parecia para muitos um arauto das novidades. Sua chegada à escola e o foco empresarial com certeza assustavam aos componentes, que já produziam Carnaval com a visão artesanal dos tempos iniciais, representados por Calça Larga, morador e um dos líderes do morro do Salgueiro.

O embate entre essas lideranças, no jogo simbólico entre os considerados “de dentro” versus os denominados “de fora”, gerou inúmeras tensões, tanto nas questões ideológicas e estéticas quanto nas de ordem político-administrativas. A maneira de se expressar de Nelson era firme e, como atestou o compositor, “pesada”.

O compositor Djalma Sabiá demonstrou grande conhecimento sobre a história do Salgueiro. Sua narrativa aproxima-se dos jornalistas Sergio Cabral e, sobretudo, Haroldo Costa, citado por ele durante a entrevista. Comparando os fatos pela narração de Djalma e na leitura de *Salgueiro Academia de Samba*, de Haroldo Costa, percebe-se uma interação narrativa.

Pela semelhança da versão sobre a entrada de Fernando Pamplona e do papel desempenhado por Nelson Andrade, é possível intuir que Haroldo Costa e Djalma Sabiá partilharam essa narrativa e cada qual se apropriou e reproduziu de maneira própria. O jornalista centrou maior peso em Pamplona e o compositor enfatizou com mais força a figura de Nelson de Andrade. Djalma contou sua versão sobre os acontecimentos do Carnaval de 1959, quando teve seu samba cantado pela escola e os desdobramentos dos anos posteriores.

Djalma –...Então acontece o seguinte quem estava na comissão julgadora foi o Fernando Pamplona, e.. Haroldo...essas turmas todinha..já tinha julgado o Carnaval.. que tava com essa mania de carreta e essas coisas..então foi um Carnaval tudo no chão, era alegoria de mais, tudo no chão e nós perdemos por meio ponto, um ponto pra Portela, que a Portela nessa época era a dona do baralho..não é verdade.. O Natal era fogo...mas aí o Nelson... Nelson era muito pesquisador... era um presidente fora de série, ninguém ia dar coça no Salgueiro, ele era um pesquisador estudioso, então foi saber as notas dos julgadores, então pô o Salgueiro nunca tinha ganhado nota dez num quesito lá ele foi lá saber quem tinha dado, quem tinha dado era o Fernando Pamplona, ele aí perguntou a um cara da escola, ao Caxinê, [...] a mulher dele fazia parte da escola e conversou com o Caxinê: ... Pô Caxinê quem é aquela ...aquele cara que tava no julgamento... Fernando

Pamplona...Eu tinha vontade de bater um papo com ele... Ele é professor de Belas Artes, trabalha no Teatro Municipal e faz não sei o quê na Globo.²²⁴

A narrativa seguiu em ritmo de retomada de foco, proposta pelo próprio entrevistado, que foi articulando sua fala e encaixando os personagens de acordo com seu encadeamento lógico. A descrição de detalhes do desfile do Salgueiro de 1959 permite perceber a estética trazida pelo casal Nery.

Djalma - Então eu vou conversar com ele...mas.. antes ele tinha conversado com o Caxinê também a respeito desse casal, esse casal trabalhava pra brasileira, eles fazia os adereços da brasileira, as roupas da brasileira, eles era um..artista desse gênero... aí o resultado, ele procurou saber quem eles moravam, aí o Nelson foi a Copacabana na casa do Dirceu e ficou deslumbrado e perguntou pro cara sobre Carnaval.. Tem tema?... Ele disse eu não tenho tema, tenho uma ideia...mas qual é a ideia?... Eu tenho uma ideia de fazer uma coisa assim... O Senhor tem uma ideia? ... Uma homenagem a Debret... ô, mas Debret , mas não.... Não, não é muito difícil não .. aí ele elaborou um troço, um projeto..mostrou pro Nelson ele bateu cabeça pra ele aí ele fez o enredo...Mas, quando foi apresentado na reunião da diretoria todo mundo chamou o Nelson de maluco, o carnavalesco era uma farra, todo mundo acostumado com ter carro, não vai ter carro esse ano, que não vai ter carro...(risos).²²⁵

Da mesma forma, a forte presença do cotidiano dos negros escravos no Brasil colonial seria a principal representação da escola em seu desfile 1959, o que despertou fortemente a atenção do compositor Djalma Sabiá.

Djalma – [...] aí foi um Carnaval todo no chão...cadeirinha de arruá, até onde é...se destacou a Paula, né..a Paula é essa mulata que está ali, atrás de você (mostrando a foto na parede)... lá em cima..é... aquele ali é o figurino do casal, compreendeu... então tinha uma cadeirinha de arruá que ia o mestre sala, não a porta bandeira, aí quando chegou em frente a comissão ele tirou ela da cadeirinha de arruá pra fazer a exibição, né.. ,mas foi um espetáculo.. aí apareceram esses caras vendendo, como é...cesto de verdura, cesto de pássaros, né..pra vender que os escravos viviam naquela época...foi um espetáculo, [...]²²⁶

A presença de Fernando Pamplona, nas palavras de Djalma o “chefão”, e o resgate da importância de Nelson Andrade foram itens marcantes da entrevista do compositor. Segundo o compositor, Nelson era uma pessoa inquieta que buscava o novo e estava sempre querendo inovar nos enredos do Salgueiro. Mesmo com a saída de Nelson e o ingresso na concorrente Portela, a admiração de Djalma se manteve

²²⁴ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Idem.

intacta e, para o compositor, o ex-presidente era um dos responsáveis pelas mudanças temáticas nos desfiles dos anos 1960.

Djalma - o Fernando ficou maluco, aí deu nota dez, Pô o Salgueiro nunca tinha ganho nota dez, nenhuma das três escolas, perguntaram aí depois do Carnaval, ele procurou saber como é que podia fazer contato com o Pamplona, aí fez o contato com o Pamplona, aí o Pamplona falou assim: Eu vou fazer, topo fazer o Carnaval do Salgueiro, mas eu quero aquele casal junto comigo aí fez um colegiado dentro do Salgueiro, aí veio ele... ele era o chefe...veio a...a..Rosa Magalhães, Maria Augusta, o casal, mais o Viriato, pô foi uma equipe...

Guilherme – Arlindo Rodrigues.

Djalma – Arlindo Rodrigues...pô foi um Carnaval . pô ..que...desbancou com...com... esse dos Palmares, Zambí dos Palmares, compreendeu, mas também com a política da Portela agente ganhava sozinho, nós ganhava sozinho aquele Carnaval... aí o Natal disse que não perdia pro regulamento, fez uma merda.do cacete...um bolo danado...aí empatou cinco escolas em primeiro lugar ...aí o Nelson, continuou correndo atrás aí ele cismou que tava procurando uma coisa na história um diferente, aí ele descobriu o, deu a ideia de fazer o Aleijadinho, viajou com o Pamplona lá pra Minas e coisa e tal, viram aquela porra das igrejas lá, nós tiramos o segundo lugar outra vez, puta que pariu...aí..houve uma política interna, ele largou a porra do Salgueiro pra lá, foi embora pra Portela, na Portela ele levantou três campeonato...²²⁷

Em outro trecho da entrevista, Djalma Sabiá voltou a destacar a presença do cenógrafo Fernando Pamplona como fato importante da vida da escola nos anos 1960. O compositor comentou sobre as dificuldades que o carnavalesco teve para pôr em prática seu projeto estético. A narrativa de Djalma Sabiá não colocou o peso na questão da vestimenta africana, fato que os textos dos jornalistas e pesquisadores ressaltaram neste episódio. Segundo Djalma Sabiá,

Djalma – Que o pessoal tá acostumado com o negócio de capa e coisa e tal, chapéu.. roupa de general aquele caras puxando saco dos militares e eles fizeram um samba desse pessoal que era marginalizado..eram heróis marginalizados na história, compreendeu, foi isso também que estourou a boca do balão! Mas aí...aí ..fizeram essa coisa, mas acabaram aderindo, compreendeu, mas ...o Nelson era um tremendo carne de peçoço, ele também falava, vocês querem ganhar Carnaval como? Querendo sair fazendo igual...igual viadinho, Nelson falava assim...o verbo dele era pesado. Dele e do Pamplona.. Todos dois...falavam pesado pra caramba.. aí inclusive o séquito do Zambí ele teve que... tirar..teve que fazer com o pessoal da diretoria da escola, Neca da Baiana, Teresino, que aqui fica no lombo mesmo pra fazer o séquito do Zambí, e o Neca representou a figura do Zambí dos Palmares, o Neca da Baiana, era um crioulo grandão, compreendeu...é que fez que fez o papel... o papel do Zambí... é ...depois...depois..acontece o seguinte, toda escola de samba tem sempre uma politicazinha interna, tem sempre uns filhos de porco espinho que

²²⁷ Idem.

atrapalha, entendeu... tanto que o Nelson ia bem aqui o choque dele foi com o próprio Calça Larga.²²⁸

Djalma relativizou a questão. Atribuiu a resistência mais na parte da política interna do que na questão estética. Concordou que ocorreu uma postura de convencimento da nova equipe e que a liderança de Nelson foi importante para conseguir a adesão dos principais líderes da escola. Para o desfile de 1960, foi conseguido o contingente necessário para apresentar as representações das tribos africanas, como desejava o artista plástico e sua equipe. O desfecho, favorável às intenções de Pamplona, resultou em ganho simbólico para a escola, pois, mesmo empatado com cinco agremiações, o Carnaval de 1960 foi considerado o primeiro título conquistado pela Acadêmicos do Salgueiro.

Sobre os carnavais de 1963 e 1964, tido como emblemáticos para os jornalistas, Djalma fez breves considerações e equiparou o desfile sobre *Chica da Silva*, em 1963, ao enredo sobre *Chico Rei*, em 1964, cujo samba-enredo era de sua autoria em parceria com Geraldo Babão e Binha.

Guilherme – O senhor falou de Chica da Silva. [...] O senhor participou daquele desfile também?

Djalma – Eu participei de todos os desfiles.

Guilherme – Como é que foi isso? Todo mundo fala que foi um grande momento, a partir dali não teve mais vez é o Salgueiro passou a ser uma grande escola...

Djalma – Um Carnaval espetacular! Um Carnaval espetacular, realmente, compreendeu! Mas, depois teve um outro espetacular também, mas aí já entramos meio de sapato alto, que era pra gente ser bi, em 64, com Chico Rei.

Guilherme – Samba do senhor também.

Djalma – É...Era pra ser bi aquele ano, mas entramos de sapato alto e quebramos a cara.²²⁹

Uma das poucas mulheres que pertencem à ala de compositores do Salgueiro, Haydée Blandina rememorou algumas passagens dos carnavais dos anos 1960 e citou as figuras de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. A sambista narrou como acontecia o processo de preparação do samba-enredo e o papel desempenhado pelos carnavalescos, acompanhando essa produção.

Haydê: [...] o carnavalesco dava um tema, aí contava toda toda toda história, dizia tudo, depois recebíamos aquele, aquele papeluxo, lá, com as, os carnavalescos eram Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, os dois do Teatro Municipal. Então, eles sublinhavam, tal, os pedaços que nós

²²⁸ Entrevista com Djalma Sabiá em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.

²²⁹ Idem.

tínhamos, não podíamos deixar de falar, e era muito gostoso, a gente fazia aquilo, na, época, o dia da apresentação era uma beleza porque os sambas eram todos gravados. Então, a coisa era muito gostosa..

Guilherme: não tinha essa competição de hoje, de dinheiro, de..

Haydê: não, tinha a coisa, existia a vaidade né, queria ter o samba cantado com o pessoal da rádio, mas foi uma época muito boa. Depois um dia o Pamplona e o Arlindo, o Pamplona era o decorador do Carnaval carioca e o Arlindo era mais figurinista. Mas os dois eram do Teatro Municipal. E no Teatro Municipal tinha um rapaz que cuidava, cuidava de consertar as roupas, chamado João Trinta, então, os dois viram que Joãozinho tinha um talento incrível, pegaram o Joãozinho e levaram pro o Salgueiro.²³⁰

A compositora demonstrou grande respeito por Fernando Pamplona, que, no momento da entrevista, era seu vizinho no bairro de Copacabana. Haydêe atribuiu ao carnavalesco a adoção da temática africana, presente no Salgueiro nos desfiles dos anos 1960. O dado diferencial foi o fato de a sambista ter se referido a Arlindo Rodrigues no mesmo diapasão de responsabilidade.

Guilherme: e, uma coisa que eu percebo, é que quando fala de África, o Salgueiro vem, vem que vem. o que a senhora atribui a isso, que mística é essa?

Haydê: não sei, acho que foi influencia de Pamplona e Arlindo, que eles eram muito ligados a coisas da África. Eu acho que deve ter sido isso, eu digo isso porque a decoração do, do Pamplona na avenida, naquela época, lembrava coisa da África, da África, então ela já tinha, ele deve ter passado pro Joãozinho também.²³¹

A versão que destacou Pamplona como líder da revolução estética e ideológica também apareceu na entrevista do compositor e membro da Velha Guarda Jorge Bombeiro, que apontou a força da escola quando apresenta temas afro-brasileiros. A relação da escolha temática com o sucesso dos desfiles da escola foi creditada ao trabalho de Fernando Pamplona. Para o entrevistado, essa “química” entre o carnavalesco e a escola, aconteceu a partir dos carnavais no início dos anos 1960.

Jorge: dá sorte, é com os enredos de afro., afro, né, enredo afro. Mais.. é a tal da coisa. [...] não sei por causa, que, até hoje não procurei saber, de, o porquê que, sempre caiu bem pro Salgueiro, o enredo afro. Quando o Pamplona tava aqui, ele criou uma coisa, entendeu, afro era com ele., sempre pegou bem, né, o pessoal gosta., entendeu..²³²

Neste trecho da entrevista de Jorge Bombeiro, percebi a força do enquadramento da memória sobre Pamplona. Com efeito, o entrevistado poderia citar

²³⁰ Entrevista com Haydê Blandina realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²³¹ Idem.

²³² Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

outros nomes, mas ao longo da entrevista reiterou como elemento central a figura já consolidada de Fernando Pamplona, como o grande responsável pela introdução e sucesso da temática afro nos desfiles do Salgueiro.

Sobre a relação inicial do trabalho de Pamplona com a comunidade do morro, Jorge não percebeu grandes tensões. A forma de produção da escola para os desfiles era alicerçada em uma estrutura bastante artesanal e como descreveu Jorge Bombeiro, com a chegada de Pamplona e Arlindo, a base produtiva das fantasias e alegorias foi passando por mudanças, o que resultou, no caso da escola, menos tensões e mais uma atitude de aceitação, como destacou no final do trecho abaixo.

Jorge: to com um fato aí, antigamente que tinha fantasias de conde, lordes, é, também tem uma coisa, as alas, é, cada uma roupa de um ala era caríssima, e, antes de irem para a avenida, para desfile, eles desfilavam em carro aberto, tinha aquelas carro aberto, na Praça Saens Peña, mostrando ao pessoal. Hoje em dia, já não tem mais aquela, aquela, isso de ala, ala, viu..., pra isso tinha ala dos barões, ala dos nobre, ala dos estudantes, a mais antiga é de estudante, até hoje tinha, até acabou, né., por causa quando eles vinham assim, parecia um teatro, uma coisa de louco mesmo, entendeu? [...] cada um pagava a sua roupa. Agora hoje em dia, a escola banca muitas roupas, né, entendeu, não é igual aquelas fantasias, de lorde, entendeu, mas a fantasia do Salgueiro, de ala, sempre deixou todo pessoal de olho, era uma coisa, né.

Guilherme: então teve um pouco isso, né, as pessoas, “poxal vou ter que me fantasiar de africano, com pouca roupa...”

Jorge: não, era dentro do enredo. [...] se o enredo pedia, você viesse descalço você teria de vim descalço, e por aí vai. ²³³

Outro momento destacado pelo sambista foi o desfile do Salgueiro em 1965, *História do Carnaval Carioca*, no qual a disputa com a Portela, liderada pelo competitivo Natal, presidente de honra da agremiação de Madureira, resultou em momento especial da história dos desfiles.

Jorge: [...] esse enredo do 4º centenário, houve uma passagem, eu não sei se é realmente, a gente fala assim.. nós ouvimos falar, que o falecido presidente da Portela, como é o nome dele? ... Natal. Não queria desfilar com a avenida suja de confete, porque o Salgueiro desfilou, com, era Carnaval, coisa e tal.. aí a avenida ficou toda suja de confete, e disse que não queria desfilar, aí os garis veio atrás do, no final, veio limpando a avenida, isto completou o enredo do Salgueiro que sempre final de Carnaval, quem aparece pra limpa, os garis limpando, né. Isso marcou também, né..

Guaral: então, Natal que não gostava de jogar pra perder, entregou essa de bandeja pro Salgueiro.

Jorge: não foi de bandeja, mas eu não posso dizer, que realmente, mas, o que deu a entender que ele não queria que desfilasse, aí veio completando o enredo do Salgueiro. ²³⁴

²³³ Idem.

Perguntada sobre a sua relação com as “transformações estéticas” e a proposta de novos personagens, Dona Caboclinha reconheceu seu distanciamento sobre essas questões, mas procurou demonstrar como foi importante o resgate dos personagens realizado pela escola, que, ela mesma admitiu, não eram conhecidos pela comunidade do morro do Salgueiro.

Caboclinha – Olha, Chica da Silva é uma história que, aquilo pegou né, todo mundo começou a falar Chica da Silva, acho que foi a mais lembrada das histórias, né, no meu tempo, né...agora devia ter outras que eu não me recordo bem.

Guilherme – Mas, a senhora...antes do enredo ou do samba já tinha ouvido essa história alguma vez?

Caboclinha – Não, na época do enredo. Que agente não era chegado a essas histórias assim famosas como Chica da Silva, quando lançou agente ficou todo mundo alegre e contente com aquilo ... nunca viu aquela, aquela coisa tão bonita, né e estourou na Praça, né.²³⁵

O caso exemplar de Isabel Valença emergiu nas narrativas dos entrevistados como um momento muito importante para a história do Salgueiro. Do universo carnavalesco, a partir da representação de uma personagem negra, com uma história pouco conhecida, Isabel, nas narrativas dos sambistas, sintetizou a força e a superação das mulheres, representando um exemplo para as demais mulheres cariocas, negras e da periferia da cidade. Os jornais, revistas e emissoras de Rádio e TV ajudaram a construir o mito e até os dias atuais continuam a reverenciar a personagem no cenário carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro.²³⁶

A presença da mulher, emblemática no enredo de *Chica da Silva* em 1963, contribuiu para um destaque maior da presença feminina nas agremiações, e o fato da vitória de Isabel Valença no Concurso de Fantasias no Teatro Municipal em 1964 foi, segundo os sambistas, dentro do período da festa carnavalesca, um marco no quadro de tensões e conquistas da busca pela ascensão social dos componentes das Escolas de Samba no espaço social destinado à elite.

Dona Caboclinha ressaltou esse momento e falou com orgulho sobre a presença de Isabel Valença como um símbolo da possibilidade de ascensão social para a comunidade do morro do Salgueiro. No início dos anos 1960, o sucesso da

²³⁴ Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²³⁵ Entrevista com Dona Caboclinha realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²³⁶ Em 2013, o Salgueiro comemorou 60 anos de fundação e a imagem de Isabel Valença foi uma das mais utilizadas nas matérias dos jornais O Globo, Extra e O Dia.

personificação realizada pela sambista transcendeu o espaço da agremiação e tornou-se uma das imagens mais registradas do Carnaval.

Caboclinha – Olha, primeiro o samba foi, é muito bonito. Depois a Isabel, representando a Chica da Silva, tava numa roupa maravilhosa que chegou a ir ao Municipal, onde pisou lá, primeira escola de samba que um destaque chegou ao Teatro Municipal, então aquilo ali, entre os sambistas, foi um deslumbre, né... então aquilo ali ficou até hoje, ficou essa história de Chica da Silva todo mundo pede até pra cantar o samba, Quando a gente chega aqui vê se canta Chica da Silva, aí a gente vai cantando por aí a fora. ²³⁷

A importância da ação, na qual Isabel Valença foi a protagonista, de fato gerou uma autoestima que os moradores do morro do Salgueiro e as mulheres da comunidade partilharam. O destaque que Isabel obteve foi como um momento universal, em que cada uma das mulheres do morro parecia ter sido tocada pela impetuosidade de Isabel, constituindo uma referência para elas e um orgulho de sua mesma origem. Tia Ciça foi uma das depoentes que ressaltou esse aspecto: “uma linda mulata, né. Foi até o Municipal. Foi, deu. Aí que todo mundo começou a fazer.. dar valor ... destaque das escola de samba, tudo acompanhado pelo Salgueiro”. ²³⁸

A ex-presidente da Ala dos compositores, Haydeé Blandina, também destacou a importância de Isabel Valença para a abertura de espaços sociais, até então excludentes. O gesto da mulata, com sua fibra e perseverança, passaram a ser seguidos pelos sambistas do morro, em novas conquistas sociais e culturais. A partir da presença de Isabel Valença, o universo das escolas de samba, ainda considerado como da cultura popular, extrapolou os limites impostos, ampliando o alcance que as agremiações e seus desfiles passaram a conquistar.

Haydeé:[...] 1963, o ano de Chica da Silva, então, eu cheguei na avenida, e tal de má vontade, mas, o desfile do Salgueiro, principalmente a atuação de Izabel Valença, que depois, de noite ela foi pro Municipal, e deu rasteira nas mulheres todas da sociedade, e ganhou o 1º lugar. Eu fiquei impressionadíssima porque a, a, era arquivancada de madeira, ainda na Presidente Vargas, na 1ª eles colocaram, turistas, na 2ª tinha imprensa e o pessoal mais antigo, e na 3ª também, eles dividiram. E a Izabel, fez, ela retratou exatamente o papel que ela estava vivendo ali, porque ela era uma mulata, que o contratador se apaixonou por ela, fazia todas as vontades, ela pintava e bordava, então ela chegou no 1º setor, que eram convidados e também turistas, mas turista coitado não sente nada, mas ela chegou ali, e ficou em pé, aquele samba lindo, Chica da Silva, cantando, ela em pé, um leque lindo, que ela abriu o leque, e ficava olhando pro público e se abanava, e até então, ninguém fazia nada. E ela ficou ali, como quem diz:

²³⁷ Entrevista com Dona Caboclinha realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²³⁸ Entrevista com Tia Ciça realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

“estou esperando os aplausos”. De repente, foi um negócio contagioso, eles aplaudiram, aí ela fez uma ligeira reverência, e foi embora. Aí, veio o 2º setor, e o 3º, quando terminou ali, eu virei Salgueiro, eu não era nada, virei Salgueiro.²³⁹

O que chamou a atenção de Haydée foi todo o jogo teatral que se estabeleceu na avenida. A presença de Isabel e a entrega a sua personagem transcenderam as representações propostas no enredo e ganharam a conotação de autoafirmação de gênero e raça. O papel desempenhado pela mulata, mais do que vivificar a personagem escrava que se tornou “senhora” de Diamantina, serviu como uma representação catártica da mulata que conquistava com suas qualidades toda a cidade pela via do Carnaval e das escolas de samba.

Em seu depoimento, Haydée afirmou que Isabel teria saído da Avenida para o Municipal. A cronologia, quando o veículo principal é a memória, cria um discurso no qual a temporalidade não parece importar.²⁴⁰ Questionada sobre outros enredos, Haydée retomou o exemplo de Isabel Valença, de fato um símbolo da escola e da afirmação feminina dentro das escolas de samba, com outro peso e conotação. Distante da sensualidade das jovens passistas e também da serenidade e do peso da ancestralidade da ala das baianas, ou da função harmônica das pastoras, Isabel encarnava outra representação, a da mulher madura, destaque principal da escola.

Haydê: Chica, pra mim Chica, não sei, foi Chica da Silva que me conquistou, porque foi uma coisa muito linda, e a Isabel fez uma representação na avenida, porque ela se convenceu de que era Chica da Silva, a amante do contratador, que mandava em tudo, em todo mundo, ele fazia todas as vontades..

Gulherme: era a mulher do presidente. (risos)

Haydê: é, era a mulher do presidente, então.. é, era o Osmar Valença, Osmar Valença foi campeão de grandes carnavais.²⁴¹

No encerramento de sua entrevista Jorge Bombeiro comentou sobre a importância da figura de Isabel Valença.

Jorge: naquele tempo, não entrava no Municipal, pessoal de escola de samba, e a Chica da Silva, foi a primeira mulher, de escola de samba que

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Segundo Haroldo Costa e as matérias do Jornal do Brasil constatamos que a participação de Isabel no concurso, se deu no ano de 1964, quando sua fama já tinha sido estabelecida durante todo o ano de 1963, com destaque nos principais meios de comunicação da época (revistas, jornais, rádios) e nos eventos que o Salgueiro era convidado a participar. In COSTA, 1984, p. 141.

²⁴¹ Entrevista com Haydê Blandina realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

introduziu a entrada de pessoas de samba dentro do Municipal, a qual ela foi até agraciada com medalhas. [...]e por aí vai, né.²⁴²

O registro da sua vitória no Baile do Teatro Municipal, de fato, mexeu com a estima dos moradores do morro do Salgueiro. A ação de Isabel, transfigurada em *Chica da Silva* havia se tornado um símbolo de ascensão social, um passaporte para as comunidades dos morros também entrarem no seletíssimo espaço do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

3.3 O Salgueiro nas narrativas dos artistas acadêmicos

Mantive a estrutura das perguntas com o segundo grupo de entrevistados. Convidada a falar sobre o morro do Salgueiro, a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues rememorou sua primeira visita ao local e o quanto aquele momento se tornou marcante em sua vida, possibilitando, a partir daquele evento, travar um contato cada vez maior com o universo das escolas de samba, com o qual interage e é respeitada até os dias atuais.

Maria - [...] a primeira vez que eu fui no morro do Salgueiro, [...] foi assim uma coisa muito, mágica, porque, a primeira vez que eu fui a uma escola de samba foi exatamente no morro do Salgueiro; um amigo, filho de um amigo do meu avô, me convidou, eu era, aquela educação muito rígida, família pernambucana da minha mãe, e tal, mas como era um rapaz filho de um amigo dele, ele deixou eu sair, porque não saía com ninguém, só com a família. E fomos pro, pro ensaio, na quadra do Salgueiro, no morro, certo, quase que o carro não chega lá em cima, chovia muito, e eu tenho uma visão, ainda hoje, completa da quadra, eu me lembro perfeitamente.

Guilherme: da quadra, Calça Larga?

Maria: é, [...] foi a primeira vez que eu fui a uma escola, foi já no ano de 64, né, no ano de desfile, do Chico Rey, e foi a primeira vez assim, que eu tive um contacto com a escola de samba, que, naquela quadra que, tava, aquelas gambiarrinhas, umas lâmpadas, um negócio assim pequeno, mas uma coisa, pra mim, foi assim, fatal, aquela coisa que, irreversível né, uma coisa de paixão, e que. E então, foi em 64 a primeira vez que eu cheguei numa escola de samba, né.²⁴³

Sem grande envolvimento com o morro do Salgueiro, Hiram Araújo e Renato Lage centraram suas memórias nos desfiles do Salgueiro na década de 1960. Os dois reafirmam a versão canonizada a cerca do pioneirismo do Salgueiro e do papel quase demiúrgico de Fernando Pamplona como o gerador das transformações nos desfiles, quase como se fosse uma contribuição individual. O

²⁴² Entrevista com Jorge Bombeiro realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

²⁴³ Entrevista com Maria Augusta Rodrigues realizada em sua residência no Flamengo, em 20/11/2010.

médico e pesquisador Hiram Araújo, autor de vários livros sobre Carnaval²⁴⁴ e atualmente responsável pelo Centro de Memória da LIESA²⁴⁵, descreveu esse processo de consolidação do Salgueiro, estruturado nas inovações temáticas do desfile em torno do tema de *Debret* e da atuação de Pamplona, personagem que ele ressaltou em primeiro plano.

Hiram: Debret, foi 1959. E na verdade Debret, foi um marco, pra dizer assim, no desfile das escolas de samba, porque a escola de samba tinha uma característica, ela adquiria uma espinha dorsal, e a base que era a plástica, era rudimentar. As alegorias, feitas muito simples. E todo mundo fazia mais ou menos a mesma coisa, muito parecida, uma coisa quase que igual, umas das outras, as alegorias, fantasias, todo mundo parecido. Em 1959, Debret, o Salgueiro fez um Carnaval chamado Debret, até diferente, porque eram enredos de carnavais, eram com a história do Brasil. Quando se falou em Debret, já espera um tema diferente, que era um artista francês aquelas pinturas. E a pessoa que desenvolveu o enredo, né, não sei se foi o Néry com a esposa. Eles apresentaram um Carnaval completamente diferente, do que até então se via, que se havia visto. Eram uma daquelas alegorias, eram uma coisa assim, umas dramatizações, que não tinha aquelas alegorias, mas eram desenvolvimentos diferentes, completamente diferentes, que chamava atenção até da platéia, que daquilo que na época eu me lembro, eu vi, me chamou atenção isso e também chamou a atenção do Pamplona. Que quando ele olhou, ele viu uma coisa tão diferente, ficou muito impressionado e, então, foi convidado para fazer os carnavais do Salgueiro, mas a partir da década de sessenta. E, aí mudou tudo, foi quando mudou toda a roupagem da escola de samba. E ele arrumou uma equipe, né. Arlindo Rodrigues, Nilton Sá. Depois de Palmares, Aleijadinho e aí, mudou completamente. Uma mudança no desenho, dos carnavais.²⁴⁶

Mesmo tecendo grandes elogios ao casal Dirceu e Marie Louise Nery, percebendo que a concepção cenográfica e plástica era diferenciada, que “chamou a atenção”, Hiram desconsiderou o casal de artistas e afirmou que quem mudou tudo foi Pamplona, em 1960. Hiram Araújo, pesquisador respeitado no universo das escolas de samba, ajudou a consolidar a construção narrativa do pioneirismo salgueirense e da centralidade artística de Fernando Pamplona. A liderança do carnavalesco era, segundo Araújo, por conta do seu engajamento e militância no movimento negro. A partir da observação sobre ligações sociais do cenógrafo com outros agentes culturais, ratificava seu ponto de vista sobre a postura política de Pamplona, levada para as escolas de samba.

²⁴⁴ Entre os títulos do autor estão, em parceria com Amaury Jório: *Escolas de Samba, Vida, Paixão e Sorte* (1969) e *Natal o homem de um braço só* (1976). Lançou também *Carnaval: seis milênios de História* (2003).

²⁴⁵ Liga Independente das Escolas de Samba, fundada em 1984.

²⁴⁶ Entrevista com Hiram Araújo, realizada na sede da LIESA, no centro do Rio de Janeiro, em 25/5/2010.

Hiram: ele trouxe os escravos, o movimento negro, mudou toda a temática. Ele baseava naquilo que ele tinha visto do Debret, uma coisa diferente, ele então mudou a estrutura. E começou a fazer carnavais realmente fora do padrão, que era a história do Brasil.[...] era professor da Escola de Belas Artes, claro, ele tinha envolvimento com a parte estética e também política né. História mesmo né, ele estudava o movimento negro, essa coisa toda. Então, em 1963, quando elas saíram do Rio Branco, para essa pista maior, o que ocorreu? Ocorreu que elas arrumaram as arquibancadas, verticalizadas. E o público passou a ver o desfile, de cima para baixo, olhar o desfile de cima para baixo, as artes plásticas começaram a predominar no samba, incluindo o visual, e aí, iam cada vez mais se aperfeiçoando. Foi nesse momento que entra a grande revolução do Pamplona, a partir de 63. [...]isso é trabalho do Pamplona. Ele realmente trouxe toda a coisa, mitologia baiana, para nós, os orixás. É bom conversar com ele, vai lembrar. A cultura baiana, que é uma cultura africana.²⁴⁷

Conforme já levantado no segundo capítulo, a ausência de Pamplona na preparação e no desfile de 1963 foi ignorada por muitos. É fato que de alguma forma ele participou, tanto trocando correspondências com Arlindo, quanto no voto decisivo para a escolha do samba-enredo para o desfile. Mesmo assim, na memória de alguns entrevistados e pesquisadores de Carnaval, a autoria do enredo *Chica da Silva* é creditada na conta de Fernando Pamplona. Hiram Araújo foi um dos entrevistados que corroborou com essa versão.

Elemento muitas vezes controverso, a memória e as narrativas dela decorrentes tornaram-se nos últimos vinte anos um campo fecundo de investigação e instrumento de trabalho para os historiadores e cientistas sociais em geral. A materialidade da memória nos textos transcritos de entrevistas, ou textos de autores contemporâneos aos fatos, escritos na primeira pessoa são cada vez mais utilizados como fontes para a construção de uma pesquisa histórica.²⁴⁸

O carnavalesco Renato Lage, questionado sobre a questão da africanidade²⁴⁹ e a relativa força que essa temática trouxe à escola, novamente evocou o nome de Pamplona e atribuiu-lhe o pioneirismo no tratamento dos temas ligados aos negros e aos personagens marginalizados da história. Renato destacou a importância desse movimento, mas propôs um salto além, pois, em sua fala, deixou claro que a década de 1960 foi um período áureo para a escola, mas a repetição da mesma temática causou saturação ao Salgueiro nas décadas de 1980-1990.

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. p. 94 in In FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.), *Usos e Abusos da História Oral*, 8. ed. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2006.

²⁴⁹ Esse termo representa a ideia de valores, culturas e referências do continente africano, presente nas populações negras no continente americano pós diáspora atlântica, iniciada com as grandes navegações portuguesas nos séculos XV e XVI.

Renato: [...] acho que foi uma marca, a coisa ficou estigmatizada mesmo né; o fato do Salgueiro na época, ter sido uma escola inovadora, no sentido, principalmente do Pamplona, ele que foi o grande, precursor disso. Valorizar o negro, e de contar a história do negro; até então, da história do Brasil, que era marginalizado; e ele mostrou esse outro lado, desses personagens marginalizados né, pela sociedade. Mas foi de suma importância; e então, a escola se identificou muito nessa época, com grandes enredos que ela fez, “Chica da Silva”, “Chico Rey”, e aí pra frente. As pessoas, se lembram dessa grande fase do Salgueiro; depois, a coisa ficou estagnada. Começaram a buscar outros enredos e também não pode fazer enredo afro todo ano né, senão acaba em mesmice.²⁵⁰

A importância do trabalho de Arlindo Rodrigues²⁵¹, sempre colocado um pouco abaixo de Pamplona, foi um dos pontos levantados por Renato Lage. Ao narrar suas memórias, o carnavalesco citou com equidade os dois antigos artistas do Carnaval carioca, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Lage reconheceu o destaque que o Salgueiro alcançou e como a dinâmica de seus “mestres” criaram as novas bases de concepção temática para os desfiles das escolas de samba. No final, entretanto, centrou o foco em Pamplona como o alavancador da temática afro-brasileira nas escolas de samba do Rio de Janeiro.

Renato: é, né eu digo assim, eu, eu peguei a aposentadoria do Pamplona, já no final da trajetória dele, aqui no Salgueiro e tal; onde eu conheci o Arlindo. O Pamplona na TV Manchete que eu trabalhava, aí me levaram pra lá, e tal. Mas eles foram realmente, assim, principalmente o Pamplona, o, o principal causador né, a participação no Carnaval até hoje. E o Arlindo pra mim, era uma figura que eu tinha uma grande admiração, e tinha como um grande mestre né, uma grande referência, de bom gosto, de coisa boa. Não que eu seguisse a linha dele. Eu segui a minha linha, mais aprendi muito com ele; o que é o Carnaval, toda concepção, essa parte do cuidado. E eles foram, principalmente o Pamplona é, o carnavalesco, a pessoa principal, que trouxe pra escola de samba a cultura afro.²⁵²

²⁵⁰ Entrevista com Renato Lage realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 20/7/2010.

²⁵¹ Arlindo Rodrigues (1931-1987) foi um dos mais requisitados cenógrafos e figurinistas cariocas. Sua contribuição se deu para as artes cênicas, tanto para o teatro quanto para a televisão. Mas, foi através das suas criações para o Carnaval – desde as decorações para os bailes e ruas até os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro – que o artista tornou-se mais popularmente conhecido. Arlindo morreu aos 56 anos de idade, em outubro de 1987, em plena atividade artística. A contribuição de Arlindo no Carnaval carioca se deu em duas categorias: através dos projetos de ornamentação (de salões de bailes e da cidade) e da atuação como criador de enredo, cenografia e indumentárias para os desfiles de escolas de samba. Sua primeira colaboração com escolas de samba deu-se em 1960 no Salgueiro, entusiasmado por Fernando Pamplona, onde realizou diversos carnavais até 1972. Desenvolveu o Carnaval da Mocidade Independente (1974-1976, 1979), da Vila Isabel (1977), da Imperatriz Leopoldinense (1980-1983, 1987, com participação em 1985) e da União da Ilha (1986). Foi campeão quatro vezes pelo Salgueiro, duas pela Imperatriz e uma pela Mocidade. In www.mocidade.com.br, pesquisado em 22/04/2013.

²⁵² Entrevista com Renato Lage realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 20/11/2010.

Se na maioria dos depoimentos a figura de Arlindo Rodrigues foi eclipsada, na narrativa de Maria Augusta Rodrigues, o carnavalesco ganhou grande destaque. A artista guardou lembranças carinhosas de Arlindo Rodrigues, a quem atribuiu alto grau de intuição no processo de criação artística. Mesmo admitindo ter seguido outra linha estética, a carnavalesca narrou momentos de aprendizado e admiração por quem ela ainda considera um mestre do Carnaval carioca.

Maria - [...] foi no Carnaval de 69, 68 pra 69, quando chegou no final do ano, eu tava, o Arlindo, eu já conhecia o Arlindo, claro, e eu comecei a frequentar uns encontros do Salgueiro no teatro novo, trabalhava no teatro novo, onde hoje é a TVE, e, Arlindo, ele tinha um desenho maravilhoso, à lápis, era deslumbrante, mas ele nunca tinha paciência pra passar nanquim e pintar. Então, ele me chamou pra fazer isso. Eu comecei a aprender a fazer figurino, desenhando, quer dizer, cobrindo o desenho do Arlindo, e pintando, os desenhos do Arlindo pro Salgueiro, certo, e nessas reuniões eu comecei a conhecer os sambas, iniciando, o samba vencedor foi *Bahia de todos os deuses*. [...] ²⁵³

Maria Augusta lembrou o carnavalesco, narrando uma passagem que elucidou bem a relação entre mestre-aluno desenvolvida por eles. A autonomia criativa fazia parte da metodologia de ensino do carnavalesco. Arlindo lançava desafios aos novos artistas que passavam pela equipe de criação da Acadêmicos do Salgueiro.

A carnavalesca comentou sobre o impacto que a alegoria da *Iemanjá* (Imagem 5) causou no desfile de 1969. A criação do carro alegórico, atribuída a Arlindo Rodrigues, parece ter sido, de fato, impactante. As matérias sobre o desfile da escola dedicaram especial atenção ao carro, que se tornou um ícone dos desfiles das escolas de samba pela profusão de espelhos utilizados e o efeito que ele produziu na avenida, refletindo os primeiros raios de sol. ²⁵⁴

Em sua memória, o efeito que ele produziu não só impactou o público e a imprensa, mas, sobretudo, levantou a moral dos componentes que estavam cansados, pois estavam concentrados há mais de duas horas para o desfile. A carnavalesca recordou o “passeio” da alegoria do final para o início do desfile, que, numa analogia

²⁵³ Entrevista com Maria Augusta Rodrigues, realizada em sua residência, em 20/11/2010.

²⁵⁴ Iemanjá, deusa máxima e, por isso mesmo, merecedora da melhor alegoria do Carnaval de 1969, obra-prima de Arlindo Rodrigues. Confeccionada em papier-mâché, prateado, Iemanjá estava sentada num mar de rosas, pratas e outras oferendas, e, cercando-a, a cascata de sol – pequenos e numerosos espelhos que deram ao conjunto o toque de luz desejado pelo artista. Desde que saiu da Candelária, Arlindo ia e vinha acompanhando o carro. in COSTA, Haroldo, *Salgueiro: Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 180.

bíblica, pareceu retratar Moisés “abrindo o mar vermelho”. O efeito produzido nos componentes da escola teve um efeito vitorioso.

Maria: [...] Mais, essa coisa da Iemanjá, foi assim um, um marco no Carnaval do Rio de Janeiro, sabia? Pra mim, na minha vida, e pro Carnaval, porque foi um carro alegórico, que foi, ela quando entrou na avenida foi um espanto. [...] ele tava lá no fundo e veio, a escola foi abrindo, e se encantando e levantando. O Salgueiro ia entrar as 4 da manhã né. E Pamplona me disse: “Você fica em casa vendo a televisão”. Quando, que era Mangueira e Império, e depois Salgueiro. “Quando Império entrar na avenida você sai de casa”. [...]Pra mim foi uma lição. Ele tirou, o carro do final, e a medida que ela vinha passando entre os componentes, a escola foi levantando, ele dizia assim: “Mas nós temos que ganhar o Carnaval”, “Vamos ganhar o Carnaval” [...] ²⁵⁵

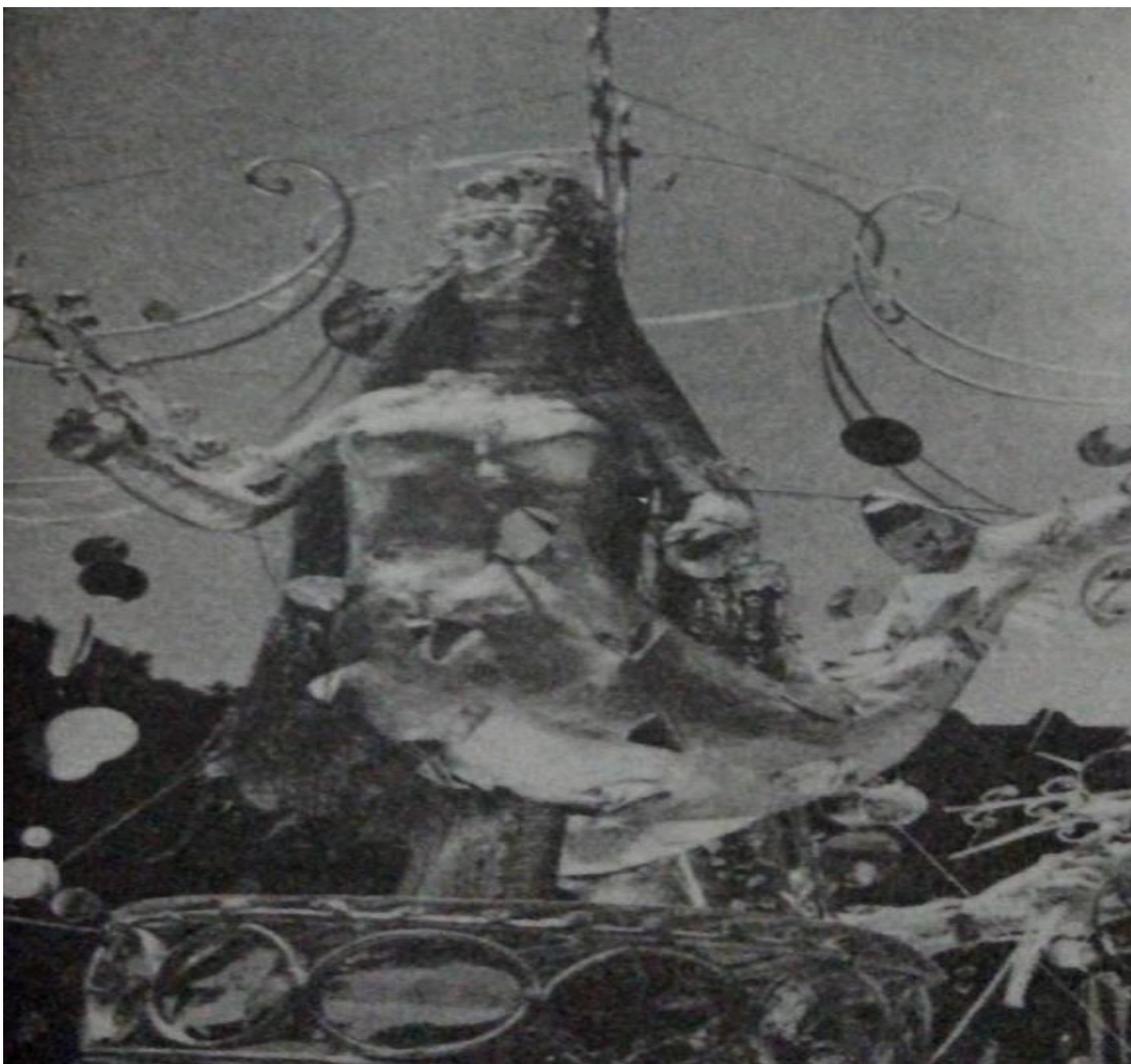


Imagem 5 – Detalhe da Alegoria de Iemanjá, criada por Arlindo Rodrigues para o enredo do Salgueiro *Bahia de Todos os Deuses* em 1969 (Foto Revista Manchete) in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 197.

²⁵⁵ Entrevista com Maria Augusta Rodrigues, realizada em sua residência, em 20/11/2010.

Maria Augusta também comentou o temperamento difícil de Arlindo e traçou comparações entre a personalidade dele e à de Pamplona. Perguntada sobre a sua relação com Arlindo e sobre o Carnaval de 1971, ela esclareceu que não houve mágoas, nem que tivesse ficado estremecida a amizade, com o fato da troca do enredo do Salgueiro que o carnavalesco havia proposto, trocado pela pesquisa que Maria Augusta tinha acabado de defender na EBA.

Maria: Arlindo era uma pessoa, ele tinha uma sensibilidade, tão especial sabia; e, a gente sempre teve uma relação muito próxima, Arlindo e eu. Eu tenho muito com o Pamplona, mas com Arlindo, talvez fosse mais porque, ele era uma pessoa muito difícil no temperamento, Pamplona é brincalhão, aberto, é fácil de você chegar né, já o Arlindo não, o Arlindo era uma pessoa muito fechada, né; mas nós tivemos uma identidade, uma identificação, uma afinidade muito grande. [...] Quer dizer, era uma confiança, e uma identidade; porque ele via, a gente fazia uma, uma tabela e ele aprovava, entende, com raríssima, pouquíssimas vezes ele pedia um ajuste, entende; então, era uma, uma afinidade de, o que vou dizer, de alma, sabia, de processo de criação.²⁵⁶

Os estilos de Arlindo e Pamplona novamente foram comparados e percebe-se que, para a depoente, essas diferenças eram complementares. Fruto de longa amizade, a dupla de carnavalescos, mesmo com as idiosincrasias individuais, conseguiu, para Maria Augusta, realizar grandes trabalhos e liderar uma equipe bastante dinâmica.

E o que disse o personagem mais citado nesta tese? Como o personagem percebeu sua trajetória em relação aos desfiles das escolas samba? Para Pamplona, seu trabalho foi revolucionário? Esse é o foco do próximo item.

3.4 Com a palavra: Fernando Pamplona!

O último grupo de entrevistas foi formado a partir do depoimento do carnavalesco Fernando Pamplona (Imagem 6). Procurei manter a mesma estrutura temática das demais entrevistas, e o artista contou sua relação com o morro do Salgueiro, suas lembranças dos desfiles dos anos 1960 e dos personagens marcantes desse período na trajetória da escola.

Fernando Pamplona não tinha grande convivência no morro do Salgueiro, entretanto foi desfiando lembranças e personagens que gravitavam naquela

²⁵⁶ Idem.

comunidade. A quadra do Salgueiro até 1966 era localizada no morro e recebia todo o calendário de atividades para a preparação do desfile, escolha de samba, ensaios e a presença do carnavalesco era fundamental.

Pamplona: [...] O maior contato que eu tinha com o Salgueiro, era com alguns componentes, inclusive com um cara maravilhoso; enorme, maior do que eu, fortíssimo, que abriu Palmares com, estandarte do Palmares, foi o Neca da Baiana. [...] O Neca da Baiana era carregador de gelo da Brahma. E era o cara que realmente, frequentava a Praça XI, fortíssimo, abriu “Palmares”, mas ele era, a profissão dele era de carregar gelo pra Brahma, no caminhão da Brahma, pegava aquelas barras de gelo. Era um negro lindo, tinha 2 metros de altura, fortíssimo, maravilhoso. E um cartaz muito grande no morro, porque ele tinha uma tendinha. “Tendinha do Neca da Baiana”, a gente passava às vezes na tendinha do Neca, pra tomar umas cachaças, uns troços, não queriam que eu pagasse. Por exemplo, reunião no, no Salgueiro, quando era na casa, lá em cima, era proibido, só podia beber cerveja, era proibido beber batida; eu não, eu chegava lá tinha um troço de batida, pra mim, bota mais um choro, “porra”. Ah! Por exemplo, não havia violência, eles recolhiam as armas dos caras; uma vez me deram quatro armas, eu botei as quatro armas atrás de mim, fiquei vendo o samba...²⁵⁷

A dimensão da importância de Nelson de Andrade é conferida pelos diversos momentos que Fernando Pamplona retomou o seu nome. O respeito e a reverência devotados pelo “carnavalesco” ao ex-presidente pareceu ser uma forma de gratidão a quem lhe iniciou no universo das escolas de samba. Grande parte das ousadias que o Salgueiro apresentou, segundo Pamplona, partiu da criatividade de Nelson. Sobre o processo de criação dos enredos nos anos 1950, Pamplona narrou a sua versão de como foi sua aproximação com o Salgueiro, pela intervenção direta de Nelson de Andrade.

Pamplona: ...Esse é o verdadeiro, revolucionário das escolas de samba. Era uma coisa, Nelson de Andrade, porque ele, quando todo mundo fazia patriotada: “Caxias”, “Tamandaré”, “Riachuelo”, “Batalha do Tuiuti”, “Brasil, panteão de glória”, era tudo, enaltecendo, feito aqueles, sambas apoteóticos que Ari Barroso fez Aquarela do Brasil, pessoal todo enaltecendo, [...] Mas o, aí eu fui fazer parte do júri, e achei muito bacana, o Nelson de Andrade em vez de fazer patriotada, fazer panteão de glória, como a Portela saiu, fazer “panteão de glória”, só tinha capa e espada. E o Salgueiro veio com o autor desse quadro aí, Dirceu Neri, que tinha vindo da brasileira; ele fez o Debret. Quando eu vi a escola, vir com um, um tema que não era patriota, que era enaltecendo um artista, aí virei Salgueiro. Era do júri, dei a maior nota, dei oito, mas aí eu dei seis pra Portela, porque a Portela ela que fazia a cabeça do povo, não tinha negócio de Mangueira, a mais querida, era a Portela. Quando a Portela passava o povo descia da arquibancada, ia atrás da Portela [...].²⁵⁸

²⁵⁷ Entrevista com Fernando Pamplona realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.

²⁵⁸ Idem.

Os ritmos de narrativa são bastante variados e dependem das características específicas do narrador. As conexões do como se contam as histórias guardam relações com a intensidade de ações e da personalidade do indivíduo. Creio que a fluência verbal e a capacidade de trilhar um caminho de memórias criando diversas conexões com outras lembranças e análises são reveladores da capacidade intelectual e da inventividade do entrevistado.

Pamplona: Deixa eu explicar, deixa eu explicar. O Nelson de Andrade foi quem virou de verdade, porque ele virou o principal. Que que é principal numa peça de teatro? Como é que começa a fazer um filme? É pelo roteiro. Não, tudo começa pelo roteiro; o roteiro comanda tudo, na expressão do espetáculo; e o Nelson de Andrade mudou do capa e espada, pro artista. A grande virada veio com o Nelson de Andrade, foi o Teatro Municipal me chamar, ah! porque eu tinha dado a melhor nota pro Salgueiro, porque eu tinha que ter feito pro artista.²⁵⁹

A figura de Nelson de Andrade continuou no centro das atenções, quando o cenógrafo recordou o convite feito pelo então presidente do Salgueiro para que ele assumisse a parte artística da escola. Como Pamplona já estava envolvido pela história do Quilombo de Palmares, essa acabou sendo a sua opção de tema para o desfile de 1960.

Pamplona - Mas aí ele, veio ao Teatro Municipal me convidou pra fazer Salgueiro. Como eu tava lendo um livro feito pelo Ministério da Guerra, pela Biblioteca do Exército, sobre a Revolução dos Palmares; eles estavam interessados em guerra de guerrilha, e Palmares, os Quilombos foram, fizeram guerrilha, a biblioteca do Exército, dois oficiais da Biblioteca do Exército fizeram o livro sobre Palmares, que depois foi proibido pela ditadura, porque Palmares virou a, sigla dum movimento subversivo chamado Val Palmares.²⁶⁰

A posição de Pamplona a cerca da importância de Nelson Andrade é recorrente. Na entrevista realizada para o site *Batuque.com*, em 23 de novembro de 2004, perguntado sobre uma personalidade de destaque na história das escolas de samba, Pamplona não titubeou em apontar Nelson como a maior personalidade do mundo das agremiações.

Pamplona - Nelson de Andrade, acima de todos. Muitos dizem que o Carnaval existiu antes e depois de mim, e isso é um absurdo. O Carnaval existiu antes de Nelson de Andrade e depois dele. Foi ele quem me colocou no samba e adivinhou que produto que o Arlindo e eu poderíamos dar, foi quem me ensinou tudo. Não era bicheiro, era peixeiro, e mais do que Natal

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Idem.

ele contribuiu com tudo e todos, ajudou a quem precisasse no tempo em que ele tinha dinheiro. Depois ficou tão duro que teve que trabalhar pra mim, com diária. Mas ele era de uma generosidade e compreensão que verdadeiramente todos deveriam ter assim no samba. Ele topou fazer o “Debret”, só isso já vale uma medalha de ouro enorme para ele. Obviamente, ele foi um cara indiscutivelmente maravilhoso. E ele era paulista.²⁶¹

Pamplona lamentou o ocaso que Nelson foi “deixado” com o passar dos anos. A constatação da falta de respeito e memória do universo do samba ficou patente no velório de Nelson, como destacou o “carnavalesco”. Na sequência, Fernando Pamplona trouxe ao centro novas lembranças que exaltavam a figura e as atitudes, na sua visão, de um dos grandes mentores das transformações estéticas e temáticas nas escolas de samba.

Pamplona: a evolução do Salgueiro, quem fez, foi o Nelson de Andrade; e, tinha um cara de camisa vermelha no enterro dele, eu fui com Djalma Sabiá, lá na Saens Peña, Tomamos uma garrafa de uísque, juntos . Muito pouca gente, só um cara de camisa vermelha do Salgueiro, ninguém sabia o que ele tava falando. O próprio morro, no pé do morro, ninguém sabia da história de Nelson de Andrade, uma coisa escrota. Mas ele veio com Debret, aí ele fez a revolução, em vez de capa e espada, ele fez homenagem ao artista, o que me comprou; eu não era Salgueiro não.²⁶²

Em seu depoimento o carnavalesco Fernando Pamplona narrou seus embates iniciais, suas conquistas e traçou uma relação bastante interessante entre o caráter barroco da festa e a motivação dos componentes negros em buscar fantasias que representavam personagens da nobreza. Com riqueza de detalhes, característica singular de sua narrativa, Pamplona contou e refletiu sobre o motivo do embate vivido durante a preparação do enredo *Quilombo dos Palmares*.

Pamplona: barroco, no Brasil, é o pensamento brasileiro todo. Fomos colonizados numa época barroca. A indumentária, o negro, nas festas, mesmo escravo, não gostava de se vestir de africano. Ele pra ser importante, tinha que se vestir igual, a D. João VI, Pedro I; então, nas festas de negro, ta nas gravuras do Rugendas, ta na gravuras de Debret, nas festas de negros, eles se vestiam, pra parecer importantes, não usavam indumentária negra, porque era escravidão, eles usava a indumentária do poder, que era. Tanto é que, no primeiro desfile que nós fizemos no Salgueiro, ninguém queria sair de africano não; foi Palmares justamente, precisava de cinco alas, tava por pesquisar, tinha até nações africanas que se revoltavam quando pensavam em escravidão, não era Angola como fez como os outros, [...] mas o pessoal do morro, não queria vestir, eu não vou vestir esse troço não, eu quero parecer Napoleão, colocar aquele chapéu, aquela espada. Aí passo lá em Madureira, quando chega vê, mostro pra todos e pergunto quem é que ta

²⁶¹ Entrevista no site www.batuque.com, de 23/11/2004, pesquisado em 22/03/2012.

²⁶² Entrevista com Fernando Pamplona realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.

bonito?. Aí, as mulheres foram dizendo assim: “você tem vergonha de ser negro, ô?” aí pedi voluntariado; como Marrom era um cara decisivo, era o mais limpo, o mais importante, um pano dele que custava três mil e tanto o metro, até a ala era besta, chamava “Importante”; “eu saio de negro”, aí veio outro que ficava na outra ala rica, foi até presidente do Salgueiro depois, “eu também saio”, aí todo mundo querendo sair de negro, (risos)..aí pera aí..

Zeni (esposa de Pamplona): aí teve negro de mais, risos.

Guilherme: (risos) Mas essa é uma mudança importante né, porque é uma questão do próprio orgulho de ser negro, que é uma questão complicada até hoje.

Pamplona: mas é coisa de pouco tempo atrás, rapaz. O Brasil tem uma coisa diferente do americano, se você chama um negro de negro nos Estados Unidos, ele te mata, te dá um tiro, tem direito de te dar um tiro.

Zeni: não, mas agora não é não, já mudou.

Pamplona: não, eu to dizendo que era; ele é Black, ele é preto; tanto que é a primeira reação em favor da cultura negra lá era Black Power, não era Negro Power não; aqui tem que fazer ao contrário chama o negro de preto, ele fica poço da vida, porra, “eu sou é negro, porra”. Aqui, negro virou orgulho; né, essa coisa de, sociólogo é que pode entender isso, e antropólogo.[...] ²⁶³

Sobre os primeiros enredos, Pamplona fez uma fusão e intercalou comentários sobre o Carnaval de 1960, *Quilombo de Palmares*, e de 1961, *Vida e Obra de Aleijadinho*. Entre lembranças e histórias, o carnavalesco narrou suas memórias.

Pamplona: [...] o Aleijadinho, eu fiz o Aleijadinho porque, eu tinha feito uma viagem por Minas, pelo interior de Minas, e conheci Aleijadinho. Aí cheguei no fim de ano, Nelson de Andrade, pegamos o ônibus, fomos pra Minas, pra visitar todos os lugares do Aleijadinho. Quando cheguei em, em Ouro Preto, nós vimos o quadro do Chico Rey; aí fomos estudar a história do Chico Rey. Aí já guardamos pra outro, pra outro enredo. Aí o, o Nelson de Andrade, isso me pegou, isso no fim de ano, tinha passado o reveillon, nós pegamos o ônibus, pra ir lá pra Minas. E o Carnaval era em março, fizemos o Carnaval em dois meses, debaixo da ponte de São Cristóvão, “Palmares”. ²⁶⁴

Fernando Pamplona admitiu que precisou adequar-se ao ambiente e à forma produtiva das escolas de samba, ressaltando a importância de Arlindo Rodrigues na formação de uma equipe de carnavalescos. As habilidades do colega do Teatro Municipal foram fundamentais para materializar em desenhos as ideias dos enredos. Pamplona revelou sua forma de trabalhar, buscando a cumplicidade com a comunidade, abrindo espaços para pequenas intervenções criativas das costureiras e dos chefes de ala na confecção das fantasias. A narrativa de Pamplona exercitou também a descrição do espaço das cenas evocadas. O artista estabeleceu um roteiro

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

de viagem, convidando o entrevistador para entrar nas cenas e participar dos acontecimentos.

Pamplona: é, porque, primeira vez que eu fui pra escola de samba na minha vida, eu, Arlindo e Nilton Sá, fomos os três, eu nunca tinha feito esse negócio de figurino. E o Arlindo fazia bem à beça, trabalhava no Teatro Municipal. Aí fizemos, aí fui chamado no morro. Chega lá, a quadra do Salgueiro, o cara lá em cima do morro, quadra Calça larga, aquela rua, dava, três voltas até chegar na quadra, você vê ela bonita, você vê, a chegada de barracão. Aí tinha uma mesa cumprida, puseram um banco em cima da mesa porque, uma ala não podia vê, o risco da outra ala; quando aprendi a chamar aquilo de risco, esbocei, o croqui, croqui não, risco, a que fosse um risco. Aí não sei que dava aquela coisa de, lápis, borracha, andava limpinho, bonito, de calça larga, tal. O cara tira do bolso, a cabeça já tava de lado, o pé já tava de lado, cortado, a cabeça tinha ido já pro chapeleiro, o pé tinha ido pro sapateiro. Eles queriam ajudar “posso botar um bordado aqui?” pode, aqui posso, deixei. O que eles pediam, podia, pode, faz, enfeita. Ele era assim, porra. Ele tinha visão do, do desenho.²⁶⁵

No caso de *Chica da Silva*, enredo que muitos lhe atribuem a autoria, foi desenvolvido e defendido por Arlindo Rodrigues. O trabalho de Arlindo sobressaiu, mas as marcas de Pamplona e Nelson Andrade pareciam estar fortemente presentes na Avenida. Suas ausências no Salgueiro foram físicas, mas para muitos pesquisadores, como Hiram Araújo, os conceitos e os genes da “ousadia temática” eram frutos das pesquisas de Pamplona e de suas opções militantes em relação à história dos negros brasileiros. Entretanto, mesmo com esse “equivoco” tantas vezes cometido, Pamplona colocou as coisas nos seus devidos lugares.

Pamplona: todo mundo atribui o “Chica da Silva” a mim, mais não foi não. Eu tava na Europa, vim ao Brasil pra passar o Natal e o fim de ano. Aí o Arlindo me convidou pra ir lá na, na casa dele na Tijuca, junto com Tatiana Lescova, com a nossa crioula, que eu botei no samba a, a crioula que era a Mercedes Batista. Foi quando eu conheci o Osmar [...] Como havia muita “porrada” no meio do samba. Eu tinha dois sambas, maravilhosos. Eu julguei, botei no envelope, dei pro Osmar no botequim e digo: “aí, só abre amanhã, quando eu já tiver no avião, que o negócio tá muito duro aqui”. Já tinha dado polícia lá, “porrada”, tiro. Era lá na, naquele, no Maxwell.²⁶⁶

As histórias sobre Arlindo foram fluindo. Falando com carinho do artista que ele admirava, Pamplona expôs os momentos iniciais do trabalho do amigo no Teatro Municipal, comentando suas deficiências, mas sublinhando com ênfase suas qualidades artísticas.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Entrevista com Fernando Pamplona realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.

Pamplona: [...] Primeiro o Arlindo entrou. O Arlindo não tinha escola. Escola, que eu falo, é a escola. Eu comecei. Ele era sobrinho dum, Secretário Geral do Teatro Municipal. Aí, um dia o seu Rodrigo chegou e disse assim; era Rodrigues, mas ele chamava seu Rodrigo. Seu Rodrigo chegou e disse assim: “tem um garoto aí que eu quero que vocês deixem ele trabalhar com vocês aí na sala”. Aí, vem o Arlindo, brancão. Tava fazendo um projeto pra Aeronáutica; ele ajudou. Aí, chegava o pai, a mãe, com lanche, pra gente, de madrugada. [...] O pai dele, o avô, tinha sido dono do botequim; aquele restaurante que tem lá na, perto da Praça da República, “Lisboeta”. Então, e o pai dele tinha fábrica de cerveja. Uma cerveja que criava depósito. Você botava a cerveja assim, ela mudava; oxidava logo a parte de cima. Então, misturar as duas cervejas. Cerveja de verdade com a cerveja do pai dele. Era a saída da gente, porque era muito gostosa a cerveja do Arlindo. [..]. Mas o, o Arlindo chegou lá, quando, eu tinha “Palmares” pra fazer; mas eu não sabia fazer roupa de mulher, pô, eu não era figurinista. Aí o Newton Sá, que fez algumas coisas negras; [...] Aí eu deixei a parte negra com ele. Newton Sá. O Arlindo fez os figurinos, de mulher; e eu fiz o de homem. E ganhamos. “Palmares”. Mas o Arlindo arrebatava quando fazia o cenário dele, eu tinha, não tinha noção de, proporção, de tamanho. Fazia coisa maior, menor. Entreguei a perspectiva pra ele... mas aí o, o Arlindo dava aula pra ele, com carvão na parede da sala de cenografia, que era em frente ao Teatro Municipal. Uma vez ele fez um, um espetáculo, no Carlos Gomes, pruma Revista. Eu cheguei lá pra fazer. Quando eu vi, aquela coisa. Fui tirando coisas do Arlindo. Tira aquilo. Cai fora. Esconde. Tira aquilo. Cai fora. Aí deu. Resultou. Ele era absolutamente intuitivo. Intuitivo, mais criou, um gênero, de figurino, principalmente.²⁶⁷

Alguns detalhes da relação entre Pamplona e Arlindo foram sendo revelados na narrativa do cenógrafo. Um dado interessante foi o seu breve comentário sobre o Carnaval de 1968, cuja realização, em várias fontes, é atribuída aos dois e parece não proceder.²⁶⁸ Um desentendimento deixou Arlindo como espectador privilegiado do espetáculo, fato que não abalou sua relação com Pamplona, como atestou o carnavalesco.

Pamplona: [...] Mas o Arlindo, ele, de cara, ele já dominava o figurino feminino, então, ele nunca fez um figurino masculino sozinho. Feminino fiz uma vez; fiz com Maria Augusta, Rosa, uma vez que o Arlindo brigou: “eu quero ver o Carnaval de fora”. Aí eu fui, fiz com a Maria Luiza Nery, foi *Dona Beja*, Maria Augusta e Rosinha. [pausa] Mas o Arlindo ele, ele tinha uma criatividade e um desenho naturais; ele não aprendeu nunca nada com ninguém. Foi muito difícil, você enquadrar o Arlindo dentro das normas acadêmicas, do desenho. Mas no fim, ele já dominava. Eu dei muita aula pro Arlindo; principalmente de perspectiva. Dei geometria descritiva. O Arlindo foi educado no Teatro Municipal. O primeiro cenário que ele fez pro Teatro Municipal foi *La Serva Padrona*, uma coisa dessa. Aí já foi um show. E fez uma decoração refinada de Carnaval, que estourou também.²⁶⁹

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ No site oficial do Salgueiro a informação que aparece corrobora a versão do cenógrafo, indicando que Fernando Pamplona foi o autor do enredo e os carnavalescos foram Fernando Pamplona e Marie Louise Nery.

²⁶⁹ Entrevista com Fernando Pamplona realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.

Fernando Pamplona pareceu não concordar com a versão do poder mítico da alegoria da Iemanjá no desfile de 1969, como atestou Maria Augusta. Esse foi, inclusive um ponto de divergência entre ele e Arlindo em relação ao carro alegórico. A relação de parceria teve também seus momentos de tensão e esgarçamento. Fica registrada a questão das contraditórias versões, em que a negativa de Pamplona parece ter o efeito de diminuir a importância da decisão de Arlindo, oposto do que atestou Maria Augusta para o resultado final do desfile *Bahia de Todos os Deuses*, no qual a escola foi campeã.

Pamplona: não, esse carro era pra frente mesmo.[...] Quando ele já tava na Candelária. O povo todo ia lá vê. E ele acreditava muito no enredo. E o seu Joaquim dizia: “foi lá pra aprova”. “ganhamos o Carnaval”. Ele aprovava o carro, eu não aprovava o carro. Aquele carro que o Arlindo fez escondido de mim; quando botou os espelhos todos. Quando ele olhava assim. Passou em frente a polícia, em frente ao Teatro República. Quando ele passou, a polícia veio toda pra janela. Por que saia faísca por tudo que era canto. Ele foi feito com cacos de espelho. Mas os crioulo que empurravam aquele carro; o carro fazia assim, fazia assado. E a Iemanjá no centro. E o Joaquim com a turma do terreiro, de verdade, no meio daquilo.²⁷⁰

Segundo a historiadora gaúcha Rejane Penna Martins as preocupações e os novos olhares lançados sobre esse reservatório de acontecimentos e “verdades”, e a sua relação dialética e tensionada sobre a consolidação ou exclusão de narrativas que expliquem determinados fatos “fazem a ligação do passado com o presente na construção de um marco de poder, portanto, de uma intenção política”.²⁷¹

Repensando valores e conceitos, como mais um indício de verdade, por mais subjetiva que ela seja, a esfera de manutenção ou exclusão da memória revelada nos depoimentos, em maior ou menor escala, apresenta-se repleta de ideias preconcebidas, originadas a partir de um reservatório de “verdades”, que muitos nem conseguem precisar quando passaram a ser construídas. Segundo Rejane Penna, esse processo amplia-se no universo da cultura popular, e a oralidade é um de seus sustentáculos.²⁷²

Essa postura arrojada dos agentes sociais do Salgueiro colocou a agremiação sempre no centro dos debates e a escola sofreu, ao longo dos anos 1960, severas críticas de jornalistas mais ligados a uma posição saudosista. A agremiação era

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ MARTINS, Rejane Penna. In VISCARDI, Cláudia e DELGADO, Lucília de Almeida. Neves (orgs). *História Oral Teoria, Educação e Sociedade*. Juiz de Fora: UFJ e CAPES, 2006, p. 138.

²⁷² Idem, p. 142.

frequentemente acusada como detonadora de um processo que resultaria na morte das escolas de samba. Por outro lado, não há nenhuma voz dissonante em relação à importância que o desfile de 1963 da agremiação tijuicana desempenhou para os novos rumos dos desfiles. Ressaltando o impacto visual que a escola causou e a teatralidade que foi largamente explicitada na Avenida, a apresentação trouxe à cena uma nova possibilidade de organização plástica e temática para o universo das escolas de samba.

Na entrevista concedida ao site [Batuque.com](http://www.batuque.com), Fernando Pamplona esclareceu sua intenção e apresentou uma perspectiva diferente do que se tornou cânone na bibliografia, pois comentou que sua intenção não era revolucionar os desfiles e sim fazê-los retomar seus elementos fundamentais, centrados na cultura afro-brasileira. O título escolhido pelo site para dividir a entrevista foi *Uma revolução estética*, e a fala do artista caminhou na tentativa de dessacralizar o cânone.

Pamplona- A grande mudança que o Salgueiro fez nos desfiles do anos 60 foi mais conservadora do que renovadora. Os carnavalescos da época tinham mania de fazer as coisas que chegavam dos filmes de Hollywood. Carmem Miranda de barriga de fora vestida de baiana, por exemplo. Eu proibi Carmem Miranda: baiana tem que ser baiana, sem barriga de fora. Eles colocavam umas luzes de Natal na bunda das mulatas. Como as alas não eram grandes - tinham por volta de 15, 20 componentes - quando uma queimava, ficava horrível. Imitavam as luzes de carro alegórico de corso. Nós fizemos uma recuperação, mostramos o que o povo fazia: reisado, maracatu, candomblé. Usávamos espelhos que eram vendidos na Praia do Flamengo e colocávamos conchinhas em volta. O espelho refletia todas as luzes da avenida quando desfilávamos à noite. E durante o dia, espelhávamos a luz do sol. Eu cheguei falando "croqui" e as costureiras me ensinaram o "risco". Cada uma interpretava meu traço.

OBatuque.com - Muitos falaram que era uma revolução e você disse que era uma involução...

Pamplona - Meu amigo Sérgio Cabral disse que os intelectuais estavam se metendo no samba. Eu escrevi uma carta pra ele para dizer que nós estávamos voltando com o tradicional. As baianas já estavam com barriga de fora. Nós vestimos as baianas. Nós voltamos com tradição e eles disseram que era uma revolução. Voltamos com a raiz básica de como se formaram as escolas de samba.²⁷³

Assim sendo, as palavras de Pamplona trazem novos elementos para o debate. Com os exemplos que serão citados no capítulo 5 será possível vislumbrar que a questão da temática afro-brasileira não foi uma prerrogativa única do Salgueiro. As experiências estéticas, originadas a partir de outras agremiações foram concretas. Entretanto, todos esses exemplos parecem ter caído num espaço, em que o

²⁷³ www.batuque.com, pesquisado em 10/03/2010.

esquecimento é o mote principal. Por que, então, somente o Salgueiro foi identificado com essa orientação temática nos anos 1960? Que elementos possibilitaram essa aura de “escola diferente” que a agremiação conseguiu ter como marca, como identidade, num processo consolidado até os dias atuais?

Mesmo com as ponderações de Pamplona, o que prevaleceu nas entrevistas foi a reprodução de um discurso vigoroso, que escolheu cansativamente os mesmos marcos e os mesmos personagens para a exaltação.

Fernando Pamplona, estimulado a falar sobre o ex-presidente do Salgueiro Osmar Valença²⁷⁴, acabou revelando um dado novo na construção da imagem de Isabel Valença. A atribuição a sua força e à real liderança dos “negócios” da família ampliam o poder simbólico que essa personagem adquiriu. Não se pode medir o quanto de exagero existiu na narrativa de Pamplona, pois nenhum dos entrevistados citou essa característica de Isabel.

Pamplona: Osmar era um gozador. Quem comandava os pontos de Bicho não era o Osmar não, era a .. Isabel. [...]era Chica da Silva. Ele era testa de ferro. Ela que comandava tudo, ela que dizia quando tinha que pagar, tanto é que quando ela mixou, ele desapareceu, saiu de circulação; ele, ah, mas deixa eu dizer. Eu dirigi lá o Império da Tijuca. Agora ele era muito engraçado no botequim, ah você morria de rir com ele, jantar com Osmar, lá naquela churrascaria, da Tijuca, ah! era uma beleza, eu morria de rir, a noite toda. A Isabel é que era grande cabeça do jogo. Bicheiro teve seu ponto assaltado? Pô, mas que vergonha, assaltado.[risos] O último ponto que sobrou dele..²⁷⁵

De todos os depoimentos, não há como negar os marcos criados pelos desfiles do Salgueiro e a importância de Fernando Pamplona, entretanto, emergiram outros marcos e outras ações esquecidas ou pouco valorizadas, como as de Hidelbrando Moura, Nelson Andrade, Arlindo Rodrigues e Isabel Valença. O cânone construído pelo modelo Costa e Cabral se é uma unanimidade, precisa ser problematizado, como procuramos fazer a partir do relato de tantas outras escritas e vozes. Fica ao menos claro que o estabelecimento de primazias, revoluções e marcos no campo cultural mais amplo, e no campo carnavalesco específico, pertence ao mundo das versões, das disputas políticas e memoriais.

Meu objetivo até aqui foi ampliar o olhar e a visão sobre as transformações dos desfiles das escolas da samba dos anos 60, a partir do inventário de diferentes

²⁷⁴ Osmar Valença presidiu a escola nos períodos de 1962-1976 e 1978-1981.

²⁷⁵ Entrevista com Fernando Pamplona realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.

versões e narrativas. A valorização de um único herói e uma única escola não é suficiente, nem dá conta de explicar todas as transformações.

A partir daqui, novas questões ainda precisam ser enfrentadas: as versões sobre o pioneirismo do Salgueiro e de Pamplona, presentes nas narrativas dos jornalistas, pesquisadores e componentes da agremiação, encontram bases nas matérias dos periódicos dos anos 1960? Os jornalistas que vivenciaram o período perceberam o quadro de transformações e apontaram os mesmos marcos vistos nos capítulos desta primeira parte? E as demais escolas, não tiveram participação direta na revolução estética e temática? Que enredos elas apresentavam? Existia articulação entre as escolas e a intelectualidade dos movimentos negros? Essas são as questões norteadoras da segunda parte desta tese.

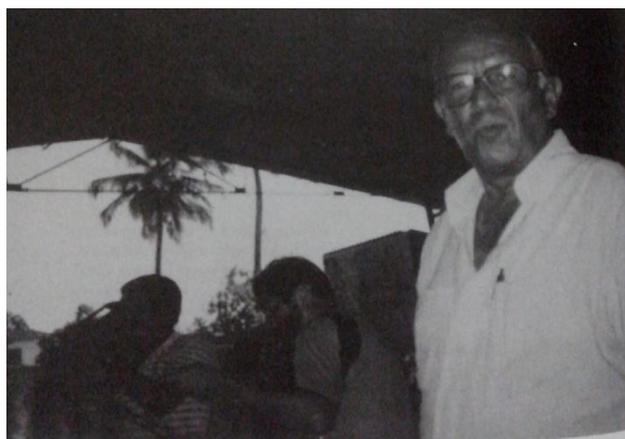


Imagem 6 – Fernando Pamplona em três tempos: No início da carreira, acima a esquerda (Arquivo Zeni Pamplona). Ao lado Fernando Pamplona e os colaboradores Maria José Cardoso Pires e Walter Bacci no barracão do Salgueiro em 1977 (Foto O Globo), in COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, pp. 79 e 312 e acima no depoimento dado a Sergio Cabral (sem data e sem crédito na foto) in CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 366.

Capítulo 4

O JB E AS ESCOLAS DE SAMBA

4.1 O papel do Jornal do Brasil e seu acervo

Após mergulhar nas narrativas dos jornalistas, pesquisadores e antigos componentes nos capítulos anteriores, busquei para este capítulo textos sobre as escolas de samba, seus enredos, seus sambas e personagens, veiculados no *Jornal do Brasil*. A opção de escolha pelo acervo do *Jornal do Brasil* foi por conta de sua representatividade como veículo de comunicação na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1960. Outro aspecto importante que possibilitou minha escolha foi o fato de o JB ter sido um dos primeiros periódicos que teve seu acervo disponibilizado em formato digital, permitindo, assim, uma pesquisa mais intensa.

O JB manteve ao longo do século XX um espaço de respeitabilidade entre a população carioca, sobretudo na classe média, funcionando como um dos pilares na formação de opinião entre os cariocas e fluminenses. A partir dos textos das pesquisadoras Ana Paula Goulart Ribeiro²⁷⁶, Marialva Carlos Barbosa²⁷⁷, Alzira Alves de Abreu²⁷⁸ e Vilma Moreira Pereira²⁷⁹ foi possível compreender a importância do JB como parâmetro de transformações na imprensa e conseqüentemente no cotidiano dos cariocas com a notícia impressa.

Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro, entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960, o *Jornal Brasil* passou “por um processo de transformação da sua antiga orientação editorial, que o caracterizava como um jornal voltado principalmente para a publicação de classificados, predominantes tanto no miolo como em sua primeira página”.²⁸⁰

Além do *Jornal do Brasil*, os jornais *Última Hora* e o *Diário Carioca* protagonizaram o processo de reformas tanto nas questões gráficas, editoriais quanto

²⁷⁶ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006.

²⁷⁷ BARBOSA, Marialva Carlos. *História Cultural da Imprensa*. Rio: Mauad Editora Ltda, 2007.

²⁷⁸ ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa Em Transição: o Jornalismo Brasileiro nos Anos 50*. Rio: Editora: FGV; 1996.

²⁷⁹ PEREIRA, Vilma Moreira, *A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de depressão política do regime militar*. Porto Alegre. UFRS, 2008, p.2.

²⁸⁰ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006, p. 151.

na forma de gestão, tornando-os efetivamente empresas de caráter comercial, que buscavam se tornar menos dependentes de governos e partidos políticos. Esses jornais, segundo Ribeiro,

[...] foram os pioneiros em um processo de inovação que fez a imprensa brasileira migrar de um jornalismo de influência francesa, predominantemente opinativo, para um jornalismo empresarial, informativo, voltado para o modelo norte-americano.²⁸¹

A historiadora Marialva Barbosa apontou que, no *Jornal do Brasil*, especificamente, “se encontraram as condições mais favoráveis para a consolidação desse processo de reforma, tornando-o um caso exemplar para a imprensa brasileira”.²⁸² Fundado em 1891, o JB alternou em sua trajetória momentos em que seguiu uma linha editorial voltada para as questões culturais e para o debate político, constituindo-se como um órgão formador de opinião, com outros períodos em que priorizou a estabilidade financeira, buscando uma orientação comercial, privilegiando preencher seu espaço com anúncios e o noticiário local, o que atraiu a atenção do público leitor.

Desde a década de 1930, o JB optou pela estabilidade financeira proporcionada pelo pequeno anunciante, o que garantiu, nos anos 1960, uma relação consolidada com os leitores e o capital simbólico para estruturar o processo de mudanças, tanto do ponto de vista gráfico como editorial, que, segundo Marialva Barbosa, o transformou em um dos jornais mais lido do país, cujas inovações adotadas foram “por muito tempo, referência para o jornalismo brasileiro, convertendo o *Jornal do Brasil* em modelo de modernidade para a imprensa de então”.²⁸³

A reforma do JB passou a ser efetivada com a criação, em abril de 1956, de um suplemento literário, que era encartado ao jornal nos domingos. No suplemento, foram publicadas pela primeira vez uma página literária e uma página feminina. As duas novas páginas, além de tratarem de temas diferenciados, destacavam-se por apresentar uma maior preocupação com os aspectos gráficos, tendo grande aceitação do público, especialmente a página feminina.

²⁸¹ Idem, p. 151.

²⁸² BARBOSA, Marialva Carlos. *História Cultural da Imprensa*. Rio: Mauad Editora Ltda, 2007, p.11.

²⁸³ Idem, p. 15.

A iniciativa logo prosperou e passou a contar com mais espaço no segundo caderno, com conteúdo voltado principalmente para as artes e entretenimento. Inicialmente com oito páginas, esse Suplemento além das páginas feminina e literária, ainda contava com uma de artes plásticas, assinada por Ferreira Gullar e Oliveira Bastos; uma de poesia, assinada por Mário Faustino; também uma página para cada arte (cinema, teatro e dança).²⁸⁴

Aos poucos, o suplemento tornou-se um espaço voltado exclusivamente para questões artísticas, principalmente relacionadas à literatura e às artes plásticas. A partir de 1957 a página feminina, a de teatro e a de cinema foram deixando o suplemento dominical para integrar novos suplementos criados para o jornal. O suplemento ajudou a reestabelecer o prestígio do *Jornal do Brasil*. O periódico retomou sua posição de formador de opinião, permitindo uma reforma mais ampla do jornal. Reformas gráficas e principalmente da forma de apresentação das notícias²⁸⁵ novamente colocaram o JB com importância no cenário da imprensa carioca.

O jornal foi reformulado também como empresa em seu funcionamento, o método de trabalho e o perfil dos funcionários. Em 1959, formou-se uma nova equipe no jornal. A principal mudança gráfica nessa fase da reforma foi a publicação de fotos na primeira página, abaixo do título do jornal, no centro. Além das manchetes que já existiam, o jornal passou a ter, nessa página, uma manchete maior e uma foto e, mais tarde, duas fotos, acompanhadas cada uma de uma legenda-texto.²⁸⁶

Mesmo com a novidade das fotos na sua capa, os classificados, no entanto, continuavam predominantes. Embora outros jornais já publicassem fotos na primeira página, a foto grande e central, adotada na primeira página do *Jornal do Brasil*, constituiu uma inovação entre os jornais brasileiros da época. A ausência quase total de texto tornava a imagem o conteúdo principal da página. Os classificados, que continuaram ocupando o resto do espaço, funcionavam como uma textura de fundo, direcionando toda a atenção para a informação contida na imagem e sua legenda.

²⁸⁴ ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa Em Transição: o Jornalismo Brasileiro nos Anos 50*. Rio: Editora: FGV; 1996, p.15.

²⁸⁵ Na reforma implementada pelo *JB* buscou-se privilegiar a objetividade na transmissão da informação, com o objetivo central de firmar o periódico como uma publicação de prestígio e ao mesmo tempo, conquistar um maior número de leitores, aumentando as vendas. Para alcançar esse objetivo, buscou-se uma maior sistematização na produção, tanto na parte textual, das matérias, quanto na apresentação gráfica e uma maior simplicidade e eficiência na transmissão da informação. *Idem*, p.49.

²⁸⁶ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006, p.159.

Esse tratamento, diferente da habitual primeira página sem um foco determinado, garantiu o impacto buscado pelo *Jornal do Brasil*.²⁸⁷

O artista plástico Amílcar de Castro foi contratado pelo jornal para comandar a transformação gráfica do JB²⁸⁸ e, sob sua direção, as mudanças nessa área foram mais acentuadas. O *layout* do jornal foi totalmente reelaborado. O objetivo era aplicar a orientação da direção de transmitir seriedade, modernidade e eficiência no *design* do jornal. Segundo Barbosa, a direção do JB convidou Amílcar de Castro “pelo trabalho que havia realizado na revista Manchete, cujo projeto gráfico em muito se assemelhava ao da revista francesa Paris Match”.²⁸⁹

No caderno principal do *Jornal do Brasil*, as mesmas preocupações em estabelecer uma comunicação mais direta com o leitor passaram a ser buscadas, criando uma identidade visual própria e identificável facilitando a leitura do texto. A estrutura do jornal foi totalmente revista, a começar pela primeira página. Os classificados foram deslocados para o miolo e passaram a ocupar o final do caderno, sem mais se misturar às notícias.

A busca constante por soluções inovadoras caracterizou o projeto de Amílcar de Castro²⁹⁰, em que cada página se apresentava como um novo desafio. Assim, todas as páginas eram diagramadas de acordo com os desenhos previamente feitos por Amílcar. As primeiras páginas, cujas possibilidades de diagramação eram exploradas no limite da criatividade, eram feitas diariamente pelo próprio artista. Essa variação fez com que o jornal se apresentasse sempre como uma surpresa, uma novidade aguardada com expectativa, fator que foi decisivo no sucesso alcançado pelo jornal.²⁹¹

²⁸⁷ Idem, p. 161.

²⁸⁸ O mineiro Amílcar Augusto Pereira de Castro foi um artista de múltiplas funções e foi contratado pelo JB em duas ocasiões, em fevereiro de 1957, deixando-o em abril de 1958 e retornando em março de 1959, aí permanecendo até 1961. Nesse segundo período, que foi de 1959 a 1961, tendo como colaborador direto o jornalista Jânio de Freitas comandou o processo mais intenso da transformação gráfica do JB. in www.institutoamilcardecastro.com.br, pesquisado em 11/06/2013.

²⁸⁹ ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa Em Transição: o Jornalismo Brasileiro nos Anos 50*. Rio: Editora: FGV; 1996, p. 51.

²⁹⁰ Amílcar de Castro desenhou inúmeros esquemas de página, para capa e miolo do jornal, estabelecendo as variações possíveis de diagramação dentro de um mesmo projeto. Desenhou mais de 300 primeiras páginas, evitando a repetição de esquemas e garantindo, ao mesmo tempo, forte identidade ao jornal. Idem, p.52.

²⁹¹ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006, p. 154.

As matérias sobre Carnaval estiveram até 1960 dentro do corpo principal do JB, geralmente nas páginas 5 ou 7, quando o assunto estava ligado ao Departamento de Turismo e suas funções de criar a infraestrutura do evento, assim como noticiando os fluxos turísticos ou a chegada de artistas famosos para a promoção das atividades Carnavalescas. No mesmo ano, uma mudança em relação ao ano de 1959 foi o deslocamento da página exclusiva de Carnaval para o segundo caderno, com uma página fixa para noticiar os bailes, as escolas de samba e as demais manifestações Carnavalescas. Na capa do dia 4 de fevereiro de 1960, o JB assim anunciava sua novidade.

O JORNAL DO BRASIL lança hoje, na 4ª página do 2º caderno, a sua tradicional página de carnaval, destinada, tal como em anos anteriores, a proporcionar uma completa cobertura jornalística da festa mais popular da cidade. Diariamente, desde hoje, os cariocas poderão encontrar no JB as notícias sobre as festas pré-carnavalescas, ao lado de reportagens fotográficas sobre os preparativos das escolas de samba, ranchos e grandes sociedades e, a partir de amanhã, comentários sobre as músicas do carnaval.²⁹²

Com a criação do *Caderno B*²⁹³ novo impulso foi dado no sentido de constituição de um suplemento essencialmente cultural. No carnaval de 1961 as matérias sobre as escolas de samba, seus personagens, os sambas e a descrição dos enredos passaram a ser publicadas naquele espaço.²⁹⁴

Vilma Moreira Pereira produziu um artigo em que analisou a importância do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* como ponto de inflexão da cultura brasileira. Seu foco central de análise foi a postura de alguns colunistas, como a escritora Clarice Lispector e o crítico teatral Ian Michalsky, que utilizaram suas colunas como espaço de manifestação de repúdio à censura, que passou a fazer parte do cotidiano dos artistas com a implantação da Ditadura Militar em 1964 e seus governos posteriores. A pesquisadora apontou na introdução de seu texto, seus argumentos sobre a importância do suplemento, que passou a ser incorporado ao jornal, como espaço referencial do cotidiano cultural dos cariocas.

²⁹²*Jornal do Brasil*, 04/02/60, capa.

²⁹³O *Caderno B* fora criado, mais exatamente na quinta-feira, do dia 15 de setembro de 1960, trouxe com ele algo de inovador; primeiro, porque reunia todas as seções e matérias relacionadas às atividades culturais num único caderno diário, diferentemente dos suplementos que circulavam apenas nos finais de semana. In PEREIRA, Vilma Moreira. *A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período derepressão política do regime militar*. Porto Alegre. UFRS, 2008, p.2.

²⁹⁴Idem, p. 1.

O Caderno B do *Jornal do Brasil* foi lançado em 1960, abordava a cultura nacional e internacional com uma variedade de textos diferenciados. Não era um caderno que incluía apenas textos literários, mas também textos diversificados para comunicar sobre arte, literatura, música, teatro, comportamento, cotidiano, principalmente o do Rio de Janeiro. Escrito por jornalistas, escritores e intelectuais que para ele colaboravam, era um espaço em que havia liberdade para criar, para trabalhar as matérias sem restrições quanto ao conteúdo temático que pretendiam abordar, ao estilo da linguagem utilizada e à construção composicional do texto. Com ele, o *JB* conseguiu também marcar seu diferencial em relação aos demais jornais, pois, desde sua criação, constituiu-se como um caderno de cultura de muita qualidade. [...] Esse perfil se consolidou ainda mais no final dos anos 60 quando o Caderno passou a adquirir um perfil próprio: o de não apenas informar, mas também de formalizar opiniões acerca da realidade, inclusive no período de censura instaurada pelo regime militar.²⁹⁵

A composição do espaço do novo Caderno criou marcas identitárias, relacionou os campos artísticos em páginas e permitiu que os leitores estabelecessem uma relação de segurança, sabendo o quê e onde procurar determinado assunto.²⁹⁶

A importância das colunas foi abordada por Ana Paula Goulart Ribeiro, que destacou a força que as críticas ganharam por conta da inserção das colunas assinadas²⁹⁷, pois ser colunista do *JB* era ter um espaço respeitado na imprensa, adquirindo prestígio e renome com os leitores e respeitabilidade por parte dos demais colunistas e jornalistas em geral.²⁹⁸

Se desde o início o *Caderno B* parecia ter despertado a atenção, a entrada de Alberto Dines²⁹⁹ como editor-chefe a partir de 1962 ampliou o escopo de mudanças no *JB*. Segundo Ferreira, “Dines introduziu algumas mudanças importantes, uma delas foi a criação de editorias”.³⁰⁰ A equipe de Dines desenvolveu um novo projeto

²⁹⁵ Idem, p.3.

²⁹⁶ A página 2 tratava da literatura, na coluna Vida Literária do jornalista Mauritônio Meira; de artes visuais escrita pelo poeta Ferreira Gullar que anunciava e comentava as exposições. O crítico Renzo Massarani escrevia sobre música; As Notas Religiosas eram escritas pelo jornalista Antônio Carlos Villaça; As informações sobre televisão, com a programação da TV Tupi, a TVContinental e a TV Rio e a programação da *Rádio Jornal do Brasil*, promoções e músicas mais tocadas e a coluna social fechava a página 2. Na página 3, encontravam-se as tiras e as histórias em quadrinhos, aulas de um curso de inglês e uma seção sobre decoração Os quadrinhos também estavam presentes na página 4, dividindo o espaço com receitas culinárias, dicas de comportamento e letras de música na seção: O sucesso de hoje. A página 6 destinava-se ao roteiro dos espetáculos culturais, cinema e teatro. Os acontecimentos sobre o turfe e sobre os esportes ocupavam as páginas 7 e 8, respectivamente. Idem, p.5.

²⁹⁷ A rigidez não era uma imposição feita às colunas uma vez que estas eram escritas principalmente por colaboradores e não por profissionais contratados pelo jornal. Idem, p.6.

²⁹⁸ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006, p. 215.

²⁹⁹ Alberto Dines, escritor e jornalista, nascido no Rio de Janeiro em 1932 foi editor-chefe do *JB* entre os anos de 1962 a 1973. In www.observatoriodaimprensa.com.br, pesquisado em 06/06/2013.

³⁰⁰ A editoria do Caderno B ficou a cargo do Nonato Masson até 1964, quando deixou de ser editor e em seu lugar assumiu Paulo Afonso Grisolli no período de 1964 a 1972.

para o jornal que incluía a criação do *Caderno B* aos sábados e domingos, pois esta seção cultural saía apenas de terça a sexta. Nesse momento, o *Caderno B* conquistou seu espaço, sendo um veículo referenciado para os assuntos culturais da cidade, como atestou Ferreira,

Nesse momento, o *Caderno* ganhou densidade, as colunas tratavam com profundidade os temas referentes aos acontecimentos culturais. Havia uma preocupação não apenas com a informação como também com a formação do leitor. As matérias reportavam sobre os movimentos nacionais e internacionais do cinema, do teatro, da literatura e da música que ocupavam quatro páginas, as demais eram dedicadas às colunas mais breves e as de divulgação dos espetáculos e shows, cursos e exposições que completavam suas oito páginas.³⁰¹

As mudanças políticas que aconteceram ao longo da década de 1960 foram apontadas por Ferreira como um dos obstáculos com que o *Caderno B* precisou dialogar, buscando superar os instrumentos de censura até 1968 e mantendo-se na vanguarda após o acirramento dos instrumentos de repressão pós AI-5. O período que antecedeu ao golpe de 64 foi marcado pelo ideário político, por muitas crises, inquietações sociais e movimentos reivindicatórios. A politização contagiou também a produção cultural. Artistas, escritores e intelectuais passaram a retratar as tensões vividas nesse período. Havia muito incentivo à mudança, ao novo, mas sempre em tom de crítica e polêmica.

O golpe militar de 1964 instaurou um tempo de repressão e patrulhamento ideológico. As produções culturais sofreram com a censura imposta pelo regime militar. O otimismo do início da década deu lugar à repressão, que fez ressurgir movimentos sociais e políticos radicalizados. Surgiram movimentos culturais que utilizavam a crítica como foco de suas manifestações.

Quanto ao *Jornal do Brasil*, segundo Pereira, “cabia-lhe o papel de noticiar as manifestações de protesto dos artistas contra a censura quando ocupavam as ruas do Rio de Janeiro, pois à imprensa não fora imposta a censura ainda nesse período”.³⁰² O *Caderno B* se manteve firme em sua postura e como os colunistas eram colaboradores, sem vínculos empregatícios diretamente estabelecidos com o jornal, conseguiam emitir suas opiniões.

³⁰¹ PEREIRA, Vilma Moreira. *A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar*. Porto Alegre: UFRS, 2008, pp. 5-6.

³⁰² PEREIRA, Vilma Moreira. *A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar*. Porto Alegre: UFRS, 2008, p.8.

Sobre o trabalho da imprensa, de uma maneira geral, é difícil determinar até que ponto ela tem o poder de influenciar as mudanças pelas quais a sociedade passa. Em relação ao SDJB e ao *Caderno B*, também não se pode afirmar que foram responsáveis por transformações culturais, mas pode-se dizer que os dois suplementos foram parte integrante do processo das transformações culturais que despontavam no Brasil nos anos 1950 e 1960, no âmbito das artes plásticas, da literatura, da poesia, do teatro e também das manifestações Carnavalescas.

Ao mesmo tempo em que podemos entender o *SDJB* e o *Caderno B* como uma publicação de artistas, eles foram também meios tradicionais de comunicação, impressos em alta tiragem e com grande circulação. Embora não fossem destinados ao grande público, e seus leitores efetivos representassem uma pequena parte dos leitores do primeiro caderno do jornal, é provável que os dois suplementos fossem lidos por uma parcela maior do público consumidor de jornal impresso, curioso por novidades do JB.³⁰³

O jornal permitiu um alcance maior às discussões e ideias artísticas. Também foi graças a elas que adquiriu o prestígio necessário para transformar-se e tornar-se um jornal de maior projeção. Os artistas valeram-se de um meio de comunicação de grande alcance e respeitabilidade para divulgar ideias e discutir o movimento cultural de forma artística e crítica, tornando-se, assim, agentes da reforma pela qual a imprensa carioca estava passando.³⁰⁴

Jornalistas e escritores reconheceram o papel de centralidade do JB na imprensa carioca, destacando outros aspectos, como o antropólogo Paulo Thiago de Mello, pois o *JB* “marcou seu lugar na história dos grandes jornais como um precursor de inovações, como o uso de agências de notícias e o envio de correspondentes ao exterior”.³⁰⁵ O jornalista Orivaldo Perin ressaltou o papel de destaque do jornal por suas opções diferenciais, em que quantidade e qualidade nem sempre eram fenômenos simultâneos.

Nos anos 60 e 70 ele revolucionou a imprensa brasileira, era o modelo a ser seguido, tanto gráfica como editorialmente. Sua importância estava mais no conteúdo que na tiragem. A venda média do jornal, mesmo nos áureos

³⁰³ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006, p.155.

³⁰⁴ BARBOSA, Marialva Carlos. *História Cultural da Imprensa*. Rio: Mauad Editora Ltda, 2007, p.162.

³⁰⁵ *O adeus ao Jornal do Brasil*. In www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view, acessado em 25/05/2013.

tempos, ficava entre os 100 mil e os 150 mil exemplares/dia, mas tudo o que publicava, repercutia.³⁰⁶

O JB, como veículo de comunicação, buscando aumentar seu público, estava atento às manifestações populares no período Carnavalesco. O espaço que anualmente as escolas de samba conquistavam na imprensa carioca em geral também refletiu nos espaços abertos às agremiações nas páginas do periódico. Para compreender melhor como se dava a presença negra nas matérias do JB, a partir do crescimento das escolas de samba, montei pequenos arquivos de cada ano da década de 1960.

O que considerei para a montagem de cada arquivo foram os períodos pré (25 dias antes) e pós (15 dias após) o Carnaval de cada ano. O destaque nos arquivos, no que tange ao período pré-Carnavalesco, ressaltava a preparação das escolas, blocos, ranchos, frevos e Sociedades para seus desfiles, e os preparativos da cidade, tanto na parte de infraestrutura quanto das atrações oficiais, como bailes e concursos de fantasias. O período pós-Carnaval destacava os comentários e críticas aos eventos oficiais e, de maneira especial, aos desfiles das escolas de samba.

Escolhi os anos de 1960, 1962, 1963, 1964 e 1969 para montar os arquivos a serem analisados. Por conta de o acervo cobrir um período considerável, apontei os anos de 1960 e 1969 como marcos, correspondendo ao início e ao final da década, espaço temporal do recorte desta tese e, ainda, a possibilidade de analisar os extremos dessa década na observação das transformações pelas quais os desfiles foram passando. Os anos de 1962, 1963 e 1964 foram escolhidos por serem representativos dos debates sobre o papel social do negro, tanto na esfera pública, quanto nos desfiles das escolas de samba.

Afinal, nesses anos foram tematizados como enredo as histórias dos negros *Chica da Silva* (1963) e *Chico Rei* (1964) pelo Salgueiro, da obra *Casa Grande e Senzala* (1962) e *Memórias de um Preto Velho* (1964) pela Mangueira, além de outros enredos, no Império Serrano, na Portela e outras escolas, como veremos no capítulo 5, que apresentariam versões narrativas, onde a presença negra seria efetiva.

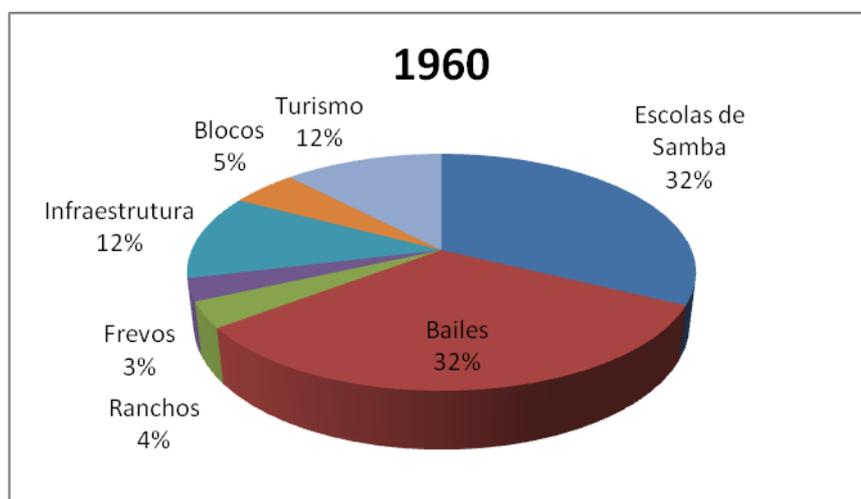
Claro que os demais anos também apresentaram debates, provocações e questionamentos sobre o papel do negro nos desfiles, mas o conjunto de arquivos

³⁰⁶ Idem.

escolhidos, mesmo com uma interrupção significativa (65-68), permite acompanhar de perto as novidades, em termos de temáticas e transformações estéticas.

O primeiro procedimento metodológico foi criar uma listagem relacionando todas as matérias publicadas no período Carnavalesco de cada ano. A partir daí busquei identificar as formas de representação do negro nas diferentes matérias. O quantitativo de matérias com referências diretas à palavra *negro* era pouco expressivo. Pelo título das matérias, o espaço para a apresentação de temas relacionados à condição social, à contribuição cultural e política dos homens e mulheres negros parecia não despertar tanto interesse.

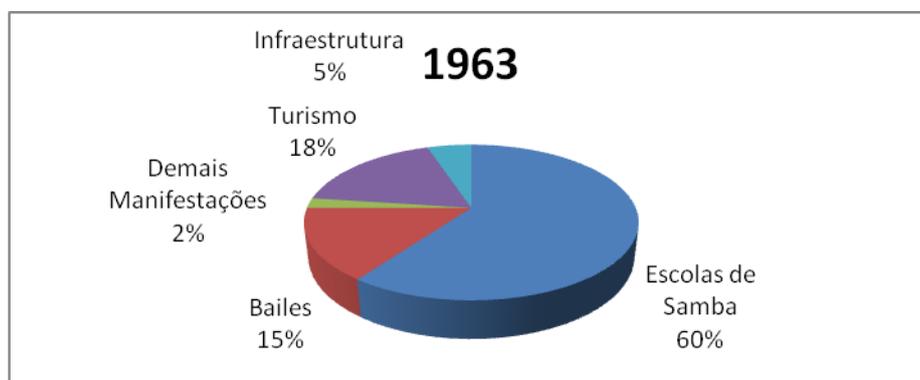
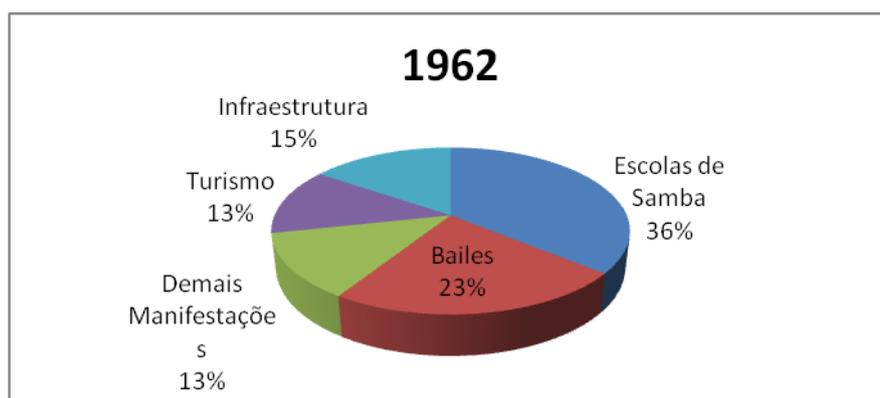
As matérias ao longo da década refletiram o novo papel das escolas de samba e seus agentes sociais no carnaval. De grupos negros e mulatos até início dos anos 1950³⁰⁷, as agremiações passaram a contar paulatinamente, a partir daquela década, com elementos oriundos das classes médias, tanto como desfilantes quanto como colaboradores na produção de fantasias e alegorias. Em relação ao prestígio e à importância dentro do calendário oficial dos festejos Carnavalescos, o desfile das escolas a cada ano da década de 1960 vai ganhando maior importância. Num quadro comparativo com as demais manifestações, é possível perceber essa afirmativa, conforme o gráfico a seguir.³⁰⁸



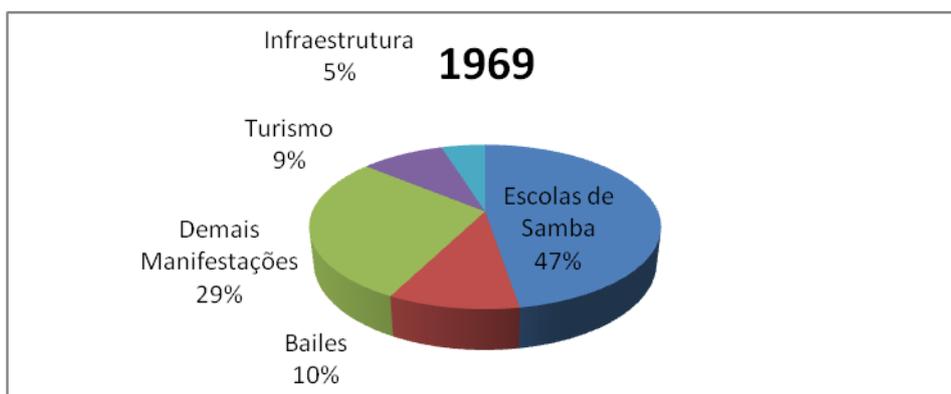
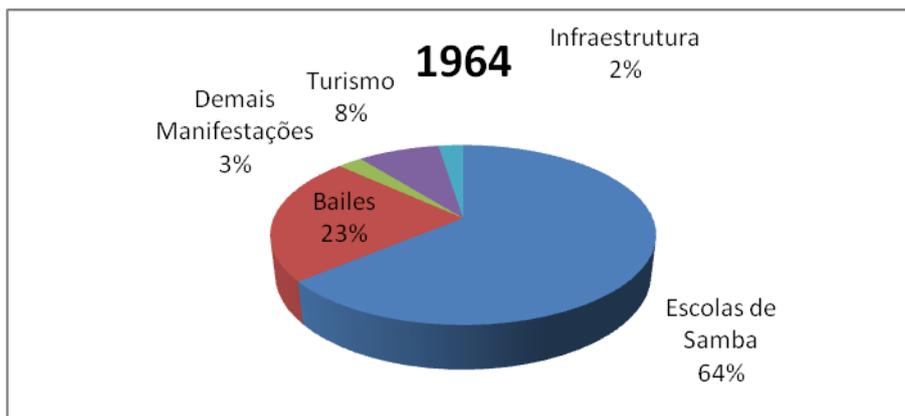
³⁰⁷ Os jornalistas Sergio Cabral, Haroldo Costa, o folclorista Edison Carneiro, o pesquisador Hiran Araújo, entre outros destacam essa formação original das escolas de samba a partir dos negros e mulatos das comunidades dos subúrbios e morros da cidade.

³⁰⁸ Jornal do Brasil, edições de Fevereiro-Março, 1960.

Para quantificar o peso de cada assunto relativo ao Carnaval, dividi os gráficos abaixo em cinco rubricas principais. Escola de Samba (englobando seus personagens, ensaios, preparativos para o desfile e visitas à redação do jornal); a cobertura sobre os bailes; Demais manifestações Carnavalescas (Blocos, Frevos, Ranchos e Sociedades); as notícias sobre turismo; por último, notícias ligadas à infraestrutura dos desfiles e da festa como um todo. Esse quadro apresentou algumas variações nos anos posteriores, conforme os gráficos a seguir.³⁰⁹



³⁰⁹ *Jornal do Brasil*, edições de Fevereiro-Março (1962), 1963, 1964 e 1969).



O crescimento das citações das demais manifestações apresentou uma recuperação no ano de 1969. Esse fenômeno ocorreu por conta do incentivo da Secretaria de Turismo em recuperar o prestígio de ranchos e sociedades, projeto em que a imprensa parece ter se engajado. Entretanto, esse projeto de recuperação não teve sustentação na década seguinte, e essas agremiações foram encerrando suas atividades. No final da década de 1970, as escolas e os blocos eram as manifestações que haviam vencido a disputa por espaços e representatividade.

Esses dados são pertinentes para a compreensão da centralidade que as escolas de samba alcançaram ao longo da década de 1960 na cidade do Rio de Janeiro e na imprensa. O JB percebeu o potencial das escolas de samba como assunto que mais despertava o interesse dos leitores e investia a cada ano um maior espaço de cobertura em suas páginas. Inegavelmente cobrir os preparativos das escolas era importante e trazia respeitabilidade para o JB, sobretudo pela ampliação de agentes sociais no universo das agremiações.

4.2 Os jornalistas do JB e as matérias sobre as escolas de samba nos anos 1960

Embora a cobertura Carnavalesca do JB apresentasse de forma efetiva as manifestações carnavalescas e seus agentes produtores, moradores negros e pobres das favelas, não havia uma preocupação maior dos jornalistas com a questão da inserção social dos negros na sociedade carioca e brasileira. A identificação da cor dos entrevistados apenas despontava a partir de fotos.

Quando se comentava sobre as comunidades originais das escolas, havia a descrição do local, com suas mazelas e dificuldades, mas não se percebia uma postura crítica, de denúncia ou provocadora de reflexão. Na cobertura jornalística sobre as escolas, a abordagem se ancorava na divulgação dos enredos, nos preparativos para o desfile e nas letras do samba de cada agremiação. Nesses nichos, era possível tratar da questão do negro numa perspectiva histórica, mas, distante da contemporaneidade dos acontecimentos.

A percepção de que estavam sendo ressignificadas, construídas ou corroboradas versões sobre a história dos homens e mulheres negros no Brasil, não era um ponto levantado nos textos dos jornalistas. Diferente do que a bibliografia acabou estabelecendo para o período, como visto na primeira parte desta tese, a percepção de uma revolução estética e ideológica, com novos personagens e o resgate da africanidade, como herança dos negros brasileiros, não foram apontados pelos jornalistas do JB nos desfiles dos anos 1960 na publicação de suas matérias. O termo que apareceu nas matérias pesquisadas, sobre os desfiles do início da década de 1960 foi “inovação”, utilizada por Sergio Cabral em 1961, como vimos no primeiro capítulo (página 15) desta tese.

Entre os jornalistas e intelectuais responsáveis pela cobertura carnavalesca no período estudado alguns merecem destaque. O crítico musical José Ramos Tinhorão³¹⁰ figurou como colunista nos períodos Carnavalescos de 1960, 1962 e 1963

³¹⁰José Ramos Tinhorão nasceu em Santos-SP, em 1928, e criou-se no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro. Em 1968, mudou-se para São Paulo, onde reside até hoje. É autor de uma extensa e diversificada obra sobre temas relacionados à música brasileira, especialidade em que se consagrou, tendo publicado até o momento 26 livros, além de artigos e ensaios em coletâneas, jornais e revistas do Brasil e do exterior. Estudante da primeira turma de Jornalismo do país colaborava desde o primeiro ano, 1951, como repórter free-lance da revista *A Semana* (Rio de Janeiro) e da *Guaíra* (Curitiba). Em 1953, ingressou como jornalista profissional no extinto *Diário Carioca*. Cinco anos depois, passou para o *Jornal do Brasil*, onde acumulou as funções de redator e colaborador dos suplementos “Estudos Brasileiros” e “Caderno B”. Trabalhou também para os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal dos Sports*, *Última Hora* e *O Jornal*; revistas *Singra*, *o Cruzeiro*, *Veja* e *Nova*; e televisões Excelsior, Globo, TVE (RJ) e Cultura (SP).

com uma coluna intitulada *Música de Carnaval*, em que debateu os rumos da música Carnavalesca, ressaltando a “decadência” das marchinhas, das músicas dos ranchos e da sonoridade dos sambas de enredo das escolas.

No período de 1962, Tinhorão continuou a publicar seus artigos. O nome da coluna, entretanto, foi modificado para *Primeiras Lições de Samba*, no espaço da página 5 no *Caderno B*. Na edição de 9/2/62, por exemplo, o crítico musical analisava os primeiros sambas gravados, como se pode depreender do título do artigo *Bando dos Tangarás trouxe para o rádio com Na Pavuna o samba que era das ruas*.³¹¹

Em outro artigo, *Carnaval de 1962 marca a vitória final das marchas sobre os sambas*³¹², o crítico comentava a qualidade das marchinhas de Carnaval em relação aos sambas, da década de 1940 até aquele ano de 1962. Mesmo com pouco material encontrado nesse acervo, é possível perceber a importância de José Ramos Tinhorão no ambiente musical e constatar seu espaço como formador de opinião e polemizador de questões, geralmente ligadas à qualidade versus decadência das composições. No ano de 1963, Tinhorão permanecia em sua função de crítico musical no JB.

Outro jornalista que teve passagem marcante na cobertura Carnavalesca do JB em 1961 e 62, sobretudo, a respeito das escolas de samba, foi Sergio Cabral. As poucas matérias com assinatura eram do jornalista. A maioria das reportagens que apresentava os preparativos das escolas ou a expectativa dos desfiles não era assinada pelos demais profissionais. A maior parte do acervo, contendo notícias das escolas, blocos, ranchos, sociedades e o roteiro de bailes pela cidade, vinha em conjunto, mas sem ligação a uma coluna ou jornalista responsável.

O trabalho de Sergio Cabral, que resultou anos depois em um livro, já analisado no primeiro capítulo, teve no JB sua imersão no tema. Nas matérias assinadas por Sergio, prevaleceu o tom de exaltação às agremiações. Até uma semana antes do Carnaval de 1962, as suas matérias assinadas estavam no *Caderno B*. Na semana dos desfiles, os comentários sobre os resultados foram publicados no primeiro caderno do jornal, nas páginas 5 e 6.

Colaborou ainda com *O Pasquim* e as revistas *Senhor*, *Visão* e *Seleções*, entre outras. In www.ims.uol.com.br, pesquisado em 11/07/2013.

³¹¹ *Jornal do Brasil*, 09/02/62, caderno B, p.5.

³¹² *Jornal do Brasil*, 02/3/62, Caderno B, p.3.

No acervo de 1963, as matérias não tinham assinatura. A exceção foram dois textos. O primeiro, a matéria do jornalista Marcos de Castro³¹³, no período pós-carnaval, no qual ele comentou os desfiles das escolas de samba do primeiro grupo³¹⁴. A segunda exceção foi outra reportagem do período pós-Carnavalesco, assinada pelo jornalista Juvenal Portela, sobre a decisão de Joaquim Casemiro em abandonar o Carnaval. A extensa matéria³¹⁵ de página inteira apresentou um amplo perfil biográfico do dirigente do Salgueiro, conhecido no mundo do samba como Calça Larga. O texto também concedeu certo destaque para o Carnavalesco Arlindo Rodrigues, autor do enredo Chica da Silva, que dera o campeonato ao Salgueiro (Anexo 2).

A matéria é uma marca da presença de Juvenal Portela como responsável pela cobertura Carnavalesca do ano 1963 no *JB* em substituição ao jornalista Sérgio Cabral. Ao realizar uma pesquisa pela internet, não consegui encontrar dados concretos sobre o jornalista. Alguns comentários sobre seu humor e sua participação na parte esportiva do *JB*, área em que também atuava, vide a Menção Honrosa no Prêmio Esso de Jornalismo, em 1965, pela *Revista Fatos e Fotos*.

Quando noticiaram o fim da edição impressa do *Jornal do Brasil*, um comentário no blog de Sidney Rezende, chamou a minha atenção. O jornalista Juvenal Portela deu seu depoimento sobre sua participação e o intenso aprendizado que adquiriu nas décadas que trabalhou no *JB*.

O *Jornal do Brasil* me deu tudo o que sei e tudo que tenho, durante aqueles anos de 60,70 e 80 em que lá estive. Fui diretor e professor de uma escola de jornalismo e pude perceber o quanto não é boa a formação e pude perceber o quanto não é boa a formação dada aos alunos que, infelizmente, não terão o privilégio que eu tive de ser o repórter especial que fui do maior jornal deste país.³¹⁶

Outro personagem que teve sua importância na cobertura carnavalesca foi o escritor, jornalista e editor Nonnato Masson.³¹⁷ Desempenhando a função de editor-

³¹³ Marcos de Castro nasceu em Uberaba, em 1934. Foi revisor da *Tribuna da Imprensa* e redator da seção de Esportes do *Jornal do Brasil* no auge da reforma gráfica nos anos 1950. Em 1963, no *JB*, ganhou o Prêmio Esso de reportagem esportiva com Dácio de Almeida. Trabalhou na *Realidade*, pela qual ganhou seu segundo Esso, e na TV Globo.

³¹⁴ *Jornal do Brasil* – 28/02/63, caderno B p. 6.

³¹⁵ *Deixa o samba “Calça Larga”, que deu vitória ao Salgueiro, Jornal do Brasil* - 3/3/63, p. 16.

³¹⁶ In www.sidneyrezende.com/noticia, pesquisado em 09/07/2013.

³¹⁷ Nonnato Masson, escritor e jornalista, cujo nome de batismo foi Raimundo Nonato da Silva Santos. Nasceu em São Luís, em 28 de fevereiro de 1924. A partir de 1956, começou a exercer o jornalismo profissional como chefe de reportagem e secretário, respectivamente nos jornais *Correio da Tarde*, O

chefe do *caderno B*, Nonnato marcou presença com textos em 1963 e 1964, com sua coluna *Brasil pra seu governo*. Das matérias pesquisadas duas estavam diretamente relacionadas com o carnaval.³¹⁸ A centralidade do espaço que seus textos ganhavam, sempre no *Caderno B* e com ilustrações, gravuras ou caricaturas, ocupava uma página inteira.

Outro fato importante presente no JB, a partir de 1964, foi a criação de uma coluna diária, específica sobre as manifestações Carnavalescas, chamada *O samba cá entre nós* e assinada pela dupla de jornalistas Luis Paulo³¹⁹ e Mauro Ivan³²⁰. Nessa coluna, de meia página durante a semana, eram noticiados os bailes, os banhos de mar a fantasia, os ensaios de blocos e escolas, notícias sobre os ranchos, frevos e grandes sociedades. Nos domingos, de janeiro a fevereiro, além da coluna *O samba cá entre nós*, no primeiro caderno, a dupla emplacou várias capas do *Caderno B*. Nessas matérias dominicais, além do texto principal, eram utilizadas muitas fotos.

Um exemplo dessas capas do *Caderno B* e do tipo de matérias que a dupla publicou, cito a do dia 19 de janeiro de 1964 (Imagem 7), cujo texto comentava sobre a qualidade e o interesse despertado nos moradores da zona sul pelos ensaios de escolas de samba. O texto ocupou a coluna central da página, ladeada por fotos que procuravam ilustrar a matéria. As imagens eram de assistas sambando em primeiro plano, um close da assista Nananã, da Mangueira e de outros assistas, sambando em posições sensuais. As demais fotos eram de ritmistas tocando seus instrumentos de percussão.

Combate, Jornal do Povo, Pacotilha e O Globo. Ainda em 1956, muda-se para o Rio Janeiro, onde fez parte do corpo redacional do Jornal do Brasil, até 1980, quando se aposentou. Como redator do Jornal do Brasil, pôde fazer grandes reportagens, tendo viajado pela Europa, Américas e interior do Brasil.

³¹⁸ A primeira, *Tu me conhece Carnaval?*³¹⁸, contava uma breve história da festa carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro. A outra matéria, *Escolas de Samba, Escolas de Show*³¹⁸, publicada após apuração dos resultados, trazia uma crítica contundente a escolha dos enredos e da transformação dos desfiles das escolas de samba em espetáculo grandiosos, perdendo assim a autenticidade das primeiras comunidades formadoras das agremiações.

³¹⁹ Os dados sobre a experiência profissional e a formação do jornalista Luis Paulo não foram encontrados. A ausência de sobrenome dificultou a pesquisa sobre sua carreira. Um jornalista que teve participação como repórter do JB nos anos 1960 é Luis Paulo Horta, jornalista falecido em 3/8/2013. Horta passou 26 anos no JB, mas por sua trajetória intelectual e seus interesses acadêmicos recentes (música clássica e história da religião católica), achei pouco provável que tem sido ele.

³²⁰ Em relação a Mauro Ivan, o segundo componente da dupla, encontrei uma matéria que tem o jornalista como destaque. “Aos 60 anos de idade e 42 de jornalismo, Mauro Ivan – formado em Sociologia e em Belas Artes pela PUC – começou a carreira como cartunista da *Última Hora* e depois de *O Globo*. Permaneceu nesta função e nestes jornais por pouco tempo. Logo ingressou no *Jornal dos Sports*, de onde partiu para o *Jornal do Brasil*, daí para o *Correio da Manhã*. Foi também repórter de política no início da *TV Globo*, em 1965, antes de trabalhar na Abril e nos Associados”. in MORAIS, Christian Escort. *Marketing editorial também é jornalismo*. Revista de Comunicação, Ano 13, Número 50, 1997.



O samba cá entre nós

nós

Luis Paulo Mauro Ivan

O homem e a fábula

Notas sobre Camus

JOSE CARLOS OLIVEIRA

1 - Creio que toda pessoa era tal um modelo que era a obra de mundo e se possi-... (text continues)

Fotos de VÁLTER FIRMO e CARLOS FERREIRA



Depois da prata, de manhã e se não chover, é de um cinema à tarde, ou outro programa mais recomendável... (text continues)

A Portela é o exemplo disso: os 30 violinos, que locarão na Avenida Presidente Vargas o trecho mais popular da Valsa do Imperador... (text continues)

Uma mesa de pista, uma cervejinha bem gelada ou água mineral, como preferiu o ex-Ministro da Fazenda Carvalho Pinto... (text continues)

Na volta, poderá haver problema de condução, mas o sacrifício estará compensado, porque, acima de tudo, restará o prazer de saber que um sambista ficou feliz com sua preceção.



Imagem 7- Coluna O Samba cá entre nós, dos jornalistas Mauro Ivan e Luis Paulo. Fotos Walter Firmo e Carlos Ferreira. Jornal do Brasil, Capa do Caderno B, 19 de janeiro de 1964.

A diagramação e o mote das imagens foi uma recorrência na cobertura pré-Carnavalesca do *Jornal do Brasil*. A representação fotográfica dos sambistas das escolas parecia sublinhar a cor negra desses agentes sociais, mas sempre de forma positivada, ressaltando a habilidade e sensualidade corporal. As imagens buscavam retratar a alegria dos sambistas, mesmo que cercados pela pobreza e simplicidade dos espaços de ensaios das escolas nos anos 1960.

Em uma foto, entretanto percebe-se a representação das diferenças sociais vivenciadas dentro dos terreiros (quadras) de ensaio das escolas de samba. Na foto (canto baixo esquerdo da página), um grupo de homens e mulheres brancos estavam sentados numa sequência de três mesas, onde figuravam garrafas de cerveja e vários copos. No segundo plano da foto, homens e mulheres negros, de pé, estavam olhando para os personagens sentados à mesa, provavelmente turistas ou pessoas da zona sul que foram assistir ao ensaio da escola Imagem 8).



Imagem 8- Coluna *O Samba cá entre nós*, dos jornalistas Mauro Ivan e Luis Paulo. Fotos Walter Firmo e Carlos Ferreira. *Jornal do Brasil*, Capa do Caderno B, 19 de janeiro de 1964.

As imagens buscavam ser o complemento do texto, que procurava legitimar os ensaios como um programa de qualidade e seguro para as famílias de classe média. Mesmo que a imagem retratasse um momento de diferenciação social, refletidos na postura dos agentes sociais brancos e negros, a matéria, em nenhum

momento procurou entrar no debate racial, mas, estimular o fluxo e o caráter exótico do encontro, como potencial turístico dos ensaios das escolas de samba.

Além do espaço diário, das capas do *Caderno B*, nos dias próximos ao domingo de Carnaval, os jornalistas Mauro Ivan e Luis Paulo, geralmente em dupla, assinaram matérias específicas sobre os preparativos das escolas, destacando os seus componentes, passistas, enredos e sambas, presentes no desfile principal daquele ano.

Na equipe do *Jornal do Brasil*, em 1964, também estava presente o jornalista José Trajano³²¹ que foi responsável por diversas matérias ao longo do período pré-carnavalesco. Os textos de Trajano, presentes no capítulo 5, buscavam ampliar as referências geográficas e sociais das comunidades formadoras das agremiações que suas matérias estavam cobrindo. Detalhes dos personagens com descrição dos bairros ou favelas procuravam criar um painel onde a escola de samba estava inserida.

Alguns aspectos da vida do jornalista José Trajano possibilitam compreender a sua escrita diferenciada nas matérias sobre as escolas de samba. Nascido no bairro da Tijuca, filho de pais professores (história, geografia e artes) a sua formação parece ter sido ampla e atenta às questões estéticas e sociais das comunidades das escolas de samba. No perfil de José Trajano no site Portal dos Jornalistas, uma frase parece resumir a personalidade forte do jornalista carioca “Os colegas são unânimes ao descrevê-lo como defensor da ética e da justiça, o que já lhe valeu muitos embates profissionais. Jornalista esportivo com inusitada bagagem cultural venceu o Prêmio Comunique-se 2011”.³²²

A “inusitada bagagem cultural” citada acima, foi motivo de comentário final na biografia de José Trajano. Como curiosidades apontadas na carreira do jornalista esportivo foram destacadas pelo site “O conhecimento de música, cinema e literatura, pois escreveu tanto para os cadernos de Esportes quanto para os de Cultura no *Jornal*

³²¹ Diretor e jornalista brasileiro, José Trajano Reis Quinhões nasceu no Rio de Janeiro em 21 de outubro de 1946. Filho de Trajano e Nilza, o pai um professor de história e geografia, a mãe uma dona de casa que encontrava tempo para ministrar aulas de artes aplicadas, viveu em uma fazenda da família em Rio das Flores, no interior do Rio de Janeiro. Estudou no Colégio São Bento. Seu primeiro emprego foi ainda na adolescência, em 1963, no então *Jornal do Brasil*, chegando a ter seu primeiro cargo de comando em 1972 no *Jornal dos Sports*. Diretor de Jornalismo da ESPN, é uma referência do jornalismo brasileiro, de posições firmes e bastante ideológicas. In www.revistabrasileiros.com.br/pesquisado em 12/06/2013.

³²² www.portaldosjornalistas.com.br/perfil.aspx, pesquisado em 29/01/2014.

do Brasil e na *Folha de S.Paulo*” e por sua atuação no jornalismo cultural onde “Idealizou um jornal de música, o Canja, na década de 1980”.³²³

O jornalista Juvenal Portela, de volta ao JB, esteve à frente da cobertura Carnavalesca de 1969. O assunto Carnaval conquistou um espaço ainda maior do que o registrado nos anos já citados. As matérias ligadas à Secretaria de Turismo e da montagem da infraestrutura (decoração, trânsito, subvenções, montagem de arquibancadas, venda de ingressos) continuava no *1º Caderno*, uma página ou duas em cada edição.

O espaço no *Caderno B* também era generoso, com publicações sobre os preparativos das escolas do primeiro grupo, assinadas por Juvenal Portela; uma coluna, que ora apareceu como *Panorama do Carnaval*, ora *Carnaval em notícias*, com detalhamento do roteiro de bailes, ensaios, concursos de rainha do Carnaval.

Outro assunto apresentado no espaço do *Caderno B* estava ligado a História da festa no Rio de Janeiro. A autoria dessas matérias apontava uma novidade, não era creditada a um jornalista ou intelectual, como em anos anteriores, e sim ao *Departamento de Pesquisa do JB*. Um exemplo foi a matéria *Um Carnaval alegórico* sobre a história das Grandes Sociedades, isto é, clubes Carnavalescos que perceptivelmente naquele ano de 1969 estavam recebendo apoio para uma tentativa de retomada de espaço na programação oficial do Carnaval carioca.

O JB, de fato, foi um dos veículos da imprensa carioca que reservaram um espaço generoso para as manifestações Carnavalescas, em especial às escolas de samba. A montagem de arquivos, a partir do seu acervo, me permitiu entrar em contato direto com as notícias sobre as agremiações, sobre os desfiles, sobre os problemas e virtudes que as escolas de samba enfrentaram ao longo dos anos 1960.

4.3 A questão racial e o JB: uma matéria especial

Nos anos 1960, mesmo com o quadro de repressão política, sobretudo na segunda metade da referida década, a questão racial no Brasil estava sendo bastante discutida no âmbito do movimento negro em suas várias organizações e grupos, reverberando os debates que encontraram na academia um espaço de reflexão e

³²³ Idem.

crítica. Segundo Petrônio Domingues, em seu artigo sobre as atividades da FNB (Federação dos Negros do Brasil) nos anos 1950/60, essa interação, cercada de tensões, trouxe à tona um novo mote de questionamentos, refletidos na imprensa negra, sobre os temas relevantes para a inclusão real dos negros na sociedade brasileira.

No período que se seguiu ao fim do Estado novo, as conferências nacionais do movimento negro tinham como um dos seus objetivos trazer à público a sinergia – nem sempre sem tensão – entre ativistas e acadêmicos. Também atentando para essa interação, os jornais editados pelos diversos grupos procuravam atualizar os ativistas por meio de uma literatura sobre raça, incluindo aquela produzida além das fronteiras nacionais. Nesse sentido (o de buscar informações que pudessem subsidiar as análises e reflexões dos ativistas), diversas foram as atividades coordenadas pelo movimento em que reconhecidos acadêmicos se fizeram presentes com suas contribuições. Roger Bastide, Edison Carneiro, Florestan Fernandes, Costa Pinto, Guerreiro Ramos e Thales de Azevedo são alguns dos nomes que com certa frequência integram as listas das autoridades participantes dessas atividades.³²⁴

A importância de acadêmicos como Florestan Fernandes e Clóvis Moura parecia conferir maior visibilidade para as questões sociais do negro e, em especial, para a denúncia da existência do racismo como premissa da constituição da sociedade brasileira. Segundo Amílcar Pereira, o intelectual que se destacou nessa iniciativa foi o sociólogo paulista, a partir da implantação no Brasil do “Projeto Unesco”.³²⁵

É interessante observar que, a partir de meados da década de 1950, Florestan Fernandes, que despontou no cenário nacional como um importante intelectual da área das ciências sociais no Brasil justamente em função de seu trabalho de pesquisa realizado no âmbito do Projeto Unesco, tornou-se o principal expoente do grupo de intelectuais que primeiro denunciou a existência de desigualdades raciais no Brasil, opondo-se ao “mito da democracia racial”.³²⁶

O livro de Florestan Fernandes, lançado em 1965, *A integração dos negros à sociedade de classes*, segundo Pereira, influenciou toda uma geração que começava a participar de associações e organizações do chamado movimento negro no Brasil. A

³²⁴ GOMES, Flávio e DOMINGUES, Petrônio (org.). *Experiências da Emancipação – biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 239.

³²⁵ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) patrocinou a partir de 1950 um conjunto de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil, conhecidas como “Projeto Unesco”. Um dos diretores da Unesco nesse período foi o médico Artur Ramos, que havia publicado artigos e livros sobre a questão social dos negros no Brasil. In PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 82.

³²⁶ Idem, idem.

obra de Fernandes marcou, nos anos 1960, um dos momentos da reestruturação das abordagens analíticas sobre a questão racial no Brasil. Sua obra, segundo Pereira, foi um marco no campo da sociologia e ganhou bastante visibilidade a partir da apropriação de seus questionamentos por parte dos diversos setores, grupos e projetos dos movimentos negros no Brasil na segunda metade dos anos 1960 e, em especial, na reformulação maior pela qual os movimentos passaram.

O ponto central, levantado por Fernandes, impulsionava as novas reflexões, centrada na crítica ao “mito da democracia racial”, que ganhou contornos de tese a partir da década de 1930 com o livro *Casa Grande e Senzala*, do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. Segundo Pereira, a função da utilização do conceito de democracia racial ajudava a encobrir as desigualdades sociais existentes e, sob a égide da democracia e da igualdade, mantinha o controle social e a posição hegemônica dos padrões branco-europeu como modelo na sociedade brasileira, pois “este que foi ‘premiado’ com as contribuições das outras duas raças”.³²⁷

A associação do “mito da democracia racial” com a obra de Freyre foi comentada por Joel Rufino dos Santos, ao identificar que esse processo se estabeleceu a partir da necessidade da construção de uma “identidade” para a nação brasileira.

[...] o conjunto de imagens idealizadas, consensual e bastante eficaz, que convenciamos chamar de mito da democracia racial, elaborou-se, com efeito, no bojo da Revolução de 1930 (...) Nem importa a identificação de diversos intelectuais – Gilberto Freyre à frente – que lhe deram acabamento científico e literário: a crença na democracia racial decorria do senso-comum brasileiro, naquelas circunstâncias históricas; e, ao mesmo tempo, estava entretecida a outros conjuntos de imagens idealizadas, como o da história incruenta, o da benignidade da nossa escravidão, o da cordialidade inata do brasileiro, o do destino manifesto etc.³²⁸

Conforme apontado por Santos, a relação do conceito com a obra de Freyre parece ter sido mais a âmbito acadêmico, mas repercutiu no aparato comportamental de parte da sociedade brasileira. A ideia passou a circular com força nos discursos e debates sobre a questão racial e serviu como forma de amortecer as demandas e organização dos movimentos negros nos anos 1960, criando, aparentemente, um

³²⁷ PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 81.

³²⁸ SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a Crise brasileira. In *Política e Administração*, Vol 2. Julho-setembro, 1985. p. 287.

“hiato” na história de lutas dos grupos e associações presentes no país desde a década de 1920.

Apesar do assunto da questão racial não ser recorrente no JB, a discussão não ficaria ausente do periódico. Em pleno período carnavalesco de 1963, localizei uma discussão que colocava em destaque como o negro era visto na sociedade.

A matéria, sob o título *Negro no Rio é o espetáculo*, escrito por Silvia Donato, traçou um painel sobre as condições sociais e as inserções culturais do contingente negro na cidade do Rio de Janeiro. A matéria, de número VII, fazia parte de uma série denominada *Quilombos no Asfalto*. O acervo digital do período Carnavalesco de 1963, bastante prejudicado em sua digitalização, impediu-me de encontrar onde essa série se iniciou. Pelo início do texto, percebi que a série terminou com esta matéria, pois, no texto de abertura, Silvia declarou que “Concluimos esta série de reportagens, endossando as conclusões do Professor de Sociologia da Universidade do Brasil, Sr. Costa Pinto”.³²⁹

A escolha do título e a citação literal da jornalista Silvia Donato ao sociólogo Luiz de Aguiar Costa Pinto se relacionou diretamente ao livro publicado pelo pesquisador em 1953, *O Negro no Rio de Janeiro: Relações de Raças numa sociedade em Mudanças*. O livro, segundo Gláucia Villas Boas, na apresentação da segunda edição da obra, em 1998, “é um clássico da sociologia brasileira que demonstrou sem subterfúgios e rodeios a existência de preconceito e discriminação em relação à população negra no Brasil”.³³⁰ Na apresentação, Villas Boas complementou “Contrariando a tese da democracia racial e combatendo a perspectiva culturalista que só se interessa pelo negro enquanto ‘espetáculo’, o livro causou acirrada polêmica em 1953, quando foi publicado pela primeira vez”.³³¹

O indício da importância da matéria se deu tanto pela quantidade de matérias anteriores sobre o tema, assinadas pela jornalista, quanto da posição ocupada por esta, na última página do *Caderno B*, espaço, como visto no item anterior, bastante significativo para lançamento de debates e polêmicas. A matéria foi publicada no período pós-Carnavalesco. Mesmo sem ter encontrado as outras partes do *Quilombos no Asfalto*, é razoável supor que foram publicadas ao longo de janeiro e fevereiro,

³²⁹ *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

³³⁰ PINTO, Luiz de Aguiar Costa. *O Negro no Rio de Janeiro: Relações de Raças numa sociedade em Mudanças*. 2. Ed. Rio: UFRJ, 1998, p. 9.

³³¹ Idem, idem.

com uma periodicidade semanal, acompanhando a cobertura jornalística das escolas, blocos e demais manifestações Carnavalescas.

Um aspecto também relevante, que aumentava a importância da matéria, era a assinatura da jornalista Sílvia Donato, “a primeira jornalista da mídia brasileira a receber o Prêmio Esso de Jornalismo, em 1961, pela reportagem “*Adote uma Criança*”³³². Sílvia escreveu a série de reportagens *Quilombos no Asfalto* aos trinta e sete anos de idade e com vinte e dois de carreira jornalística. Os prêmios credenciaram Sílvia a ser uma combativa repórter de temas sociais. A matéria em questão ocupou a página 6, a última do *Caderno B* da terça feira, 5 de março de 1963, uma semana após o carnaval.

No alto da página vinha o título da série. Uma foto de ¼ de página ocupou a parte baixa central (Imagem 9). A imagem escolhida demonstrava a representação dos negros que a jornalista pretendia exaltar, pois o título *Negro no Rio é o espetáculo* conectava a discussão com o Carnaval que havia terminado poucos dias antes. A foto revelava um casal sambando sob o palco de um teatro, onde a mulher em pose frontal dançava olhando para o homem ajoelhado com o corpo para trás, quase deitado no chão. O homem segurava o pandeiro com a mão direita e com a esquerda tocava o instrumento. O casal era negro e a foto possuía certo “clima teatral”, estando em um ambiente de penumbra com uma iluminação direcionada aos personagens, que permitia ver o rosto da mulher e a silhueta do homem.



Imagem 9 – Série Quilombos no Asfalto VII: *Negro no Rio é o espetáculo*, matéria de Sílvia Donato. Foto (sem crédito). *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

³³² Ao pesquisar mais dados sobre a jornalista encontrei uma matéria no próprio *JB* de 26/9/1982, no Caderno TV, p.5, intitulada *Fatos em Foco: O Mundo cão carioca e paulista*. A matéria de página inteira destacou em meia página o trabalho de Sílvia Donato, que apresentava na TVS de São Paulo, atual SBT, um programa jornalístico centrado em notícias policiais e sensacionalistas.

A partir de entrevistas, a jornalista colocou em evidência a importância do assunto. Mas, como a questão do negro foi tratada nesta matéria? Que representações foram utilizadas, percebidas e quais foram projetadas? Como foi analisada a situação dos negros na cidade, a partir das perspectivas de inserção social, legado cultural e mobilidade? Segundo a matéria, quem eram os negros e qual era o seu lugar no tecido social brasileiro?

Para melhor analisar o texto, senti a necessidade de recortá-lo a partir dos depoimentos colhidos e transcritos por Silvia Donato. O primeiro depoimento foi o da assistente social Aida, que, segundo a jornalista, “trabalha em sua profissão há mais de vinte anos, por isso causou-nos surpresa sua opinião sobre o negro, principalmente se levarmos em conta que ela a exerce nos meios carcerários”. O discurso da assistente social era direto, sem meias palavras e explicitava uma postura racista e cercada de preconceitos em relação aos negros.

[...] Negro é subproduto, não é gente. Quando é mulher, é vagabunda, prostituta; quando é homem, ou dá para ladrão-assaltante ou então para malandro. Minha experiência tem demonstrado que negro não é gente, é bicho. A culpa cabe a quem lhes deu tanta liberdade. Em minha casa negro não entra nem pela porta dos fundos.³³³

Segundo Silvia Donato, “para contrabalançar a opinião da assistente social Aída Brandão”, apresentou o depoimento do delegado José Ciribeli Alves, ex-Delegado de Repressão ao Lenocínio e no momento da entrevista estava lotado como titular na 19ª DP.³³⁴ O delegado percebia a questão de forma mais complexa, menos radical e explícita em preconceitos, entretanto, revelou uma série de estigmas, paternalismo e também comiseração em relação ao lugar social dos negros e sua aceitação pelas classes médias da população carioca.

O negro é inteligente, humilde e conformado. Quando vai preso é pacífico, reconhece seu erro e, via de regra, é recuperável porque é levado ao crime pela miséria, pela falta de oportunidades em trabalhos mais bem remunerados. Geralmente são pais de família numerosa. Raros são os malandros. – Quem se der ao trabalho de consultar as estatísticas poderá verificar que entre 100 mulheres de vida fácil oito são negras e, mesmo assim, essas oito são vítimas da lei da favela (sedução), abandonadas por seus amantes. A mulher continua a viver na favela e acaba-se prostituindo, porque outros homens têm receio de recebê-la por companheira, para não sofrerem represália de seus sedutores. No baixo meretrício, é difícil encontrar-se uma negra, e, no alto, do Centro para a Zona Sul, são raríssimas, na base de uma para 200 brancas. Talvez esse fenômeno possa

³³³ *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

³³⁴ A 19ª D.P. localiza-se no Bairro da Tijuca, zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

ser explicado pelo número elevado de empregadas domésticas negras. A negra não se importa de ser empregada de servir, enquanto a branca tem vergonha disso, preferindo quando analfabeta o caminho que chama de mais fácil, da prostituição. Os grandes crimes de morte com e sem violência, via de regra são cometidos por brancos. Nunca em toda a minha carreira encontrei um estelionatário negro, talvez porque o estelionato exija boa apresentação, educação aprimorada, condições que o negro pobre raramente apresenta. Crime de negro é mesmo o roubo e o furto. É preciso acabar-se com a falsa noção de que o negro é vagabundo. Se isso fosse verdade, como é que se explica que o grau de desemprego é sempre maior entre os brancos?, guardadas as proporções, é claro. E por que no setor de repressão à mendicância as estatísticas apontam o elemento branco como maioria? O negro não tem vergonha de empregar-se em qualquer trabalho, principalmente porque é um conformado.³³⁵

A jornalista não comentou as declarações do delegado e seguiu a matéria apresentando a questão “do lugar do negro” na cadeia produtiva brasileira. Ancorada numa abordagem sociológica enumerou os setores da economia, que eram formados majoritariamente pelo contingente de negros. Sua escrita revelou a realidade de contenção de ascensão social dos negros a partir das oportunidades de trabalho urbano. O destaque maior da matéria, nesse tópico, foi sobre as dificuldades de inserção dos negros em alguns setores profissionais. Dentre eles, o destaque maior recaiu sobre as Forças Armadas, onde foram relatados, anonimamente (por razões óbvias), os diversos estratagemas para impedir a aprovação de negros nos postos de maior hierarquia na Marinha, no Exército ou na Aeronáutica. Segundo Sílvia,

Há certas profissões no Rio que estão totalmente vedadas aos negros. Apenas nas atividades agrícolas e extrativas eles estão em número superior ao branco. Nas atividades do comércio a superioridade do branco é visível e nos meios bancários o negro ocupa apenas 1 por cento dos cargos existentes e, mesmo assim, nas mais subalternas posições. Aqui podemos afirmar que não encontramos uma jovem negra servindo de recepcionista nos balcões de banco. Dizer se há ou não barreiras ao homem de cor no serviço público nada significa, mas podemos afirmar que há seleção preferencial, por critérios que não confessados, mas que todos conhecem, como seja a exigência de fotografias a todos os pretendentes a cargos públicos por concurso. As barreiras raciais na magistratura, na diplomacia e no oficialato das Forças Armadas, principalmente na Marinha, São fáceis de serem comprovadas. Basta o interessado percorrer o quadro dos formandos. Procuramos entrevistar alguns oficiais sobre o assunto, mas todos negaram-se, gentilmente.³³⁶

Sem revelar sua metodologia, Sílvia Donato conseguiu “arrancar” algumas revelações, mantidas no anonimato. A jornalista apresentou o relato de um médico da

³³⁵ *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

³³⁶ *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

Aeronáutica a respeito do estratagema que impedia a entrada do negro no oficialato: o resultado do exame médico. Segundo a jornalista,

Nenhum negro poderá refutar o resultado de um exame médico feito por uma Junta Militar. Ele tem que aceitar o seu resultado, mesmo que suas provas tenham sido mais brilhantes. Na questão das provas nosso entrevistado mostrou-nos a segunda arma usada. Na ora do exame oral, como sofre o negro nas mãos do examinador! Tem que ser um super-homem para aguentar a força das questões apresentadas. Talvez até se os papéis fossem invertidos, em alguns casos, o examinando negro desse prova de mais cultura que o examinador branco.³³⁷

Outra questão levantada por Silvia foi sobre as moradias e as distinções feitas aos negros quando entravam em determinados lugares ou quando buscavam hospedagem na rede hoteleira. Novamente, a partir de depoimentos, a jornalista revelou estratagemas dos estabelecimentos comerciais, como hotéis e restaurantes, para impedir o acesso de negros, sem exprimir explicitamente o racismo de suas atitudes.

Os negros brasileiros, quando de visita ao Rio, raramente se arriscam a pedir acomodações nos hotéis chamados de primeira categoria, porque sabem que lhes será negada hospedagem, sobre a rubrica de que “está tudo lotado”. Daí desconhecemos, principalmente porque os que se arriscaram têm vergonha de denunciar, o número exato de hotéis que agem assim.³³⁸

O texto da jornalista estava repleto de situações cotidianas que demonstravam a força da discriminação racial na sociedade brasileira. Estrangeiros e brasileiros que moravam há muito tempo fora do país estranhavam esse procedimento normalizado entre os agentes sociais.

É bastante vir um negro estrangeiro ao Rio, ou mesmo chegar um nacional afastado há muitos anos do País, para o escândalo estourar, como aconteceu recentemente com a artista brasileira radicada na Argentina, Geneci, que na noite de sua chegada foi vetada em onze hotéis, fato que deu motivo a um processo mandado instaurar pela Sociedade Reunidas de Homens de Cor, de São Paulo, em defesa da atriz. Por sua vez, ela que havia vindo para ficar, depois de uma semana voltou para a Argentina, onde é aceita por suas qualidades artísticas, sem ser importunada por sua cor. Quando fomos acompanhá-la ao aeroporto, no dia do embarque, chorava muito porque jamais pensou ser expulsa de sua própria terra pelo simples fato de ser negra.³³⁹

³³⁷ Idem.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Idem.

Segundo a jornalista, as estratégias de exclusão eram permanentes e criavam empecilhos para que as famílias negras de classe média pudessem usufruir de espaços maiores e nos espaços nobres da cidade, pois,

Nos edifícios de apartamentos de luxo da Zona Sul do Rio e mesmo alguns da Tijuca e Grajaú, geralmente controlados por firmas especializadas, vetam sumariamente o aluguel a famílias negras, usando como artifícios preço elevadíssimo ou fiador não recomendado. Ainda baseados nos censos oficiais podemos dizer que a segregação residencial é tão grande, que encontramos dados mostrando que 70 por cento dos negros residentes no Rio têm seus lares em favelas e que 55 por cento deles pagam aluguel do barraco.³⁴⁰

Sobre o nível de escolaridade, a jornalista alertou que sua matéria poderia trazer problemas, pois “sabemos que esta denúncia é grave e até poderemos vir a ser responsabilizados juridicamente sobre ela”.³⁴¹ Mesmo com essa perspectiva negativa, a jornalista colocava-se como combatente das injustiças,

[...] no entanto, não podemos calar o fato de que, nos colégios superiores oficiais, quer estaduais ou federais, no momento de dar-se bolsas de estudo ou de aceitar-se alunos gratuitos, o branco tem a preferência, principalmente porque ele é “empistolado” e, no entanto, via de regra, seus pais podem pagar-lhes educação.³⁴²

Segundo a jornalista, no campo educacional, por conta da dificuldade de acesso, o ensino primário parecia ser o limite máximo que os negros poderiam alcançar.

[...] Só mesmo nas escolas públicas primárias tal fato não acontece, isto é, o problema se apresenta de outro ângulo: a professora puxa mais pelo branco que pelo negro, porque, em maioria, elas estão imbuídas da ideia de que o negro tem um padrão de inteligência bem menor que o branco. Já nas escolas particulares são raras, no Rio, as que não recebem alunos negros, embora elas existam, [...] Do total da população carioca negra, somente 11 por cento conclui o curso secundário e três por cento, curso superior.³⁴³

A jornalista retomou a questão dos espaços excludentes, antes, porém, traçou uma distinção entre as realidades sociais em São Paulo e Rio de Janeiro. Essa análise comparativa foi realizada de maneira superficial, mas apontava certa disparidade de tratamento nas duas metrópoles em relação à aceitação e ao respeito aos homens e mulheres negros. Segundo Silvia,

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Idem.

³⁴² Idem.

³⁴³ Idem.

Os negros no Rio e São Paulo são bem mais felizes de que os de outros Estados no que toca a diversões. Para eles existem muitas possibilidades, como o cinema, teatro, praia, alguns clubes recreativos e culturais, as escolas de samba, onde sua entrada não é vetada. No entanto, temos também a proibição, como acontece na maioria das boates da Zona Sul, principalmente nos chamadas *bem*, ou até mesmo nos *inferninhos* de mais categoria. O leão de chácara, que é sempre um policial, impede o negro de entrar, dizendo que “está tudo lotado”. O mesmo ocorre em certos clubes recreativos. Ninguém ignora que o negro pode ser torcida do Fluminense, mas jamais poderá frequentá-lo ou ser associado. Outros clubes da Cidade, como o Gávea Golfe, o Itanhagá, o Hípica, o Iate não aceitam negros. Fomos informados que as bilheterias do Teatro Copacabana, instalado dentro do Hotel Copacabana Palace têm ordens para dizer aos negros (que, por ventura, queiram comprar ingressos) que “a lotação está esgotada”.³⁴⁴

Ao reiterar a utilização do termo negro, Silvia Donato relatou mais um caso de comportamento racista de um clube da elite paulistana e comentou como a Lei Afonso Arinos, criada no intuito de criminalizar ações de preconceito por conta de diferenças raciais, era ineficiente para resolver as questões jurídicas que se apresentavam na sociedade brasileira.

A negra escritora, Carolina Maria de Jesus, com livro traduzido para todos os idiomas vivos, foi, mês passado, barrada em São Paulo, no clube Sírio Libanês, porque sua cor não agradou aos elementos da diretoria. Um processo foi instaurado. Embora a justiça não saiba informar quantos processos são instaurados por ano, no Rio, baseados no desrespeito a Lei Afonso Arinos, juízes garantem que o número é bem maior que o que se desejaria, num País onde a Constituição determina que todos são iguais perante a Lei. Os casos, quase sempre, vão aos tribunais por denúncia de não aceitação em hotéis, não atendimento em restaurantes de luxo, recusa de pentear e barbear negros nos salões de beleza, não aceitação de matrículas em determinados colégios ou pedidos de revisão de provas em concurso para o serviço público, por candidatos negros inconformados.³⁴⁵

Na conclusão da matéria, a jornalista apresentou a posição do sociólogo Costa Pinto, um dos intelectuais que participava ativamente das discussões e debates sobre a questão social do negro, tendo participado dos diversos congressos na década de 1950, época em que escreveu vários artigos sobre o tema. Na matéria de Silvia Donato, o sociólogo comentou que,

“Não diremos que existe uma *questão racial*, se por isto se entende o padrão peculiar que essa questão tem assumido no interior de outras estruturas sociais diversas da nossa; também não diremos que ela não existe. Diremos que *há uma questão em processo de agravamento*, com as características e as formas particulares com que a História a engendrou e continua engendrando, dentro da estrutura social na qual ela se encontra e estreitamente relacionada com outras tensões, também em processo nas bases e no corpo desta estrutura. Desta interdependência, que é inevitável e

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Idem.

que é o dado fundamental de todo o problema, pode resultar a longo termo uma crise ou uma solução. Para esta dúvida, porém, ninguém dispõe de segura resposta, senão a História do futuro”.³⁴⁶

A posição do sociólogo Costa Pinto foi bastante reticente. Resguardado na cientificidade, apontou as dicotomias existentes, mas preferiu fixar na ideia de que a questão social e racial no Brasil estava em processo. Sem se comprometer com bandeiras ideológicas, seu discurso parecia de um equilibrado juiz que observava a história em seu curso, sem, no entanto, arriscar qualquer sentença.

A matéria de Silvia Donato é uma pequena amostragem de como a presença negra nas páginas do *Jornal do Brasil*, além da associação com as manifestações Carnavalescas, também podia apresentar discussões polêmicas e de denúncia da condição social do negro no Brasil. Pela respeitabilidade da jornalista e da força das opiniões apresentadas, é possível vislumbrar que, mesmo não sendo a tônica do jornal, as questões sociais, passando pelo preconceito e legitimação de cidadania do negro no Brasil, eram assuntos que estavam na pauta dos debates.

As escolas de samba ajudaram a colocar esses debates no cenário cultural brasileiro. Por sua visibilidade e por guardar traços e formas de manifestações culturais de matriz africana, as agremiações evidenciavam os agentes sociais negros e mulatos responsáveis pelos desfiles das diversas escolas da cidade. Mesmo não sendo consideradas como organizações militantes dos movimentos negros, as escolas de samba contaram e cantaram a História do negro no Brasil e ajudaram a levantar debates, ao apresentar seus enredos e vários sambas que ressaltaram a importância dos personagens e das manifestações culturais (artísticas, religiosas e de lutas) dos homens e mulheres negros brasileiros, como veremos no próximo capítulo.

³⁴⁶ *Jornal do Brasil*, 5/3/63, caderno B, p. 6.

Capítulo 5

AS ESCOLAS CONTAM E CANTAM A HISTÓRIA DO NEGRO NO BRASIL

Ao analisar os enredos de 18 escolas de samba (Ver anexo n. 1)³⁴⁷ presentes nos desfiles, consegui visualizar como a questão da temática negra e afro-brasileira foi apresentada nos anos 1960. Se não tive acesso a todas as letras dos sambas enredos, foi possível mapear as temáticas com os títulos atribuídos aos enredos. Meu maior objetivo foi mapear o aparecimento da temática sobre os negros nos enredos das escolas e investigar quais as representações foram mais utilizadas.

Qual imagem ganhou maior projeção durante os anos 1960, a do negro escravo nas senzalas, do negro como herói, vencendo os obstáculos da escravidão, ou do negro evocando uma identidade africana, retratada nos cultos religiosos e nas tradições trazidas do além-mar?

A partir dos levantamentos iniciais, procurei separar os enredos que apresentavam aspectos da história e das práticas culturais dos negros no Brasil. Nesse conjunto de enredos, foi possível identificar o processo de construção de uma história social dos negros, sob três motes principais que pareciam orientar essas construções: a escravidão, os heróis negros e a presença do negro na cultura nacional. Os enredos e sambas apresentados pelas escolas ao longo da década pesquisada, estruturados nesta trinca de versões narrativas foram agrupados para análise.

As matérias destacadas sobre as escolas de samba durante a referida década de 1960 demonstram que a temática sobre a história dos negros no Brasil, processo que sofreu ao longo dos séculos toda a série de preconceitos e tentativa de invisibilidade, estava bastante viva nos desfiles das agremiações ao longo da década de 1960.

³⁴⁷ Tabelas em anexo. Fontes pesquisadas: academiadosamba, sambanet, sambaderaiz, liesa.com, e sites das agremiações que criaram página na internet.

5.1 O cotidiano escravo do negro no Brasil Colonial

A primeira corrente narrativa que as escolas de samba utilizaram para contar a história do negro no Brasil estava centrada na escravidão e seu cotidiano. As principais representações sobre o negro, presentes nos enredos e nos sambas na década de 1960, tinham na figura do escravo, nos períodos colonial e imperial, seu símbolo maior. As escolas retrataram o cotidiano dos escravos durante a travessia atlântica, nos portos de desembarque, onde eram vendidos como animais de carga, inseridos na dinâmica da produção açucareira, da extração do ouro e do café, vivendo em senzalas. Essas representações formaram um conjunto de imagens e músicas que estiveram presentes nos desfiles.

Nessa corrente narrativa, o que predominava, era uma lembrança do passado de escravidão, em que os sentimentos mais aflorados eram de dor e humilhação por conta das punições e castigos físicos a que eram submetidos quando desobedeciam às ordens dos seus senhores. Na década de 1960, esse viés narrativo permaneceu forte, mas também emergem outras representações.

O cotidiano da escravidão estruturou diversos enredos e sambas, como o da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no ano de 1962. O enredo da agremiação parecia estar em sintonia com a aceitação do mito da democracia racial, pois a escola havia escolhido como enredo *Casa Grande e Senzala*, inspirado no livro de Gilberto Freyre.

Ocupando inteiramente a última página do *Caderno B*, da edição do dia 20 de fevereiro de 1962, o jornalista Sergio Cabral apresentou os preparativos da Mangueira para seu desfile. O título do artigo, *Estação Primeira está pronta para o desfile*, era ilustrado por três fotos de Walter Firmo. As imagens retratadas eram momentos do último ensaio da escola (Imagem 10).

Como o enredo da agremiação era *Casa Grande e Senzala*, o jornalista Sergio Cabral pareceu ter a preocupação de esclarecer se haveria semelhança ou não entre o enredo da escola e o livro do sociólogo Gilberto Freyre. O jornalista tentou esclarecer essa questão, apontando outra motivação da escola, um pouco diferente do que o título do enredo sugeria, pois, segundo o jornalista, “embora o título sugira que o tema foi tirado da famosa obra de Gilberto Freyre, não há quase relação com ela.

Trata da contribuição do negro escravo e dos brancos para o progresso cultural do Brasil?³⁴⁸

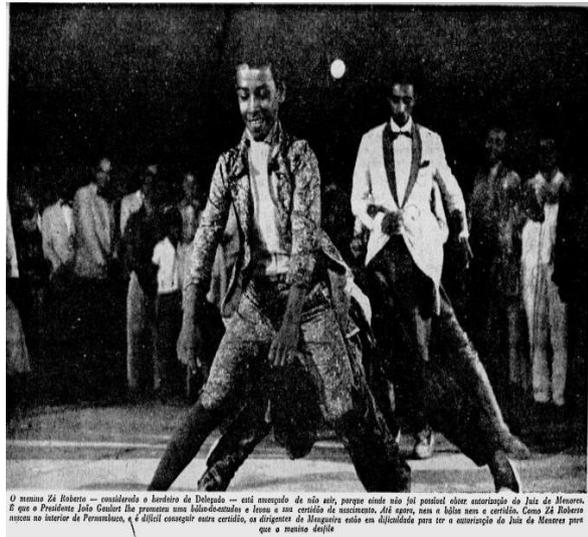


Imagem 10 – Sambistas da Mangueira em ensaio para o desfile de 1962. Fotos de Walter Firmo. *Jornal do Brasil*, 20/2/62, 2º caderno, p.6.

Ao analisar a letra do samba, é possível perceber que o negro era o tema central do enredo, e o seu passado na escravidão era uma lembrança que legitimava a sua inserção na sociedade brasileira, pois foi por meio do seu trabalho que o país teve suas bases econômicas estruturadas. A novidade no enfoque era a positivação do passado.

Apesar da opinião de Cabral, no samba de 1962, *Casa Grande & Senzala*, dos compositores Jorge Zagaia, Lelé e Comprido, a referência à obra do sociólogo

³⁴⁸ Idem.

Gilberto Freyre, ou ao que se costuma entender sobre sua obra, parece evidente. O livro de Freyre embasou a construção da teoria da democracia racial no Brasil, buscando revelar a plasticidade e a convivência harmônica entre negros e brancos na formação social do país.

Sem dúvida, o samba dialogou com a obra de Freyre e buscou apresentar a integração das classes sociais e das diversas etnias como elementos harmônicos para o progresso do Brasil. Esse viés narrativo reafirmava os pressupostos divulgados sobre a obra de Freyre e do “mito” da democracia racial. O samba escolhido pela escola trilhava os ideais de integração e harmonia étnica e social.

Pretos escravos e senhores
Pelo mesmo ideal irmanados
A desbravar
Os vastos rincões
Não conquistados
Procurando evoluir
Para unidos conseguir
A sua emancipação
Trabalhando nos canaviais
Mineração e cafezais
Antes do amanhecer
Já estavam de pé
Nos engenhos de açúcar
Ou peneirando o café
Nos campos e nas fazendas
Lutaram com galhardia
Consolidando a sua soberania
E esses bravos
Com ternura e amor
Esqueciam as lutas da vida
Em festas de raro esplendor
Nos salões elegantes
Dançavam sinhás donas e senhores
E nas senzalas os escravos
Dançavam batucando os seus tambores
Louvor
A este povo varonil
Que ajudou a construir
A riqueza do nosso Brasil.³⁴⁹

O samba, reconhecido pelos críticos como um dos mais bonitos da década de 1960, com sua beleza, tanto melódica quanto poética, ao apontar as lutas de negros e brancos “pelo mesmo ideal irmanados”, reforçava um dos pontos fundamentais das ideias de democracia racial. As representações de ambas as raças visando ao progresso por meio de seu trabalho, reforçava os mitos fundadores da nação.

³⁴⁹ www.lettras.mus.br/sambas/, pesquisado em 12/05/2013.

Na engrenagem da produção, tanto a canavieira quanto a cafeicultura, o trabalho escravo pertencia ao mesmo universo das máquinas e animais, em que seu esforço não estava relacionado com a sua inserção social, muito pelo contrário. Amenizar as lutas e buscar a integração entre esses dois espaços, a casa grande e a senzala, sabidamente segregados como um espaço possível de convivência saudável entre brancos e negros, era um dos pontos centrais do livro de Freyre, e, pela análise da letra, só se faz confirmar.

O samba e o próprio enredo procuravam criar laços de sociabilidade e parceria desde o período colonial, pois segundo a letra da composição “pretos escravos e senhores/ pelo mesmo ideal irmanados/A desbravar/Os vastos rincões/Não conquistados/Procurando evoluir/Para unidos conseguir/A sua emancipação”.

A emancipação evocada pelo samba era a da nação brasileira, por mais de três séculos colônia de Portugal e que conquistou sua autonomia graças ao trabalho de “pretos escravos e senhores”. Na sequência da composição foi enfatizada a desproporção do esforço desses agentes sociais, pois aos negros cabia a força braçal “Trabalhando nos canaviais/Mineração e cafezais/Antes do amanhecer/Já estavam de pé/Nos engenhos de açúcar/Ou peneirando o café/Nos campos e nas fazendas”. Embora desiguais, os esforços resultaram, segundo o samba, em um processo de autonomia, pois “Lutaram com galhardia/Consolidando a sua soberania”.

A parte final do samba evocava um conagraamento de raças e a possibilidade de integração pela via festiva, “E esses bravos/Com ternura e amor/Esqueciam as lutas da vida/Em festas de raro esplendor”. Cada classe, entretanto, ocupando seus espaços, “Nos salões elegantes/Dançavam sinhás donas e senhores/E nas senzalas os escravos/Dançavam batucando os seus tambores”, mas, com a possibilidade de diálogo entre elas, pois os festejos seriam comuns a todos, pela conquista da soberania nacional, “Louvor/A este povo varonil/Que ajudou a construir/A riqueza do nosso Brasil”.

Outro enredo, também da Estação Primeira de Mangueira, em 1964, gravitava no tema da escravidão do negro. A narrativa deste enredo inicia-se a partir de um enfoque mais tradicional, com a partida dos negros escravizados na África, a travessia nos navios negreiros e sua venda nos portos brasileiros. O detalhe diferencial foi criar a narrativa a partir de um personagem intitulado *preto velho* e sua trajetória da África à senzala, onde morreu. Nesse enredo, encontramos uma

mescla de imagens positivadas da escravidão, com a bondade do senhor e da importância das festas na afirmação da cultura afro-brasileira.

O jornalista Mauro Ivan assinou a matéria que descrevia os preparativos da Estação Primeira de Mangueira, que apresentaria como enredo *Histórias de um Preto Velho*. Esse enredo, pouco citado na bibliografia sobre as escolas de samba, dentro do quadro das representações sobre o negro, era um enredo manifesto, verdadeiro libelo que buscava sedimentar a figura do negro como um dos pilares da história brasileira, desde sua ancestralidade africana, sua vinda forçada para o Brasil e sua integração nos espaços sociais, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. A matéria, com o título *Todo amor de Mangueira nas histórias de um Prêto Velho*, ocupava quase todo espaço da manchete. As fotos, creditadas aos fotógrafos Kaoru Higuchi e Carlos Ferreira, eram imagens de ensaio da escola.

O jornalista Mauro Ivan procurou traçar um paralelo entre a história contada no enredo, com os componentes da escola. Como recurso narrativo, o jornalista apresentou a letra do samba, fragmentada para facilitar a compreensão do leitor que poderia vislumbrar como seria representada plasticamente a proposta temática da escola. Desde o início, o texto mesclou louvação à escola, que segundo o jornalista, era a mais antiga a desfilar naquele ano.

Pela harmonia do Xangô, pela vibração do Delegado, pela bateria do velho Valdomiro e pela voz saudosa do negro Jamelão, a Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira descerá a Avenida Presidente Vargas, domingo de carnaval, trazendo à Cidade as Histórias de um prêto velho em cujos lamentos de senzala nasceram todos os sambas, inclusive o samba de Turco, Pelado e Comprido, admirável linha média da nova geração de sambistas das terras de Cartola e Néelson Cavaquinho.³⁵⁰

As imagens poéticas foram inseridas no texto, como a relação do nascimento do samba, ritmo, e dos sambas, canções, a partir do lamento das senzalas e naquele momento, das favelas, segundo o jornalista, extensões modernas dos antigos espaços segmentados para os negros. A parte inicial do enredo e do samba buscava criar uma cosmogonia para o samba, em uma conexão entre África-senzala e terreiro (meio rural) e morros cariocas (espaço urbano). A Mangueira seria um desses espaços reivindicados como nascedouro do samba, lamento musical, herdeiro das dores antigas e modernas da escravidão, da falta de estrutura, oportunidades e da exclusão social das favelas.

³⁵⁰ *Jornal do Brasil*, 07/02/64, Caderno B, p.3.

Outra imagem interessante apresentada por Mauro Ivan foi a da paixão de uma centenária componente da Mangueira, que, para o jornalista, sintetizava o amor que um componente deve ter por sua agremiação.

Passistas, ritmistas e pastôras passaram o ano inteiro preparando o desfile de domingo: venceram noites de chuva, venceram dias de cansaço e venceram uma crise política (lá em cima também há política) que ameaçou derrubar toda a diretoria da escola de samba – venceram, enfim, até o medo de perder o desfile, pois a Mangueira, que é a mais antiga das escolas, descerá, domingo, sonhando muito mais com a glória de sambar do que com a alegria efêmera de ganhar um prêmio. Essa, aliás, é a lição que todo sambista de Mangueira aprende na convivência de Maria Xepeira, legenda da favela, preta velha de mais de cem anos de idade que nunca na vida perdeu um ensaio da escola e cujo coração segundo a imagem dela própria, pulsa há um século na cadência de todos os tamborins que fazem a eternidade da Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira.³⁵¹

Na questão do enredo, o jornalista abriu em seu texto o diálogo entre a letra do samba e a sinopse do desfile. O texto da sinopse ou exposição de motivos era enviado à Secretaria de Turismo a fim de ser entregue aos jurados para sua avaliação durante o desfile das agremiações. Os trechos entre aspas foram tirados do texto do ex-presidente mangueirense Roberto Paulino³⁵², autor do enredo, que criou uma história épica, ao retratar a saída dos escravos do continente africano e da travessia no navio negreiro.

Histórias de um Preto Velho e o samba de linda melodia [...] é, talvez, o mais bonito do carnaval deste ano [...]. O enredo conta, na voz do preto velho o seguinte: “Eu sou africano nascido na longínqua nação Nagô e vim para o Brasil ainda pequeno, junto com meus pais, num horrível navio negreiro. Meu pai era um negro importante, em nossa tribo, na África e, sendo muito alto e forte, fazia-se imponente, ao lado de minha mãe, o que contribuiu para que fôssemos logo comprados.” “Passava o tempo fazendo pequenos serviços e brincando com os filhos de meu senhor, enquanto minha mãe, talvez pela sua boa apresentação e maneiras delicadas, foi logo para a Casa Grande, servir de mucama. Meu pai, fazia vários serviços e geralmente carregava a cadeira de arruar, quando a senhora saía. Também

³⁵¹ Idem.

³⁵² O jornalista Roberto Paulino foi presidente da Mangueira entre 1960 e 1963, período em que a escola de samba foi duas vezes campeã do carnaval carioca. A gestão de Paulino foi marcada pela criação das alas das baianas e das crianças e pelo início da profissionalização dos desfiles. Em 2009, ele foi eleito presidente de honra da escola, em substituição ao intérprete Jamelão, que morreu em 2008. Roberto Fernando Paulino Ludolf Soares de Souza se aproximou da comunidade mangueirense no início dos anos 50, quando foi trabalhar na fábrica de sua família, a Companhia Brasileira de Cerâmica, vizinha do morro. Branco e de olhos azuis passou a desfilar na escola e foi eleito presidente com apenas 24 anos. Roberto Paulino trabalhou nos jornais O Globo, Jornal do Brasil e O Estado de S. Paulo. Tinha três filhos, nove netos e dois bisnetos. O filho mais velho, Fernando Paulino Neto, é chefe de reportagem da sucursal do Rio do jornal O Estado de S. Paulo. Paulino morreu aos 76 anos, no dia 24/6/2011, no Hospital Copa D'Or, em Copacabana, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. In www.estadao.com.br/noticias/geral,pesquisado em 29/01/2014.

êle passou a servir dentro da casa e nos dias de festas usava ricas librés, para à noite nos reunirmos na senzala, bater nossos tambores e entoar os cânticos que lembravam a nossa África longínqua.”³⁵³

A sinopse estava em consonância com a narrativa da história do negro escravo, com lamentos e humilhações. A agremiação, que já havia apresentado *Casa Grande e Senzala* dois anos antes, voltava com a perspectiva narrativa da integração entre as raças, pois a sorte do escravo, futuro preto velho, era ter sido comprado, junto com seus pais por senhores que eram “bons”; tão bons que permitiram que o pai fosse trabalhar quase por sua conta. Entre a brutalidade da captura em solo africano e da travessia atlântica, a narrativa ficcional do enredo parecia querer apagar a imagem da tirania e crueldade que a maioria dos senhores possuía, dentro da construção dos estereótipos durante o período da escravidão. Vale continuar a observar a narrativa criada pelos sambistas da Mangueira, publicada na página 3, do *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, no dia 7 de fevereiro de 1964.

“Cresci, fui-me tornando forte e ágil, conseguindo mesmo algum sucesso no jogo de capoeira. Nossos senhores eram bons e, no fim de certo tempo, deixaram que meu pai fosse trabalhar quase por sua conta, vendendo na cidade os produtos da fazenda, conseguindo, assim, comprar a alforria. Viemos para o Rio, onde minha mãe foi vender doces e meu pai morreu, enquanto eu encontrava a mulher de meu coração, Uma linda negra, que hoje envelheceu, mas ainda me acompanha.” “D. João VI veio para cá e as festas na Corte eram constantes. Meus antigos senhores, deixaram a Bahia e vieram fazer parte da Corte, procurando-me, levaram-me para trabalhar no Palácio real de São Cristóvão, onde fiquei servindo como chefe dos Criados de Dentro. Conheci de perto a Família real e toda a Corte. D. Maria Teresa, a princesa mais velha, era quase bonita e a predileta do pai, apesar de viver brigando com D. Pedro, o herdeiro do trono. D. Carlota Joaquina era presunçosa e tinha o delírio do manda. Tudo ia muito bem até que a Corte encheu-se de luto, pela morte de D. Pedro Carlos, marido de D. Maria Tereza.” “Quando voltou a reinar a alegria, eu, já velho, voltava à Senzala para poder estar contando esta história aos meus meninos.”³⁵⁴

Outro ponto destacado na sinopse do enredo, apresentado por Roberto Paulino e publicado na matéria de Mauro Ivan, foi a centralidade da oralidade na transmissão de histórias e valores. A oralidade para os negros era a forma basilar de estruturação de comunidades com suas identidades culturais fortalecidas. Ter presenciado a vinda da corte portuguesa e ter sido serviçal dentro do Paço garantiu ao escravo ser uma testemunha ocular da história, sob todos os aspectos, sobretudo o que não se revelava nos livros.

³⁵³ *Jornal do Brasil*, 07/02/64, caderno B, p.3.

³⁵⁴ Idem.

Estar presente diante da História, a história que “importava” permitia que o personagem fosse um ponto de inflexão do negro como agente social, testemunha dos acontecimentos históricos, vista de outro ângulo. Sobre a importância da oralidade, encarnada na figura do preto velho, os mangueirenses estavam falando de sua própria história, onde os mais velhos eram respeitados, tratados como mestres, num espaço social em que o letramento ainda não havia alcançado 1/3 da população que morava no morro da Mangueira. A história do enredo, criado por Roberto Paulino, continuou a ser apresentada pela matéria do jornalista Mauro Ivan.

[...]Dentro do primeiro verso do samba –Era uma vez um prêto velho que foi escravo – Teremos o seguinte: Comissão de Frente – pela primeira vez dentro do enredo, pois será formada por crianças que representaram os ouvintes da história; logo atrás um prêto velho vestido por uma espécie de casaca. Seguem-se painéis enormes representando o mercado de escravos e pintados pelos artistas consagrados Amílcar de Castro e Helio Oiticica, dentro do verso: Retornando à Senzala, passa a historiar o seu passado. O verso seguinte – Chegando à velha Bahia já o cativo existia – será representado assim: Primeiro Carro Alegórico – com painéis representando os negros em cativo – acompanhados pelas Alas dos Nobres, Duques e Barões nos papéis de senhores de engenho, fazendeiros e feitores, sendo cada ala composta por 30 homens e 17 mulheres.³⁵⁵

A descrição do jornalista Mauro Ivan buscava ser bastante detalhista, incluindo o número de componentes que desfilariam em cada ala. No trecho abaixo pude confirmar que as representações do negro como escravo estavam presentes na Mangueira, como atestou a matéria “Miro, Menininho e Senhor é o trio de passistas que lidera esta parte, seguidos das Alas das Jambetes (23 figuras), Pobres de Paris (23 figuras) e Aliados (igual às outras), todos fantasiados de escravos”. Essa representação do negro no cotidiano escravo era muito recorrente nos desfiles e a bibliografia sobre as agremiações nos anos 1960 parece ter ignorado, mesmo com tantas evidências.

“Preto velho foi vendido menino, a um senhor que amenizou sua grande dor”, é o verso seguinte, representado pelo passista Zé Roberto, considerado o futuro substituto do famoso Delegado – como o Preto Velho ainda rapazinho. “Quando no céu a lua prateava, que fascinação, preto velho na senzala entoava uma canção” são os versos que vêm depois, [...] O passista Carlinhos representa a seguir o preto velho quando comprou sua alforria, seguido da Ala dos Turistas [...] com um total de 26 pessoas.³⁵⁶

³⁵⁵ Idem.

³⁵⁶ Idem.

O jornalista prosseguiu seu texto e destacou outras alas e as respectivas fantasias, ligadas ao cotidiano da corte portuguesa em seu “exílio” tropical, na cidade do Rio de Janeiro que elas iriam representar. A conclusão da História, com a morte do preto velho, seria para a escola o momento onírico, descrito como os seus sonhos, metáfora para a passagem da vida para a morte. Aliado a essa descrição, o jornalista Mauro Ivan comentou a grande aposta da Mangueira naquele Carnaval, as esculturas de Amílcar de Castro e Fernando Jacques.³⁵⁷

“Terminando a história, cansado da memória, preto velho adormeceu”, dizem os versos seguintes, passando o enredo a descrever seus sonhos, com o afogé e a procissão da macumba. Ilustrando esta parte virão 32 mulheres e 16 homens, da Ala Filhos de Gandhi, seguidos de um dos destaques da escola e um conjunto de 12 capoeiristas, alunos do famoso Mestre Paulistinha, da Bahia. A seguir o terceiro carro alegórico, representando um altar, com duas esculturas de Fernando Jacques – uma irá para a Bienal de Paris – representando o preto velho e sua companheira, sendo tudo complementado por outra forma moderna de Amílcar de Castro – simbolizando a liberdade do escravo. Virão depois os passistas Humberto, Zé Peladinho e a famosa pastora Gigi da Mangueira. Acompanhando estes passistas virá a Ala dos Diferentes, 40 violões, 2 violas e 1 cavaquinho, devendo sair nesta ala os famosos Nelson Cavaquinho e o velho Cartola. Imediatamente depois da Ala dos Diferentes desfilará a bateria, com 130 figuras fantasiadas de escravos de libré. Depois, o primeiro mestre-sala, delegado, cortejando a porta-bandeira, também famosa, Neide. Fechando o desfile de cerca de 2200 pessoas e simbolizando a frase “Mais um lamento de outrora, que vamos cantar agora, jamais esquecerei”, 800 baianas, ricamente fantasiadas, passarão pela Avenida.³⁵⁸

O enredo da Mangueira em 1964, portanto, era estruturado numa narrativa em que o negro era o protagonista e a África não era esquecida. Pelo contrário, estava no Brasil e continuaria através das histórias do preto velho. O negro escravo que atravessou toda uma vida entre as reminiscências da infância africana, as agruras da travessia atlântica, da vida nas senzalas e na corte e, por fim, no descanso eterno.

Esse enredo, pouco comentado na bibliografia sobre o Carnaval, demonstra que o negro estava muito presente nos desfiles das escolas de samba, não só no Salgueiro, mas em outras escolas de ponta, como a Estação Primeira de Mangueira.

³⁵⁷ O mea-culpa do então presidente Roberto Paulino, após o resultado, com o 3º lugar conquistado, demonstrou que a escolha dos artistas foi destoante. As peças criadas seriam expostas em salões e Bienais na Europa, o que parecia agregar valor no desfile da agremiação, mas a lógica do samba não funcionou da mesma forma, pois as representações criadas pelos artistas eram estilizadas por demais, cruas por demais e não atingiram nem o público, nem os componentes da escola que não sentiram a materialização do enredo por conta da grande abstração da peça que seria apresentada como alegoria. In PAULINO, Roberto. *Do Country Club à Mangueira*. Rio, Letra Capital. 2003, p. 160.

³⁵⁸ *Jornal do Brasil*, 07/02/64, caderno B, p.3.

Outro viés narrativo que passou a ser apresentado pelas escolas sobre a história dos negros no Brasil foi a ampliação da sua participação no cotidiano da sociedade brasileira. Tornava-se mais visível circulando entre a elite branca, nos centros urbanos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Os escravos de ganho³⁵⁹ conquistaram espaço e foram apresentados em alguns enredos, como o da Portela e do Império Serrano em 1962.

Os preparativos da Portela para o Carnaval de 1962 foram apresentados por Sergio Cabral na página 3 do *Caderno B*, do JB, do dia 22 de fevereiro. A matéria *Portela está pronta para o desfile: enredo é Rugendas*³⁶⁰ revelava que a representação do negro, na escola de Madureira seria a do tempo da escravidão. O pintor germânico Johann Moritz Rugendas³⁶¹ e suas obras seria o mote do enredo. A Portela se preparava para apresentar a visão do artista sobre o Brasil, na virada do período colonial e nascimento do Império.

A Matéria de Sergio Cabral e fotos creditadas a Erno Scheneider ocupava a página inteira, onde eram apresentadas quatro gravuras que pareciam ser a proposta de carros alegóricos da escola. Mesclando a estética do pintor com elementos alegóricos, as gravuras procuravam representar momentos relevantes da obra do artista no desfile. Interessante o crédito dado a um fotógrafo que provavelmente fotografou os desenhos das alegorias, e a ausência de crédito para o desenhista ou Carnavalesco da escola. Também estava ausente qualquer legenda nas gravuras, o que diminui a possibilidade de obter mais precisão na descrição das imagens.

[...] Uma reprodução gigante do livro *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, de Rugendas, conduzida por dois sambistas, abrirá o desfile da Escola de Samba Portela, que apresentará em seguida, três alegorias baseadas na obra do artista que documentou uma época do Brasil: o engenho de açúcar, o carro de boi e a fonte aonde os escravos iam buscar água.[...] ³⁶²

Nelson Andrade não revelou os detalhes do que seria o desfile da escola. Aparentemente o dirigente havia mudado de estratégia, pois em sua mudança para a

³⁵⁹ Ver SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na Rua: a nova face da escravidão*. São Paulo: Hucitec, 1988.

³⁶⁰ *Jornal do Brasil*, 22/02/62, caderno B, p.3.

³⁶¹ O pintor alemão chegou em 1821 com a missão científica do barão de Langsdorf. Viajou pelo país para coletar material para pinturas e desenhos. Acabou por se dedicar ao registro dos costumes locais ao detalhar os tipos humanos, as espécies vegetais e sua relação na paisagem. In bndigital.bn.br/200anos/brasiliansa.htm, pesquisado em 13/05/2013.

³⁶² *Jornal do Brasil*, 22/02/62, caderno B, p.3.

Portela, a presença de Natal, presidente de honra, o fez adotar a tática do silêncio e da surpresa. A letra do samba-enredo exaltava assim o pintor, que ganhou um nome abrigado, João Maurício Rugendas.

Achou tão maravilhoso
Os costumes e a nossa natureza
Que transportou para as telas
Toda imensa beleza
Deixou muitas aquarelas
Retratos a óleo, paisagens diversas e composições
A arte de desenhar nasceu em suas mãos
Há de existir no museu de Munique
Documentado em pintura
As cenas tristes e alegres
Das fazendas do Brasil
Nos tempos idos da escravatura
Retratou vários tipos raciais
As paisagens e os costumes regionais
Do nosso Brasil de outrora
Catalogou os seus trabalhos e, embevecido,
Publicou-os, se tornando conhecido
Um pouco do Brasil por este mundo afora
João Maurício Rugendas
Para nós uma glória
Cantar e reviver teu passado
Tua obra grandiosa e tua história ³⁶³

Analisando somente a letra do samba, poderíamos ter dúvidas quanto a representação dos negros como escravos. As gravuras inseridas na matéria ajudam a dar essa certeza, pois em três das gravuras/carros alegóricos, os personagens seriam, sem sombra de dúvidas, homens e mulheres negros (Ver Imagem 11).

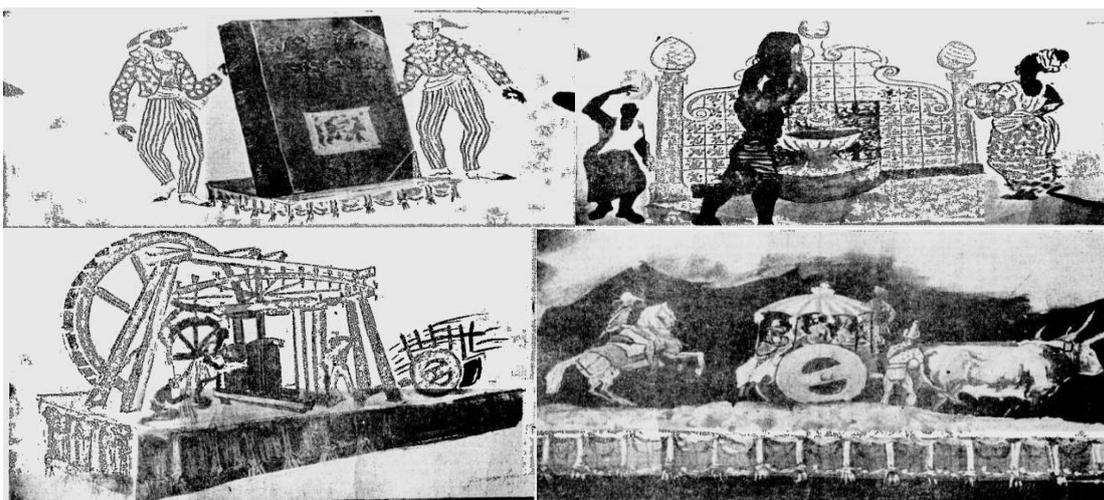


Imagem 11 - Gravuras que sugerem os carros alegóricos que a Portela iria apresentar. In *Jornal do Brasil*, 22/02/62, caderno B, p.3.

³⁶³ Samba de Ze Kéti, Batatinha, Carlos Elias e Marques Balbino. In www.portelaweb.com, pesquisado em 15/05/2013.

O Império Serrano seguiu a linha de Mangueira e Portela, optando por um enredo sobre a história do Rio de Janeiro, retratando o período dos Vice-Reis. A matéria, apresentada na página 5 do *Caderno B*, de 27 de fevereiro de 1962, também foi assinada pelo jornalista Sergio Cabral.

Na matéria *Império vai desfilar certo de que acabou a fase do azar*, foram apresentadas as novidades da escola que, segundo o jornalista Sergio Cabral, “foram abolidos os temas de patriotadas e adotado um de bom gosto”. O investimento estava centrado nas alegorias e seu novo formato abolindo “aqueles bonecos horríveis que prejudicam qualquer desfile”. Foi a partir da proposta das alegorias, presentes na “exposição enviada ao Departamento de Turismo”, que a matéria tomou como base para descrever o que a agremiação estava preparando.

O Grêmio Recreativo Império Serrano apresentando como seu enredo para o carnaval de 1962 o ambiente do Rio dos Vice-Reis, procura mostrar as origens da cidade e os elementos que contribuíram para a sua evolução social e urbanística. Assim é que traz como alegorias, após a abertura do desfile, pelo tradicional abre-alas, um quadro simbolizando a Festa do Divino, com o cerimonial de que se revestia. Segue-se um estafermo, figura que era encarregada de abrir o espetáculo das touradas ou jogo das argolas, muito popular na época. Era o estafermo um dos personagens vivos mais típicos do Rio dos Vice-Reis.³⁶⁴

A representação do negro seria efetiva no desfile do Império Serrano. Não teria como ser diferente, pois de fato os negros, escravos ou libertos circulavam pela cidade, prestando serviços como escravos de ganho e bastante integrados nas manifestações culturais religiosas e folclóricas que aconteciam na cidade.

As representações que seriam apresentadas gravitariam em torno do negro escravo em seu cotidiano, nas festividades, como a Festa do Divino, Congadas e nas danças-lutas, como a capoeira, apresentando capoeiristas, literalmente, com a faca entre os dentes. O enfoque geral era da integração, por meio das manifestações culturais, percebidas pelo viés folclórico das festas, danças e lutas. Pela via do folclore, na qual a participação do negro era inegável, não seria possível contar essa história mantendo os homens e mulheres negros como seres invisíveis no tecido social.

Outra alegoria é a dos capoeiras, com os seus trejeitos agressivos, sob capas esvoaçantes e exibindo, presa aos dentes, a faca contundente que os faziam os elementos mais temidos da população. Dois cavaleiros, em suas

³⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 27/02/62, caderno B, p.5.

montarias, anunciando as cavalhadas, aparecem a seguir. Eram as cavalhadas, talvez, as festas populares de maior afluência, pelas emoções que produziam, e pelo aparato de que se revestiam. A presença dos Vice-Reis dava às cavalhadas um toque de nobreza e comparecendo a elas as môças, muitas vezes quase sempre, davam início a romances que acabavam em casamento, o que exigia à época, um ritual dos mais complicados.³⁶⁵

A escolha da cidade do Rio de Janeiro, nos tempos dos Vice-Reis, permitia, além dessa possibilidade de integração social, exaltar também a arquitetura colonial e seus legados na cidade contemporânea. Um dos monumentos escolhidos para representação foi o chafariz de Mestre Valentim.³⁶⁶

O chafariz da Praça Quinze, então Praça do Carmo, ao lado do Paço dos Vice-Reis, era não só o local onde a população se abastecia de água, como o próprio símbolo da Cidade. Construído durante o Governo do Conde de Bobadela e restaurado, no tempo do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos, por Mestre Valentim, era ele, junto com o Aqueduto Carioca, o monumento mais importante sua forma seguindo o risco de uma pirâmide babilônica, em honra das deusas das águas, atravessaria o tempo fixando a alma do Rio. Vêm, a seguir, os Arcos da Carioca, cuja importância no desenvolvimento do Rio se caracterizou pelo fato de ter sido através deles que pela primeira vez a população pôde servir-se de água com higiene. O transporte do Rio dos Vice-Reis estão simbolizados por três serpentinas e um coche. Com seus cocheiros negros de libré, coches e serpentinas encurtavam os caminhos da Cidade, quando ela começava a se estender além da Praça Quinze, que era o centro de todas as atividades sociais e políticas, abolindo, aos poucos, com as carretas e as cadeirinhas. Eram as congadas que mais atraíam os negros para as suas manifestações totêmicas. Com grande aparato, em épocas consagradas, os negros escravos saíam às ruas conduzindo o Rei e a Rainha do Congo, numa evocação de suas terras distantes e perdidas. Suas músicas e os passos de sua dança viriam incorporar-se ao folclore e à tradição brasileiros, mesclando-se com outros ritmos e outros sons, que se amalgamaram, finalmente nos passos e compassos das escolas de samba.³⁶⁷

A escolha do Chafariz de Mestre Valentim não me parece aleatória e sim parecia marcar um contraponto ao ano anterior, quando duas escolas (Salgueiro e Aprendizes de Lucas) homenagearam o artista mineiro Francisco José Lisboa, o Aleijadinho. Homenagear o artista colonial, um mulato, filho de um contratador com

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Valentim da Fonseca e Silva era filho de um contratador português e de uma crioula brasileira. Mestre Valentim foi levado pelo pai a Portugal, onde viveu até os 25 anos, retornou ao Brasil em 1770. Durante a vida em terras lusitanas, aprendeu o ofício de escultor e entalhador. Mestre Valentim, ao lado de Aleijadinho e Manoel da Costa Athaide, tornou-se num dos nomes mais importantes da arte colonial brasileira, além de reconhecido na construção e arte civil. Era um artista que misturava o estilo rococó ao barroco. Participou da restauração de várias igrejas. Na arte civil realizou obras estéticas, de saneamento e abastecimento de água potável. Texto de Fernando Rebouças. In www.infoescola.com/biografias/mestre-valentim.

³⁶⁷ *Jornal do Brasil*, 27/02/62, *Caderno B*, p.5.

uma negra, seria uma forma de celebrar a integração racial possível e desejada, presente nas terras cariocas.

A letra do samba dos compositores Mano Décio da Viola (um dos fundadores da agremiação e grande parceiro do compositor Silas de Oliveira) e Davi do Pandeiro (renomado ritmista dos anos 1960) foi apresentada como mais um elemento de compreensão da proposta dos imperianos. O samba, como apontou Sergio Cabral no início da matéria, *é, talvez, o de música mais bonita para o próximo Carnaval*³⁶⁸ e merece ser citado.

Rio de Janeiro
Obra-prima de rara beleza
Foste engalanada pela própria natureza
Rio dos vice-reis
Dos chafarizes, das velhas congadas
Rio dos capoeiras
Cenário eletrizante
Das famosas cavalhadas
Quando badalavam os sinos
Anunciando a festa do Divino
Era lindo o seu ritual
Admirado até na Corte Real
O monumento dos Arcos
Com todo o seu esplendor
Rio das lindas paisagens
E das belas carruagens
Obra de grande valor
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá/Lá, rá, lá, lá, rá, rá
Rio, ó meu Rio de Janeiro
Serás sempre o primeiro
Na história do mundo inteiro.³⁶⁹

O encerramento da matéria retratou o clima de solidariedade entre o Império Serrano e o Madureira Tênis Clube³⁷⁰, onde estavam sendo confeccionadas as alegorias e onde aconteciam os ensaios da escola. Após alguns anos de dificuldades, a agremiação de Madureira parecia estar encontrando também sua história de integração social no bairro, sendo acolhida pelo clube, um espaço tido como elitista

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ Idem.

³⁷⁰ Fundado em 1914, por comerciantes O Madureira Atlético Clube não se contentou apenas com o futebol. Para competir em outras modalidades, o clube se fundiu com o Madureira Tênis Clube e o Imperial Basquete Clube para formar o Madureira Esporte Clube, em 12 de outubro, de 1971. O Tricolor Suburbano uniu as cores dos clubes em sua fusão. O azul era do Madureira Atlético Clube, o grená do Madureira Tênis Clube e o amarelo do Imperial Basquete Clube. In www.esporte.hsw.uol.com.br/madureira.

no subúrbio carioca. Era, portanto, legítimo ficar otimista, mesmo que fosse por pouco tempo.

O desfile de 1962 provocou entusiasmo e grandes expectativas, como sugeria o título da matéria, assinada pelo jornalista Sergio Cabral, *Entusiasmo das escolas de samba pode fazer hoje na Avenida o maior espetáculo da terra*.³⁷¹ Sua descrição procurava aguçar a curiosidade dos leitores e a esperança de que o desfile seria um grande acontecimento cultural.

Nessa matéria, sem muitas explicações, foi citado o enredo da escola de samba União de Jacarepaguá que, segundo Cabral, “encerrará o desfile, apresentando enredo sobre a obra do pintor Debret, que esteve no Rio com a Missão Artística Francesa no século XIX”. Infelizmente não foram registrados nem o samba, nem a sinopse do desfile que a agremiação estava preparando, assim como a crítica posterior ao desfile não permitiu uma análise. Faço menção ao enredo, pois creio que, assim como o desfile da Portela sobre Rugendas, as representações sobre o negro seriam bastante similares as apresentadas no enredo sobre Debret.

Lamentavelmente alguns enredos e letras do samba apresentados em 1963 não puderam ser analisados. Somente a informação que o enredo da União de Jacarepaguá seria *Mestre Valentim*, A Mocidade Independente de Padre Miguel apresentaria *Riquezas de Minas Gerais* e a Unidos do Cabuçu exaltaria os *Heróis de Vila Rica*. Era bastante provável que esses enredos apresentariam representações do negro em seu período de escravidão, ampliando a corrente narrativa sobre esse momento da história dos negros no Brasil.

No dia 5 de fevereiro de 1964, os jornalistas Mauro Ivan e Luis Paulo assinaram o texto da matéria *União de Jacarepaguá revive Festa no Tijuco para mostrar integração entre pretos e brancos*. No próprio título da matéria, ficava evidente a intenção da escola em representar a história do negro, ligada à escravidão, mas com a perspectiva da integração social, pelo menos durante as festas que foram realizadas no interior de Minas Gerais em homenagem à coroação de D. João VI na cidade do Rio de Janeiro. Segundo a dupla de jornalistas,

Com o enredo Uma Festa no Tijuco pela Coroação de D. João VI, a Escola de Samba União de Jacarepaguá tentará repetir, este ano, o êxito obtido no ano passado, quando, apesar de ter saído a última a desfilar, conseguiu consagradores aplausos pela maneira com que desenvolveu o seu enredo

³⁷¹ *Jornal do Brasil*, 04/3/62, p. 10.

Mestre Valentim, o de mérito sem fim, segundo o samba que cantou. Em 1963, conseguiu colocar-se logo após as quatro grandes escolas, alcançando um quinto lugar que tentará repetir em 1964 para consolidar o prestígio de “melhor escola entre as pequenas”.³⁷²

Após elencar as escolas que, segundo os jornalistas, seriam suas concorrentes diretas pelo posto de *melhor escola entre as pequenas*, apontando a Unidos da Capela, a Aprendizes de Lucas, a Unidos do Cabuçú, a Mocidade Independente e a Unidos de Padre Miguel, foram relatados os investimentos que estavam sendo feitos para que a escola garantisse, pelo menos, o quinto lugar. Segundo Luis Paulo e Mauro Ivan,

O encontro do branco com o preto, numa festa em que pobres e ricos se misturaram, foi o ponto procurado pela União de Jacarepaguá – quinta colocada no carnaval passado – para compor um enredo com o qual espera não bisar o feito anterior, mas aproximar-se mais das grandes escolas, deixando pelo menos uma delas para trás. Para isso, a escola fez gastos da ordem dos Cr\$ 27 milhões, compôs um samba bonito, pagou caro as fantasias de destaque, ensaiou a bateria durante vários meses, aumentou o número de figurantes, só para viver no fim de uma noite uma festa que durou três noites e três dias no arraial do Tijuco, hoje Diamantina, lá em 1818 com a coroação de D. João VI.³⁷³

O enredo, de fato, parecia inusitado. Pouco se conhecia da festa no Arraial do Tijuco, em Minas Gerais, pela coroação de D. João VI. Segundo Luis Paulo e Mauro Ivan, a artista plástica Ana Letícia tinha proposto o enredo, e os detalhes ela buscou na documentação do pesquisador do folclore nacional, Luís da Câmara Cascudo. Esse circuito de informações e referências tornou-se mais intenso com o crescente número de artistas de formação acadêmica com as escolas de samba. Mas como aconteceu essa festa, que seria apresentada pela União de Jacarepaguá? Os jornalistas montaram um texto a partir da sinopse escrita pela artista plástica Ana Letícia.

Pelo que a história conta Foi realizado no Tijuco, em comemoração a coroação de D. João VI, no Rio, a 6 de fevereiro. Era, então, dia de N. Sa do Rosário, dia de festa no arraial. Foi o intendente Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt quem realizou a festa, que teve a duração de três dias e três noites, começando com a apresentação no teatro e acabando com o desfile de carros alegóricos, onde D. João foi ovacionado. “Branco e negro se misturaram por ordem da Câmara, que dispensou todos os escravos que trabalhavam nas minas, como sempre fazia no dia de N. Sra. do Rosário. Nesse dia, sempre era coroadada uma nova Rainha Xinga e um novo Rei Congo. No desfile de 1818, porém, houve mais riqueza, desfilaram mouros, cristãos e lindas damas. Um carrossel, uma cavalgada e a participação de

³⁷² Idem.

³⁷³ Idem.

várias possessões portuguesas, a convite do intendente, participaram da festa.³⁷⁴

A ênfase na ideia de integração social entre negros e brancos foi uma das constantes na apresentação do enredo. Sem discutir as questões sociais, nem do período retratado no enredo, muito menos o do cotidiano do desfile, a escola parecia querer defender a tese de que a integração racial foi possível no passado e, portanto, seria possível também naquele momento. A festa, de maior importância no período colonial, onde o Rei de Portugal e Algarves estava sendo coroado em terras brasileiras, foi um momento em que a integração racial e social foi autorizada pelas autoridades. As escolas não estavam distantes dos ideais de integração racial que circulavam em ambientes acadêmicos e políticos nacionais.

Tempo suspenso no cotidiano colonial, a festa abriu espaços para todas as crenças representadas em danças e festejos populares. O sincretismo estava presente na coroação da rainha Xinga e do Rei Congo³⁷⁵, no dia de Nossa Senhora do Rosário. A permissão para durante a festa acontecer a exaltação de práticas culturais dos negros parecia ser uma concessão que permitia a integração social, sem revoltas. Cada grupo sabia seu lugar na sociedade, mas, em tempos festivos, essa dicotomia desaparecia, para após os festejos retomar a normalidade.

A vontade de figurar entre as primeiras colocadas parecia quase uma obsessão para a escola, pois essa questão apareceu em quase todos os parágrafos da matéria, até mesmo quando foram elencados os principais artistas da escola e os pontos fortes que ajudariam no desfile principal³⁷⁶. O samba da escola, de autoria de Jorge José dos Santos, apelidado de “Mexeu”, foi citado na íntegra na matéria. Essa composição não foi encontrada em nenhum site especializado, sendo importante o seu resgate.

Foi em 1818
no dia 6 de fevereiro
D. João VI foi coroado
fato que sempre será lembrado
Porém quatro meses depois no Tijuco
na velha cidade tradicional
hoje Diamantina
que foi palco de repercussão nacional
de estilos coloridos
que representavam a Monarquia

³⁷⁴ *Jornal do Brasil*, 05/02/64, caderno B, capa.

³⁷⁵ Ver mais em SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação dos Reis Congos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.270-278.

³⁷⁶ Idem.

Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt
homem inteligente de valor
intendente das minas e do Império Senador
com seus esforços realizou
êstes festejos com esplendor
ô ôôôôôôôôôôôô
os negros prestaram homenagens
nesse cortejo de consagração
aos brancos se misturaram/sem a menor distinção
Destacamos: Tipos e costumes sem iguais
o teatro, a congada e outros mais
Rei Congo e Rainha Xinga
príncipes e princesas com suas belezas
que desfilavam sob um pátio
com toda a nobreza
foram três noites e três dias de alegria
De festa monumental
Dona Carlota Joaquina assistia
Com outros membros da Corte Imperial.³⁷⁷

A matéria foi finalizada com a apresentação da diretoria e dos artistas responsáveis pelo desfile. Novamente a questão da colocação foi mencionada, revelando que a ambição era ainda maior, ou seja, figurar entre as três primeiras colocadas no desfile das “grandes escolas”.³⁷⁸

A narrativa da vida e do cotidiano escravo dos negros brasileiros continuou sendo uma das versões mais utilizadas pelas escolas de samba no Carnaval de 1969. No domingo de Carnaval, 16 de fevereiro, a cobertura do JB, sobretudo em seu *Caderno B*, foi dedicada inteiramente aos assuntos Carnavalescos. As escolas de samba ganharam mais da metade das oito páginas do suplemento.

Na página 2, com o título *As Letras que as escolas cantam*, o *Caderno B* apresentou os dez sambas das escolas do primeiro grupo, seguindo a ordem do desfile. Um subtítulo dava o tom sintético do que parecia ser o mote maior das agremiações no final dos anos 1960, “A História do Brasil, seus homens, seus feitos; as coisas do Brasil, sua glória, sua cor. Os sambas-enredo das escolas de samba para o desfile de hoje à noite, cantam o Brasil e sua população, na simplicidade (e esplendor) da voz do povo”.³⁷⁹

Duas escolas, a Imperatriz Leopoldinense e a Em Cima da Hora, estavam dentro do mote da história dos negros brasileiros, dentro da versão narrativa da escravidão. O enredo *Brasil Flor Amorosa de Três Raças*, da Imperatriz

³⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 05/02/64, caderno B, capa.

³⁷⁸ Idem.

³⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 05/02/64, caderno B, p. 2.

Leopoldinense, estava sintonizado nessa perspectiva ao buscar a justificação na importância das três matrizes formadoras, o processo contemporâneo da integração étnica e racial no Brasil.

Influenciados pela releitura da tese do naturalista alemão Von Martius, que, em meados do século XIX, apresentou uma tese sobre a formação da nacionalidade brasileira a partir das três raças que formaram o Brasil (branco, negro e índio), parecia ter sido canonizada nos meios acadêmicos, refletindo no Carnaval e, em especial, nas escolas de samba. O samba-enredo dos compositores Mathias de Freitas e Carlinhos Sideral seguiu a linha interpretativa traçada por Von Martius e procurava enaltecer as qualidades que cada “raça” havia contribuído para a formação identitária do nosso povo.

Vejam de um poema deslumbrante
Germinam fatos marcantes
Deste maravilhoso Brasil
Que a lusa prece descobria
Botão em flor crescendo um dia
Nesta mistura tão sutil
E assim, na corte os nossos ancestrais
Trescalam doces madrigais
De um verde ninho na floresta
Ouçam na voz de um pássaro cantor
Um canto índio de amor
Em bodas perfumando a festa
Venham ver o sol dourar de novo esta flor
Sonora tradição de um povo (bis)
Samba de raro esplendor
Vejam o luxo que tem a mulata
Pisando brilhante, ouro e prata, a domingar
Ouçam o trio guerreiro das matas
Ecoando nas cascatas a desafiar
Ó meu Brasil, berço de uma nova era
Onde o pescador espera
Proteção de Iemanjá, rainha do mar
E na cadência febril das moendas
Batuque que vem das fazendas
Eis a lição
Dos garimpos aos canaviais
Somos todos sempre iguais
Nesta miscigenação
Ó meu Brasil
Flor amorosa de três raças (bis)
És tão sublime quando passas
Na mais perfeita integração ³⁸⁰

³⁸⁰ Idem.

O comentário sobre a escola da zona da Leopoldina permitia vislumbrar que a corrente narrativa sobre os negros era o do período colonial, quando a escravidão dava o tom predominante. Partindo da ideia da miscigenação, a escola iria apresentar os cruzamentos étnicos que formaram a nação brasileira, fruto de um povo mestiço. Segundo o texto da matéria,

Abrindo o desfile virá a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, vice-campeã do segundo grupo, o ano passado, na Avenida Rio Branco. Seu enredo foi extraído de um verso de Via Láctea, de Olavo Bilac, que fala em Brasil, Flor Amorosa de Três Raças. O enredo não se fixa em uma época determinada, tentando mostrar a formação de nossa cultura através da miscigenação entre o branco, o negro e o índio. Três fatos se destacam: o casamento de um português com a índia Paraguaçu; o casamento de um branco com a negra Chica da Silva; e o sincretismo religioso, proporcionado pela mistura de três estágios diferentes de cultura, e simbolizado por Iemanjá.³⁸¹

Se a Imperatriz Leopoldinense em seu enredo cantava a integração racial, a Em Cima da Hora, dentro do mesmo viés narrativo da escravidão, parecia dialogar com a história econômica. O enredo da escola do bairro de Cavalcante buscava ser mais contundente em termos de postura afirmativa. A revolta passava a ser um novo ingrediente das representações sobre os negros. Mesmo escravizados, os negros, segundo o enredo da escola, demonstravam, desde o início da colonização brasileira pelos brancos portugueses, a revolta com a situação a que foram submetidos nas terras brasileiras. A matéria da página 5 comentou dessa forma as chances da escola,

Em Cima da Hora desfilará em segundo lugar, trazendo o enredo Ouro Escravo. O tema conta a história dos ciclos econômicos do Brasil até a Lei Áurea. As figuras principais são o escravo africano e o índio nativo, que eram utilizados por aventureiros para a conquista de nossas riquezas naturais. [...] ³⁸²

O samba não deixava dúvidas em relação a sua temática e à postura firme e até radical com que o tema estava sendo abordado. Alguns versos eram contundentes, como os que apontavam que era a força do negro escravizado que, de fato, movia a economia brasileira. O samba intitulado *Ouro Escravo*, dos compositores Normi de Freitas e Jair dos Santos não se tornou muito reverenciado, mas merecia um olhar mais atento dos pesquisadores da história das escolas de samba, portanto sua citação é importante.

³⁸¹ *Jornal do Brasil*, 17/2/69, Caderno B, p. 5.

³⁸² Idem.

Do homem africano ressaltamos o valor
Nestas páginas marcantes
Que o "Em Cima do Hora" desfolhou
Que apresentamos neste carnaval
O ouro escravo
No tempo do Brasil colonial
Brilha nos anais desta história
Que apresentamos neste carnaval
Solto no campo, na serra ou junto ao mar
Ao índio bronzeado não puderam escravizar
Enquanto o negro era martirizado
Na escavação do ouro trabalhando sem cessar
A toda crueldade resistia
Oh! quanto o negro sofria
A exploração era geral
Na mineração e também no vegetal
O pau-brasil
De um século para outro sumiu
Transformado em anilina enriquecendo o tecido
Que o colo de ricas damas cobriu (Breque!)
E as montanhas de esmeraldas
E as pepitas brilhantes
Aumentavam as ilusões dos aventureiros bandeirantes
E o negro trabalhava (Breque!)
Nesta terra importante
Tratava da plantação
Na lavoura verdejante
Ô ôlora, lara, lara, ra, ra, Ra
Só o homem africano era braço produtor
Que mais tarde a Lei Áurea libertou.³⁸³

O enredo dialogava com a história econômica do Brasil, destacando seus ciclos principais, demonstrando que o negro esteve presente como força motriz na produção da maior parte de nossas riquezas, que foram exportadas, gerando divisas para uma elite colonial, para a coroa portuguesa e, como relatou o samba, só sobrava para o negro a crueldade do senhor.

O viés narrativo sobre a escravidão acompanhou os desfiles nas décadas seguintes do século XX, mas incorporou cada vez mais um olhar crítico de denúncia, na tentativa de que a escravidão nunca mais fosse restaurada. O diálogo maior entre os movimentos negros, a interação cada vez maior com agentes sociais de várias classes sociais e profissionais liberais, trouxeram em seu bojo novo olhar analítico. A narrativa sobre a história dos negros no Brasil pelo mote da escravidão viraria a página de uma história somente de lamentações e humilhações nas décadas seguintes ao período que centramos esta pesquisa.

³⁸³ Idem.

5.2 Luta, Resistência e os Heróis negros

O segundo viés narrativo estruturou-se na figura do negro como líder, agente e motor das revoltas e lutas que culminariam com a abolição, ou de personagens que conseguiram, por sua trajetória individual, romper barreiras sociais, ascendendo socialmente no Brasil colonial. Os enredos destacaram a formação dos quilombos, os conflitos armados e as figuras pouco conhecidas, abrindo novas possibilidades de questionamento da história oficial e permitindo emergir exemplos que simbolizavam ações afirmativas de negros e mulatos na conquista de direitos civis e sociais.

O primeiro enredo desta corrente narrativa a ser destacado fazia referência à *Revolta de Palmares*, apresentado pelo Salgueiro no Carnaval de 1960. Durante o período pré-Carnavalesco, vários textos referentes ao enredo e à escola ocuparam as páginas do *Jornal do Brasil*. A primeira matéria, em 7 de fevereiro de 1960, apresentada na página 4 do *Segundo Caderno*, não trazia assinatura de nenhum jornalista, mas apresentava como fato “inédito” a descrição de como seria o desfile do Salgueiro, comentando como seriam as fantasias de cada ala, as alegorias e os destaques da escola. O jornal noticiou em “primeira mão” como desfilaria a escola. A sinopse do desfile, tido como um dos grandes segredos de cada agremiação teria sido uma gentileza do então presidente Nelson de Andrade, com o *Jornal do Brasil*. Segundo a matéria,

Com 1.200 figuras divididas em 26 alas, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro desfilará no domingo de carnaval, para reviver a história da Revolta de Palmares. Cabe hoje ao JORNAL DO BRASIL o privilégio de divulgar – com quase um mês de antecedência – como serão enredo, alegorias e fantasias do desfile. É a primeira vez na história do carnaval carioca que uma escola de samba consente em anunciar, com tamanha antecipação, o que pretende fazer. Obrigado, Salgueiro.³⁸⁴

Um detalhe relevante está na informação sobre a divisão do trabalho da equipe, liderada por Fernando Pamplona, na qual o também professor da Escola Nacional de Belas Artes, Nilton Sá, era o responsável pela criação dos figurinos afros.

Mil e duzentas figuras divididas em 26 alas – a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro – contarão a história da revolta dos Palmares, no carnaval. E, para ilustrá-la, o Salgueiro apresentará uma ala de 250

³⁸⁴ *Jornal do Brasil*, 04/02/60, 2º caderno, p.4.

bateristas – a maior bateria que uma escola de samba apresenta até agora. Quem está à frente da elaboração do enredo é o decorador Fernando Pamplona, auxiliado por Arlindo Rodrigues e Newton de Sá, vencedores, respectivamente, do concurso de decoração carnavalesca do Teatro Municipal nos anos 1959 e 1960. Pamplona cuida do tema – Palmares – e faz a distribuição dos figurinos: Arlindo organiza as alas femininas e Newton as alas africanas.³⁸⁵

O trabalho de Nilton Sá³⁸⁶, na maioria dos textos sobre a história dos desfiles das escolas de samba, como já analisado no primeiro capítulo, praticamente se tornou invisível. Seu nome é pouco citado e todos os louros pela visualidade africana foram creditados a Fernando Pamplona. No entanto, a tarefa do artista nesse enredo era o de materializar as representações artísticas ligadas à ancestralidade africana do líder Zumbi e das nações que gravitaram em seu entorno na formação do Quilombo dos Palmares, transformando em fantasias. Esse é um forte indício de que o artista tinha grande conhecimento no assunto. A descrição é bastante rica em detalhes e merece ser mais bem analisada.

As 26 alas ficarão dispostas em grupos que representarão os capítulos da rebelião. E ao contrário do que todas as escolas fazem em todos os anos, o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro não será precedido por um carro alegórico que “homenageia o povo, as autoridades e a imprensa e pede passagem”: será um sambista fantasiado de Zumbi – o Imperador dos escravos rebeldes – abrindo alas com o estandarte do enredo. Segundo Nélson Andrade – presidente da Escola de Samba – o valor das fantasias e alegorias será superior a CR\$ 10 milhões. O primeiro capítulo da revolta – o cativo – será representado por duas alas de escravos e doutores. Será a demonstração da Independência da raça através da cultura. Exemplo: José do Patrocínio, Machado de Assis e Lima Barreto. Neste capítulo também serão homenageados os brancos intelectuais que lutaram pela abolição da escravatura: Castro Alves, Rui Barbosa etc. [...] ³⁸⁷

Essa primeira parte do enredo procurava destacar os intelectuais, que como espécie de “anjos da guarda” da abolição ajudaram a pôr fim na escravidão brasileira. Essa ação de homenagem parecia ser uma forma de reverenciar figuras que foram importantes no processo e, ao mesmo tempo, amenizar o conteúdo mais radical, reivindicativo e contundente, tornando mais suave para o público e para a Comissão Julgadora a proposta do enredo.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Nas fontes pesquisadas a grafia do nome do professor de Belas Artes é Nilton Sá. Na citação acima a grafia aparece como Newton Sá (existiu um artista plástico maranhense com esse nome e grafia) não corresponde ao personagem que estou analisando.

³⁸⁷ *Jornal do Brasil*, 04/02/60, 2º caderno, p.4.

As figuras dos abolicionistas e dos escritores corroboram a ideia de plasticidade entre as raças, quando se referem aos “brancos intelectuais”. Entretanto essa representação torna-se antagônica com a proposta de exuberância e postura afirmativa da figura de Zumbi, numa fantasia de custo elevado. O texto prossegue descrevendo os demais setores.

[...] Logo em seguida – no segundo capítulo – surgirão cinquenta baianas carregando bandeiras vermelhas, simbolizando a luta sangrenta que travaram os escravos pela sua independência. E caracterizando essa luta uma ala de soldados coloniais portugueses desfilará ao lado de outra de guerreiros africanos: a própria evolução ao ritmo do samba representará os choques entre os portugueses e negros. Representando os Quilombos dos Palmares, cinco alas com fantasias autenticamente africanas desfilarão ao lado dos Reis das Nações. O que notabilizará essas alas serão as fantasias que respeitarão as suas origens nos mínimos detalhes. [...] ³⁸⁸

O enredo do Salgueiro, em 1960, parecia ser emblemático de uma vertente que ampliava as possibilidades de narrativa sobre a história do negro no Brasil. Nessa corrente, o que prevalecia era a atitude guerreira e destemida de líderes negros, que comandaram uma experiência que mesclava autonomia e criatividade no período colonial brasileiro, quando a escravidão do negro limitava a conquista de espaços e respeito social. O elo com o continente africano estabelecia-se no caráter guerreiro das diversas tribos que tiveram seus elementos dispersados pelo continente americano.

A exemplificação dessas novas ideias estava presente na sinopse do enredo do Salgueiro, na matéria do JB. A apresentação das baianas, que desfilariam com bandeiras vermelhas, situava a ideia de luta mais no plano simbólico. Perfilando com soldados portugueses e negros escravos, era uma forma de representar os conflitos raciais que ocorreram no Brasil. A ala seguinte, das tribos africanas nos “seus mínimos detalhes”, seria a afirmação da ancestralidade africana que permitiria um redirecionamento do negro na sociedade brasileira, não mais como subserviente e humilhado, mas como ativo guerreiro, dono do seu destino. O texto da matéria prosseguiu relatando a quarta e última parte do desfile,

[...] Os Palmares, que nasceram da formação das nações, serão o quarto capítulo. Até o maracatu será incluído, sem contudo, demonstrar o seu ritmo, pois até aí o samba será respeitado: servirá apenas de pretexto pois

³⁸⁸ Idem.

um dos benefícios dos Palmares foi a introdução do maracatu no Brasil. Neste capítulo entrarão duas alas de damas, uma de bateria, duas de nobres, uma de dama da corte, além do Rei e Rainha coroados. Dama da Calunga e uma pequena bateria que não marcará o maracatu. Neste novo capítulo, entrarão as seguintes alas: dos Guerreiros, das Damas, Dançarinos. O suicídio coletivo de Zumbi e seus soldados será uma das etapas mais importantes do capítulo. “As nações livres”, que será o último capítulo, contarão com um “abre alas” de setenta baianas com bandeiras brancas, que simbolizarão a paz. Mais quatro alas de homens e 4 de damas, com trajes de origem portuguesa, africana e indígena. A adaptação das fantasias não africanas foi extraída da própria história dos negros no Brasil que nas suas festas usavam também roupas de índios e de brancos, roubadas dos portugueses.³⁸⁹

Entre elementos simbólicos como as bandeiras brancas, a escola terminaria seu desfile criando conexões com os festejos culturais do Maracatu, festa popular em Recife, tendo negros e mulatos como alicerces das suas apresentações. O último destaque da matéria alusiva ao enredo do Salgueiro para o Carnaval de 1960 foi para a adoção de novos instrumentos na bateria da agremiação, com o diferencial de serem “africanos”. O segredo era fundamental, mas creio que a matéria aguçou a curiosidade de muitos para o que a escola apresentaria no domingo de Carnaval.³⁹⁰

As letras dos sambas-enredo do Salgueiro, compostos para o desfile de 1960, foram apresentadas pelo *JB*, na edição do dia 8 de fevereiro, na página 9 do *Segundo Caderno*. Sob o título *Salgueiro tem tanto samba bom sobre Palmares que não sabe qual escolher*, a matéria apresentava a letra dos três principais concorrentes. No universo Carnavalesco, os sambas derrotados na disputa pela escolha do “hino oficial” acabam sendo pulverizados na memória da própria agremiação. Assim sendo, uma pesquisa mais detalhada pode trazer à tona registros que, na maioria dos casos, foram dados como perdidos no tempo.

O primeiro samba citado se chamava *Palmares*, de autoria dos compositores Djalma Jacaré e Carlos Castilho. A letra do samba sugeria uma postura de embate mais aguda. A imagem da nação de Zumbi, formada a partir dos seus guerreiros contestando o cativo e incitando à luta, marcava a estrutura do samba.

No seio da densa floresta
Surgiu uma grande nação
o Império do Negro Zumbi se expandiu no sertão
E com ele nasceu a revolta contra a escravidão
levantando-se em luta o gigante desceu Lá da serra
desfraldando nos campos a flama vermelha da guerra

³⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 04/02/60, 2º caderno, p.4.

³⁹⁰ *Idem*.

Ô – Palmares, Exaltamos seu povo na luta contra o cativoiro!
Ô – Palmares, A semente da Libertação do escravo no chão brasileiro!
O sonho da liberdade de um povo surgiu
e a sua chama até hoje ainda não se extinguiu
Salve Zumbi dos Palmares o grande guerreiro!
Águia da libertação sobre o céu brasileiro.³⁹¹

A composição possuía uma contundência que buscava exaltar o espírito guerreiro de Zumbi e a propensão a luta pela liberdade, encarnada no ideal do Quilombo dos Palmares. Outro aspecto que merece destaque é a aproximação no samba dos acontecimentos liderados por Zumbi, relacionados com a contemporaneidade. A frase “a sua chama até hoje ainda não se extinguiu”, sintetizava o mote da retomada da consciência de classe e cor, assim como certa postura engajada nas causas sociais do negro.

O segundo samba apresentado, intitulado “*Quilombo dos Palmares*”, dos compositores Aníbal da Silva e Eden Silva, mais conhecido por seu apelido Caxiné, seguia a mesma estrutura narrativa. A letra revelava uma mensagem intensa e direta, sem maiores rigores cronológicos.

No Quilombo de Palmares
Negros fugitivos respiraram ares puros da meiga natureza
Não era como nos velhos engenhos
onde capatazes ferrenhos os tratavam com rudeza
Trabalhavam dia e noite
Apanhando de açoite, Santo Deus!
Quanta crueza!
No Quilombo de Palmares existia
Um Rei negro cuja valentia a história sempre fala
Rei Zumbi com heroicidade
Morreu pela Liberdade
Que nunca entrou na senzala.³⁹²

O terceiro samba, dos compositores Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira, tinha uma letra mais extensa e imagens mais descritivas do quilombo e sua geografia. Os aspectos históricos são mesclados com imagens mitológicas, evocando a cultura grega, comparando Palmares com a cidade de Troia. Esse samba foi o escolhido pela escola e é considerado um dos melhores sambas-enredos de todos os tempos.³⁹³

No tempo que o Brasil ainda era
um simples País colonial

³⁹¹ *Jornal do Brasil*, 08/02/60, 2º caderno, p.9.

³⁹² *Idem*.

³⁹³ Sergio Cabral, Haroldo Costa, Claudio Vieira, entre outros, destacam esse samba como um dos melhores de todos os tempos no carnaval carioca.

Pernambuco foi o palco da história
Que apresentamos neste carnaval
Com a invasão dos holandeses
Os escravos fugiram da opressão
E do jugo dos portugueses
Esses revoltosos
Ansiosos pela liberdade
Nos arraiais dos Palmares
Buscavam a tranquilidade
Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô, ô-ô, ô-ô
Surgiu nessa história um protetor
Zumbi, o divino imperador
Resistiu com seus guerreiros em sua Tróia
Muitos anos, ao furor dos opressores
Ao qual os negros refugiados
Rendiam respeito e louvor
Quarenta e oito anos depois
De luta e glória
Terminou o conflito dos Palmares
E lá no alto da serra
Contemplando a sua terra
Viu em chamas a sua Tróia
E num lance impressionante
Zumbi no seu orgulho se precipitou
Lá do alto da Serra do Gigante
Meu maracatu
É da coroa imperial
É de Pernambuco
Ele é da casa real.³⁹⁴

Em matéria posterior, bem próxima ao desfile, o Salgueiro voltou a ter destaque no JB, e seu favoritismo era apontado pelo periódico. O texto, muito similar ao citado acima, apresenta uma descrição mais detalhada em relação às tribos africanas que seriam retratadas. Assim sendo, as representações da cultura afro seriam inspiradas nas nações *Jaga, Mandinga, Fula, Cambinda e Casanje*, com seus reis, alegorias e fantasias, como frisaram os dirigentes na reportagem, “a indumentária e as alegorias terão um caráter predominantemente africano”.³⁹⁵

As representações das nações africanas, com uma variedade de cores e traços, pareciam propor uma nova plasticidade nos desfiles (Imagem 12), em que o público e os componentes estavam acostumados com as fantasias inspiradas nas cortes europeias, sobretudo a francesa, e com as representações do negro como escravo, entre capoeiristas, baianas de feira ou de escravos de libré (escravos com roupas de corte, carregadores de liteiras e responsáveis pelos serviços domésticos).

³⁹⁴Jornal do Brasil, 08/02/60, 2º caderno, p.9.

³⁹⁵Jornal do Brasil, 25/2/60, 2º caderno, p.5.



Imagem 12 - Desfile do Salgueiro em 1960, *Quilombo dos Palmares*. Foto: Agência O Globo/Arquivo.

Com efeito, com elementos diferenciados, o desfile do Salgueiro teve boa repercussão, sendo noticiado na primeira edição posterior ao Carnaval. Com o título *Salgueiro, Mangueira e Portela os melhores*, a matéria de 3 de março de 1960 revelava que o desfile do Salgueiro tinha correspondido às expectativas. As duas mais antigas escolas, Portela e Mangueira também despontavam como favoritas. Na capa principal da edição, uma foto do desfile do Salgueiro destacava-se no alto à esquerda, com os dizeres em letras generosas *Acadêmicos foram espetáculo*. Esse espaço de destaque revelava que o Salgueiro foi uma surpresa e realizou um desfile impactante. A crítica aos desfiles assim destacou a apresentação salgueirense,

Os Acadêmicos do Salgueiro, do morro de mesmo nome, na Tijuca, desfilaram com um enredo inspirado na Guerra dos Palmares, travada no interior de Alagoas entre os negros que se agruparam num Quilombo e as tropas do Governo colonial, chefiadas por Fernão Jorge Velho. O desfile começou com um negro, vestido de zumbi, chefe do Quilombo, empunhando um estandarte com os seguintes dizeres: “Acadêmicos do Salgueiro apresentam: Palmares”. Seguiram-se negros das cinco nações africanas transportadas para o Brasil e baianas com bandeiras vermelhas. O samba, cantado em cântico pela escola, que falava que o que se ia contar tinha acontecido no tempo do Brasil colonial e era uma história guerreira. Surgiram, então, os guerreiros, armados de lanças, flexas e escudos. Vinha, em seguida, um pálio de Maracatu, de cuja dança eles cantavam um estribilho popular no Recife: Maracatu é da coroa Imperial; É de Pernambuco, da casa real. Logo após vinhas as baianas, agora com bandeiras brancas e entre elas a mulata Paula, considerada uma das atrações do desfile. O samba revelava, então, que 48 anos depois a guerra dos Palmares acabou.³⁹⁶

³⁹⁶ *Jornal do Brasil*, 3/3/60, p. 12.

Outros exemplos de enredos no mote narrativo da luta e resistência incorporava também a apresentação de personagens negros, que eram pouco comentados ou desconhecidos do grande público e que poderiam simbolizar casos de superação social e busca de conquista de espaços, mesmo com as adversidades da situação financeira e da sua cor. Em 1963 e 1964, o Salgueiro trouxe em sequência dois enredos que estavam dentro desse diapasão narrativo, apresentando *Chica da Silva*, em 1963, e *Chico Rei*, em 1964. Essas histórias foram ampliadas e amplificadas pela imprensa.

Com a matéria intitulada *10 escolas travam esta noite duelo do samba até de manhã*, foram apresentados os preparativos para o desfile das agremiações, que aconteceria naquela mesma noite. A página apresentou diversos assuntos, como o desfile de Ranchos, os preparativos da prefeitura em relação à segurança e à limpeza, assim como apresentou parte da programação do Carnaval de rua e dos 400 bailes que aconteceriam na cidade durante o Carnaval.

O texto relativo às escolas do primeiro grupo ocupou a página 10 do *primeiro caderno* da edição do domingo de Carnaval, 24 de fevereiro de 1963. O seu conteúdo, bastante sintético, enumerava os enredos das escolas e fazia breves comentários sobre cada uma delas. Algumas escolas tiveram seus sambas publicados, mas a ausência de alguns sambas foi justificada na matéria, pois algumas agremiações não entregaram as letras em tempo hábil na redação ou, como no caso do Salgueiro, poderia ser uma estratégia para causar surpresas no desfile. Sobre o Salgueiro, aliás, a editoria do JB depositava grandes expectativas:

Esta aí uma escola que os entendidos dizem ser favorita. Casemiro Calça larga, o velho e batalhador sambista do Salgueiro está levando muita fé no enredo Chica da Silva, tema difícil mas muito bem executado pela turma vermelha e branca. [...] O samba, infelizmente não é nosso conhecido razão por que não damos sua letra. A turma está cantando em segrêdo porque, dizem, é muito bom.³⁹⁷

O elogiado samba, dos compositores Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira, constituiu-se de muitos significados dentro da narrativa de resistência e luta dos negros na história brasileira. Retratando uma mulher negra, escrava, que alcançou status social por conta de seu envolvimento amoroso com o contratador de diamantes, João Fernandes de Oliveira, Chica tornou-se uma personagem

³⁹⁷Jornal do Brasil, 24/2/63, p.10.

emblemática. O sucesso do desfile e o título de campeã do Carnaval criaram uma condição de excepcionalidade naquele acontecimento cultural que transcendeu o tempo/espaço dos festejos carnavalescos.

O samba, também listado na antologia dos melhores sambas de todos os tempos³⁹⁸ tinha uma característica comum ao gênero, isto é, a utilização onomatopeica dos refrões. Essa tendência evocava os cânticos africanos e foi sendo ampliada na década de 1970 por expressões de vários dialetos das variadas nações africanas.

Apesar
De não possuir grande beleza
Xica da Silva
Surgiu no seio
Da mais alta nobreza
O contratador
João Fernandes de Oliveira
A comprou
Para ser a sua companheira
E a mulata que era escrava
Sentiu forte transformação
Trocando o gemido da senzala
Pela fidalguia do salão
Com a influência e o poder do seu amor
Que superou
A barreira da cor
Francisca da Silva
Do cativo zombou
ôôôô;ôôô, ôô, ôô
No Arraial do Tijuco
Lá no Estado de Minas
Hoje lendária cidade
Seu lindo nome é Diamantina
Onde nasceu a Xica que manda
Deslumbrando a sociedade
Com o orgulho e o capricho da mulata
Importante
majestosa e invejada
Para que a vida lhe tornasse mais bela
Mandou construir
Um vasto lago e uma belíssima galera
E uma riquíssima liteira
Para conduzi-la
Quando ela ia assistir à missa na capela.³⁹⁹

A história foi estruturada na letra de seu samba com certas ambiguidades: em nenhuma estrofe foi dito que Chica era negra. O termo para definir sua cor foi o de *mulata*, cuja referência aparece em duas estrofes da canção. Logo na abertura do

³⁹⁸ www.vejario.abril.com.br/especial/samba-enredo-famosos-676991.shtml, pesquisado em 11/05/2013.

³⁹⁹ *Jornal do Brasil*, 24/2/63, p.10.

samba, uma afirmativa cria uma dúvida intrigante, pois a beleza da escrava era contestada. Seria por sua condição social ou por sua cor, ou por conta dos dois fatores?

Outro ponto, que abria a perspectiva da compleição física de Chica, já senhora do seu espaço social, era o fato de ter se tornado “importante, majestosa” e, sobretudo, “invejada”. Na estrofe anterior, entretanto, foi narrado que ela estava “deslumbrando a sociedade, com o orgulho e o capricho da mulata”. A personagem parecia carregar consigo todas as tensões sociais e sexuais, pois despertava deslumbramento e inveja na sociedade local, tendo seu orgulho como ação impositiva que lhe garantia olhares cobiçosos (por parte dos senhores) e de repúdio, (pelas senhoras), eivado de preconceito por conta da sensualidade de Chica, nos versos do samba tratado como capricho da mulata. As tensões sociais estavam explodindo junto com as tensões de um comportamento sexual extremamente reprimido, sendo “afrontado” pelos caprichos (comportamento sexual) da mulata.

O trecho final do samba ressaltava a excentricidade da *Chica que manda* e, para aplacar seus desejos de ostentação, pediu ao seu amor para construir um lago para passear de barco, e uma liteira suntuosa, que utilizaria para se impor socialmente, frequentando o espaço da sociabilidade possível às senhoras de família, que era a missa dominical. Nesse aspecto, a ação da ex-escrava caminhou na direção oposta da tentativa de integração social, pois, mesmo com todos seus artifícios e demonstrações de poder, Chica da Silva não conquistou a simpatia da sociedade local, e sim o contrário. Quando o contratador retornou a Portugal, Chica foi perdendo o prestígio temporariamente conseguido e os bens que havia acumulado.

Esse enredo, de fato, foi um momento célebre na história dos desfiles e estrutura, um dos marcos da construção do pioneirismo do Salgueiro na temática afro-brasileira e, sobretudo, na descoberta de personagens negros pouco conhecidos pelo povo. Um episódio, entretanto, fez-me repensar alguns conceitos pré-estabelecidos. Por conta de uma visão construída na década de 1980 e repetida por vários anos, tornando-se praticamente “canonizada”, acreditei também que o Salgueiro havia sido a primeira escola de samba a retratar essa personagem da história brasileira, pouco conhecida pelo público nos anos 1960.

Durante minha apresentação na ANPUH 2011⁴⁰⁰, cheguei a repetir essa “verdade cristalizada”. No final das apresentações do dia, troquei informações e opiniões com vários colegas pesquisadores e um deles, Elson Granzoto Junior, falou-me desse enredo numa escola paulistana no ano de 1959, portanto quatro anos antes do desfile do Salgueiro. Quando retornei do evento recebi do amigo paulista um e-mail com o link da entrevista “*A luta do criador da Escola de Samba Nenê da Vila Matilde*”, narrado por Alberto Alves da Silva, conhecido no carnaval paulista como Seu Nenê. A entrevista se transformou em livro organizado por Ana Braia e produzido pelo CPC-UMES em parceria com a Lemos Editorial, no ano de 1997.

O personagem, um dos grandes agentes sociais do mundo das escolas de samba de São Paulo, narrou suas memórias e comentou sobre seus amigos. Paulistinha, um dos sambistas citados por seu Nenê foi o autor do samba-enredo sobre *Chica da Silva* para o desfile da escola de samba Nenê de Vila Matilde no ano de 1959.

Com o Paulistinha a convivência foi maior. Foi outro que deixou marcas no samba paulista. Era um grande compositor. Ele fazia os sambas na hora, assim tomando cerveja. Era terrível! Quando fizemos em 59, o enredo Chica da Silva, lá na Vila Esperança, ele foi escrevendo o samba enquanto o Popó e o Dr. Lucrécio conversavam. Eles iam falando dos fatos históricos, que a Chica da Silva era uma crioula bonita, daquelas de deixar um português apaixonado, porque eles são loucos por uma mulata mesmo, e coisa e tal, e quando acabaram, o Paulistinha estava com a letra do samba pronta, depois foi só o Popó colocar a melodia. O samba dizia mais ou menos assim: "Sendo o mais livre das Minas Gerais/ Sua fortuna pessoal era maior do que do rei de Portugal/ E o prazer do contratador era fazer as vontades do seu grande amor". Que amor hem? Conta a história, que a Chica da Silva queria passear de navio e João Fernandes mandou represar um rio para ela navegar. História de apaixonado. E o Paulistinha pegava tudo isso e transformava em samba. Além de ser um grande compositor era um grande intérprete de carnaval. Como diz na gíria, era um grande puxador de samba. Por isso era chamado de "Paulistinha Garganta de Ouro".⁴⁰¹

De fato, a revelação da utilização da personagem *Chica da Silva* por uma escola paulista quatro anos antes é algo aparentemente inusitado e completamente ignorado por boa parte dos pesquisadores sobre as escolas de samba. O motivo dessa situação paradoxal deve-se ao fato da projeção bem maior das escolas do Rio em

⁴⁰⁰ Associação Nacional de História que realiza bianualmente um Congresso nacional. Em 2011, o encontro aconteceu na USP, São Paulo.

⁴⁰¹ O texto citado está no site da UMES: www.umes.org.br/index.php/livros-e-textos, pesquisado em 12/8/2011.

relação às agremiações paulistanas, restritas ao noticiário local. O desfile da cidade do Rio de Janeiro era bastante amplificado por conta da cobertura dos jornais, das TVs e das revistas de circulação nacional. Fotos de Isabel Valença caracterizada de *Chica da Silva* correram o país, e a personagem acabou ganhando projeção nacional a partir da apresentação salgueirense.

Com um jogo de palavras, *Salgueiro troca Chica por Chico para tentar ser bi*, a matéria do JB destacou os preparativos do Salgueiro para o Carnaval de 1964. O texto era do jornalista José Trajano. A matéria destacou o enredo da escola, baseada na história do nobre africano, transformado em escravo. Chico se tornou um personagem muito interessante, pois, através de um estratagema engenhoso, esconder o ouro nos cabelos conseguiu comprar sua alforria e dos demais companheiros. A história de superação e integração, protagonizada por Chico Rei, do cativo à liberdade, se estabeleceu a partir de sua conversão ao catolicismo, com uma promessa a Santa Efigênia.⁴⁰² O início da matéria procurou relacionar o personagem do enredo com os integrantes da escola.

Neca da Baiana carrega no peso de sua idade a responsabilidade de contar a história de um preto africano que se fez rei entre os demais negros. Do litoral africano às fazendas da terra nova, Chico viu sua coroa cair e rolar no chão e em seus pulsos serem colocadas algemas fortes. No meio da centena de escravos que os portugueses forçaram a vir povoar o Brasil novo, ele era único que pensava. Intimamente jurava que um dia voltaria a reinar e faria dos irmãos escravos homens livres, como um dia ele pretendia ser.⁴⁰³

A estratégia de Chico e a adesão de seus companheiros, narrada pela escola, parecia querer recriar o passado ancestral em solo brasileiro, baseado nas redes de sociabilidade das tribos africanas. Esse ato de reagrupar seu povo, sob a benção do

⁴⁰²Efigênia era filha do rei etíope Eggipus. Ela foi dedicada a Deus por Mateus, o Evangelista. Quando Hirtacus sucedeu o pai da santa no poder, o então soberano prometeu que daria metade de seu reino ao apóstolo caso persuadisse a filha do falecido monarca a se casar com ele. Mateus, então, convidou o rei a acompanhar a missa de domingo. Aproveitando que ele ali se encontrava, explicou-lhe que não poderia permitir que a jovem virgem firmasse matrimônio com ele, pois ela fora consagrada ao Senhor. Enfurecido, Hirtacus então mandou seus homens matarem Mateus aos pés do altar, o que o transformou num mártir da fé cristã. Ainda descontente com a morte de Mateus, o rei tentou destruir a casa de Efigênia, incendiando-a. Entretanto, o apóstolo apareceu e expulsou as chamas do lugar, voltando-as em direção ao palácio real. Completando o castigo divino, o filho de Hirtacus foi possesso pelo demônio e ele próprio contraiu lepra, vindo logo a se matar. Então, o povo aclamou o irmão da santa como seu rei. Ele reinou por setenta anos e foi sucedido por seu filho, que, por sua vez, mandou construir pela Etiópia muitas igrejas cristãs. In VORÁGINE, Tiago Jacob de. *A Lenda Dourada*. O. P. Madrid, 2 vols, 1997.

⁴⁰³ *Jornal do Brasil*, 06/02/64, Caderno B, p. 6.

Deus católico, protegido pela intercessão de Santa Efigênia, parecia ser um salvo conduto para a ação de Chico e seus companheiros. O ideal de vida comunitária ligava a experiência de *Chico Rei* ao *Quilombo de Palmares* e, na linha histórica, às comunidades dos morros cariocas, de onde emergiam as escolas de samba.

Em Vila Rica ele imaginou um plano que o levaria mais tarde ao triunfo sonhado: escondeu ouro nos cabelos e Cabelos e todas as noites ia à Igreja guarda-lo numa pia. Um dia o branco se surpreendeu: Chico queria comprar a sua e a alforria de outros negros. À medida que os negros iam sendo libertados uma comunidade nova ia crescendo. E cresceu tanto que precisou de alguém para dirigi-la. Então o escravo que imaginou o plano de se tornar rico para libertar os irmãos africanos se tornou rei. Mandou construir uma igreja, deu-lhe o nome de Santa Efigênia do Alto da Cruz e todas as noites ia agradecer aos céus a vitória conquistada.⁴⁰⁴

A matéria voltou os olhos para a escola, desferindo alguns petardos críticos, apontando que o Salgueiro “na verdade, não terá nada de excepcional para mostrar. Apenas o talento de seus sambistas, um enredo bonito, mas um samba que não chega a entusiasmar como o do ano passado”.⁴⁰⁵ A descrição da forma como iria desfilar a escola passou a ser o centro de atenção da matéria.

[...] Três sambistas abrem o desfile, simbolizando três fases da vida de Chico Rei: o primeiro traz a coroa que ele usava na África: o segundo, as algemas com que os portugueses o fizeram escravo e o terceiro a coroa que usou no Brasil. Em seguida, o velho Neca da Baiana figurando como Chico Rei e um séquito com 80 figuras. Danças africanas rendem-lhe homenagens. Neca virá sob um enorme palco, em forma de chapéu. Segue-se a representação de um navio negreiro com 50 escravos de um lado e 50 de outro o impulsionam com suas remadas. À frente, o leme, no meio o mastro e na outra extremidade, a âncora. Entre os escravos, 15 soldados portugueses usam o chicote para forçar os negros a remar, mar a dentro. A outra parte da escola tem na frente o outro destaque: o fidalgo que comprou num mercado do Rio de Janeiro a tribo de Chico. Com ele 12 soldados e a ala das damas e dos nobres, com 50 figurantes. Após, uma ala com 12 escravos que trabalham nas minas do fidalgo. O primeiro carro alegórico é o que segue. Mostra um chafariz, com 20 escravos e 20 escravas dançando. Os mais novos jogam pó de ouro na cabeça dos mais velhos e as mulheres o recolhem para atirar no chafariz do pátio da igreja. O desfile continua com a ala das baianas, todas de branco, simbolizando a liberdade. O outro destaque, Paula, representa a riqueza de Chico Rei. O segundo carro é a atração seguinte: simboliza uma igreja, com uma porta de quatro metros. Vinte baianas conduzem flores para enfeitar o templo. É a festa de Chico Rei. O terceiro carro mostra Chico Rei e o séquito. A ala dos nobres da Corte e da Rainha, num total de 100 pessoas, antecede a congada, com 60 figuras dirigidas por Mercedes Batista. Continua, a Rainha, o Rei, Príncipes,

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ Idem.

Princesas, Pajens, 25 casais de nobres, 12 mucamas e mais de 100 figurantes.⁴⁰⁶

O samba ganhou destaque no corpo da matéria. Os compositores Geraldo Babão, Jarbas Soares e Djalma Costa (Djalma Sabiá), segundo a matéria, era “um trio excelente”. A letra merece ser lida como texto poético e histórico. Nos anos 1960, época de muitas transformações nos desfiles, as escolas ainda resguardavam a forma de composição dos sambas-enredo, geralmente com letras longas e ricas em detalhes.

Vivia no litoral africano
Uma régia tribo ordeira
Cujo rei era símbolo
De uma terra laboriosa e hospitaleira
Um dia essa tranquilidade sucumbiu
Quando os portugueses invadiram
Capturando homens
Para fazê-los escravos no Brasil
Na viagem agonizante
Houve gritos alucinantes
Lamentos de dor
Ô-ô-ô-ô, adeus, Baobá
Ô-ô-ô-ô
adeus, meu Bengo, eu já vou
Ao longe Minas jamais ouvia
Quando o rei, mais confiante
Jurou a sua gente que um dia os libertaria
Chegando ao Rio de Janeiro
No mercado de escravos
Um rico fidalgo os comprou
Para Vila Rica os levou
A ideia do rei foi genial
Esconder o pó do ouro entre os cabelos
Assim fez seu pessoal
Todas as noites quando das minas
Regressavam
Iam à igreja e suas cabeças lavavam
Era o ouro depositado na pia
E guardado em outro lugar de garantia
Até completar a importância
Para comprar suas alforrias
Foram libertos cada um por sua vez
E assim foi que o rei
Sob o sol da liberdade, trabalhou
E um pouco de terra ele comprou
Descobrimo ouro enriqueceu
Escolheu o nome de Francisco
Ao catolicismo se converteu
No ponto mais alto da cidade Chico-Rei
Com seu espírito de luz
Mandou construir uma igreja
E a denominou
Santa Efigênia do Alto da Cruz!⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Idem.

O samba pode não ter sido tão apreciado como o do ano anterior, sobre *Chica da Silva*, entretanto, com o passar dos anos, esse samba conquistou notoriedade, tendo sido gravado pelo cantor e compositor Martinho da Vila e sendo citado e inserido em coletâneas de sambas-enredo.⁴⁰⁸

A tríade de enredos do Salgueiro (1960-*Quilombo de Palmares*, 1963-*Chica da Silva* e 1964-*Chico Rei*), dentro da chave narrativa das lutas e das estratégias de resistência dos negros em relação à postura de dominação branca, criou para a agremiação tijuicana, um status de escola revolucionária, como vimos no primeiro capítulo. Esses enredos, citados em quase toda a bibliografia sobre escolas de samba, e os resultados obtidos pela escola (1960 e 1963 - dois títulos e 1964 - um vice-campeonato) ajudaram, sem sombra de dúvidas, a construção da ideia de pioneirismo salgueirense nos temas afro-brasileiros.

Outro ponto que ajudou a consolidar a tese da centralidade da escola foi a vitória de Isabel Valença no concurso de fantasias do Teatro Municipal em 1964, como foi apontado pelos jornalistas Haroldo Costa e Sergio Cabral, como já visto no primeiro capítulo.

O drama pessoal de Isabel, tentando participar do concorrido concurso de fantasias, extrapolou o âmbito do mundo do samba e ganhou as páginas do *Jornal do Brasil*. O título da chamada da matéria, na capa do JB, *Preconceito de fantasia no Municipal*, dava a conotação negativa que o caso havia tomado.⁴⁰⁹ Uma ampla matéria abordou o assunto, que se tornou centro de uma polêmica, revelando, por um lado, o preconceito racial da “elite carioca”; por outro, um episódio em que se reivindicava a conquista de espaços sociais relevantes. A coluna *Samba Cá entre nós* deu grande ênfase ao conflito, estampando em letras garrafais: *Municipal recusou a inscrição de Isabel Valença* - e ainda realçando um subtítulo que identificava Isabel por seu nome/personagem, *Chica sem vez* (Imagem 13).⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Um exemplo da importância do samba foi a sua inclusão no disco *O Negro na História do Brasil*, produzido e lançado pela gravadora Som Livre em 2006.

⁴⁰⁹ *Jornal do Brasil*, 07/02/64, capa.

⁴¹⁰ *Jornal do Brasil*, 7/2/64, p. 13.



Imagem 13 - Coluna *O Samba cá entre Nós* dos jornalistas Luis Paulo e Mauro Ivan. Foto sem crédito. *Jornal do Brasil*, 07/2/64, p. 13.

A situação tomou um vulto inesperado para os organizadores do concurso. Talvez apostando na aceitação passiva de Isabel, com a recusa de sua inscrição, o coordenador do evento se viu em maus lençóis, tentando explicar o inexplicável.⁴¹¹ A tristeza de Isabel e a tentativa de justificar a proibição tornaram o episódio dramático e comovente. Aparentemente nada podia impedir a inscrição de Isabel, e o que podia ser alegado, como a questão de ser vetada qualquer fantasia ou indivíduo que pudesse vir a ser acusado de “atentar aos bons costumes”, era uma via que escondia o preconceito racial e social da organização do evento para com a sambista e o seu marido.⁴¹²

No dia seguinte, o *Jornal do Brasil* voltou a noticiar o caso. Sob o título de *Municipal volta atrás e deixa Chica da Silva concorrer*, o caso ganhou grande espaço. Todo esse movimento aconteceu em pleno sábado de Carnaval.⁴¹³ Com efeito, se não houvesse a cobertura da imprensa, esse episódio passaria despercebido. A fama conquistada por Isabel no desfile do Salgueiro lhe deu grande notoriedade. No ano de 1963, além de estampar as capas de jornais, revistas, no Brasil e no mundo inteiro, Isabel tornou-se uma espécie de “embaixatriz” do Salgueiro.

O caso alcançou tanta repercussão que foi necessária a intervenção do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que estava naquele momento no morro do

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² Idem.

⁴¹³ *Jornal do Brasil*, 8/2/64, p. 5.

Salgueiro inaugurando uma obra. Durante uma entrevista numa emissora de rádio ele solicitou urgência na resolução do imbróglio. A partir de então, exibindo certa contrariedade, os organizadores permitiram a inscrição de Isabel no concurso. Era a primeira vitória da sambista, ultrapassando as barreiras sociais que sua classe e sua cor queriam lhe imputar, mas por teimosia e coragem ela não admitia sucumbir.

Na edição de domingo, a matéria *Chica inscreveu-se no Concurso do Municipal* retratou a alegria de Isabel. Estampada no *Jornal do Brasil*, o sorriso de Isabel parecia ser radiante com a sua primeira vitória e o trânsito livre para participar do concurso. Agradecida ao governador Carlos Lacerda, Isabel fazia planos para a sua participação no concorrido desfile de fantasias.⁴¹⁴

A vitória de Isabel foi comentada na cobertura pós-carnavalesca, do *Jornal do Brasil*, ao se referir sobre o Concurso de fantasias do baile do Teatro Municipal. Assim noticiou o periódico,

Nove mil pessoas espremidas nos salões do Municipal prestaram, às duas horas de domingo, uma homenagem inédita a um concorrente ao concurso de fantasias, aplaudindo de pé a mulata Isabel Valença, do Salgueiro, ganhadora do concurso de luxo deste ano com sua Rainha de Vila Rica. Isabel Valença, que 3 dias antes fora impedida de se inscrever pela direção do teatro, gastou mais de quatro milhões de cruzeiros na sua fantasia, toda bordada de pedras semipreciosas e com uma enorme cauda. Isabel Valença desfilou de coroa à cabeça e sob um coro de milhares de vozes cantando o samba *Chica da Silva*, da criação que a tornou famosa.⁴¹⁵

Isabel Valença não era um enredo e sim uma mulher que encarnou, assim como a personagem que lhe deu fama, *Chica da Silva*, uma história que também simbolizava postura de luta e transcendência das barreiras sociais. Todo o drama vivenciado pela sambista ajudou a conferir ao Salgueiro essa aura mítica de escola que apresentava a luta do negro por respeito e consolidação de seu espaço social.

Esse mote narrativo, exaltando momentos de luta ou estratégias de superação das barreiras sociais, possuía também uma vertente de denúncia contundente do passado escravista e das formas de resistência que os negros encontraram para superar essas dificuldades impostas.

Outro exemplo, agora da escola de samba Império Serrano, foi comentado na matéria *As escolas que vão passar*, do dia 17 de fevereiro de 1969, domingo de Carnaval, na página 5 do *Caderno B*. Mais do que destacar o enredo da escola, a

⁴¹⁴ *Jornal do Brasil*, 09/02/64, p.4.

⁴¹⁵ *Jornal do Brasil*, 13/2/64, p. 7, caderno B.

matéria procurava mostrar que a agremiação estava sofrendo com o jejum de vitórias. A ligação da escola e seus integrantes com as religiões afro-brasileiras era explicitada no texto. Todos precisavam fazer alguma coisa para quebrar aquela fase de má sorte.

Nos seus primeiros oito anos de vida, a Império Serrano conquistou um tetracampeonato e mais dois títulos de campeã. Em 58, um dos compositores da escola adaptou um ponto de macumba para fazer um samba de carnaval – Timbó, Grande Feiticeiro.⁴¹⁶ De lá para cá, a Império nunca mais conseguiu uma vitória. Primeiro foram os macumbeiros, mas logo depois se tornou voz geral em Madureira que os santos de terreiro estavam descontentes com a escola. De ano para ano, a superstição foi-se tornando mais forte. Hoje os sambistas da Império resolveram quebrar o tabu.[...] ⁴¹⁷

O samba enredo para o ano de 1969, nesse aspecto, prometia ser um dos pontos altos do desfile da escola. A canção *Heróis da Liberdade*, dos compositores Mano Décio da Viola, Silas de Oliveira e Manoel Ferreira, teve grandes problemas com a censura e após alguns “ajustes” apresentariam um samba que é tido como um dos melhores de todos os tempos. A letra da canção era a seguinte:

Ô ôôô
Liberdade, Senhor
Passava a noite, vinha dia
O sangue do negro corria
Dia a dia
De lamento em lamento
De agonia em agonia
Ele pedia
O fim da tirania
Lá em Vila Rica
Junto ao Largo da Bica
Local da opressão
A fiel maçonaria
Com sabedoria
Deu sua decisão lá, rá, rá
Com flores e alegria veio a abolição
A Independência laureando o seu brasão
Ao longe soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim:
Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Esta brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga

⁴¹⁶ O samba de 1958, citado na matéria não era o samba-enredo da escola para aquele carnaval. O enredo foi Exaltação à Barbara Heliadora. O samba citado na matéria era, provavelmente um samba de terreiro, ou de meio de ano, que os compositores criavam para enaltecer a escola.

⁴¹⁷ *Jornal do Brasil*, 17/2/69, Caderno B, p. 5.

pelo Universo
É a evolução em sua legítima razão
Samba, oh samba
Tem a sua primazia
De gozar da felicidade
Samba, meu samba
Presta esta homenagem
Aos "Heróis da Liberdade"
Ô ôô.⁴¹⁸

O samba, que se tornou um clássico no gênero, alinhava diversos momentos de embates e lutas pela liberdade na história brasileira. Mesmo com os cortes que a censura realizou, pois falar de liberdade em 1969, tempos de Ditadura Militar, não era uma atitude muito isenta de ideologias. Sintonizados com os rumos dos debates e das ações dos movimentos negros, o samba do Império Serrano centrava a história da abolição no próprio negro e, ao contrário do samba da Unidos de Lucas de 1968, *Sublime Pergaminho*, que será comentado no próximo capítulo, não fez deferências à Princesa Isabel. Esse embate de significados do dia 13 de maio estava sendo apropriado pelas associações e grupos dos movimentos negros, e a omissão da representatividade da Princesa parece ser um indício de que essa nova narrativa, que percebia a abolição como uma construção histórica e social do legado da resistência e luta dos negros brasileiros, estava também presente nas escolas de samba.

5.3 A presença negra na cultura nacional e no folclore

O terceiro viés narrativo dos enredos das escolas apresentou a presença do negro no processo formador da cultura brasileira, sobretudo em seus aspectos religiosos, das festas, danças, culinária, nos diversos estados brasileiros. O legado do passado africano foi uma das referências fundamentais para a solidificação das variadas práticas culturais no Brasil. As representações que essas práticas revelavam gravitavam entre uma África mitificada/estilizada para uma África politizada e contemporânea nas lutas do processo da descolonização.

Vários são os exemplos desse viés narrativo na história dos desfiles das escolas de samba, desde os anos 1950. Como exemplo, tivemos os seguintes enredos:

⁴¹⁸ www.vagalume.com.br/escola-de-samba-imperio-serrano/samba-enredo-1969.html, pesquisado em 03/06/2013.

Unidos da Tijuca, em 1952, com Feira de Nazaré; Aprendizes de Lucas, em 1953, exaltou a cidade de Recife; o Salgueiro, em seu primeiro desfile em 1954, apresentou *Uma Romaria a Bahia*; Mocidade Independente de Padre Miguel com Castro Alves (homenagem à Bahia); Caprichosos de Pilares, em 1959, com Laços de Fita (festas folclóricas).

O enredo da Estação Primeira de Mangueira, em 1960, seguia nesta trilha e ganhou destaque nas páginas do JB. A matéria foi publicada em 24 de fevereiro de 1960, na página 5, do *Segundo Caderno*. Com o enredo *Glória ao Samba*, a Mangueira apresentaria a história do surgimento do ritmo trabalhando na perspectiva da consagração máxima do samba na própria existência e primazia das escolas.

Divergindo do viés narrativo da resistência e das lutas, no qual o enredo do Salgueiro no mesmo ano, *Palmares*, estaria inserido, o enredo da Mangueira parecia estar dialogando com a narrativa do negro integrado socialmente, a partir da sociabilidade das festas. A matéria sobre os preparativos da escola não explicitava a presença do negro no enredo, mas a partir de uma leitura mais atenta e com a letra do samba era possível perceber que a apresentação da escola estava calcada nas representações do negro integrado socialmente, tendo as festas carnavalescas no espaço cultural da cidade do Rio de Janeiro como epicentro.

Sob o título *Mangueira levará à rua o Morro, Praça XI e Municipal*, a matéria que não tinha assinatura de nenhum jornalista, demonstrava que a escola dialogava com o ideal da democracia racial, buscando integrar em seu enredo espaços da cidade, que nem sempre estiveram, de fato, interligados.

O morro, a antiga Praça Onze, o baile de gala do Municipal e a figura da baiana serão os temas do enredo com que a Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira se apresentará este ano no desfile do carnaval. Intitulando-se a alegoria Glória ao Samba. [...] ⁴¹⁹

Retratar o morro com sua sociabilidade e a Praça XI, espaço destruído desde a década de 1940, mas possuidora de um simbolismo importante para a consolidação social de grupos de negros e mulatos, era uma forma de sublinhar a filiação das escolas de samba ao efervescente processo de circulação de agentes sociais no espaço urbano e central da cidade do Rio e o seu futuro deslocamento para os seus morros e subúrbios.

⁴¹⁹ *Jornal do Brasil*, 24/2/60, 2º caderno, p.5.

No texto do JB sobre o enredo da Mangueira em 1960, a matéria apresentou a letra do samba, comentando que o mesmo não havia sido composto por Cartola, seu mais famoso compositor, que havia regressado de pouco ao quadro da agremiação, e sim por Helio Turco, Cícero e Pelado. A letra citada trazia uma representação da formação da cultura carnavalesca na cidade. É possível perceber quais eram os elementos sociais que formaram a base fundamental dessa festa carioca em sua estruturação.

Samba melodia divina
Tu és mais empolgante
Quando vens da colina
Samba original és verdadeiro
Orgulho do folclore brasileiro
O teu linear de vitórias
Foi na Praça Onze de outrora
Das lindas fantasias
Que cenário multicolor
Das velhas batucadas
E o saudoso sinhô
Oh! que reinado de orgia
Onde o samba imperava
Matizando alegrias
Rei momo e as escolas de samba
Deram mais esplendor
Ao nosso carnaval
E o samba fascinante
Ingressava no municipal
Sua epopeia triunfante
Atingiu terras bem distantes
Não encontrando fronteiras
O samba conquistou
Plateias estrangeiras.⁴²⁰

A visão de samba como elemento folclórico também era uma referência forte no discurso presente na letra da composição. O samba era visto como um ritmo essencialmente nacional, que espalhava bons sentimentos e que continuava seu processo de expansão chegando a terras distantes no “estrangeiro”. A descrição da sinopse do desfile também permitiu visualizar as intenções do enredo e as representações utilizadas para seu intento. A divisão do enredo em quatro partes abordava as fases pelas quais o Samba passou. Os dirigentes, que estavam visitando a redação do Jornal, compartilharam os detalhes:

[...] o Samba será apresentado em quatro fases no seu enredo: 1 – O que criou corpo no morro e desceu ao asfalto; 2 – O da Praça Onze onde se

⁴²⁰ *Jornal do Brasil*, 24/2/60, 2º caderno, p.5.

realizaram os maiores festejos carnavalescos; 3 – O das Escolas de Samba que chegou ao Teatro Municipal; 4 – E o que se tornou conhecido em todo o Mundo, caracterizado pela baiana. Representando as fases aparecerão quatro carros alegóricos. O primeiro, através de pinturas e esculturas, demonstrará o samba e o morro com seus detalhes: os barracos, a tendinha, a roupa na corda, os tocadores de violão, as rampas e calçadas e os postes elétricos tombados. À frente do carro, representando a escola de samba que desce do morro para propagar a sua música, desfilarão o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira. O segundo carro representará o sambista típico da Praça Onze: camisa listrada, lenço no pescoço e chinelo charlotte. O sambista, que será representado por um boneco de dois metros de altura, aparecerá sambando. Ainda representando a Praça Onze atrás do boneco, haverá um painel com a Praça pintada à óleo, também com todos os detalhes, inclusive os quiosques. Sobre o painel virá um pandeiro, com uma homenagem ao sambista Sinhô. O Teatro Municipal – o terceiro carro – será representado como que decorado, com a figura do Rei Momo inclusive, além das fantasias vencedoras do carnaval de 1959, que ficarão sobre as escadarias do Teatro. Finalmente o quarto carro trará uma baiana girando sobre um gigantesco globo terrestre. A explicação da Estação Primeira para a baiana é a seguinte: - Escolhemos a baiana para representar o Samba por ser a figura que mais vezes se apresentou em nome do Samba e ainda por ter sido a vestimenta utilizada por Carmem Miranda, uma das primeiras a conseguir para a nossa música um lugar de destaque no cenário internacional da música popular brasileira.⁴²¹

A forma de construir uma história de integração social, sem enfrentamentos ou postura de luta aberta, parece ter sido a opção da Mangueira para o desfile de 1960. Mas ficava evidente a valorização do negro e sua contribuição “a cultura nacional”. A valorização não tinha apenas um caminho único. Inegavelmente, a cosmogonia do samba, proposta pela escola, era propícia a uma ideia de afirmação dos agentes sociais do morro, a partir da miscigenação, tendo o samba como manifestação artística que permitia essa permeabilidade social.

A Mangueira apresentou uma novidade no carnaval de 1960. O presidente eleito pelos integrantes da escola era Roberto Paulino, com então 24 anos de idade, branco, da zonal sul carioca e responsável pela Fábrica Cerâmica, de sua família, que empregava centenas de pessoas do morro da Mangueira.⁴²² E a descrição prosseguiu comentando as diversas alas que a escola apresentaria em seu desfile do domingo de carnaval.

Abrindo o desfile, a Comissão de Frente, representada pela Ala da Mocidade Rica. Virá de fraque completo e representa o Samba em traje de gala. Depois aparecerá o carnaval antigo: Zé Pereira, com seu bumbo rosa que abria os carnavais, os Diabinhos, Dominós, Palhaços, Burrinha, Bumba-Meu-Boi e outros. Escortando e precedendo o carro da Praça Onze, virão os Bambas, batuqueiros da época do início do Samba. Todos os componentes

⁴²¹ *Jornal do Brasil*, 24/2/60, 2º caderno, p.5.

⁴²² PAULINO, Roberto. *Do Country Club à Mangueira*. Rio: Letra Capital, 2003, p. 122.

dêste grupo são homens que realmente tomaram parte nas batucadas da antiga Praça Onze, inclusive o sambista Juvenal, que foi um dos fundadores da primeira escola de samba do Brasil – a Deixa Falar – e que, como Cartola, depois de vários anos de afastamento volta ao carnaval.⁴²³

Um dos aspectos que chamam a atenção é a falta de descrição das fantasias alusivas ao morro. Essas representações pareciam restritas ao primeiro carro alegórico. Outro aspecto é a tentativa de afirmação de uma versão, de que o nascimento do samba teria se dado no morro e depois descido para a Praça Onze. E sabemos que essa versão não é a mais difundida entre a bibliografia sobre o samba. Grande parte dos autores prefere a versão do nascimento do samba na Praça Onze e sua posterior difusão pelos morros e subúrbios da cidade.⁴²⁴

O último aspecto a ser comentado era a relação das fantasias dos carnavais antigos, arroladas na sinopse da escola e a abundância de alas das baianas: as de Chita, relacionadas com o primeiro setor; as demais, Ricas e Modernas, que compunham, como se referem os dirigentes na matéria, um “corpo”, relacionado com o corpo de baile do Teatro Municipal. Pela abrangência de alas, era esperado um grande contingente no desfile da Mangueira, principalmente na Ala das baianas.

Dentro desse mote narrativo, outro tema recorrente eram as manifestações culturais, artísticas e religiosas que os negros praticavam. O estado com maior número de enredos até o início dos anos 1960 era a Bahia. Invariavelmente uma ou duas agremiações, anualmente seguiam essa escolha temática. Os enredos, sambas e fantasias ligadas às representações do negro na Bahia incorporavam, ano após ano, um vocabulário ligado à culinária e às religiões de ascendência africana, como o samba da Mangueira de 1963, *Relíquias da Bahia*, dos compositores Helio Turco, Cícero e Pelado. Na matéria, a composição do trio era tratada com excelência. Na sequência, o samba foi citado na íntegra:

Formosa Bahia
Teu relicário é tão vibrante
Estado lendário
Quantas catedrais exuberantes
Foste do Brasil a primeira capital
Marco do progresso nacional

⁴²³ *Jornal do Brasil*, 24/2/60, 2º caderno, p.5.

⁴²⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*, 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio: Jorge Zahar, 1995. FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. 1.ed. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2005.

Importante e primordial
Salve a velha Bahia
Tela do grande Senhor
Os fieis em romarias
Bahia de São Salvador
Salve, salve
Bahia de tradição tão gloriosa
Bahia do eminente Ruy Barbosa
Na ciência ou na arte
Tens a primazia
Dos poetas sublimam a velha Bahia
A Bahia do acarajé
Do feitiço e do candomblé
Teu panorama na imensidão
É uma fascinação
Formosa Bahia.⁴²⁵

Um dos trechos trazia os elementos característicos das práticas culturais dos negros baianos. Com efeito, as representações iam sendo ampliadas com o *acarajé*, *feitiço e candomblé*. A primeira e a terceira palavra serviam como rima, sonoridade similar, mas também como ampliação do vocabulário característico do negro na Bahia e no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, 1964, o enredo *Feira da Bahia*, a Unidos de Padre Miguel seguiu a mesma inspiração temática e recebeu destaque na cobertura jornalística do JB. A matéria do jornalista José Trajano revelou em detalhes as fantasias e alegorias que a escola apresentaria no desfile principal. Um mérito do texto foi o de articular os preparativos da agremiação com seus componentes, revelando as condições sociais que cercaram a produção do desfile da Unidos de Padre Miguel.

A escola não tinha grande destaque no noticiário carnavalesco, pois, desde sua fundação, esteve nos grupos secundários.⁴²⁶ A ascensão ao primeiro grupo colocou a escola em evidência. Em relação à narrativa histórica dos negros na história brasileira através dos elementos culturais, a escola estaria completamente integrada, pois a forma como o seu enredo seria plasticamente apresentado não deixava dúvidas sobre o caráter e local de exaltação às práticas culturais da negritude brasileira: o estado da Bahia.

Nesse mote narrativo, percebia-se na agremiação a busca de um ideal de integração racial e social pela via da afirmação dos valores culturais do negro brasileiro. O destaque que a escola daria às religiões de origem africana, plasmadas

⁴²⁵ *Jornal do Brasil*, 24/2/63, p.10.

⁴²⁶ A escola foi fundada em 12 de novembro de 1957. In unidosdepadremiguel.no.comunidades.net, pesquisado em 24/05/2013.

no território brasileiro, eram um claro indício de sua intenção. Integrar sim, mas com respeito às particularidades, que na soma constituíram a diversidade do povo brasileiro.

A matéria ocupava toda a página 5 do *Caderno B*, do dia 4 de fevereiro de 1964 (Imagem 14). O texto da matéria destacou, na sua primeira parte, os principais trunfos da escola “Uma bateria em que o forte são quatro ritmos que consegue executar na mesma batida; um belo samba e a presença de alguns bons sambistas, entre os quais o mestre-sala Valdemiro José Almeida⁴²⁷ e a rivalidade com outra agremiação da mesma região, a Mocidade Independente de Padre Miguel, que já havia conquistado certa repercussão por causa de sua bateria.

Os desafios que a escola teria de enfrentar naquele ano pediam uma unidade maior entre os seus membros, que haviam se afastado por conta dos maus resultados dos anos anteriores. Estar novamente no grupo principal permitia aos dirigentes vislumbrar melhor sorte, mas que teria de ser edificada na união de todos os setores da escola, para que ela, pelo menos, permanecesse no grupo de elite do carnaval carioca.



**Valdemiro
é símbolo
de fé da
Unidos
de Padre
Miguel**

⁴²⁷ *Jornal do Brasil*, 04/02/64, *Caderno B*, p. 5.



Imagem 14 – Matéria do jornalista José Trajano sobre os preparativos da Unidos de Padre Miguel, carnaval de 1964. *Jornal do Brasil*, 04/02/64, *Caderno B*, p. 5.

Aliás, essa perspectiva parecia ser um consenso nas chamadas “escolas pequenas”, que se contentavam em pelo menos permanecer entre as grandes, pois os primeiros lugares pareciam destinados às quatro grandes escolas naquele período (Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano). Furar esse bloqueio parecia ser impossível, então, chegar ao quinto lugar já seria considerado uma grande vitória, ainda mais para uma escola pouco conhecida, com um local de ensaios (terreiro) em um lugar distante e de difícil acesso.

Num terreiro escondido no subúrbio distante, trabalharam dias e noites seguidas, na convocação dos sambistas – muitos dos quais, com a descida da escola para a segunda divisão, procuraram outras -, no preparo da sua excelente bateria – talvez a melhor do Brasil -, na confecção de suas alegorias, contando como se faz *Uma Feira na Bahia*, e nos detalhes de cada fantasia. Havia uma preocupação o enredo pedia algumas fantasias pobres – principalmente para os componentes da ala dos pescadores - e como fazer o sambista usar uma roupa modesta no desfile era problema – a direção da escola pensou em dificuldades. O Presidente Haroldo, que deu à escola o sangue novo de sua mocidade, reuniu a turma e explicou-lhe o que ocorria. Resultado: domingo que vem uma ala de mais de 15 sambistas vai aparecer de pés descalços, roupa rasgada cheirando a peixe, lembrando realmente os velhos pescadores do Senhor do Bonfim.⁴²⁸

⁴²⁸ Idem.

No trecho acima, um aspecto merece destaque no campo das representações sobre o negro. O destaque sobre o trabalho, dia e noite, na sede da escola, um *terreiro escondido no subúrbio distante*, onde era possível traçar um paralelo às condições sociais dos escravos nas senzalas das grandes fazendas. Isolados, trabalhando extenuantemente, a maioria dos componentes, revelados nas fotos que complementavam a matéria, sugeria essa filiação direta com as senzalas dos tempos coloniais e do Império brasileiro.

O jornalista José Trajano deu continuidade no texto, mergulhando na diversidade etária dos componentes da escola, destacando o passista Valdemiro, que no alto dos seus 72 anos desfilaria como mestre-sala. O personagem se agigantou na matéria, tornando-se um personagem síntese das dificuldades e das ações de superação daquela gente simples e trabalhadora, que José Trajano parecia querer exaltar.

O conhecimento das agremiações carnavalescas, por conta de sua larga experiência no Carnaval, dotava Valdomiro de um saber diferenciado, que quando aproveitado pela agremiação, na sua opinião, rendia bons resultados, e o oposto também era verdade, pois, as vezes que suas ideias foram preteridas, a agremiação obteve colocações negativas.

As diversas funções que Valdomiro desempenhou, e no momento da matéria desempenhava, como mestre-sala, oportunizou seu desabafo, com a percepção de que ele seria muito mais respeitado se pertencesse a uma das escolas de maior prestígio. A sua constatação da certa invisibilidade das escolas menores nos veículos da imprensa servia para reflexão dos organizadores e também uma tentativa de ressignificar o lugar destinado às escolas menores, nos subúrbios mais distantes, legadas ao esquecimento.

Interessante notar que Valdomiro representava um tipo de sambista diferenciado dos demais. Sua ligação com as atividades rurais permitia-lhe esse duplo acesso de integração, mais urbana, no Carnaval, e rural no seu cotidiano. Os sambistas em geral também tinham suas profissões, mas a grande maioria estava inserida nas relações de produção no tecido urbano. Ainda sobre Valdomiro, o desenho do personagem ampliou-se com a descrição da sua moradia. A precariedade do seu barraco ajudava a construir o personagem e torná-lo épico, capaz de vencer as

dificuldades da sua condição social, onde a pobreza e a miséria eram superadas no contato com a arte.

O texto de José Trajano sublinhava esse aspecto da humildade e da superação, tornando Valdomiro um grande personagem, quase do mesmo tamanho da escola que ele integrava, a Unidos de Padre Miguel. A representação do sambista aproximava-o da figura do preto velho, cuja idade lhe dotava de sabedoria, por ser um repositório de histórias sobre o lugar e sobre a herança cultural daquela região.

Outro aspecto relevante da matéria, ainda tendo Valdomiro como personagem-síntese, foi destacado nas preocupações do sambista, demonstrando grande amor ao samba, materializado na sua escola e na mulher, para quem gostaria de deixar pelo menos uma casa. O trecho seguinte colocou o casal de porta-bandeira e mestre-sala em evidência. Valdomiro, o personagem central da matéria, ensinou a sua esposa Nadir a função de porta-bandeira, e assim o casal da vida cotidiana também dividia o bailado na avenida. A aula de Valdomiro e a metodologia empregada para formar uma nova porta-bandeira, a sua esposa Nadir, utilizando um cabo de vassoura e uma toalha velha foi comentada na matéria.

Outras atrações da Unidos de Padre Miguel foram retratadas por José Trajano, que exaltou a bateria da agremiação, chamando a atenção para sua sonoridade e sincopa, mesmo sendo formada por um grupo em número inferior as baterias da Portela e do Salgueiro, citadas na matéria. Além da orquestra da escola, o jornalista José Trajano citou alguns componentes, destacando os passistas, *Macumba* e *Macumbinha*.⁴²⁹

Sobre o enredo *Feira da Bahia*, o jornalista José Trajano não detalhou como seriam as fantasias e alegorias, entretanto nomeou os seus criadores. O cenógrafo Válder Monteiro foi, segundo Trajano, “quem bolou o enredo” e nele trabalhou ao lado de João Jerônimo e Jorge Carvalho. Em relação ao samba, um dado bastante interessante foi apresentado pelo jornalista, pois, ao contrário da maioria das escolas, onde os compositores eram, em geral, bastante conhecidos, na Unidos de Padre Miguel, a composição, segundo Trajano, “é da ala dos compositores, por que na

⁴²⁹ Os dois passistas, negros, respeitados e conhecidos nos ambientes do carnaval e dos shows, representavam a força dos sambistas e seu lugar de centralidade nas escolas nos anos 1960. A importância era tão marcante que na maioria das escolas retratadas nas páginas do *JB* sempre eram citados os passistas mais destacados. Ambos os passistas já tinham conquistado fama em outras escolas, não citadas na matéria e frequentaram shows em Copacabana, distinção para os sambistas que conseguiam transpor a sazonalidade do carnaval com sua performance, conquistando assim, prestígio e alguma remuneração.

história dos negros no Brasil estava se consolidando, construída em sua maioria por agentes sociais negros e mulatos, sambistas das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Outra matéria selecionada para análise demonstra a força deste mote narrativo. O texto assinado pelo jornalista José Trajano, sob o título *Aprendizes mostram o Brasil e fazem churrasco na Avenida*, destacou, em seu início, os desfalques que a escola teria, e os trunfos de que ela dispunha para brigar por boa colocação. A matéria ocupou toda a página 6 do *Caderno B*, do dia 5 de fevereiro de 1964.

Traçando um paralelo com o Império Serrano, por conta de enredo similar, a escola de Parada de Lucas parecia apostar na força de sua comunidade e numa novidade, “sendo a grande bossa do desfile um churrasco ao vivo, para ser distribuído na Avenida, durante a passagem do carro alegórico da região sul”, para agradar público e jurados.⁴³¹

José Trajano passou a descrever o enredo, conforme havia sido apresentado por Mário Santos. No corpo da matéria, não ficou clara a função de Mário. A descrição da sinopse do enredo tornou-se ao longo dos anos 1960 uma prerrogativa do carnavalesco, mas, por vezes, o presidente da escola, ou um de seus baluartes, também poderia desempenhar esse papel na agremiação, ou ser o contato entre a escola e os jornalistas.

A função de Mário, pela descrição das alas, fantasias e alegorias deveria ser a de carnavalesco ou Diretor de Harmonia, que, nos anos 1960, correspondia às funções hoje desempenhadas pelo Diretor de Carnaval. Entretanto, Mario era um dos compositores do samba-enredo e foi o interlocutor de José Trajano para a realização da reportagem. Sem esclarecer essa dúvida, o texto da matéria procurou enfatizar os objetivos da escola e como ela desfilaria.

[...] A principal finalidade do enredo é atrair a atenção de todos para mostrar o que existe de maravilhoso no Brasil. Em todas as regiões brasileiras existem folguedos, danças e tradições, que se originaram na diversificada colonização de portugueses, africanos, índios, etc. Esta variedade de costumes será apresentada no desfile, e poderão ser vistos desde o caçador de jacaré, do Amazonas, ao gaúcho, do Rio Grande do Sul. A escola, segundo Mário Santos, apresentará cinco carros alegóricos que são os seguintes – Primeiro – Boi-bumbá, representando a Região Norte. Segundo - Jangada, com o jangadeiro, representando a Região Nordeste. Terceiro – Um grande pandeiro e uma favela, representando a Região Leste. Quarto –

⁴³¹ *Jornal do Brasil*, 05/02/64, caderno B, p.6.

Festa da Uva, representando a Região Sul. Quinto – Carroça de Bois, representando a Região Centro-Oeste.⁴³²

Segundo a matéria, “o samba-enredo, escolhido há muito tempo, depois de disputar com mais dois outros o privilégio de ser cantado na Avenida, tem como responsáveis os membros da Ala dos Compositores”. A autoria era do trio, apresentado no texto como “velhos sambistas”, Austeclínio Silva, Mario Santos e Jorge Zacarias, Cidadão-Samba do ano anterior (1963). A letra, citada na íntegra, era a seguinte:

Lá-rá-lá-rá-lá-rá/Lá-rá-lá-rá-lá-rá
É deslumbrante o folclore do Brasil
E os costumes de seu povo varonil
Lendárias tradições
Das suas regiões
de Norte a Nordeste
Leste, Sul ou Centro-Oeste
E nesta viagem através do Brasil
Momentos de beleza oferecem
Brasil! Gigante Brasil!
És tão sublime és magistral
Tens do Rio de Janeiro
No samba a verdadeira capital
Chimarrão e o churrasco
Festa da Uva no Rio Grande do Sul
Em Pernambuco o Frevo e o Maracatu
(em ritmo de maracatu e com acompanhamento de palmas, a seguinte
quadra) Salve o maracatu
Como é bom de se dançar
Salve o maracatu
Vamos todos cantar
Ô ÔÔÔÔÔ
Como é lindo no Pará
o pitoresco Boi-bumbá
Brasil!
A majestosa Bahia
Brasil:Suas baianas com seus colares e guias
Brasil
Também tem, o ritual candomblé
Para seu povo hospitaleiro e de muita fé
E num gesto heróico arrojado e febril
Os jangadeiros singram os mares do Brasil
Lará, Lará, Lará, Lará, Lará.⁴³³

As intenções estéticas pareciam ser incontestáveis do que a escola compreendia como a cultura brasileira representada na mistura das três matrizes étnicas formadoras do povo brasileiro refletidas em suas práticas culturais, denominadas então de folclore, folguedos e festas populares.

⁴³² Idem.

⁴³³ Idem.

Pela descrição, o desfile teria várias alas representando danças típicas, cuja maior parte delas era dançada/jogada por negros e mulatos. O candomblé, o mineiro-pau, as congadas, o maracatu, o bumba-meu-boi são danças em que as heranças culturais africanas foram ressignificadas no Brasil e tornaram-se marcas identitárias dos negros brasileiros. Assim sendo, o enredo estava inserido na chave interpretativa da integração, buscando demonstrar que na realização das práticas culturais as diferenças sociais e, sobretudo raciais, abrandavam as desigualdades, dando lugar a uma forma de celebração de uma “cultura brasileira”, com espaços garantidos para todos.

Para efeito de comparação, creio ser interessante citar o samba do Império Serrano no mesmo ano de 1964. Seguindo a mesma corrente narrativa da Aprendizagem de Lucas, apresentada acima, a agremiação de Madureira empreenderia uma viagem pelo Brasil, destacando seus costumes e tradições. A consagrada composição de Silas de Oliveira merece ser citada.

Vejam esta maravilha de cenário
é um episódio relicário
que o artista num sonho genial
escolheu para este carnaval
e o asfalto como passarela
será a tela do Brasil em forma de aquarela
Passeando pelas cercanias do Amazonas
conheci vastos seringais
no Pará, a ilha de Marajó
e a velha cabana do Timbó
caminhando ainda um pouco mais
deparei com lindos coqueirais
estava no Ceará, terra de Irapuã
de Iracema e Tupã
Fiquei radiante de alegria
quando cheguei na Bahia
Bahia de Castro Alves, do acarajé
das noites de magia, do candomblé
Depois de atravessar as matas do Ipu
assisti em Pernambuco
a festa do frevo e do maracatu
Brasília tem o seu destaque
na arte, na beleza e arquitetura
feitiço de garoa pela serra
São Paulo engrandece a nossa terra
do Leste por todo o Centro-Oeste
tudo é belo e tem lindo matiz
o Rio dos sambas e batucadas
dos malandros e mulatas
de requebros febris
Brasil, essas nossas verdes matas
cachoeiras e cascatas
de colorido sutil

e este lindo céu azul de anil
emolduram aquarela o meu Brasil
Lá rá rá rá rá/Lá rá rá rá rá.⁴³⁴

O sucesso da composição de Silas de Oliveira e a coincidência funesta do anúncio da morte do compositor Ari Barroso, autor da canção *Aquarela do Brasil*, minutos antes do Império Serrano começar seu desfile, trouxeram maiores simbolismos para o samba da agremiação. Na história das escolas de samba, pouco ficou na lembrança do samba da escola de Parada de Lucas e a busca de seu samba era pouco provável. Em contrapartida, a composição de Silas de Oliveira tornou-se uma referência em matéria de samba-enredo.

No desfile do primeiro grupo do Rio de Janeiro, em 1969, alguns exemplos de enredos estavam relacionados à narrativa da história dos negros através das festas e exaltação às peculiaridades culturais das regiões brasileiras. A Unidos de Lucas⁴³⁵, por exemplo, apresentaria um enredo centrado no folclore. Essa forma de representar o negro era sempre a partir da sociabilidade das festas, folguedos e danças. O foco narrativo era o das contribuições culturais negras na história brasileira, sob a bandeira da integração racial. A matéria de 17 de fevereiro de 1969, na página 5 do *Caderno B*, comentou assim os preparativos da agremiação de Parada de Lucas,

Desfilando em quinto lugar, vem a Escola de Samba Unidos de Lucas, com o enredo Rapsódia Folclórica. A escola vermelho e ouro é uma das poucas que hoje apresentarão um enredo fora da História do Brasil. A Rapsódia conta várias passagens do nosso folclore em ângulos que ainda não foram explorados. Começa com o boi-bumbá, passando para o maracatu, contando lendas sobre as amazonas, o negrinho do pastoreiro, mostrando o príncipe Obá e terminando com as pastorinhas da Bahia. O samba-enredo é um dos mais bonitos e mais animados e tem várias subidas de tom. Lucas terá como ponto alto as alegorias, onde aparece um elefante, de 3,80m, simbolizando o maracatu-elefante, e figuras simbolizando estátuas de ouro. [...] ⁴³⁶

O samba, *Rapsódia Folclórica*, do compositor Herlito Fonseca, também foi destacado e segue abaixo, sua citação.

Abrem-se as cortinas coloridas
Mostrando os matizes da vida
Num cenário espetacular
Lendas, flores, lindas fantasias
Contos que o poeta vem cantar

⁴³⁴ *Jornal do Brasil*, 05/02/64, caderno B, p.6.

⁴³⁵ A Unidos de Lucas resultou da fusão da Aprendizes de Lucas com a Unidos da Capela em 1966.

⁴³⁶ *Jornal do Brasil*, 17/2/69, Caderno B, p. 5.

Do céu, da terra e do mar
Do sol, das noites de luar
Esclarecendo em alto som
Que a liberdade é o lado bom
Em cortejo de grande alegria
O vaqueiro anuncia a dança do Boi-Bumbá
O meu Boi morreu, o meu Boi-Bumbá
Manda buscar outro, maninha lá no Ceará
Olê lê lê olê lê Olá lá Pernambuco e Ceará
As legendárias Amazonas e a Rainha Conhori
Guerreira de braço forte, que lutou até a morte
Na seita dos Canarai
No Rio Grande do Sul
O legendário negrinho do Pastoreio
Foi surrado e amarrado e jogado dentro de um formigueiro
Foi o Príncipe Obá, homem de grande projeção
Que lutou bravamente na guerra
Foi herói do seu batalhão
E as Pastorinhas com seus belos madrigais
Entoavam lindos cantos
Que hoje não se houve mais
Na Bahia tem, tem, tem
Na Bahia tem! Baiana
Água de Vintém.⁴³⁷

Outra agremiação comentada foi o Salgueiro, que apresentaria um enredo bastante recorrente nos desfiles, uma homenagem à *Bahia de Todos os deuses*. A questão que ampliaria o seu leque discursivo seria apresentar esses deuses, não só os da mitologia africana, mas também os artistas que seriam reverenciados, como Jorge Amado, Mario Cravo e os artistas anônimos do Mercado Modelo e da Ladeira do Pelourinho. A matéria frisava, no entanto, a ênfase nas questões religiosas, e a escola prometia abrir um espaço generoso para a representação do candomblé e o culto aos deuses, como Iemanjá. Esperava-se uma apresentação que lembraria os ofícios religiosos dos famosos terreiros de candomblé baianos.

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro será a oitava escola a se apresentar na Presidente Vargas. Cerca de quatro mil figurantes estarão sambando com o samba-enredo mais corrido para este ano: Bahia de Todos os Deuses. Homenageando a Bahia, Salgueiro fará um bom carnaval, trazendo inclusive um autêntico terreiro de macumba para ilustrar o seu enredo. [...] O culto a Iemanjá será o ponto alto do desfile. [...] ⁴³⁸

Homenagear a Bahia estava se tornando uma das representações do negro brasileiro mais significativas nos desfiles das escolas do Rio de Janeiro. Enaltecendo os costumes e práticas culturais e destacando os aspectos religiosos, fortaleciam os

⁴³⁷ www.vagalume.com.br/unidos-de-sao-lucas/samba-enredo-1969.html, pesquisado em 01/5/2013.

⁴³⁸ *Jornal do Brasil*, 17/2/69, Caderno B, p. 5.

laços com a ancestralidade africana e uma postura de afirmação dos valores culturais dos negros no Brasil. No viés interpretativo da integração, os enredos sobre a Bahia pareciam dar um passo além e fixaram as representações dos orixás e divindades dos cultos afro-brasileiros na festa carnavalesca e no imaginário do público dos desfiles.

Outro aspecto a ser destacado era a linguagem do samba-enredo, inspirado nas características culturais dos negros baianos, acrescentando imagens e palavras comuns aos ritos das sincréticas práticas religiosas naquele estado. Cito abaixo os sambas do Salgueiro, que terminaria campeã do Carnaval de 1969, e da Unidos de Vila Isabel, ambos tiveram como enredo o mesmo mote: a Bahia, vista, entretanto, por outros caminhos narrativos. O primeiro samba a ser destacado é o do Salgueiro, dos compositores Bala e Manuel Rosa.

Bahia, os meus olhos estão brilhando
Meu coração palpitando
De tanta felicidade
És a rainha da beleza universal
Minha querida Bahia
Muito antes do Império
Foste a primeira capital
Preto Velho Benedito já dizia
Felicidade também mora na Bahia
Tua história, tua glória
Teu nome é tradição
Bahia do velho mercado
Subida da Conceição
És tão rica em minerais
Tens cacau, tens carnaúba
Famoso jacarandá
Terra abençoada pelos deuses
E o petróleo a jorrar
Nega baiana
Tabuleiro de quindim
Todo dia ela está
Na igreja do Bonfim, oi
Na ladeira tem, tem capoeira
Zum, zum, zum
Zum, zum, zum
Capoeira mata um!⁴³⁹

A Unidos de Vila Isabel também não teve grande espaço na matéria do domingo de Carnaval de 1969. O samba, entretanto, foi destacado, sobretudo por um de seus autores, o compositor Martinho da Vila, que havia composto a canção em parceria com Rodolfo. O samba, segundo a matéria, tinha um diferencial que era

⁴³⁹ www.lettras.mus.br/sambas/, pesquisado em 15/2/2011.

apresentar uma narrativa ficcional, tendo como cenário a Bahia. Assim como o Salgueiro, o foco do enredo recaía sobre a cidade de Salvador. O samba, entretanto, trazia novidades em relação às novas possibilidades discursivas, permitindo ampliar o leque de seu formato. A composição é uma das primeiras a abordar a questão social, em um contexto cotidiano. Eis a letra do samba *Yayá do Cais Dourado*, da Unidos de Vila Isabel:

No cais dourado da velha Bahia
Onde estava o capoeira
A Yayá também se via
Juntos na feira ou na romaria
No banho de cachoeira
E também na pescaria
Dançavam juntos
Em todo fandango e festinha
E no reisado, contramestre e pastorinha
Cantavam lalalalaialaiá
Nas festa do Alto do Gantois
Mas loucamente a Yayá do Cais Dourado
Trocou seu amor ardente
Por um moço requintado
E foi-se embora
Passear em barco a vela
Desfilando em carruagem
Já não era mais aquela
E o capoeira que era valente chorou
Até que um dia a mulata
Lá no cais apareceu
Ao ver o seu capoeira
Pra ele logo correu
Pedi guarita
Mas o capoeira não deu
Desesperada caiu no mundo a vagar
E o capoeira ficou com seu povo a cantar
Lalaialalará ...
Cantavam lalalalaialaiá
Nas festa do Alto do Gantois.⁴⁴⁰

As letras extensas e descritivas, uma das marcas características dos sambas até o final dos anos 1960, deparava-se com novas formas estilísticas, mexendo com os paradigmas da sua tessitura. O samba da Unidos de Vila Isabel era um bom exemplo de como a forma e o conteúdo estavam em processo de transformações.

Após várias referências às matérias apresentadas nas páginas do JB, percebe-se que a temática sobre o negro estava presente e em processo de expansão. A quantidade de textos permite a constatação desse fenômeno. Se valendo de uma manifestação popular, com todos os debates sobre a perda da autenticidade, as

⁴⁴⁰ www.lettras.mus.br/vila-isabel-rj/710689/, pesquisado em 01/5/2013.

escolas de samba alcançavam grande visibilidade, permitindo assim que a discussão sobre o negro e o seu lugar social na vida cotidiana brasileira estivesse na ordem do dia.

Tendo como referência o ano 1969, é possível perceber que os temas sobre o negro haviam conquistado espaço definitivo entre as escolas de samba. As três principais correntes narrativas continuavam presentes e em sua dinâmica de intenso processo dialético. Muito embora, as narrativas da história brasileira sob a perspectiva da escravidão e das contribuições negras ligadas às práticas culturais (culinária, religiosidade, danças e festas) sob um viés folclórico pareciam ser predominantes em relação às narrativas dos heróis negros, suas lutas e estratégias de visibilidade estavam presentes. As agremiações pareciam estar mais seguras de sua identidade cultural negra, mesmo que sofrendo constantes críticas em relação ao seu processo de “embranquecimento”.⁴⁴¹

⁴⁴¹ Sergio Cabral, Hiram Araújo, Ricardo Cravo Albin, entre outros autores eram partidários da tese do embranquecimento das escolas de samba. Apontavam, esses críticos, que as escolas estariam perdendo suas características de autenticidade, por conta da entrada, cada vez maior da classe média carioca, moradora, em sua maioria nos bairros da zonal sul da cidade.

Capítulo 6

OS MOVIMENTOS NEGROS E AS ESCOLAS DE SAMBA NOS ANOS 1950/60

6.1 Os Movimentos negros no Brasil

A trajetória e as diversas fases dos movimentos negros no Brasil, desde a abolição, cada vez mais passam a interessar os historiadores. Em diversas universidades, estudos sistematizados são apresentados em textos que procuram narrar a trajetória desses grupos, da imprensa alternativa e dos movimentos ativistas que, no conjunto, são pensados como movimento negro, ou melhor, movimentos negros.

Tendo como referencial as obras de Flavio Gomes e Petrônio Domingues, Amílcar Pereira, Joel Rufino dos Santos, Michael Mitchell e Antônio Sérgio Guimarães procurei acompanhar essa narrativa sobre a trajetória dos movimentos negros, ao longo do século XX. O aspecto fundamental, ressaltado nos textos dos historiadores foi a intensidade dos acontecimentos e da ação constante de vários atores sociais que a história oficial tornou invisível.

O historiador e escritor Joel Rufino dos Santos, na década de 1980, ao observar os protagonistas envolvidos nas ações culturais e de militância política, ao longo do século XX, definiu dois sentidos para o que conceituamos como movimentos negros. A primeira, “no sentido estrito” e “excludente”, considerava movimento negro exclusivamente o conjunto de entidades e ações dos últimos cinquenta anos, dedicados explicitamente à luta contra o racismo. A segunda definição, no “sentido amplo”, seria uma definição que melhor apresenta o contexto e a trajetória do movimento negro, por conta de sua enorme diversidade⁴⁴².

Amílcar Pereira, três décadas depois, nas primeiras páginas de seu livro *O Mundo Negro*, procurou definir o significado de movimento negro, e sua conceituação foi muito semelhante à construída por Santos.

[...] Devo dizer que considero o movimento negro organizado como um movimento social que tem como particularidade a atuação em relação à questão racial. Sua formação é complexa e engloba o conjunto de entidades, organizações e indivíduos que lutam contra o racismo e por melhores

⁴⁴² SANTOS, Joel Rufino dos. *O Movimento Negro e a Crise brasileira*. In *Política e Administração*, Vol 2. Julho-setembro, 1985, p.287.

condições de vida para a população negra, seja através de práticas culturais, de estratégias políticas, de iniciativas educacionais etc.; o que faz da diversidade e pluralidade características desse movimento social. [...] ⁴⁴³

A importância de uma imprensa alternativa, associada aos clubes recreativos, pode ser expressa já nas primeiras décadas do século passado, com os jornais *O Clarim d'alvorada*, *O Getulino*, *Quilombo*, entre outros. Esses jornais tiveram papel significativo, como explicou Antônio Sérgio Guimarães, na difusão de novos valores e do próprio repensar dos negros em sua condição social, de como deveriam se referenciar entre as designações circulantes da época: homens de cor, pretos, negros, etc. ⁴⁴⁴

Segundo Michael Mitchell, os jornais das décadas de 1930/40, em articulação direta com os primeiros grupos organizados, como Centro Cívico Palmares (São Paulo) e União dos Homens de Cor (Porto Alegre e outras capitais), alcançaram uma circulação não comparável a tiragem de grandes jornais da época, mas em número considerável para ativar um circuito de circulação de ideias entre os grupos negros nas cidades do interior paulista, gaúcho e fluminense. ⁴⁴⁵

Mesmo com os processos rudimentares e artesanais, a imprensa negra paulista e de outras capitais, como Rio de Janeiro e Porto Alegre, conseguiu criar o interesse de um público local, assim como atraiu a atenção de políticos, membros do clero e das várias classes sociais e profissionais da população negra brasileira. Da mesma forma, as matérias e artigos escritos por intelectuais, negros e brancos, sobre as questões sociais, culturais e econômicas dos negros, segundo Mitchell, reverberaram nos jornais similares da imprensa norte-americana.

Dentro da perspectiva de organização política, definida por Joel Rufino dos Santos, “no sentido estrito”, o movimento negro teria nascido em 1931, na cidade de São Paulo, com a fundação da FNB (Frente Negra Brasileira), e teria sido “uma resposta, em condições históricas dadas, ao mito da democracia racial”. ⁴⁴⁶ A FNB foi

⁴⁴³ PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p.40.

⁴⁴⁴ GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista da USP, n. 68, 2008, p.157.

GUIMARÃES, 2008, p. 157.

⁴⁴⁵ MITCHELL, Michael. *Movimentos Sociais Negros na Era Vargas*. In GOMES, Flávio e DOMINGUES, Petrônio (org.). *Experiências da Emancipação – biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p.188.

⁴⁴⁶ SANTOS, Joel Rufino dos. *O Movimento Negro e a Crise brasileira*. In *Política e Administração*, Vol 2. Julho-setembro, 1985, p.287.

uma associação, cuja estratégia de ação central era funcionar como contraponto reflexivo em relação ao mito da democracia racial. O intuito da Frente era integrar os negros na esfera da cidadania, ação que parecia ser constantemente, a eles negada.

Segundo Guimarães, a importância da FNB foi trazer novos elementos de discussão sobre raça, indo além da visão que atravessou o final do século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, baseadas na ideia da desigualdade civilizacional, onde os brancos julgavam-se superiores e por isso tinham como missão levar os ventos da civilidade aos “inferiores” africanos.⁴⁴⁷

Para o historiador Petrônio Domingues, a FNB buscava a inserção social e profissional para os negros, sem os embates e acirramento de ódios em relação ao Estado. O caráter nacionalista mesclava-se à luta por direitos, dentro dos trâmites legais, na tentativa de criar as condições necessárias para que o negro pudesse ser aceito socialmente, sem estranhamentos ou preconceitos no contexto da nação brasileira.⁴⁴⁸

Nos anos 1940, o maior destaque das ações do movimento negro foi o TEN (Teatro Experimental do Negro) idealizado e liderado pelo advogado negro Abdias do Nascimento. Importante personagem da história dos movimentos negros no Brasil, nascido em Franca, no interior do estado de São Paulo, em 1914, Abdias atravessou os vários momentos dessa trajetória, sendo um dos agentes sociais que referenciava o movimento, amedanhando respeito, simpatia, adesão, mas também posicionamentos contrários.

A trajetória política de Abdias do Nascimento, sempre relacionada à questão racial no Brasil, pode ser vista, ela própria, como um elemento de continuidade no movimento negro que se constituiu nos diferentes períodos do Brasil republicano. Abdias participou como um jovem militante da Frente Negra Brasileira. Em 1944 ele foi a principal liderança na criação do Teatro Experimental do Negro e, em 1978, também participou da criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em São Paulo. Amauri Mendes Pereira (2008) e Petrônio Domingues (2007) identificam três diferentes fases do movimento negro brasileiro, com características distintas, ao longo do século XX, e Abdias do Nascimento participou de maneira ativa em todas elas.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista da USP, n. 68, 2013, p. 161.

⁴⁴⁸ DOMINGUES, Petrônio. *Experiências da Emancipação – biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)* in GOMES, Flavio e DOMINGUES, Petrônio (org.), São Paulo; Selo Negro, 2011, p.177.

⁴⁴⁹ PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 120.

Entre as décadas de 1940 e 1950, segundo Pereira, o *TEN* foi considerado, por diversos autores, como “a mais importante instituição da luta antirracista e pela valorização da população negra no Brasil, tendo sido responsável pela publicação de um importante jornal nesse período, o jornal Quilombo”, também por importantes encontros como a realização da I e da II Convenção Nacional do Negro Brasileiro em 1950.⁴⁵⁰

Pereira procurou estabelecer relações de continuidade entre a ação da FNB, representante da primeira fase das organizações, com o TEN e a UHC, símbolos da segunda fase, nos anos 1940-60, e o MNU (Movimento Negro Unificado), no final dos anos 1970, organização de referência da terceira fase da história dos movimentos negros no Brasil.⁴⁵¹

A década de 1960, em nosso país foi vivenciada sob duas perspectivas bastante distintas. Na primeira metade, os breves governos de Jânio Quadros e João Goulart permitiram articulações políticas, estudantis e sindicais. A presença do PCB (Partido Comunista Brasileiro) na estruturação de ações culturais,⁴⁵² sobretudo nos CPC's (Centros Populares de Cultura) organizados pela UNE (União Nacional dos Estudantes) foi marca de uma tentativa de maior politização das massas por meio de apresentações artísticas nas praças, ruas, escolas e portas de fábricas.

O golpe militar, deflagrado em 1964, reverteu o quadro de liberdade artística e os mecanismos de repressão passaram a ser utilizados em larga escala. Com os Atos Institucionais, principalmente o de nº 5, em dezembro de 1968, os grupos e associações dos movimentos negros ficaram sob a vigilância do aparato militar e ações mais diretas foram sendo repensadas.

As organizações dos movimentos negros, ao longo dos anos 1960 foram sendo desmobilizadas de seu caráter político. As ações culturais, tendo a questão da inserção social do negro e de sua importância na cultura brasileira ganharam os palcos e espaços populares. Grupos artísticos como o Brasiliana, a Companhia de Dança da bailarina Mercedes Batista, o grupo de Solano Trindade, se somavam a espetáculos como o show *Opinião* (1964-1966), com a participação de artistas negros como Zé Ketí e João do Vale, a peça *Arena Conta Zumbi* (1965), do grupo de Teatro

⁴⁵⁰ Idem, p. 73.

⁴⁵¹ Idem, pp. 122-134.

⁴⁵² Ver RIDENTI, Marcelo. *Embusca do povobrasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

de Arena, os shows do bar Zicartola (1963-1965), entre outros, são exemplos de empreendimentos onde o negro era protagonista.⁴⁵³

Um ponto de inflexão, presente no discurso dos movimentos negros nos anos 1960 foi o *pan africanismo*. Segundo Guimarães, a invasão da Abissínia pelos italianos, no contexto anterior da Segunda Guerra Mundial, permitiu um interesse maior dos movimentos negros brasileiros pelo continente africano, desde os anos 1930. Esse movimento trouxe à tona um passado mítico da África, mesclado aos sentimentos de luta, resistência e revolta, representados também pelas práticas culturais trazidas como herança pelos negros escravizados no Brasil.⁴⁵⁴

No início dos anos 1960, os ideais pan-africanistas conquistaram espaço entre os negros brasileiros, como atestou o militante José Correia Leite, em seu depoimento, citado no livro de Amílcar Araújo Pereira:

1960 foi considerado o ano africano. Foi quando ocorreu o maior número de independências dos países da África negra. Toda a atenção estava voltada para esses acontecimentos. Inclusive na África portuguesa estava começando o movimento de libertação de Angola e Guiné Bissau. Aquela movimentação deixou os negros daqui entusiasmados. A África era bem desconhecida. Parecia que estava sendo descoberta naquele momento.⁴⁵⁵

As manifestações carnavalescas e, em especial, as escolas de samba, nos anos 1960 também buscaram apresentar aspectos culturais de uma identidade negra, através de personagens e fatos da história do Brasil, como vimos no capítulo anterior.

Pela bibliografia sobre o movimento negro, não localizei uma ação política deliberada ou explícita de aproximação ou valorização das escolas de samba do Rio de Janeiro. Mas sem dúvida, o sucesso e a projeção das agremiações, mesmo que não incorporadas oficialmente pelos movimentos negros, ajudava a iluminar as discussões sobre o papel do negro na sociedade, culminando em manifestações de afirmação de uma cultura afro-brasileira. A aproximação entre a intelectualidade ligada aos movimentos negros e os agentes sociais das escolas de samba se estreitou na realização do 1º Congresso do Samba, organizado sob a liderança de Edson Carneiro.

⁴⁵³ In www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index, pesquisado em 29/01/2014.

⁴⁵⁴ GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista da USP, n. 68, 2013, p. 169.

⁴⁵⁵ PEREIRA, Amílcar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 127.

6.2 As escolas de samba e os movimentos negros

A maior incidência de trabalhos sobre os movimentos negros no Brasil deixou os anos 1960 como uma espécie de hiato na história da trajetória de organização e luta dos grupos e associações criadas no período. A ênfase maior foi destinada ao período final dos anos 1970, no bojo do processo de Anistia e Abertura política do regime militar, a partir de 1974. A criação do MNU (Movimento Negro Unificado), no final da década, ganhou a centralidade na versão sobre a ação engajada dos movimentos organizados na produção historiográfica sobre o tema.

As escolas de samba, associações culturais com grande importância nos anos 1960 na cidade do Rio de Janeiro, eram visivelmente núcleos de negros e mulatos, que, pela via artística, demarcavam espaços para o que se convencionava chamar de cultura negra. Mesmo com essa nítida percepção de serem as agremiações associações recreativas e culturais de origem negra, as escolas de samba foram ignoradas na construção da trajetória dos movimentos negros na historiografia produzida até os dias atuais.⁴⁵⁶

Essa opção dos pesquisadores se deve ao esquecimento ou à percepção de que as agremiações não tinham legitimidade para representar o movimento negro? O que estavam apresentando as escolas cariocas nos anos 1960 para não serem mencionadas ou tratadas como parte integrante dos movimentos militantes? Se outros grupos e associações como o Teatro Experimental do Negro, a União dos homens de Cor, o Grupo Brasiliana, entre outros, de natureza recreativa e cultural figuram nas listas dos pesquisadores, não parece estranha a exclusão das escolas de samba nessa referida lista?

Ao considerarmos os enredos propostos e as letras dos sambas apresentados pelas agremiações nos anos 1950/60 como expressões da questão racial, é possível perceber que elas desempenharam um papel relevante como instituições culturais de expressão da identidade cultural dos negros brasileiros.

⁴⁵⁶ Sobre os anos 1970 podemos encontrar alguns poucos exemplos, como a tese de Gabriela Buscaccio sobre a GRANNES QUILOMBO, criada em 1976, ou poucas menções no livro de Amílcar Pereira, *O Mundo Negro*. As referências são rasas e incipientes, como no caso citado por Pereira, da articulação de grupos culturais na periferia de São Paulo, em torno das Escolas de samba Nenê de Vila Matilde e Vai-Ver PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 239.

Desde a década de 1940, podemos identificar representações do negro na história brasileira nos desfiles das escolas de samba. As menções ao poeta Castro Alves e o seu mais famoso poema *Navio Negreiro* já estavam presentes nos desfiles oficiais. Segundo a pesquisadora Edilene Matos, “não é só nas comemorações de datas especiais – sobretudo as de nascimento e morte do poeta – em preces, louvações e paródias que Castro Alves se faz vivo na voz do povo”.⁴⁵⁷

Em 1948, em desfile na Praça 11, no Rio de Janeiro, a Escola de Samba Império Serrano conquistou o título de campeã do carnaval daquele ano, com evoluções inusitadas e a introdução de novos instrumentos de percussão como frigideiras e pratos de metal. O ponto culminante da vibração popular foi o samba enredo Antônio Castro Alves. Na voz de Avarese – Abimael Nascimento Álvares-, o samba composto por Comprido e Moleque sacudiu a multidão sob o comando de Jorginho Pessanha e Jorge José da Silva.⁴⁵⁸

E a pesquisadora prosseguiu ao comentar sobre a utilização do poeta e seu poema como mote em outras agremiações. Mesmo sem explicitar as letras, o registro torna-se importante na compreensão que esses enredos tinham conexão com a história dos negros, sobretudo em relação ao passado africano, à travessia Atlântica e à vida de escravidão no solo brasileiro.

Neste mesmo ano, uma outra escola de samba, do terceiro grupo, a Unidos de Vila Isabel, desfilou com o enredo, *Navio Negreiro*. O mesmo tema e o poema foram retomados pela Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1956 e pela Acadêmicos do Salgueiro em 1957. A Escola Unidos de Vila Isabel insistiu em homenagear Castro Alves e conseguiu passar para o segundo grupo, em 1960, com o enredo *O Poeta dos Escravos*. Em 1967, a Unidos de Mangueiras desfilou com o tema *Homenagem a Castro Alves*. O poeta também foi citado em vários outros enredos referentes especificamente sobre a Bahia.⁴⁵⁹

Ao longo dos anos 1950, a temática afro-brasileira passou a ficar mais explícita nas letras dos sambas-enredo. Segundo os historiadores Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas, O Salgueiro “merece o título de pioneira na linhagem afro-brasileira”, pois “logo no seu primeiro desfile, em 1954, a escola desceu com *Romaria à Bahia*”.⁴⁶⁰ Esse samba, composto por Abelardo Silva, Eduardo de Oliveira e José Ernesto Aguiar, também foi apontado como pioneiro na temática afro-

⁴⁵⁷ MATOS, Edilene, Castro Alves, *Imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: PUC, 2001, p.125-126.

⁴⁵⁸ Idem, p. 125.

⁴⁵⁹ Idem, p. 126.

⁴⁶⁰ MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 63.

brasileira, pela historiadora Monique Augras, por conta da inclusão, pela primeira vez nas escolas, de uma palavra de origem africana: *candomblé*. A historiadora, com intensidade ratificou esse pioneirismo, “a negritude é, no samba-enredo uma invenção do Salgueiro”.⁴⁶¹

Dentro do discurso que garante o “pioneirismo” do salgueirense, presente na grande maioria dos pesquisadores, um dos pontos que garantem essa posição é o fato de a escola ter “descoberto” para o grande público tantos personagens, sobretudo de origem negra e mulata. Um desses personagens, o artista Antônio Francisco Lisboa, conhecido como “Aleijadinho”, tido como um dos exemplos destas “descobertas” da escola, já havia sido citado em desfile de uma pequena agremiação da Baixada Fluminense, Cartolinhas de Caxias,⁴⁶² como atestou o historiador e pesquisador Luiz Antônio Simas.

Um dos sambas de enredo mais bonitos que conheço é o “Benfeitores do Universo”(acima), cantado em 1953 pela velha Cartolinhas de Caxias. Hélio Cabral foi o autor da obra-prima com a qual a escola desfilou no carnaval da Baixada Fluminense. Em meio a personagens como Santos Dumont, Pedro Américo, Aleijadinho, João Caetano, Rui Barbosa, Carlos Gomes, Castro Alves e José do Patrocínio, o samba da Cartolinhas exalta a figura maior do Dr. Oswaldo Cruz, louvado pelo sambista como o “mártir da ciência”. O samba é bonito pacas e a homenagem é justa.⁴⁶³

A letra do samba evidencia a menção ao artista mineiro, elogiando sua destreza e sua importância. Não temos maiores informações sobre o desenvolvimento do enredo, nem notícias sobre esse desfile, mas constata-se que, para os compositores da escola da Baixada Fluminense, Aleijadinho fazia parte de um grupo de brasileiros ilustres.

"Acordem Benfeitores do universo
Que vou render tributo aos meus heróis
E nesta apoteose à grandeza
Eu peço a presença de todos vós
De todos vós
Antonio Francisco Lisboa
O maior vulto da arte colonial
Pedro Américo, emérito pintor
João Caetano, o nosso maior ator

⁴⁶¹ AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. – 1.ed. Rio de Janeiro:FGV, 1998, p. 91.

⁴⁶²O próprio pesquisador assim explicou sobre a agremiação de Caxias: A Cartolinha de Caxias, para quem não sabe, uniu-se em 1972 às escolas União do Centenário, Capricho do Centenário e União da Vila São Luís para formar o GRES Grande Rio – agremiação que, em 1988, foi incorporada pela Acadêmicos de Duque de Caxias no processo que deu origem ao GRES Acadêmicos do Grande Rio.

⁴⁶³www.pedromigao.com.br/ourotolo/2013/03/historias-brasileiras, pesquisado em 19/03/2013.

Salve José do Patrocínio
O denodado baluarte nacional
Exaltemos Carlos Gomes
Orgulho da nossa terra
No cenário musical
Ruy Barbosa, símbolo da inteligência
Oswaldo Cruz, mártir da ciência
Santos Dumont, o pai da aviação
E Castro Alves, poeta da abolição
Acordem heróis" ⁴⁶⁴

Numa busca aos jornais em sua cobertura pré e pós-carnavalesca, algumas situações, completamente ignoradas no presente, estavam vivas e em movimento na preparação do Carnaval das escolas de samba. Aleijadinho, citado acima, foi duplamente homenageado em 1961. Concomitante ao desfile do Salgueiro, a Aprendizizes de Lucas escolheu o personagem como mote de seu enredo. Essa questão foi notícia nas páginas do *Jornal do Brasil*.

O artista Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho será motivo-enredo para duas escolas de samba no carnaval de 1961: Acadêmicos do Salgueiro, cuja formação já foi revelada pelo JORNAL DO BRASIL, e Aprendizizes de Lucas, que tem também o seu carnaval aqui antecipado. O idealizador do enredo dos Aprendizizes é o veterano carnavalesco e novo sambista João Moleque. A diferença entre as duas escolas de samba será somente no nome. Os Acadêmicos do Salgueiro desfilarão com No Tempo de Aleijadinho, enquanto os Aprendizizes de Lucas apresentarão A Vida e a Obra de Antônio Francisco Lisboa. A vida do Aleijadinho será apresentada pelos Aprendizizes de Lucas em várias fases, desde o seu batismo até a sua morte. Quanto as obras, serão apresentadas as mais famosas, inclusive em três das quatro carretas que desfilarão. Uma carreta representará a oficina do Aleijadinho: a outra Os profetas, uma das suas obras mais famosas; a terceira o seu sacrifício e a última será uma homenagem aos artistas atuais do Estado da Guanabara. Os figurinos, que são o ponto alto dos desfiles dos Aprendizizes de Lucas, obedecerão ao critério da época do artista. ⁴⁶⁵

Por que a homenagem da escola de Lucas praticamente não foi comentada nos livros que narraram os desfiles dos anos 1960? O desfile do Salgueiro teria ofuscado tanto assim a concorrente? O resultado final da escola, no desfile de 1961, ocupando as últimas colocações, contrastou com o vice-campeonato do Salgueiro. As posições desiguais e o fato de a escola Aprendizizes de Lucas ter passado por um processo de fusão com a Unidos da Capela, em meados dos anos 1960, podem explicar esse processo de “esquecimento”, que acabou cristalizando a versão de ser apenas o Salgueiro o responsável pelo resgate da história do artista

⁴⁶⁴ O pesquisador Luiz Antonio Simas me enviou a letra pelas redes sociais, após divulgar o artigo que havia publicado sobre o tema.

⁴⁶⁵ *Jornal do Brasil*, 18/1/61, p. 4, Caderno B.

mineiro.

Outro exemplo de pioneirismo discutível foi o enredo do Salgueiro sobre *Dona Beija* em 1968. O enredo, apontado por Haroldo Costa como inédito⁴⁶⁶, tinha sido apresentado por duas escolas do segundo grupo, dois anos antes. A escola Aprendizes da Gávea apresentou o enredo *A Vida em Flor de D. Beja* e a Independentes do Leblon, desfilou com *D. Beja, a Feiticeira de Araxá*.⁴⁶⁷

Nenhuma das duas escolas alcançou boa colocação, mas é um dado interessante verificar que não uma, mas duas escolas trouxeram o mesmo enredo, que até então, pelo que pude constatar nesta pesquisa, não havia sido apresentado.⁴⁶⁸ Novamente o processo do esquecimento dos pesquisadores ocultou a ação das escolas do segundo grupo, num processo de apenas enxergar o que comprova a tese da ação pioneira e revolucionária da agremiação da Tijuca.

Retomando a discussão sobre a temática do negro, constatei que, na segunda metade dos anos 1950, as narrativas mais expressivas que predominaram nas letras dos sambas estavam centradas nas lembranças do passado de escravidão.⁴⁶⁹ Os sentimentos mais retratados eram de dor e humilhação, por conta das punições e castigos físicos a que os escravos eram submetidos, quando desobedeciam às ordens dos seus senhores. O samba da Acadêmicos do Salgueiro em 1957, *Navio Negreiro*, autoria dos compositores Djalma Sabiá e Armando Régis, é um exemplo dessa narrativa.

Apresentamos
páginas e memórias
que deram louvor e glórias
ao altruísta e defensor
tenaz da gente de cor
Castro Alves, que também se inspirou
e em versos retratou
o navio onde os negros
amontoados e acorrentados
em cativo no porão da embarcação
com a alma em farrapo de tanto mau-trato
vinham para a escravidão
Ô-ô-ô-ô-ô
No navio negreiro
o negro veio pro cativo
Finalmente uma lei

⁴⁶⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.174.

⁴⁶⁷ As duas agremiações ficaram em 4º e 5º lugar respectivamente.

⁴⁶⁸ *Jornal do Brasil*, 24/2/66, p.9, Caderno B.

⁴⁶⁹ MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 64.

o tráfico aboliu
vieram outras leis
e a escravidão extinguiu
a liberdade surgiu
como o poeta previu
Ô-ô-ô-ô-ô
Acabou-se o navio negreiro
não há mais cativoiro.⁴⁷⁰

Outros exemplos significativos desse contexto de escravidão, desde a travessia até a vida nas senzalas das fazendas, são os sambas da Unidos da Tijuca. Em 1958, *Negro na Senzala*, do compositor Darcy da Mangureira, embalou o desfile da agremiação, em que os componentes cantaram o samba que se referia aos maus tratos e humilhações sofridos pelos negros escravizados, segmentados no espaço social que lhes cabia nas fazendas, a senzala.

Nos idos tempos coloniais
no Brasil de escravo e senhor
o negro era trasladado
e depois arrematado
pelo escravizador
e dessa época pra cá
sofrimento era demais, era demais
negro tinha que trabalhar
trabalhar até cair
no engenho de açúcar
na colheita de algodão
negro era castigado
pelo senhor do sertão
a casa grande
requinte de grande fidalguia
mas sem o labor do negro
o senhor nada fazia
preta velha
ama do filho do senhor
negro na senzala
esquecia os momentos de dor
com lindas danças e cantorias
preto velho não pensava
em seus momentos de agonia.⁴⁷¹

O cotidiano de sofrimento do negro escravizado, desde a sua travessia do continente africano, era apresentado sem metáforas e de forma bastante direta. O escravo trabalhava em várias frentes produtivas e, como foi dito na letra do samba, trabalhava até cair. O único momento de afastar as tristezas e lamentações de todo sofrimento era encontrado pela via da arte, em que o escravo “esquecia os momentos

⁴⁷⁰ www.vagalume.com.br, pesquisado em 5/6/2013.

⁴⁷¹ www.vagalume.com.br, pesquisado em 10/01/2012.

de dor/com lindas danças e cantorias”. Dessa forma, segundo o samba, “o preto velho não pensava em seus momentos de agonia”.

Outro ponto importante, destacado pelo samba era a função de ama de leite que muitas escravas desempenhavam, ocupando assim, temporariamente, um lugar no espaço social da elite, a casa-grande. O contraste era evidente, pois as crianças negras ficavam sem atenção, enquanto as mulheres negras escravas alimentavam os filhos da elite. A diferenciação dos lugares destinados às duas classes, escravos e senhores era bastante delimitado, mas possibilitava uma pequena circulação, estabelecida na subserviência que os escravos tinham de prestar aos seus donos.

Outro momento marcante da escola Unidos da Tijuca foi com o enredo *Leilão de Escravos*, em 1961, apresentando o samba composto pelos sambistas Mauro Affonso, Urgel de Castro e Cici. Novamente o mote da canção era o trabalho associado ao sofrimento e às desigualdades encontradas entre os espaços da casa-grande e da senzala.

Quem dá mais, quem dá mais (bis)
Negro é forte, rapaz
Era assim
Apregoado em leilão (bis)
O negro que era trazido para a escravidão
Ao senhor era entregue
Para qualquer obrigação
Trabalhava no engenho da cana
Plantava café e colhia algodão
Enquanto isso
Na casa grande, o feitor
Ouvia as ordens
De um ambicioso senhor
Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor (bis)
Tenha por favor
E o negro trabalhava
De janeiro a janeiro
O chicote estalava
Deixando a marca do cativo
E na senzala
O contraste se fazia
Enquanto o negro apanhava
A mãe preta embalava
O filho branco do senhor que adormecia
Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor (bis)
Tenha por favor.⁴⁷²

⁴⁷²www.video.sonicomusica.com/unidos-da-tijuca-1961-leilo-de-escravos, pesquisado em 23/02/2013.

O samba de 1961 guardou semelhanças com o de 1958⁴⁷³, pois ambos tomaram como ponto inicial da narrativa a travessia atlântica, dando ênfase ao momento em que os senhores compravam seus escravos nos portos brasileiros. No samba *Leilão de Escravos*, esse ponto inicial ganhou maior destaque. Na sequência, foram apresentados os principais produtos que eram cultivados. No samba de 1958, foram destacados a cana-de-açúcar e o algodão; já no samba de 1961, entre a cana e o algodão foi acrescentado o café. Essa inclusão amplia o corte temporal da canção, pois o café foi um cultivo mais ligado ao período imperial do que ao período colonial.

O trabalho extenuante dos escravos foi ressaltado nos dois sambas, “trabalhar até cair” (1958) e “de janeiro a janeiro” (1961). A violência física ficou, entretanto, mais explícita no samba *Leilão de Escravos* com a referência aos castigos corporais inseridos no cotidiano do trabalho, como em “O chicote estalava/Deixando a marca do cativo”. Outro momento mais direto apresentado pelo samba de 1961 em relação a composição de 1958 foi o destaque a mulher negra escrava, ama de leite na casa-grande. Percebi que no samba de Mauro Affonso, Urgel de Castro e Cici, o contraste da situação ampliava o sentimento de injustiça e desigualdade, pois “Enquanto o negro apanhava/A mãe preta embalava/O filho branco do senhor que adormecia”.

O tom de lamento e pedido de piedade ao senhor de engenho estabelece a semelhança dos dois sambas que, inseridos no contexto cultural da virada dos anos 1950-60, remetem ao momento em que algumas associações artísticas e políticas do movimento negro, como o TEN (Teatro Experimental do Negro) e a UHC (União dos Homens de Cor), tinham produzido frutos e promovido discussões sobre as desigualdades sociais entre negros e brancos na sociedade brasileira⁴⁷⁴.

Os dois sambas da Unidos da Tijuca estavam diretamente relacionados aos debates, sobressaindo o sentido de denúncia dessas desigualdades, mesmo que as localizando no momento passado, da escravidão nos períodos colonial e do império.

⁴⁷³ Os historiadores Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa, no livro *Samba de enredo – história e arte*, apontam que os dois sambas podem ter sido do mesmo ano de 1961, do enredo Casa Grande e Senzala, e o que foi citado como de 1958 teria sido o samba eliminado na fase final da disputa pela escolha do samba oficial. In MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.

⁴⁷⁴ PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013, p. 123.

Não seriam esses enredos e seus sambas correspondentes peças de promoção de debate racial? Não seria a escola do morro do Borel, no bairro da Tijuca, zona norte da cidade do Rio de Janeiro uma associação artística cultural em sintonia com as demais associações dos movimentos negros no Brasil? Por que as escolas de samba foram excluídas dessa narrativa?

Uma possível resposta pode ser pensada com a análise do enredo apresentado pela Mocidade Independente de Padre Miguel no Carnaval de 1958. Sob o título *Apoteose ao Samba*, composto por Toco e Cleber, a composição apresentava duas partes, aparentemente diversas:

Nas noites enluaradas
No tempo do cativo
Todos devem conhecer
A fama de carrasco
Do coronel Trigueiro
Mas existia um porém
É que o "seu" coronel, toda fúria perdia
Quando escutava no terreiro
Um preto velho amarrado no tronco
Que entoava sua melodia
Era o Samba, sim senhor
Entoadado com sofrimento e dor
Neste ritmo cadenciado
Que pelo Brasil se propagou
Radiofonia, imprensa falada
Associação, departamento de turismo
Que com muito brilhantismo
Pelo nosso samba trabalhou
Confederação Brasileira
Lutou pelo mesmo ideal
Para que o samba se tornasse
O orgulho nacional.⁴⁷⁵

Na primeira parte, ressaltava-se o cotidiano de violência a que o escravo estava submetido, vencido, entretanto, pelo ritmo do samba, gestado na agonia e dor do pelourinho/tronco. A segunda parte procurava exaltar os meios de difusão a que o ritmo samba conseguiu se relacionar e foram fundamentais para sua expansão. O elogio aos jornalistas, radialistas e funcionários do então Departamento de Turismo parecia ser forma de buscar aceitação e legitimidade para as agremiações. Essas estratégias de aproximação, pela via das boas relações, poderiam ser interpretadas pelas organizações mais radicais dos movimentos negros como uma ação

⁴⁷⁵ www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-262.htm, pesquisado em 11/01/2012.

subserviente, portanto descoladas do intuito central das organizações surgidas nos anos 1940-50?

Segundo Antonio Sergio Guimarães, em seu artigo sobre o pensamento de Abdias do Nascimento, até os anos 1950, as representações estavam bem alinhadas com a ideia do lamento (escravidão) e da democracia racial (integração étnica), muito embora uma variada gama de representações estava se estabelecendo, a partir de um constante debate e da circulação de ideias de pensadores, como Arthur Ramos, Roger Bastide, Florestan Fernandes, Edison Carneiro e do sociólogo Guerreiro Ramos, citados no artigo.⁴⁷⁶

A busca pela ancestralidade africana, religiosidade e visualidade das vestimentas, simbolizando as crenças e o olhar sobre o mundo, estava na ordem das discussões, ganhando espaço entre os intelectuais que debatiam ou militavam nos diversos segmentos dos movimentos negros no Brasil. Esse processo teve como base os anos 1950, quando a questão da negritude passou a ser incorporada na ideia de democracia racial, que parecia ser o pilar mestre da concepção da presença negra no país.

[...] Nos anos 1950, Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento falarão ocasionalmente de raça negra; mas é a ideia de cultura negra, tal como utilizada pelos autores da negritude, que os influenciava mais. Não sem críticas e nunca integralmente, pois eles preferiram falar em cultura afro-brasileira, rechaçando o afrocentrismo e o pan-africanismo da negritude. Ao contrário, a negritude brasileira terá a característica peculiar de ser fusionada à democracia racial. [...] ⁴⁷⁷

Citando um trecho do texto de Abdias para o jornal *Quilombo*, uma das vertentes do TEN, Guimarães apontou a questão do momento difuso dos debates sobre o negro e seu espaço social no pensamento dos intelectuais que influenciaram as diversas organizações dos movimentos negros pelo país, no início dos anos 1950.

No momento em que lançamos na vida nacional o mito da negritude, fazemos questão de proclamá-la com toda clareza. A negritude não é um fermento de ódio. Não é um cisma. É uma subjetividade. Uma vivência. Um elemento passional que se acha inserido nas categorias clássicas da sociedade brasileira e que as enriquece de substância humana. [...] A negritude, com seu sortilégio, sempre esteve presente nesta cultura, exuberante de entusiasmo, ingenuidade, paixão, sensualidade, mistério,

⁴⁷⁶ GUIMARÃES, ANTONIO SÉRGIO ALFREDO. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*, p.161. in <http://www.usp.br/revistausp/68/13-antonio-sergio.pdf>.

⁴⁷⁷ Idem, idem.

embora só hoje por efeito de uma pressão universal esteja emergindo para a lúcida consciência de sua fisionomia” (O Quilombo, n. 10, junho-julho/1950, p. 11).⁴⁷⁸

Os sambas, apresentados até aqui, estavam, sem dúvida, dialogando com as discussões encetadas pelos intelectuais engajados na militância e na pesquisa sobre os negros brasileiros. A forma encontrada pelas agremiações não parece diferir tanto das resoluções estéticas e ideológicas dos textos do jornal *Quilombo* ou das encenações realizadas pelo TEN.⁴⁷⁹

No desfile de 1964, a Estação Primeira de Mangueira apresentou *Histórias de um Preto Velho*. Esse enredo, já analisado no capítulo anterior, merece ter a letra de seu samba citado. Pouco lembrado pela bibliografia sobre as escolas de samba, dentro do quadro da presença negra, a composição parecia ser um manifesto. Os compositores da canção, Hélio Turco, Comprido e Pelado, buscaram sedimentar a figura do negro como um dos pilares da história brasileira e sua integração nos espaços sociais, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro.

Era uma vez um preto velho
Que foi escravo
Retornando a senzala
Para historiar o seu passado
Chegando a velha Bahia
Já no cativo existia
Preto velho foi vendido
Menino a um senhor
Que amenizou a sua grande dor
Quando no céu a lua prateava
Que fascinação
Preto velho na senzala
Entoava uma canção
Ô ... ô... ô...
Ô ... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô...
Ô ... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô...
Conseguiu tornar realidade
O seu ideal a liberdade
Vindo para o Rio de Janeiro
Onde o progresso despontava
Altaneiro
Foi personagem ocular

⁴⁷⁸ Idem, p.161/162.

⁴⁷⁹ Sobre a importância do TEN, dos espetáculos realizados e das ações sociais de cunho racial empreendidas ver NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Revista Estudos Avançados, vol.18, n.50. São Paulo, Janeiro 2004 e Da SILVA, Júlio Cláudio. *Das cores no teatro: histórias do tempo da fundação do Teatro Experimental do Negro nos relatos de Ruth de Souza:(1940)* in www.fiocruz.br/ehosudeste/templates/htm/viiencontro/textosIntegralpdf, pesquisado em 22/3/2012.

Da fidalguia singular
Terminando a história
Cansado da memória
Preto velho adormeceu
Mais o lamento de outrora
Que vamos cantar agora (bis)
Jamais se esqueceu
Ô ... ô... ô...
Ô ... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô...
Ô ... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ô... ⁴⁸⁰

As imagens poéticas inseridas na canção, como a relação do nascimento do ritmo samba a partir do lamento das senzalas, assemelhava-se com o samba da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1958, citado anteriormente. Essa busca de uma cosmogonia para o samba, estava passando por novas abordagens. A filiação apresentada criava uma conexão entre a África, as senzalas, os terreiros e os morros cariocas.

A narrativa do negro escravo, com lamentos e humilhações, entrecruzava-se com a ideia da integração entre as raças, pois a sorte do escravo, futuro preto velho, era ter sido comprado por um senhor “que amenizou a sua dor”. Outro ponto importante na letra do samba é a importância da oralidade na transmissão de valores e das manifestações culturais. O final do samba, com a morte do preto velho procurou criar um momento onírico, descrito como os sonhos do personagem, metáfora para a passagem da vida para a morte, conquistando, assim, na eternidade, a integração, numa perspectiva cósmica, cujos lamentos haviam terminado, mas não seriam jamais esquecidos.

A história dos desfiles das escolas de samba tem várias lacunas que necessitam ser preenchidas. Um caso bastante interessante, dentro dessa temática, foi protagonizado pela pequena escola Tupy de Brás de Pina no Carnaval de 1959. Enquanto as demais agremiações desfilavam a *Batalha de Tuiuti*, *Coroação de D. Pedro I*, *Brasil Panteão de Glórias*, *Brasil Holandês*, a escola apresentou *Memórias de um Preto Velho*, no mesmo ano do início da “revolução” do Salgueiro, uma modesta escola apresentava um enredo, sem dúvidas, sobre a cultura do negro.

A descrição do desfile da agremiação na matéria do JB não nos permite vislumbrar detalhadamente o desenvolvimento do enredo, mas é bastante pertinente

⁴⁸⁰ www.vagalume.com.br, pesquisado em 13/02/2013.

para ampliar a percepção de que a temática negra estava circulando pelos subúrbios e favelas da cidade e seria apresentada no desfile das escolas de samba.

11.20: Atrás do carro “abre-alas” ,pedindo passagem e saudando o povo e a imprensa, vem Jurema, a porta-bandeira, com Iêdo, o mestre-sala. Seguem 500 sambistas, pastoras e baianas, apresentando o enredo concebido por Gilberto Andrade. É a Escola de Samba Tupi de Brás de Pina contando as Memórias de um preto velho, que morreu antes de ter sido promulgada a Lei Áurea. A bateria é boa, o samba é vivo, as alegorias são simples, mas bonitas. A Escola tem o pavilhão azul e branco. A avenida está quase deserta. O asfalto queima, a Escola evolui como flôres negras, mulatas e mamelucas, desabrochando do chão. São 12 horas e 13 minutos, quando termina o “ballet” fantástico. A Comissão Julgadora levanta-se para ir dormir.⁴⁸¹

O livro do jornalista João Pimentel, *Marcadas para Viver* lançado em 2012, apresenta mais informações sobre esse desfile completamente ignorado pelos memorialistas do Carnaval. Contando a saga de cinco pequenas escolas de samba do Rio de Janeiro, que tiveram destaque nas décadas de 1960/70 e atualmente estão em grupos inferiores, o jornalista levantou, a partir de narrativas das personalidades das agremiações, as histórias de glória e tristezas que a memória do Carnaval nem sempre destacou. Após narrar a história de Unidos do Jacarezinho, Em Cima da Hora, Unidos de Lucas e Vizinha Faladeira, João Pimentel iniciou a narrativa sobre a Tupy de Brás de Pina. O motivo dessa ordem parece que se deve ao fato de a escola do subúrbio carioca ter “enrolado” a bandeira.⁴⁸²

Realmente, a Tupy já era grande quando a turma chegou da Zona Sul. Na estréia, no desfile na Avenida Presidente Antônio Carlos, dia 3 de março de 1957, terminou em 2º lugar no grupo 2, com “Ordem e Progresso”. No ano seguinte, entre as grandes na Avenida Rio Branco, conseguiu um honroso 8º lugar com “Inconfidência Mineira”. Mas, em 1959, a ousadia de assumir um enredo que fugia da história oficial do Brasil, “Memórias de um preto velho”, derrubou a escola de volta para o Grupo 2. [...] ⁴⁸³

Outro dado interessante é a foto estampada no início do livro (Imagem 15), retratando parte do desfile da escola em 1959. Na foto vemos um pequeno carro alegórico no canto esquerdo da foto, onde estavam três bonecos de tamanho natural, representando um preto velho sentado num tronco de árvore e duas mulheres realizando trabalhos manuais. Ao fundo da pequena alegoria, uma representação de

⁴⁸¹ *Jornal do Brasil*, 15/02/59, p. 15.

⁴⁸² No jargão carnavalesco significa o encerramento das atividades da agremiação, que ocorreu em 1997, quando realizou seu último desfile.

⁴⁸³ PIMENTEL, João. *Marcadas para Viver- a luta de cinco escolas*. Rio: Verso Brasil, 2012, p. 95.

um barraco de pau-a-pique com telhado de palha. Atrás da alegoria, cerca de uma dúzia de homens e algumas mulheres, trajando calças curtas e camisas de manga cumprida, descalços; na cabeça dos homens chapéus, que lembram os utilizados pelos salineiros; as mulheres com vestidos compridos, de mangas curtas e turbantes nas cabeças; pelo menos dois homens estão sem camisa; no meio da foto, aparece o casal de mestre-sala e porta bandeira; ao fundo, uma ala, aparentemente com fantasias de nobres, com guarda sóis como adereços.



Imagem 15 – Desfile da Tupy de Brás de Pina com o enredo Memórias na Avenida Rio Branco em 1959 com o enredo *Memórias de um preto velho* (Foto Agência o Globo) in PIMENTEL, João. *Marcadas para Viver- a luta de cinco escolas*. Rio: Verso Brasil, 2012, pp. 12-13.

Essa escola, conforme a matéria do JB, foi a última a se apresentar, já ao meio-dia da segunda-feira de Carnaval, o que explica o porquê de sua apresentação ter sido relegada “ao limbo do esquecimento”, acarretando o seu “rebaixamento” como resultado final. Segundo a assertiva do jornalista João Pimentel a ousadia da agremiação em apresentar um tema fora do escopo usual foi um dos motivos da má colocação. Por que *memórias de um preto velho* não está entre os enredos tidos como pioneiros na apresentação da cultura negra nas escolas de samba? Porque o desfile da Tupy de Brás de Pina ainda é ignorada por jornalistas e pesquisadores do carnaval carioca?

Mas, e o desfile do Salgueiro no mesmo ano, tido como início da “revolução estética e temática”, teria sido mais contundente na questão da abordagem da cultura

afro-brasileira? Ao julgar pela letra do samba enredo *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, apresentado pelo Salgueiro em 1959, composto por Djalma Sabiá e Duduca, não ficava muito explícita essa apropriação da temática negra.

Obras de vulto e encantos mil
Legou Debret
Às nossas belas-artes, ao Brasil
Pintou Com genial saber
Para sua era reviver!
Foi na verdade um grande artista
Primaz documentarista
Do Brasil colonial
Tendo alcançado a galeria imortal
Retratou nativas maravilhas e coisas mil
Série de acontecimentos nacionais
Viajando através do Brasil...
Seu patrimônio histórico Hoje nos traz
O tempo imperial
revelando o valor do pintor
Que exaltou a nossa vida nacional
Lá-lá-lá-lá-lá-lá.⁴⁸⁴

Nesse caso, o samba foi menos efetivo do que a visualidade proposta pelos artistas responsáveis pelo desfile do Salgueiro em 1959. As fantasias buscaram representar os negros nas diversas atividades desempenhadas, retratadas por Debret em suas aquarelas (Imagem 16).



⁴⁸⁴ www.multishow.globo.com/musica/gres-academicos-do-salgueiro/samba-enredo-1959, pesquisado em 21/01/2011.



Imagem 16 – Figurinos de Marie Louise Nery para o enredo Viagem Pitoresca ao Brasil – Debret, desfile do Salgueiro de 1959. Arquivo Marie Louise Nery. In COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 80.

Por que *Memórias de um preto velho* não está entre os enredos tidos como pioneiros na apresentação da cultura negra nas escolas de samba? Que elementos no enredo sobre *Debret* teriam destacado tanto o Salgueiro a ponto dessa menção ao desfile da Tupy de Brás de Pina ser ignorada por pesquisadores e memorialistas?

A agremiação do bairro de Brás de Pina encerrou os desfiles das escolas do primeiro grupo em 1959 e certamente foi assistida por componentes e dirigentes de outras agremiações, incluindo a Mangueira. Será que a narrativa adotada pela escola foi semelhante a do enredo mangueirense em 1964? Que pontos eram convergentes? Que abordagem foi dada ao personagem? Que período de sua vida foi cantado e representado?

Infelizmente, por ora, essas perguntas ficarão sem resposta, pois a letra do samba da Tupy de Brás de Pina do Carnaval de 1959 não foi encontrada. Essa escola, conforme a matéria do JB foi a última a se apresentar, já ao meio-dia da segunda-feira de carnaval. O resultado final, que acarretou o seu “rebaixamento” pode explicar o porquê de sua apresentação ter sido relegada ao “esquecimento”. Em 1964, segundo pesquisa nos sites especializados, a escola voltou a apresentar o mesmo enredo, mas estava no segundo grupo, e a letra do samba não deve ter sido divulgada, o que dificultou ainda mais a sua localização.

O samba da Mangueira de 1964, *Histórias de um preto velho*, não parecia estar muito distante das ideias dos movimentos negros. O samba denunciava a falsa

inserção social e não mascarava a questão do racismo existente, mas, a partir de uma construção figurativa positiva dos negros, indicava a possibilidade de integração, sem conflitos ou confrontos diretos. Por outro lado, a base da democracia racial foi sofrendo, na virada dos anos 1950/60, uma inflexão, carregada de tensões, em que os intelectuais, como Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Roger Bastide e Solano Trindade, entre outros, procuravam articular a integração, sem perder o contato com o legado cultural africano, nem perder a relação com os acontecimentos políticos no continente americano e na África contemporânea.

A ideia da democracia racial foi utilizada por diversos grupos, como uma bandeira de luta, ora amortecendo sentidos, ora aguçando novas ações. A ideia central era que a sociedade brasileira formava uma democracia racial. Esse mote central era apoiado por um grupo de intelectuais que perceberam as mudanças que estavam sendo processadas na vida política e social no Brasil e no mundo em geral, possibilitando uma ressignificação da ideia de democracia racial, como apontou Antônio Sergio Guimarães, na conclusão de seu artigo sobre Abdias do Nascimento.⁴⁸⁵

O papel desempenhado pela Princesa Isabel no processo abolicionista foi um dos exemplos desse embate de visões. Nos sambas apresentados pelas escolas, apresentados até aqui, em sua maioria tratavam do tema da abolição como uma consequência da ação do Estado. Uma pequena parte, sobretudo, a partir dos anos 1960, buscou apresentar o processo da abolição da escravidão como resultado da ação dos próprios negros.

A figura da Princesa Isabel estava no centro de um debate que ganharia contornos mais explícitos na década seguinte, onde os movimentos negros questionavam as comemorações do dia 13 de maio (Abolição da Escravidão) e incentivavam a adoção do dia 20 de novembro (morte de Zumbi) como data mais significativa para os movimentos negros no país. Esse debate também presente nas escolas foi apropriado e resultou num samba emblemático no carnaval de 1968 da Unidos de Lucas.

A opção da agremiação foi contar a história da luta pela abolição destacando a figura da princesa Isabel como a “redentora”, responsável pelo fim da escravidão

⁴⁸⁵ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*, p.161. in www.usp.br/revistausp/68/13-antonio-sergio.pdf.

no Brasil. Essa imagem foi bastante fortalecida pelo samba *Sublime Pergaminho*, apresentado pela Unidos de Lucas no Carnaval de 1968. O samba dos compositores Carlinhos Madrugada, Zeca Melodia e Nilton Russo sobre a assinatura da Lei Áurea, foi considerado um dos samba mais bonitos de todos os tempos e merece uma citação literal.⁴⁸⁶

Quando o navio negreiro
Transportava negros africanos
Para o rincão brasileiro
Iludidos com quinquilharias
Os negros não sabiam
Que era apenas sedução
Pra serem armazenados
E vendidos como escravos
Na mais cruel traição
Formavam irmandades
Em grande união
Daí nasceram festejos
Que alimentavam o desejo
De libertação
Era grande o suplício
Pagavam com sacrifício
A insubordinação
E de repente uma lei surgiu
E os filhos dos escravos
Não seriam mais escravos No Brasil
Mais tarde raiou a liberdade
Pra aqueles que completassem
Sessenta anos de idade
Ó sublime pergaminho
Libertação geral
A princesa chorou ao receber
A rosa de ouro papal
Uma chuva de flores cobriu o salão
E o negro jornalista
De joelhos beijou a sua mão
Uma voz na varanda do paço ecoou:
"Meu Deus, meu Deus
Está extinta a escravidão"⁴⁸⁷

A representação do negro humilde, sofrido e grato pela abolição construiu a imagem da Princesa Isabel como “redentora”. O samba, emblemático no Carnaval carioca, tendo a abolição como mote não ressaltou a luta dos negros e a narrativa do

⁴⁸⁶ Dos sambas que versam sobre a história dos escravos no Brasil, “Sublime Pergaminho”, apresentado pela Unidos de Lucas em 1968, talvez seja a mais completa e mais bela obra. O samba de Nilton Russo, Zeca Melodia e Carlinhos Madrugada descreve com certa tristeza o período do tráfico intenso dos negros da África para cá e explode de alegria quando fala das leis que culminaram na lei Áurea de 1888, que deu fim a escravidão no Brasil. In www.bancadadosamba.wordpress.com/grandes-enredos/sublime-pergaminho-unidos-de-lucas-1968, pesquisado em 16/01/2014.

⁴⁸⁷ www.vagalume.com.br, pesquisado em 5/6/2013.

processo da abolição seguia os textos dos livros didáticos, ao pontuar as agruras da escravidão e as leis que foram sendo implantada na segunda metade do século XIX, culminando com a assinatura da Lei Áurea, pelas mãos da princesa Isabel. O samba se alinhou as narrativas de caráter festivo, sem discussões sobre a questão da futura inserção social dos negros na cidadania brasileira.

Sambas como o da Estação Primeira de Mangueira em 1960, do Salgueiro 1960, da Unidos da Tijuca 1961, da Em Cima da Hora, no carnaval de 1969, entre outros citados no capítulo anterior e no início deste tópico demonstram que a narrativa sobre a abolição passou por um processo de transformação. Nesses sambas, o processo que desencadeou a libertação dos escravos apareceu como um caminho natural das lutas dos próprios negros e não tanto a intervenção direta do Estado, na figura da princesa Isabel, no dia 13 de maio de 1888.

Essas contraposições acompanharam por muito tempo o debate das diversas tendências dos Movimentos negros no Brasil. Retratar a vida de sofrimento e dor dos escravos no período colonial e no Império brasileiro e apresentar as danças, festas e ritmos afro-brasileiros pareciam ser uma das principais representações dos negros nos desfiles das escolas de samba. Antagonismos que dialogavam entre si visando à integração e aceitação do negro na sociedade, a partir da postura humilde de um grupo que vivenciou na carne todas as humilhações e privações de direitos.

Esse parecia ser o mote das apresentações das agremiações do Carnaval carioca quando apresentavam enredos sobre o negro, mas não o único, como vimos no capítulo 5. As escolas de samba foram associações que se consolidaram no cenário cultural brasileiro. Seus enredos e sambas divulgados para todo o país por meio da imprensa escrita e transmitidos pelas tvs, em expansão na década de 1960, revelaram a importância das escolas e o poder de emissão de discursos.

Os temas negros sempre estiveram presentes e, mesmo quando o enredo apresentava um tema aparentemente calcado na história oficial, era uma versão construída na chave da narrativa da cultura popular. As escolas de samba ajudaram a construir uma versão da história do negro no Brasil e, mesmo ignoradas pela historiografia dos movimentos negros, foram importantes emissoras de reflexões sobre a situação social, econômica e política dos homens e mulheres negros no país.

6.3 O papel de Édison Carneiro

O intelectual Édison Carneiro⁴⁸⁸ (Imagem 17) foi um dos maiores articuladores no processo de legitimação das escolas de samba no cenário cultural brasileiro. Preocupava-se com a possível descaracterização do samba e das escolas de samba, assim como com a possível perda de seu papel aglutinador e expressão artística, característica do povo brasileiro. Ao lado de sua vasta pesquisa sobre os negros brasileiros, especialmente no campo religioso⁴⁸⁹, Edison Carneiro interessou-se pelas escolas de samba.



Imagem 17 – O pesquisador Édison Carneiro em seu escritório. (Foto sem crédito) in www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/carioca-da-bahia, pesquisado em 20/01/2014.

A visão de Edison Carneiro era bem mais ampla em relação ao significado de manifestação folclórica atribuída às escolas de samba. No contexto de debates sobre o conceito, é relevante apresentar o pensamento do pesquisador sobre o que era o

⁴⁸⁸ Édison de Souza Carneiro nasceu no dia 12 de agosto de 1912, em Salvador, Bahia. Fez seus cursos de primeiro e segundo graus em Salvador. Tornou-se Bacharel em Direito em 1936. Jornalista, poeta, jurista e folclorista, dedicou-se desde cedo aos estudos sobre o negro brasileiro, tornando-se uma das maiores autoridades nacionais sobre os cultos afro-brasileiros. No Rio de Janeiro trabalhou como tradutor-redator e redator-chefe da agência The Associated Press, no período de 1941 a 1949; redator do British News Service (1941) e do jornal *Última Hora*, além de ser colaborador também do *Jornal do Brasil* (1956-1966). Édison Carneiro morreu no Rio de Janeiro, no dia 3 de dezembro de 1972. In GASPAREL, Lúcia. *Edison Carneiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010. In www.basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar, pesquisado em 15 set. 2013.

⁴⁸⁹ Publicou diversos livros entre os quais: *Religiões negras: notas de etnografia religiosa* (1936); *Negros bantus* (1937); *O quilombo dos Palmares* (1947); *Trajetória de Castro Alves* (1947); *Candomblés da Bahia* (1948); *Antologia do negro brasileiro* (organizador, 1950); *O folclore nacional, 1943-1953* (1954); *O negro brasileiro* (1956); *Decimália: os cultos de origem africana no Brasil* (1959); *Folklore in Brazil, tradução de Evolução dos estudos de folclore no Brasil* (1963); *Ladinos e crioulos: estudo sobre o negro no Brasil* (1964); *Dinâmica do folclore* (1965); *A sabedoria popular do Brasil: samba, batuque, capoeira e outras danças e costumes* (1968); *Folguedos tradicionais* (1974); *Capoeira* (1975). Idem.

folclore e como as classes sociais se alinhavam na sua produção e recepção. Só assim é possível compreender sua concepção de que as Escolas de Samba pertenciam ao campo do folclore. Para o autor, em *A sabedoria popular*, de 1957,

[...] o campo do folclórico se estende a tôdas as manifestações da vida popular. O traje, a comida, a habitação, as artes domésticas, as crendices, os jogos, as danças, as representações, a poesia anônima, o linguajar, etc., revelam, mesmo a um exame superficial, a existência de todo um sistema de sentir, pensar e agir, que difere essencialmente do sistema erudito, oficial, predominante nas sociedades de tipo ocidental. Tal sistema – reflexo das diferenças de classe e, portanto, de educação e de cultura que dividem os homens, - incorpora grande número de elementos tradicionais, que podem confundir o observador dada a sua aparente imutabilidade, mas funciona em virtude de processos dinâmicos que lhe dão vigor e atualidade, que o renovam constantemente, - processos que são, na realidade, a essência do folclore. Em geral, pode-se dizer que a forma permanece, enquanto o conteúdo se moderniza. A iniciativa pertence, quase sempre, às camadas populares, mas tôda a sociedade, sancionando-a, protegendo-a ou reprimindo-a, lhe dá a configuração final, resultante da interação das fôrças sociais. Sabemos que essa interação é permanente, de maneira que o resultado não pode ser considerado final senão em caráter transitório, precário, relativo.⁴⁹⁰

Outro alerta importante de Edison Carneiro era sobre o caráter reivindicativo que as manifestações folclóricas traziam em seu bojo. O pesquisador procurou esclarecer que o folclore também era um canal de manifestação das classes populares, muitas vezes sem direitos políticos e sociais. Era um canal de representatividade de seus anseios e lutas. Em seu livro *A Sabedoria Popular*, Carneiro apontou os caminhos dessa percepção,

Há muito de inocente, e mesmo de acomodaticio, nas coisas do folclore, mas há também muito de reivindicação social, pois, atualizando-se constantemente, em resposta aos incitamentos da hora, o folclore se projeta no futuro. Daí decorre o seu enorme interesse para os escritores e artistas que desejem interpretar com fidelidade os modos de ser do nosso povo. Uma diversão popular, por mais ingênua que pareça, sempre indica que o folclore, como concepção da sociedade, constitui uma forma de influir sobre o organismo social.⁴⁹¹

A visão marxista parecia estar presente no discurso do pesquisador. Perceber a dinâmica da luta de classes e os espaços restritos de representatividade que as classes populares tinham no Brasil, era condição para defender a manutenção das manifestações folclóricas, também como bandeiras de lutas sociais e políticas.

⁴⁹⁰ CARNEIRO, Edison. *A Sabedoria Popular*. Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1957, p.10.

⁴⁹¹ Idem, p.11.

Elemento de aproximação e de coesão, o folclore serve de tribuna, é um comício com que o povo se faz ouvir pelas classes superiores. O conjunto do folclore, tanto de ordem espiritual como de ordem material, contém, dado o seu caráter eminentemente popular, ecumênico, a essência nacional. Nele se encontram, por um lado, a resistência à moda, que sedimenta os *mores* distintivos de cada povo, e, por outro lado, os processos de renovação, que comunicam a esses *mores* a sua humanidade e a sua universalidade. E quanto mais se aprofunda a busca das origens e das relações entre os fenômenos do folclore, tanto mais se reconhece a unidade fundamental do homem, no seu eterno desejo de justiça, de liberdade e de paz.⁴⁹²

As diferenças de apropriação das classes sociais sobre as expressões artísticas demarcam espaços políticos e organizadores de discursos. Carneiro expõe essa dicotomia, procurando compreender os anseios populares na ocupação de espaços sociais e culturais, que, pela via das manifestações folclóricas, se tornavam possíveis.

Tudo isto significa que o folclore preenche uma função social que uma análise mais demorada revelará de extrema importância. Com efeito, as classes dirigentes exprimem os seus sentimentos e os seus interesses nas artes, nas ciências e na administração do Estado, enquanto as camadas populares, à falta de outros meios de expressão, se valem do folclore e através dele organizam uma consciência comum, preservam experiências, encontram educação, recreio e estímulo, dão expansão aos seus pendores artísticos e, afinal, fazem presentes à sociedade oficial as suas aspirações e as suas expectativas.⁴⁹³

As ideias de Edison Carneiro sobre a cultura popular pareciam estar embasadas na certeza da força das classes populares e na necessidade de serem incorporadas suas práticas culturais, incluindo as manifestações folclóricas, na construção da identidade cultural brasileira. Num processo de constante resignificação, o folclorista percebia, com lucidez, já no final dos anos 1950, como a cultura popular, dialogando com uma positivação do conceito de folclore, poderia transformar-se.

Houve um tempo em que o tradicional, o popular e o anônimo caracterizavam o folclórico. Nada mais resta do tradicional, a não ser a casca. Os instrumentos de expressão se transformam lentamente, ao passo que aquilo que exprimem acompanha o ritmo dos acontecimentos, em consequência de processos secundários de readaptação e recombinação. Era popular o que escapava ao erudito e ao oficial, mas a evolução social, propiciando a maioria política do proletariado, que deste modo se tornou o herdeiro da cultura humana, restringiu ainda mais o campo do folclórico. E, em relação ao anônimo, não somente se admite a folclorização das criações de autor conhecido, como se abre espaço, cada vez mais, para a criação coletiva. Todo conceito de folclore está, portanto, passando por uma

⁴⁹² Idem, p.13.

⁴⁹³ Idem, idem.

revisão que nenhum homem de letras, seja qual for o seu campo de interesse, pode desconhecer.⁴⁹⁴

A importância que o folclore merecia receber, segundo Carneiro, permitiria a ocupação social e política das classes populares na vida cotidiana do país, pois [...] “através do folclore, o povo se torna presente na sociedade oficial e dá voz aos seus desejos, cria para si mesmo um teatro e uma escola, preserva um imenso cabedal de conhecimentos, mantém a sua alegria, a sua coesão e o seu espírito de iniciativa”.⁴⁹⁵ Estudar e valorizar o folclore era também uma atitude positivada em relação à busca de conquista do lugar social pelas classes populares. E as escolas de samba eram para Carneiro o lugar central das classes populares no Rio de Janeiro.

Édison Carneiro reservou dois capítulos de seu livro *A Sabedoria Popular* às escolas de samba. A sua primeira definição demarcava, para o pesquisador, o que eram as agremiações e os agentes sociais que compunham seu corpo funcional.

Chama-se escola de samba, atualmente uma associação popular que tem por objetivo principal sua participação, como conjunto, no carnaval carioca. Outrora, era o ponto do subúrbio ou do morro – como o terreiro Grande do Salgueiro – onde seus habitantes se reuniam para suavizar, com música, as durezas da vida.⁴⁹⁶

As relações de proximidade das escolas de samba com outras manifestações folclóricas foram apontadas por Carneiro, onde “a ginga da marcha da escola condensa, não apenas os meneios do samba de roda, mas também de outros cortejos populares, reis do Congo, rancho de reis e do carnaval”.⁴⁹⁷ O texto do pesquisador procurava demonstrar também sua preocupação com as possíveis descaracterizações: “a escola de samba, síntese desses elementos populares, constituir-se-ia a maravilha do carnaval carioca”.⁴⁹⁸

A afirmativa acima faz crer que Carneiro percebia o processo de transformação que as escolas de samba estavam passando, no final dos anos 1950. De grupos reunidos sazonalmente para estruturas mais organizadas, com uma vida política e estrutura social, como apontou o pesquisador:

⁴⁹⁴ Idem, idem.

⁴⁹⁵ Idem, idem.

⁴⁹⁶ Idem, p. 113.

⁴⁹⁷ Idem, p. 116.

⁴⁹⁸ Idem, idem.

Embora os seus sócios, às vezes se contem por algumas centenas, a escola de samba tem vida associativa precária, exceto nos meses que antecedem o carnaval. Sempre foi assim, mas atualmente certas escolas, através de feijoadas, bailes, comemorações, escolha de rainhas, etc, estão tentando fazer da antiga associação carnavalesca um clube, uma sociedade, de todo ano. [...] Com as antigas “uniões”, as escolas registraram-se como sociedades civis e, em consequência, passaram a realizar eleições para a renovação periódica da diretoria. [...] ⁴⁹⁹

Após fazer uma breve exposição da estrutura organizacional de uma escola de samba, denominando os cargos e funções dos agentes sociais que participam da vida de uma agremiação, de forma visionária Carneiro projetava um futuro importante para as escolas de samba no contexto da vida cultural do país.

A escola de samba, como associação civil, está ainda em pleno processo evolutivo. Do grupo antigo, sem coesão nem permanência, passou a sociedade civil, ainda mais ou menos oligárquica, - os “grêmios recreativos” atuais. No entanto, a recente experiência federativa, estabilizando-a e prestigiando-a, está permitindo uma expansão do espírito associativo que certamente fará da escola de samba a mais importante das organizações populares nacionais. ⁵⁰⁰

No segundo capítulo destinado às escolas de samba, o pesquisador cobrava das agremiações a retomada do controle dos desfiles. Sua proposta, no livro de 1957, ratificada posteriormente na Carta do Samba, em 1962, alertava para o perigo dos desvios sedutores dos prêmios, que Carneiro chamou de “simplesmente ridículos” e de Comissões Julgadoras “pouco capacitadas para entender e apreciar uma escola de samba”. Interessante notar que na pesquisa realizada no Jornal do Brasil, do carnaval de 1959, dois anos, portanto, após a publicação do livro, os órgãos responsáveis passaram a dispensar maior atenção à formação da Comissão Julgadora. No carnaval de 1959, Édison Carneiro, por exemplo, foi um dos julgadores. ⁵⁰¹

Carneiro defendia que a forma de compreender o folclore, incluindo as escolas de samba, que denominou “o mais importante dos folguedos populares brasileiros”, devia ser como o espaço propício de reivindicação dos agentes sociais populares. Por isso exigia proteção e respeito das autoridades às manifestações culturais populares para que elas não perdessem sua força e representatividade. O pesquisador estava ciente dos cuidados necessários a essa proteção:

Chegou o momento de pensar, com seriedade, e de maneira prática, no problema da proteção aos nossos folguedos populares. Como tornar efetiva

⁴⁹⁹ Idem, pp. 118-119.

⁵⁰⁰ Idem, p. 120.

⁵⁰¹ Idem, p. 127.

a proteção, sem que, no processo, os nossos folguedos percam as suas características? Sabemos que a proteção em si mesma implica numa intromissão erudita no campo do folclore e, entre os perigos que comporta, está o de poder levar à mais rápida liquidação de toda esta riqueza das gerações.[...] ⁵⁰²

O papel de Édison Carneiro como agente do diálogo e do contato entre a academia e as escolas de samba, vistas pelo autor como associações culturais populares, apareceu de forma explícita nas páginas do JB. A matéria *Carnaval elege suas 10 maiores personalidades*, de 2 de fevereiro de 1959, destacava o pesquisador como elemento de ligação entre as esferas do saber erudito com o popular:

Édison Carneiro, o folclorista, ganhou lugar entre as Dez Personalidades Carnavalescas por ser autor do único estudo sério sobre as escolas de samba do Rio. Baiano, veio morar no Rio e continuou aqui os seus trabalhos de folclore e etnologia que já o haviam feito conhecido e respeitado. Seu primeiro levantamento sobre escolas de samba, publicado numa revista e depois transcrito no livro “A Sabedoria Popular”, é fonte para todos os estudos que se fizerem sobre escolas de samba. A maior prova do sucesso das pesquisas de Édison Carneiro – a quem os sambistas chamam carinhosamente de “Professor” – está no fato de o pessoal das escolas de samba se reconhecer nos artigos por ele publicados. Édison Carneiro é Presidente de Honra dos Cartolinhos de Caxias, que este ano estreiam na Avenida. Sócio Benemérito dos Acadêmicos do Salgueiro e Grande Benemérito da Portela. Lá está o seu retrato, numa galeria onde também figura o de Paulo da Portela, considerado um dos pais das modernas escolas de samba. Segundo Édison, o retrato na parede da sede da Portela foi a maior homenagem que lhe prestaram em toda a vida. Foi recebê-la acompanhado da mulher e dois filhos. Já julgou duas vezes desfiles de escolas de samba e julgará outras vezes, tantas quantas o convide o Departamento de Turismo. Fica das sete da noite de domingo ao meio-dia de segunda-feira assistindo feliz às escolas passarem e distribuindo pontos que darão a classificação, por cuja justiça se esforça mais do que os outros, pois sabe muito bem o que ela representa para a gente das escolas. ⁵⁰³

As relações estabelecidas por Édison Carneiro com as escolas de samba geraram parcerias, mas também, polêmicas. Um exemplo de um embate, que extrapolou o espaço social das escolas e ganhou visibilidade no jornais foi a oposição de Carneiro em relação ao enredo sobre Palmares que o Salgueiro iria apresentar. A matéria, sob o título *Acadêmicos do Salgueiro há dois anos contrariam diversos historiadores*, trazia a polêmica entre Nelson de Andrade, presidente do Salgueiro, e o pesquisador.

⁵⁰³ *Jornal do Brasil*, 2/2/59, p. 7.

[...] Este ano, o problema não é propriamente histórico. É que o folclorista Edison Carneiro achou impossível o tema Palmares para uma Escola de Samba. Mas Nelson Andrade – que deu a ideia – fez pé firme, e manteve o enredo. Agora ele está convidando o folclorista para assistir a um desfile da Escola no Morro do Salgueiro.⁵⁰⁴

A questão não ganhou maiores repercussões e nas matérias seguintes o embate entre Nelson e Édison caiu no esquecimento. O que parecia estar em jogo não era o enredo em si, mas a forma como ele seria apresentado. O campo de lutas e conflitos estabelecia-se no que a proposta da agremiação da Tijuca provocaria, tratando uma questão importante, icônica para o Movimento negro brasileiro na chave das representações de resistência e revolta. Visões antagônicas sobre o passado, presente e o futuro da inserção do negro na sociedade brasileira eram abordagens que estavam em constante disputa, buscando visibilidade para a questão.

Se não podemos garantir que a ideia do enredo sobre *O Quilombo de Palmares* foi de Nelson de Andrade, a maior parte das evidências bibliográficas reunidas por mim no primeiro capítulo levam a creditar a autoria do enredo a Fernando Pamplona. Em diversas entrevistas, Pamplona foi reticente em relação a colaboração de Édison Carneiro na criação do enredo. Entretanto, não podemos esquecer que a obra do pesquisador baiano sobre Palmares foi publicada em 1947 e posteriormente em 1958, portanto em datas anteriores, mas, próximas ao desfile do Salgueiro de 1960. Em uma entrevista de Pamplona a Sergio Cabral,⁵⁰⁵ o carnavalesco declarou que havia pedido ajuda ao pesquisador para chegar às cinco nações mais guerreiras escravizadas no Brasil.

Sem dúvida, ainda seriam necessários esforços adicionais para compararmos a *Palmares* de Édison Carneiro com a *Palmares* do Salgueiro. O que se torna relevante neste embate não é tanto a questão da autoria em si, mas, a percepção de que os intelectuais e suas ideias circulavam nas esferas carnavalescas. No caso, lideranças do movimento negro como Édison Carneiro pareciam estar muito próximas das agremiações carnavalescas, até mesmo pautando seus enredos. Outro episódio que demonstra a parceria do pesquisador e folclorista foi a orientação dada por ele na elaboração do enredo *Casa Grande e Senzala*, da Estação Primeira de

⁵⁰⁴ *Jornal do Brasil*, 05/02/60, 2º caderno, p.4.

⁵⁰⁵ CABRAL, Sergio. *As Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio: Lumiar, 1996, p. 368.

Mangureira no Carnaval de 1962, como atestou o ex-presidente da escola Roberto Paulino, em seu livro *Do Country Club à Mangureira*, lançado em 2003.

Na visão de Roberto Paulino, o desfile de 1962 foi o grande momento da Estação Primeira de Mangureira nos desfiles. A sua narrativa é ponto fundamental para entender o cuidado e o apuro estético com que a preparação desse desfile impactou a escola, o presidente, a diretoria e toda a comunidade do morro da Mangureira.

As motivações da escolha do enredo, sua relevância e a participação decisiva de Édison Carneiro foram narrados pelo ex-presidente da Mangureira. A sua percepção de um novo caminho temático, relacionado ao que estava ocorrendo no Salgueiro, amplamente citado ao longo do seu livro, no meu entendimento, coloca Roberto Paulino também na vanguarda daquela nova tendência “revolucionária”. Nas palavras do autor,

O carnaval de 1962 começou a ser preparado muito cedo. Praticamente logo depois da vitória de 1961. Darke e eu não paramos. Eu havia lido *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre e, muito mais que o livro, ficara com o título na cabeça. Não queria transformar o livro em enredo, porque achava que se o seguíssemos ao pé da letra poderíamos ter alguns problemas. Adaptei, então, o livro para uma história que contasse ao mesmo tempo a vida das senzalas, o trabalho do negro, sua influência na formação da cultura brasileira, mas também falasse dos colonizadores, dos fazendeiros, seu fausto, suas festas e também suas danças e sua participação nesse amálgama que acabou por criar os elementos culturais brasileiros. Nisso muito nos ajudou o saudoso professor Edison Carneiro, irmão do falecido senador Nelson Carneiro. Edison era um homem profundamente ligado às raízes, à formação dos brasileiros, um *expert* na história do negro no Brasil, com vários livros e trabalhos publicados. Sabia tudo de folclore e das religiões de origem africana. Foi o fundador e presidente do Museu do Folclore, que criou com muito carinho e enfrentou as maiores dificuldades para concretizar esse sonho. Sem Edison Carneiro, esse nosso *Casa Grande e Senzala* jamais teria saído como saiu. O que eu aluguei o ouvido e o saber do professor, não foi brincadeira. E ele sempre solícito, sempre à nossa disposição, ensinando, corrigindo, ampliando, cortando coisas, aperfeiçoando aqui, detalhando ali. Pelo menos uma vez por semana, ia a seu escritório ou a sua casa, no Leblon, mostrava o que havia escrito, riscávamos e rabiscávamos.⁵⁰⁶

O grande destaque de Roberto Paulino ao professor Édison Carneiro contrasta com a vontade do folclorista, de que não fosse revelada a sua ajuda.

Quando consideramos o enredo pronto, acabado, o Édison Carneiro me disse:

- Olha, Roberto, acho que vocês fizeram o melhor enredo que já vi em escolas de samba. Está perfeito. Acho que o Gilberto Freyre não faria um

⁵⁰⁶ PAULINO, Roberto. *Do Country Club à Mangureira*. Rio, Letra Capital. 2003, p. 194.

Casa Grande e Senzala melhor. Mas não diga a ninguém que eu ajudei. O professor Édison Carneiro tinha muitos amigos e admiradores em todas as escolas de samba e frequentemente era jurado de enredo e letra de samba enredo. Não queria se comprometer e tinha razão. Fizera aquilo por amizade a mim, mas, principalmente, porque queria dar uma colaboração, com seu grande saber, a um bom enredo.⁵⁰⁷

Roberto Paulino citou outro aspecto importante que a intermediação de Edison Carneiro trouxe para o desfile da Mangueira,

Um dos melhores conselhos que Edison Carneiro nos deu foi procurar o afoxé Filhos de Gandhi – um bloco de carnaval do pessoal do candomblé – e convidá-lo para desfilar na Mangueira. Como o enredo tratava muito dos costumes dos negros, entre eles a religião, o professor achava que os Filhos de Gandhi era o que melhor poderia representar a religiosidade dos negros. Acabamos, ele e eu, padrinhos do bloco, que seria batizado meses depois. [...] Fomos muito bem recebidos pelo Alberto, então presidente, e que até hoje faz parte da diretoria de Harmonia da Mangueira. Nos Filhos de Gandhi, a maioria era de portelenses e imperianos, pois muitos deles trabalhavam no cais do porto, onde essas duas escolas são muito fortes. Mas alguns, como o Alberto e o Babalu, acabaram por se tornar mangueirenses de verdade. Então, ficou tudo acertado: eles desfilariam na Mangueira, com seus instrumentos e sua gente. Isso, dos instrumentos, foi um pequeno problema, pois sua batida não se compatibilizava com a bateria. Mas até nisso demos um jeito.⁵⁰⁸

Essa aproximação e interação das escolas de samba com grupos culturais ligados às religiões afro-brasileiras foram positivas não só para a Estação Primeira de Mangueira como para as demais agremiações. A consolidação de sentimento de pertença foi perceptível e as escolas de samba passaram a, cada vez mais, ser emissoras dos valores culturais do negro brasileiro, em especial, nas festas e representações das divindades religiosas de matriz africana.

6.4 O Congresso do Samba em 1962

O documento denominado Carta do Samba foi publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no mesmo ano de sua realização, 1962. Contendo 16 páginas, era composta de capa, folha de rosto, apresentação, estrutura do Congresso do Samba e o documento final, resultado dos debates do encontro (Imagem 18). A redação final da Carta do Samba coube a Edison Carneiro, que, aclamado pelos participantes, presidiu o encontro. Realizado

⁵⁰⁷ Idem, idem.

⁵⁰⁸ Idem, pp. 194-196.

no Palácio Pedro Ernesto, na cidade do Rio de Janeiro, o Congresso teve a duração de cinco dias, estendendo-se de 28/11 a 2/12 de 1962.

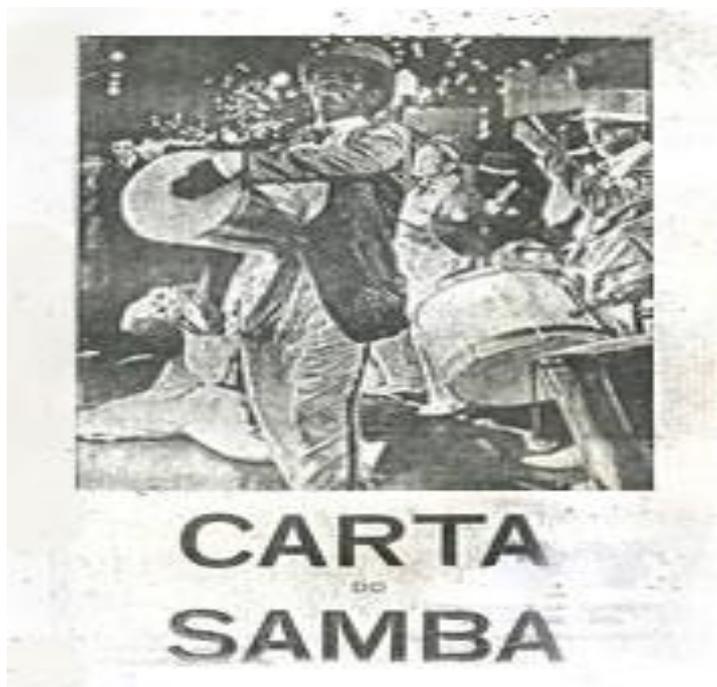


Imagem 18 - Capa da *Carta do Samba*. Foto: S/C. in <http://www.oestandarte.com.br>.

A quantidade de artistas e intelectuais que participou do Congresso⁵⁰⁹ nos dá a dimensão da importância com que o tema estava sendo tratado e como as propostas encetavam ações políticas ao universo das escolas de samba. Não que essa politização fosse partidária e ideológica, mas indicava caminhos em direção a uma maior organização institucional e estética para as escolas de samba. O intuito do Congresso era também regulamentar ações para garantir direitos autorais para os sambistas e apoiar as experiências de divulgação de nossa música no exterior e pelo interior do Brasil.

Entre os principais nomes, podemos destacar, além de Edison Carneiro, os artistas e intelectuais: Ary Barroso, Aracy de Almeida, Pascoal Carlos Magno, Servan Heitor de Carvalho, Henrique Foreis Domingues (Almirante), João Paiva dos Santos Paulo Lamarão, Sergio Cabral, Haroldo Costa, Oswaldo Sargentelli, Marília Batista, Alfredo Rocha Viana Filho (Pixinguinha), Ernesto dos Santos (Donga), José Ramos Tinhorão, Nelson Borges, e os representantes das escolas de samba, Roberto Paulino (Mangueira), Nelson Andrade (ex-Salgueiro e naquele ano já na Portela),

⁵⁰⁹ Ver COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p.125.

José Leite do GRES Unidos do Cabuçu, Mario Silva (GRES Independentes do Leblon) e Helles Ferreira da Silva (GRES Beija-Flor), entre outros agentes sociais com relevância nos debates culturais da cidade.

A apresentação de Édison Carneiro sobre o documento, na página 3, procurava explicar os objetivos do encontro e o momento de transformação ou, segundo Carneiro, *evolução*, que o ritmo, e, sobretudo, as escolas de samba estavam vivenciando. Vale a citação para compreendermos o intuito do Congresso e a proposta, que certamente era a do seu redator.

Esta Carta, que tive a incumbência de redigir, representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso. O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los. Não vibrou por um momento sequer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima dos sentimentos da nossa gente.⁵¹⁰

O documento enfatizou no seu primeiro capítulo uma das maiores preocupações dos intelectuais, sobretudo dos folcloristas, que era a “Preservação das Características Tradicionais do Samba” identificado como ponto central da essência do ritmo, a sua síncopa.⁵¹¹ O texto de abertura era direto e objetivo, sintetizando que a síncopa deveria continuar a ser valorizada.⁵¹² As escolas de samba pareciam estar seguindo as orientações desejadas pelo documento final. Essa afirmativa encontrou eco no trecho que demonstrava essa coesão de caminhos, apontada pelo redator Carneiro, “O samba produzido pelas escolas guarda comovedora fidelidade às origens”.⁵¹³

Ao constatar que as agremiações estavam seguindo bons caminhos, cabia ao documento apontar formas de manutenção e preservação para esse gênero de samba, portanto, “Recomenda-se que o samba de enredo seja simples e direto [...] e não

⁵¹⁰ CARNEIRO, Edson. Carta do Samba, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962, p. 3.

⁵¹¹ Síncopa, é a deslocação da acentuação do tempo forte para o tempo fraco. Considera-se parte forte do tempo, aquela que coincide com a pulsação, e a parte fraca do tempo a que não coincide com a pulsação.

⁵¹² CARNEIRO, Edson. Carta do Samba, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962, p. 5.

⁵¹³ Idem, p.10.

pretenda resumir em palavras, necessariamente poucas, o que a escola diz nas alegorias, nas fantasias, nas evoluções em todo seu desfile”.⁵¹⁴

Sem descuidar da gênese e raízes daquilo que pretendiam preservar, a Carta advertia para os perigos de desvirtuamento do samba. Assinalava que o samba era coreografia e música, assumindo formas e nomes por todo o território nacional. Que o samba era legado do negro de Angola, trazido pela escravidão e que, contemporâneo à redação do documento, ainda estava em adaptação, distante, portanto, de ser estabilizado em forma única.⁵¹⁵

Relativamente à dança, uma vez que a *Carta* considerava que o samba era coreografia e música, vale ressaltar a *Carta do Samba* recomendava que “a coreografia do samba se caracteriza pelo passo de deslize, de iniciativa individual e, portanto, sem outra regra fixa senão aquela que é no pé que se diz, que se exprime, tudo que o sambista sente”. Vangloriava-se, o documento, que,

[...] a escola de samba, quer nos ensaios, que nos desfiles de carnaval, têm mantido a esta coreografia uma fidelidade que lhe faz honra. Um progresso legítimo foi a inclusão de exibições de passistas individuais em ensaios e desfiles, que tanta graça e beleza lhes tem acrescentado.⁵¹⁶

Atento às adequações e às novidades anunciadas, a Carta procurava alertar qual deveria ser o ponto de equilíbrio para que as novas coreografias não fugissem da “autenticidade” dos passos, da dança do samba.

Tratando com realismo e certa visão positivada do processo de transformações que as agremiações estavam atravessando na década de 1960, o documento procurava equilibrar otimismo e cuidado, não desanimando as escolas na busca de novos caminhos, mas procurando sublinhar as ações preventivas necessárias para a manutenção de sua originalidade, a *Carta do Samba* não deixava de cuidar de suas defesas.

Ressalvada, mais uma vez, a liberdade de criação artística, a preservação das características do samba se impõe como um dever realmente patriótico, já que redundará na defesa serena, inteligente e compreensiva, mas vigilante

⁵¹⁴ Idem, p.10.

⁵¹⁵ Passando de um grupo social para outro, com características próprias em cada estado, o ritmo e suas similaridades assumia nomes diversos, como Tambor de Crioula (Maranhão), Babelô (Rio Grande do Norte), Samba de Roda (Bahia), Tambor (Piauí), Samba e Partido Alto, (no Rio de Janeiro, naquele momento dos anos 1960, o estado da Guanabara), Jongo (no então Estado do Rio e São Paulo) e Caxambu (Minas Gerais).

⁵¹⁶ CARNEIRO, Edson. *Carta do Samba*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962, p.7.

e enérgica, de um dos traços culturais que mais nos distingue como nacionalidade”.⁵¹⁷

As propostas polêmicas para o universo competitivo das agremiações propunham ações de resgate de um tempo mais amadorístico, em que seriam abolidos os prêmios, as disputas e a grandiosidade das alegorias que começavam a impor nos desfiles seu tamanho e centralidade. Recomendava-se que as escolas mantivessem intransigentemente as baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o baliza (o mestre-sala, conforme era chamado nos Ranchos). Nos seis pontos levantados pela *Carta do Samba*, percebemos qual orientação deveriam seguir as agremiações para manter sua autenticidade, assim como o que os agentes sociais reunidos no Congresso entendiam ser as escolas de samba.

- 1) Que as escolas abram mão de prêmios e classificações, que são causa, às vezes velada, às vezes ostensiva, tanto de atrasos [...] como das rivalidades [...];
- 2) Que as escolas desistam da apresentação de alegorias em carretas, que atravancam ruas e retardam a marcha, substituindo-as por alegorias que possam ser conduzidas, no máximo por uma, duas ou três pessoas;
- 3) Que as pistas de desfile sejam maiores do que os trechos que lhes são atribuídos nas avenidas Rio Branco e Presidente Vargas;
- 4) Que as escolas, em vez de se apresentarem apenas no concurso oficial, desfilem também nos bairros onde tenham sede, com maior frequência e regularidade do que já fazem;
- 5) Que os prêmios atualmente pagos em dinheiro às escolas vencedoras [...] sejam distribuídos equitativamente entre as entidades que neles tomam parte. [...]
- 6) Ter o direito de se registrar como “escola de samba”, com a faculdade de anteceder ou não este título com a qualificação de “grêmio recreativo”.⁵¹⁸

A *Carta*, muito próxima aos termos, defendidos por Édison Carneiro no livro *A Sabedoria Popular*, parecia estar sinalizando e antevendo o processo de mudanças que estavam sendo processadas. Alertava os sambistas e suas Associações (que deveriam se unir em uma só bandeira) para os acontecimentos contemporâneos à realização do Congresso; advertia para a ação fundamental que garantiria a manutenção do samba e das escolas de samba por muito tempo, ou seja, resguardar a alma da festa carnavalesca, preservando a sincopa, o ritmo e a dança do samba. Ressaltava também que Advertia enfim, que a tradição e os novos tempos eram instâncias compatíveis e de necessária convivência.

O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas

⁵¹⁷ Idem, p. 11.

⁵¹⁸ Idem, pp. 12-13.

populares; que desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real de nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-lo. (...) tentou-se dar, ao mesmo tempo razões e caminhos para a preservação das características do samba, uma perspectiva de progresso que não entre em choque com a tradição que consideremos de nosso dever proteger, a fim de lhe permitir uma evolução natural.⁵¹⁹

Na página final da *Carta do Samba*, o redator Édison Carneiro manifestou seu desejo e dos demais participantes do Congresso de que a discussão não ficasse restrita àquele encontro, nem se encerrasse ali. Essa ideia recorrente, em vários trechos do documento, ganhou contorno de máxima em seu parágrafo final, finalizando o texto com as seguintes palavras: “Esta carta deve ser meditada pelos amigos do samba, para revogá-la, ampliá-la, corrigí-la, atualizá-la ou ratificá-la nos futuros congressos”.⁵²⁰

6.5 Ainda em torno da autenticidade, do folclore e das transformações das escolas de samba

Na década de 1960, as escolas de samba pareciam estar no centro das atenções da imprensa, reflexo do interesse cada vez maior da população do Rio de Janeiro e do país para com os desfiles. O processo de crescimento e popularidade, como era de se esperar, provocava inúmeras polêmicas, debates e opiniões apaixonadas.

Um exemplo dos debates sobre o processo de crescimento e a perda da autenticidade, veiculados no *Jornal do Brasil*, foi a matéria intitulada *Escolas de Samba, Escolas de Show*, do jornalista Nonnato Masson, no período pré-carnavalesco de 1964. O mote de seu texto estava na relação das escolas com os enredos apresentados, entretanto essa questão serviu como entrada para uma reflexão maior sobre o papel das escolas e sua possível descaracterização como manifestação folclórica.

O texto de Masson parecia acompanhar a visão dos intelectuais e folcloristas, naquele momento defendendo a ideia de que autenticidade das escolas de samba residia em sua essência popular, característica das manifestações folclóricas. A noção

⁵¹⁹ Idem, p. 14.

⁵²⁰ Idem, p.15.

de folclore para o jornalista parecia estar centrada na ingenuidade e na simplicidade dos primeiros núcleos de sambistas.

Masson, em seu artigo, desferiu petardos críticos ao que considerava nocivo às escolas, ou seja, o enredo. O discurso de Masson, calcado na busca pela autenticidade, expôs, com certa ironia como a escolha do enredo parecia não ter importância para os componentes ou não era o dado que mais lhes importava durante a apresentação da escola.

Até 1962 podia-se perguntar, na Avenida, a qualquer um dos sambistas das escolas; - Qual é o enredo da escola: A não ser os membros da diretoria, que saem na Comissão de Frente, ninguém mais sabia ao certo responder. E os que respondiam ignoravam os detalhes. O que era, era, por que era e o fato de ser bastava. - Você é a porta-bandeira? - Pois não. - É que fantasia é essa? - Dama da Corte. Mais não diria se lhe fosse perguntado, porque o enredo é o que menos interessava a qualquer componente de escola de samba. Todos sabiam que a escola tinha um enredo cada ano, que participavam dele, mas o conservavam como um mito, faziam questão de ignorá-lo, e o que os interessava mesmo era sambar.⁵²¹

Sobre o conceito de enredo, o jornalista seguiu sua linha de raciocínio encetando críticas às escolas que realizavam a escolha do seu tema de forma pouco crítica ou condescendente ao poder público, ou agentes financeiros poderosos. Essa forma de proceder, para Masson, era um descaminho que levava as agremiações à sua descaracterização, acarretando a perda da sua autenticidade e o elo com as manifestações anteriores, cujas escolas tinham filiação direta.

O carnaval das escolas de samba – e isso não é novidade para ninguém – é calcado sempre num tema da História do Brasil. As escolas de samba, nesse particular, são coagidas a ser ufanistas, o que, se ganha em patriotismo, perde em autenticidade, como manifestação espontânea da alma popular. As escolas de samba, se bem que deitam, remotamente, suas raízes nas taieiras das negras coloniais, organizadas em cordões místicos, que desfilavam em procissões, na Bahia, ao tempo dos Governadores-Gerais, e no Rio, muito antes do tempo do Onça, não são festas de auto, ou mesmo de enredo propriamente dito, nem carregam as heranças africanas ou portuguesas dos mitos e fábulas que perduram nos ternos de reis, congadas, bumba-meu-boi, ranchos, maracatus, caboclinhos ou ainda nos lanceiros. O enredo nas escolas de samba é meramente episódico, acidental e francamente dispensável. Chega a ser, sob muitos aspectos, prejudicial.⁵²²

O jornalista Nonnato Masson tinha grande conhecimento da realidade das escolas de samba, e suas reportagens demonstravam sua familiaridade com os

⁵²¹ *Jornal do Brasil*, 14/02/64, caderno B, p.2.

⁵²² Idem.

espaços onde elas realizavam seus ensaios. As descrições dos morros e bairros periféricos estavam constantemente presentes em seu texto. Parecia ser sua intenção valorizar os componentes das agremiações como indivíduos autênticos representantes da cultura popular.

No artigo em questão, o jornalista, com certo desembaraço, estabeleceu sua versão para a origem do ritmo samba. Opinando sobre sua estrutura melódica, inspirações e aspirações, procurou fundamentar o quanto de autenticidade estava presente nas comunidades das escolas de samba. Sua escrita revelou um bom conhecimento da diversidade das manifestações folclóricas, provavelmente por conta de sua infância e adolescência passada em São Luís, capital maranhense, onde essas manifestações eram bastante ativas.

As escolas de samba existem o ano todo, não apenas para desfilar uma noite, pelo carnaval, mas, sim, para manter, no tempo e na tradição, um momento de musicalidade e de beleza que, na alvorada do século, eternizou a sensibilidade de velhas e velhos negros baianos, revelada nas noites cariocas das favelas em formação nos morros e dos cortiços condenados pelo progresso a desaparecer, numa mistura de lundus, maxixes, cateretês e modinhas. Com a mistura das vozes e dos ruídos de ranchos, bumba-meu-boi, congadas, reisados, fandangos, e com os mesmos instrumentos que animavam as danças de capoeira, as obrigações da macumba, as serestas e os chorões das madrugadas, aconteceu, de repente, um ritmo alegre de melodia triste, porque era ternura e sofrimento, desengano e paixão, não de um compositor accidental, mas de toda uma raça que se vinha consolidando há cerca de quinhentos anos e que buscava encontrar, no mistério da criação, a sua forma musical autêntica.⁵²³

Vistas como decorrências das expressões folclóricas populares, as escolas de samba, segundo Nonato, adequaram-se com certa dificuldade à tarefa de ter um enredo. Essa inadequação, segundo o jornalista, provocava o fenômeno da repetição e de certos erros de caracterização.

As escolas surgiram, mais tarde, pela atração que o samba exercia no povo como expressão folclórica. Eram grupos de cantores e músicos que, pelo carnaval, saíam do seu elemento a dar largas às suas criações, sem qualquer preocupação de ganhar prêmios, de mostrar o enredo mais original, a fantasia mais luxuosa ou cumprir, com maior fidelidade, um texto histórico. Nada de Tiradentes, Caxias, Guerra do Paraguai, Vice-Reis, Pedros ou Paulos, que essas figuras e fatos não devem ser vulgarizados pelo carnaval. Um dia, por decreto, as escolas deixaram praticamente de ser de samba para serem rebolantes batalhões patriótico-carnavalescos. Foi-lhes imposto o enredo histórico para os desfiles. O samba se transformou em Voluntários da pátria e desceu para a Avenida para dar combate a Solano López. Os tamborins viraram tambores da Guerra de Canudos e os reco-recos foram

⁵²³ Idem.

outros tantos bacamartes de Borba Gato e Anhaguera. Tiradentes tornou a passear sua túnica de condenado pelos antigos caminhos que a História registra, em arremedos muitas vezes caricatos por força da lei. Dura lex, e tome Dom Pedro I, todo ano, ali, firme na Avenida, de mestre-sala ou fantasia de destaque. Muito Dom João VI desfilou vestido de mosqueteiro e muita Princesa Isabel arrastou as sandálias na Avenida vestida de Maria Antonieta.⁵²⁴

No trecho final de sua matéria, Masson indicou os pontos que estavam desvirtuando as escolas de seu caminho natural como expressão do folclore nacional. Os “vilões” apontados por Masson eram os elementos alienígenas ao núcleo formador das escolas, com seus anseios de inovação, em nome da modernidade. Elencou também os interesses financeiros que a escolha do enredo poderia propiciar, com ligação direta às agências estatais ou até mesmo ao governo do, e então, estado da Guanabara, que havia proposto para o ano seguinte, 1965, um Carnaval monotemático, por conta da comemoração do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro.

Acontece que as escolas de samba foram também invadidas, aos poucos, por comerciantes, pintores e escultores, estetas de água doce e de outras águas, que se dispuseram a inovar tudo até então criado pela sabedoria dos que sabem apenas ser fiéis à tradição. Não bastando estar o samba das escolas limitado pelos artigos, parágrafos e incisos da lei antifolclórica, anti-o-diabo que a carregue, passaram a disputar o enredo inédito, o enredo-bomba, meteram na cabeça dos sambistas que o negócio devia ser feito na base de fantasia de Dama de Corte, com muito arminho e muita pluma, negócio de milhões para impressionar a Comissão Julgadora. Uma louvação ao açúcar e lá vinha a colaboração patriótica do IAA, salve o café, o maior produto nacional e etc, e tal, e o IBC passava a mandar na escola. Até que quebraram o segredo que cercava o enredo das escolas. Atualmente, por exemplo, já se anuncia qual o enredo das escolas em 65.⁵²⁵

Com o crescimento das escolas a partir dos anos 1960, percebe-se que as disputas pela manutenção da autenticidade e essência do evento ganharam contornos de guerra verbal, tendo na imprensa um espaço privilegiado. O grande debate girava em torno da inserção cada vez maior de elementos tidos como alienígenas ao universo das escolas de samba.

A própria transformação do desfile em evento cada vez mais teatralizado era condenada por críticos, como José Ramos Tinhorão e Sérgio Bittencourt. Ao utilizar como referência os elementos folclóricos do momento de origem das agremiações, os dois jornalistas percebiam, nos anos 1960 uma profunda descaracterização da

⁵²⁴ Idem.

⁵²⁵ Idem.

essência das agremiações. O crítico musical Tinhorão, no carnaval de 1965, declarou nas páginas do *Diário de Notícias* seus temores, ao explicitar a possível perda do caráter folclórico das escolas de samba.

O desfile das escolas de samba deverá marcar, neste carnaval do IV Centenário, o ponto culminante da festa no que ela tem de espetáculo, mas fixará, também, o instante histórico do início da sua rápida desagregação como fenômeno folclórico.⁵²⁶

Um exemplo da postura protetora dos jornalistas que provocaram embates nos jornais aconteceu no período anterior ao Carnaval de 1965, que apresentou uma polêmica envolvendo várias agremiações, apontadas como motivadoras do processo de “desvirtuamento” que as escolas estavam se encaminhando. O jornalista Sergio Bittencourt, em 1965, exasperava-se numa crítica contundente. Bastante respeitado na época como crítico musical, Bittencourt parecia ser um paladino da autenticidade e do caráter folclórico das manifestações culturais brasileiras ao destacar as escolas de samba.

A escola de samba é uma entidade democrática, tem as portas abertas a todos aqueles que amam o samba; não sou contra quem quer desfilar, e sim contra o pára-quedismo que ocorre ultimamente, com a finalidade exclusiva da publicidade.⁵²⁷

Sergio Bittencourt voltou ao tema e procurou estreitar o seu pensamento sobre a questão da pureza nas manifestações culturais. Ao utilizar como exemplo, o trio das Irmãs Marinho (Imagem 19) que desfilavam pelo Salgueiro, o jornalista “comprou briga” com o também jornalista Haroldo Costa.

Ninguém. Assim mesmo, resta uma pergunta no ar: como voltarão as Irmãs Marinho às suas origens? Na hora do desfile, no asfalto da avenida, entre tantos “joões” e tantas “marias” de nada e de ninguém, saberão manter a autenticidade do passo e do improvisado do ritmo? O trio Irmãs Marinho, formado por excelentes dançarinas profissionais, não deve desfilar em escola nenhuma. Três moças identificadas com o samba, sim. Há uma diferença, uma distância bem visível, Haroldo.⁵²⁸

O ponto mais complicado da campanha “tradicionalista” de Sergio Bittencourt chegou às raias do extremismo com sua proposta de manifestação contrária do povo

⁵²⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro, Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 150.

⁵²⁷ Idem, idem.

⁵²⁸ Idem, p.151.

às escolas que desfilassem com personalidades não identificadas no mundo das escolas de samba. Após afirmar não querer atingir as agremiações de menor porte, propôs duas ações concretas para o desfile de 1965.



Imagem 19 – A Irmãs Marinho desfilando no Salgueiro em 1971, no enredo Festa para um Rei Negro (Foto O Globo) sem data e sem crédito. In COSTA, Haroldo. *Salgueiro Academia de Samba*. Rio: Record, 1984, p. 201.

A primeira seria propor à comissão organizadora a inclusão de um quesito referente à autenticidade. A segunda proposta, caso a primeira não obtivesse respaldo da Secretaria de Turismo, seria contar com a cumplicidade do público em vaiar as agremiações que estavam “deturpando a legitimidade do desfile”. As escolas eleitas por Bittencourt para serem apupadas na avenida eram a Portela, o Salgueiro e o Império Serrano.⁵²⁹

A vaia não aconteceu, assim como os protestos sobre a autenticidade ficaram restritos aos intelectuais que cobriam o evento. Paralelo aos debates, as escolas, a cada ano incorporaram novidades estéticas e temáticas aos seus desfiles. O público, também em processo de expansão e transformação pareceu não se importar com as críticas dos folcloristas e a questão da autenticidade nunca foi algo temido pelos espectadores.

Interessante notar que o debate sobre tradição X modernidade acompanha a história das escolas de samba desde os anos 1950/60. Vistas, a princípio como manifestação folclórica, as escolas, com seus desfiles, demonstraram ser organismos

⁵²⁹ Idem, idem.

vivos, capazes de absorver as novidades e mesclar com os elementos de tradição, que caracterizam as agremiações e seus desfiles. A Portela nos anos 40/50, O Império Serrano nos anos 50 e o Salgueiro na década de 60 foram agremiações que trouxeram novidades que foram sendo apropriadas pelo universo do samba.

Joãozinho Trinta nos anos 70 e Renato Lage nos anos 80/90 também contribuíram na adoção de novidades. A cada década um artista e suas equipes de apoio procuraram reinventar o conceito escola de samba. As escolas sobreviveram e continuam sobrevivendo. Equilibrando-se em doses de ousadia e inovação nas suas bases solidificadas de tradição. Dessa forma continuam dinâmicas e ativas, crescendo a cada ano.

Conclusão

Quando lancei um olhar retrospectivo para a década de 1960, percebi as grandes mudanças que transformaram o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro em evento de interesse global, com características de megaespetáculo. As atuais 12 escolas de samba do grupo especial apresentam anualmente cerca de 50.000 componentes, 100 carros alegóricos de tamanho cenográfico considerável, 4.000 ritmistas, 1.000 compositores, 100 cantores, centenas de coreógrafos, artesãos, vidraceiros, soldadores, enfim, um número impressionante de profissionais que permitem a realização da grande ópera popular que desfila pela Avenida Marquês de Sapucaí.

Todo esse processo de transformações parece mesmo ter tido sua gênese na década de 1960. Claro que os germes da mudança estiveram sempre presentes no ambiente das agremiações, desde sua criação no final dos anos 1920. O caráter competitivo do espetáculo exigia a busca por inovações temáticas, ousadias estéticas e um contingente sempre maior de desfilantes.

Nos anos 1960, as escolas de samba conquistaram o papel de protagonistas do Carnaval carioca, tendo suas histórias, seus feitos, suas lutas estampados nos jornais e revistas da época. As agremiações despertavam o interesse do Poder Público, que buscava controlar os desfiles e criar a infraestrutura necessária, assim como seduziam os moradores da zona sul carioca.

Os veículos de imprensa, percebendo esse interesse do público leitor, intensificaram a cobertura jornalística e, no período pré e pós-carnavalesco, abriram generosos espaços para falar das escolas, seus enredos, seus componentes, seus personagens, seus sambas e suas comunidades.

O *Jornal do Brasil* foi um dos veículos de comunicação que abraçou as escolas e conferiu-lhes respeitabilidade. No alto de seu prestígio, sobretudo pelas transformações de sua forma de construir a notícia, amparado em novidades estéticas, na diagramação do conteúdo, na utilização de fotos, no conceito do fotojornalismo e na criação do *Caderno B*, o jornal tornou-se um espaço específico

para as notícias culturais. O JB exemplificou o real interesse da imprensa nas escolas de samba cariocas, a partir dos anos 1960.

De sua formação original nas comunidades periféricas da cidade, contando com um contingente expressivo de negros e mulatos, as escolas de samba despertaram sentimentos diversos em seu processo de consolidação no Carnaval carioca. Tratadas como elementos exóticos, manifestação folclórica tradicional ou popular o interesse da classe média e dos governantes ampliou o espaço das agremiações no cenário cultural carioca. A aproximação com agentes sociais de outras áreas artísticas e eruditas foi tida por jornalistas e pesquisadores como a principal motivação para as transformações que se processaram a partir da década de 1960.

Com efeito, essas aproximações sempre estiveram presentes nas demais manifestações carnavalescas, como atestam as histórias das Grandes Sociedades e dos Ranchos. As próprias escolas de samba, em suas bases iniciais, apresentam agentes sociais que circulavam em diversos espaços culturais na cidade, impactando as formas e os discursos dos quais as agremiações se apropriavam e representavam em seus desfiles.

A maior visibilidade que o fenômeno da aproximação dos agentes sociais eruditos com as escolas de samba ganhou foi por conta da cobertura expressiva que os jornais, as revistas, as emissoras de rádio e TV passaram a registrar. A entrada em cena de professores, cenógrafos, coreógrafos, bailarinos e músicos profissionais parecia ser uma novidade, entretanto o crescimento do evento era conectado à própria mudança que estava ocorrendo nas artes, na política e na sociedade brasileira.

No início desta pesquisa, tinha a certeza de que a partir da mudança temática do Salgueiro, apresentando temas afro-brasileiros nos anos 1960, nos anos seguintes, as demais escolas de samba passaram a desfilar também com temas relacionados às questões das condições sociais dos negros, desde a ancestralidade africana à proliferação dos subúrbios e favelas na cidade do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva inicial, bastante redutora, eu também creditava ao Salgueiro toda a liderança nesse processo de inovação temática.

Ajustando melhor a lente, passei a encontrar indícios de experiências na mesma temática em outras agremiações. Ao propor temas e enfoques também inovadores e citando alguns dos personagens que se tornariam mais adiante

“descobertas” do Salgueiro, percebi que o processo de buscar as referências e carnavalizar as representações culturais afro-brasileiras já estava estabelecido em outras agremiações desde pelo menos o final dos anos 1940.

Com efeito, as ações “pioneiras” de outras agremiações em relação à cultura afro-brasileira e da história do negro no Brasil foram sendo “apagadas” da memória construída do Carnaval carioca e seletivamente “esquecidas” na bibliografia sobre o tema. Mesmo com essa dinâmica da canonização de uma narrativa que oficializa o que se deseja instituir como “verdade única”, as evidências foram sendo coletadas e merecem ser expostas.

A década de 1960, período temporal recortado nesta tese, passou para a bibliografia especializada como o momento das grandes transformações estéticas e ideológicas nos desfiles das escolas de samba, tendo como líder incontestado o professor da Escola Nacional de Belas Artes, o cenógrafo Fernando Pamplona, que realizou vários carnavais na Acadêmicos do Salgueiro naquele período.

Este binômio – Pamplona e Salgueiro – passou a ser uma verdade praticamente incontestável. A cada publicação de um novo livro sobre escolas de samba, essa verdade cristalizada brotou em inúmeras citações. Fruto de uma construção dos jornalistas Sergio Cabral e, sobretudo, Haroldo Costa, essa versão da história praticamente foi oficializada pelos pares. Canonizada pelo universo carnavalesco, parecia que não era possível compreender a história da renovação dos desfiles sem passar por essa chave: O Salgueiro com Pamplona revolucionou o Carnaval carioca com os temas afro-brasileiros.

Se os pesquisadores, em sua grande maioria, continuam a reafirmar essa versão, os componentes mais antigos da agremiação tijuicana seguem uma linha um pouco diferente. Em seus depoimentos, percebe-se a reafirmação dessa versão principal, mas é possível observar nas brechas do discurso indícios de que a história é muito mais ampla e complexa. As entrevistas foram importantes para ampliar o escopo de agentes sociais envolvidos na “revolução” salgueirense e mesmo produzidas em 2010, quando eu ainda estava desejoso de comprovar a versão canonizada do pioneirismo do Salgueiro, seu material permitiu-me uma análise mais abrangente e instigante.

Na imersão às matérias do JB fui descobrindo outra história, bem mais rica e plural, com outros personagens também importantes na história do Salgueiro, como

Joaquim Casemiro, o Calça Larga, a coreógrafa Mercedes Batista, o carnavalesco Arlindo Rodrigues, a sambista Paula, os compositores Zuzuca, Anescarzinho, Noel Rosa de Oliveira, as Irmãs Marinho, a passista Narcisa, entre outros. Esses personagens, diga-se de passagem, foram citados pelos jornalistas Sergio Cabral e Haroldo Costa em seus livros “canônicos”, mas paulatinamente esquecidos na maior parte das publicações sobre as escolas de samba nos últimos anos.

Com esta pesquisa pude constatar que a questão do pioneirismo do Salgueiro, importante no discurso legitimador das agremiações não apareceu com tanta ênfase nas páginas do *Jornal do Brasil*. Os enredos tidos como inovadores foram tratados de maneira formal e sem o grande entusiasmo que marcou a narrativa sobre os desfiles dos anos 1960, na bibliografia produzida em anos recentes.

Claro está que, os enredos do Salgueiro foram bastante comentados, mas o ponto principal estava na percepção de um processo de transformação, mais amplo, que ocorria nas escolas de samba de maneira global. Mesmo os desfiles que a escola conquistou o campeonato (1960, 1963, 1965 e 1969) foram comentados de forma mais corriqueira, pelos jornalistas do JB. Elogios como “espetacular” e “original”⁵³⁰ ou “inovadora”⁵³¹ foram utilizados sim, mas no calor dos acontecimentos não ficou demarcada a ideia de ser o Salgueiro o único líder da revolução temática nos desfiles das escolas de samba. Outras apresentações de escolas do mesmo porte do Salgueiro ou até menores, também buscaram inovações temáticas, sobretudo, na aproximação de enredos sobre a história do negro e tiveram o reconhecimento dos jornalistas do JB.

Com as matérias e os artigos publicados no periódico pesquisado foi possível perceber que, mesmo não tendo explicitamente a conotação de enredos afro-brasileiros, as escolas, em sua grande maioria, se relacionaram com a história dos negros no Brasil. Enredos sobre a História do Rio de Janeiro, sobre fatos da história brasileira; homenagens aos estados do nosso país, aos artistas e suas manifestações artísticas (literatura, artes plásticas, música); a exaltação ao folclore, com suas festas e danças, eram momentos aproveitados pra contar e cantar a história dos negros em diversos períodos e espaços culturais na terra carioca e brasileira.

⁵³⁰ Expressões do jornalista Marcos de Castro sobre o desfile do Salgueiro, *Chica da Silva* em 1963. *Jornal do Brasil* – 28/02/63, caderno B, p. 6.

⁵³¹ Expressão de Sérgio Cabral em texto sobre a retrospectiva do desfile do Salgueiro, sobre o *Quilombo dos Palmares*, do ano 1960, já no carnaval de 1961. *Jornal do Brasil*, 8/2/1961, Caderno B, p. 4.

Confrontando a proposta dos enredos com os sambas que as escolas apresentaram, a maioria publicados no JB, ficou bastante claro que a história do negro estava sendo contada sobre vários ângulos, às vezes de forma indireta, outras de forma contundente. As possibilidades discursivas variaram no leque de enredos apresentados, ora exaltando a ancestralidade africana, ora retratando a escravidão (entre lamentos e castigos na senzala, circulando pela cidade do Rio ou refugiando-se em quilombos e preparando revoltas), apresentando personagens pouco conhecidos que conseguiram subverter a ordem social, pregando a igualdade social por meio da democracia racial, e pelas festas, danças, práticas culturais religiosas, apresentando uma identidade cultural negra que foi sendo moldada no Brasil.

Os textos dos intelectuais e pesquisadores do folclore nacional foram motes presentes nos variados discursos que as escolas adotaram em seus enredos. Os debates sobre autenticidade versus modernidade, na exaltação das agremiações como manifestações folclóricas e o repúdio em relação ao processo de profissionalização dos desfiles e do fenômeno do “embranquecimento dos desfilantes”, foram pautas que permearam os anos 1960, gerando tensões, disputas e acarretando transformações consideráveis no caráter de espetáculo das apresentações das escolas.

Os congressos, palestras, seminários, como o I Congresso do Samba, organizados por intelectuais militantes dos diversos segmentos dos movimentos negros no Brasil, foram discursos que também impactaram as propostas de enredos apresentados ao longo da década de 1960. As ideias de democracia racial, de pan-africanismo, de negritude, de resistência/revolta foram tendências que ao longo da década fizeram parte das mudanças ocorridas nos movimentos negros no Brasil e também encontraram espaço nas escolas em seus enredos, fantasias, sambas apresentados na avenida dos desfiles.

Com essa imersão às fontes, outra versão surgiu com vigor e ficou perceptível como as escolas de samba, em sua grande maioria, estavam empenhadas em contar a história sobre a perspectiva de sua própria origem. A bibliografia sobre os Movimentos Negros parece desconhecer essa questão. Não encontrei nas obras pesquisadas e citadas ao longo desta tese algum comentário que incluísse as agremiações em plena ação nos anos 1960 como instituições culturais que desenvolviam um papel de contestação das desigualdades sociais e de imposição do orgulho em ser negro no Brasil. Essa desatenção, acredito, precisa ser repensada.

A bibliografia específica sobre as escolas de samba, por seu turno, elegeu o Salgueiro como o representante simbólico da principal emissão sobre a identidade negra no Brasil. O trabalho realizado na agremiação, desde sua fundação em 1953 demonstrou que representar a cultura negra já era uma posição da escola nos enredos em 1954 (Homenagem à Bahia), 1956 (Brasil, fonte das Artes) e 1957 (Navio Negreiro). O desfile de 1959 (Debret) e os dos anos iniciais da década de 1960, *Quilombo dos Palmares* (1960), *Aleijadinho* (1961), *Chica da Silva* (1963) e *Chico Rei* (1964) foi um processo de continuidade, ampliado pela ação dos meios de comunicação.

É necessária que seja feita uma revisão na narrativa, que se consolidou ao longo dos últimos anos, sobre o papel de centralidade do Salgueiro neste processo de abertura aos temas afro-brasileiros, a partir da entrada dos artistas de formação acadêmica. Sem retirar a importância destes artistas, é desejável que sejam realizadas novas pesquisas que permitam fazer emergir agentes sociais que também foram responsáveis pelas escolhas temáticas que resultaram nas representações do negro nos desfiles das escolas desde os anos 1940.

Ignorar os demais agentes sociais que foram responsáveis pelas escolhas temáticas, diretores de harmonia, artistas das comunidades e pela sonoridade do espetáculo, como os compositores, velha guarda, as pastoras (atualmente segmentadas na ala de baianas) é outra lacuna importante que os trabalhos acadêmicos ou jornalísticos precisam preencher. Esses agentes sociais foram fundamentais e ainda o são nos dias atuais, muito embora, quase sempre eclipsados pela centralidade dos carnavalescos.

Com esta pesquisa percebi que não houve um protagonismo isolado, e sim um processo vigoroso, partilhado e vivenciado por diversas comunidades e seus diversos agentes sociais nos desfiles das escolas de samba nos domingos de Carnaval. Foi possível constatar que a questão da temática afro-brasileira não foi uma prerrogativa única do Salgueiro. As experiências estéticas, originadas a partir de outras agremiações, como Mangueira, Mocidade Independente, Império Serrano, Portela, Aprendizes de Lucas, Tupy de Brás de Pina, União de Jacarepaguá, entre outras, foram concretas. Entretanto, todos esses exemplos parecem ter caído num espaço, onde o esquecimento é o mote principal.

Este trabalho procurou cumprir sua função de, mais do que levantar novas verdades, estimular uma reflexão sobre os caminhos da construção histórica, realizada, na maioria das vezes, sem grande aprofundamento às fontes, e sim reproduzindo versões e memórias já publicadas. Com efeito, espero que esta tese seja um convite para mergulharmos em águas mais profundas da história para trazer à tona novos personagens, situações e fatos que ficaram escondidos e iluminá-los, pois, com certeza, esses novos dados serão importantes para uma construção histórica menos tendenciosa e mais plural.

Referências Bibliográficas

1 Fontes

Entrevistas

Djalma Sabiá - em sua residência, na Tijuca, em 01/6/2010.
Dona Caboclinha - realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.
Fernando Pamplona - realizada em sua residência em Copacabana, em 19/11/2010.
Haydê Blandina - realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.
Hiram Araújo - realizada na sede da LIESA, no centro do Rio de Janeiro, em 25/5/2010.
Jorge Bombeiro - realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.
Maria Augusta Rodrigues - realizada em sua residência no Flamengo, em 20/11/2010.
Renato Lage - realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 20/11/2010.
Tia Ciça - realizada na Quadra do Salgueiro, na Tijuca, em 12/7/2010.

Internet: Sites pesquisados

www.revistabrasileiros.com.br
www.usp.br
www.esporte.hsw.uol.com.br/madureira
www.dicionariompb.com.br
www.haroldocosta.com.br
www.livrariasaraiva.com.br
www.salgueiro.com.br
www.pedromigao.com.br
www.umes.org.br/cpc/livrostextos
www.deputadopauloramosrio.blogspot.com
www.batuque.com
www.veja.abril.com.br
www.mocidade.com.br
www.academiadosamba.com.br
www.sambanet.com.br
www.institutoamilcardecastro.com.br
www.observatoriodaimprensa.com.br
www.ims.uol.com.br
www.sidneyrezende.com/noticia
www.ofazedordeauroras.blogspot.com.br
www.vagalume.com.br
www.pesquisaescolar@fundaj.gov.br
www.bancadadosamba.wordpress.com
www.infoescola.com/biografias
www.revistadehistoria.com.br
www.portaldosjornalistas.com.br
www.estadao.com.br/noticias/geral
www.edtl.com.pt
www.letras.mus.br/sambas
www.portelaweb.com
www.lumiar.com.br
www.video.sonicomusica.com

Periódicos consultados

Acervo Digital Jornal do Brasil - Janeiro/Março (1959-1971)
Acervo Diário de Notícias – Fevereiro/Março (1962-1965) - BN
Acervo Última Hora – Janeiro/Fevereiro (1959-1962) - BN
Jornal O DIA – Fevereiro (1992) – Arquivo Djalma Sabiá

2 Bibliografia

ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa Em Transição: o Jornalismo Brasileiro nos Anos 50*. Rio: Editora: FGV; 1996.

ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena – Uma estética de resistência*. Coleção Paulicéia. São Paulo: Boitempo, 1998.

AQUINO, Rubim Santos L. de, DIAS, Luiz Sergio. *O Samba-enredo visita a História do Brasil. O samba-de-enredo e os Movimentos Sociais*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval – Seis mil anos de História*. 2. ed. Rio: Gryphus, 2003.

_____ e JÓRIO, Amauri. *Escolas de Samba em desfile – Vida, Paixão e Sorte*. Rio: ASB, 1969.

ARNT, Ricardo. *Jânio Quadros - O Prometeu de Vila Maria*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. – 1.ed. Rio de Janeiro:FGV, 1998.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um pandeiro*. 3. reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Brasil-Estados Unidos: A Rivalidade Emergente*, São Paulo, Editora SENAC, 1999.

_____. *O Governo João Goulart – As lutas sociais no Brasil 1961-1964*. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, Brasília- DF UNB, 2001.

BARBOSA, Marialva Carlos. *História Cultural da Imprensa*. Rio: Mauad Editora Ltda, 2007.

BASTOS, João. *Acadêmicos, unidos e tantas mais – entendendo os desfiles e como tudo começou*. Rio: Folha Seca, 2010.

BRUNO, Leonardo. *Explode Coração: Histórias do Salgueiro*. Rio: Editora Verso Brasil, 2013.

- BURKE, Peter. *Variedades da História Cultural*. Rio: Civilização Brasileira, 2002
- _____. *A Escrita da História*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CANDEIA FILHO, Antonio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio: Lidador, 1982.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e Vainfas Ronaldo (orgs.) *Domínio da História: ensaios de teoria e metodologia*. 1. ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARNEIRO, Edison. *A Sabedoria Popular*. Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1957.
- _____. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca dos Bastidores ao Desfile*. 1. ed. Rio: FUNARTE, UFRJ
- _____. e GONÇALVES, Renata Sá (orgs), *Carnaval em Múltiplos planos*. Rio: Aeroplano, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural; entre práticas e representações*. 2. Ed. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude*. 1. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- COELHO, Eduardo. *Carioca de 1971: a verdadeira história da vitória do Fluminense sobre a Selefogo alvinegra*. Rio de Janeiro: Maquinaria, 2011.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Salgueiro 50 anos de glórias*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *100 de Carnaval no Rio de Janeiro*. 1. ed. Rio: Irmãos Vittale, 2001.
- _____. *Política e Religiões no Carnaval*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.
- COSTA, Osmani Ferreira da. *Rádio e Política*. Londrina: Eduel, 2005.
- COUTO, Ronaldo Costa. *Brasília Kubistcheck de Oliveira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Da MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. – 5.ª ed. – Rio de Janeiro : Guanabara, 1990.

De CERTAU, Michel. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio: Forense Universitária, 2006.

DINIZ, Alan, MEDEIROS, Alexandre e FABATO, Fábio. *As três irmãs: Como um trio de penetras “arrombou a festa”*. Rio: Nova Terra, 2012.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. 1. ed. Rio: Jorge Zahar, 2006.

DREIFFUS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. 1. ed. Rio: Gryphus, 2002.

FARIA, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*, dissertação de mestrado – UERJ, 2008.

FARIAS, Edson. *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*. 1.ed. Rio de Janeiro: e-papers, 2005.

FARIAS, Julio Cezar. *O Enredo de Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed, 2007.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 1. ed. São Paulo: EDUSP- Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____ e DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de História comparada*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FELDMAN, Heydi Carolyn. *Ritmos negros Del Perú : Reconstruyendo La herencia musical africana*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos e PUC Del Perú, 2009.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. 1.ed. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e Objetos celebrados*. Rio: Sec. Cultura, Arquivo Geral da Cidade, 2001.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. 1.ed. Rio: Altos da Glória, 1999.

_____. *Escritos carnavalescos*. Rio: Aeroplano, 2012.

_____. *Inventando Carnavais – O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio: UFRJ, 2005.

FERREIRA, Jorge (org). *O Populismo e sua História*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____ *O Imaginário Trabalhista – getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____ e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano – Vol. 4 - o tempo da ditadura : regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Marieta Moreas. *JoãoGoulart – entre a Memória e a História*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____ e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FICO, Carlos Fico. *O Grande Irmão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Além do Golpe – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, São Paulo: Graal, 1999.

FREIXO, Adriano de e MUNTEAL FILHO, Oswaldo (orgs.) *A ditadura em debate: Estado e Sociedade nos anos de autoritarismo*. Rio: Contraponto, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988.

_____ e FERREIRA, Jorge. *Jango as múltiplas faces*, Rio de Janeiro, FGV, 2007.

GOMES, Flávio e DOMINGUES, Petrônio (org.). *Experiências da Emancipação – biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os Ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro, APERJ, 2006.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista da USP, n. 68, 2013.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro, *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca*. Dissertação de mestrado em Belas Artes - UFRJ/1992.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no Samba*. Rio: Arquivo Público, 2009.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG – UNESCO, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *O Breve século XX*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ e RANGER, Terence, *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

IANNI, Otávio. *O colapso do Populismo no Brasil*. 2.ed. Rio: Civilização Brasileira, 1971.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de Samba, Ritual e Sociedade*. Rio: UFRJ, 2010.

LESSA, Carlos, *O Rio de todos os brasis*. – 2.^a ed. – Rio de Janeiro : Record, 2001.

LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. 1. ed. Rio: Pallas, 1992.

MARKUN, Paulo e HAMILTON, Duda. *1961 Que as armas não falem*. São Paulo: Senac, 2001.

MATOS, Edilene, Castro Alves, *Imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: PUC, 2001.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia e Chanchada: Imagens do Brasil na cultura das classes populares*. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2005.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MORAIS, Christian Escort. *Marketing editorial também é jornalismo*. Revista de Comunicação, Ano 13, Número 50, 1997.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MOTTA, Marly, FREIRE, Américo e SARMENTO, Carlos. *A Política Carioca em Quatro Tempos*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a Roda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUSSA, Alberto e SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo – história e arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias – A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PAULINO, Roberto. *Do Country Club à Mangueira*. Rio, Letra Capital. 2003.

PEREIRA, Almicar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Vilma Moreira, *A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de depressão política do regime militar*. Porto Alegre. UFRS, 2008.

PERELMUTTER, Daisy. *História Oral: limites e possibilidades*. São Paulo: FGV-SP, 2007.

PIMENTEL, João. *Marcadas para Viver- a luta de cinco escolas*. Rio: Verso Brasil, 2012.

PINTO, Luiz de Aguiar Costa. *O Negro no Rio de Janeiro: Relações de Raças numa sociedade em Mudanças*. 2. Ed. Rio: UFRJ, 1998.

POLARI, Alex. *Embusca do Tesouro*. 2. ed. Rio de Janeiro, Pasquim, 1982.

PORTELLI, Alessandro. *A filosofia e os fatos*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O Carnaval carioca: o vivido e o mito*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RÉMOND, René. *Por uma História Política*. 1. ed. Rio: UFRJ/FGV, 1996.

REIS FILHO, Daniel e MORAES, Pedro. *1968 a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro, E-papers, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Embusca do povobrasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 1.ed. Rio: Jorge Zahar-UFRJ, 2001.

SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a Crise brasileira. In *Política e Administração*, Vol 2. Julho-setembro, 1985.

SANTOS, Nilton. *A Arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na Rua: a nova face da escravidão*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil, de Castelo a Tancredo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 1. ed. Rio: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

_____, BICALHO, Maria Fernanda Baptista e GOUVEIA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas, ensaio de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação dos Reis Congos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002,

SPINK, Mary Jane (org.) *O Conhecimento no Cotidiano – As Representações Sociais Na perspectiva da Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da MPB*. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

THOMPSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais*, p. 69 in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.). *Usos e Abusos da História Oral*, 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra*. 1. ed. RIO: ASB, 1985.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil?* . – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VENTURA, Zuenir. *1968 o Ano que não terminou – a aventura de uma geração*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2. ed. Rio: Jorge Zahar, 1995.

VILLA, Marco Antônio. *Jango – Um perfil (1945-1964)*. São Paulo: Globo, 2004.

VISCARDI, Cláudia e DELGADO, Lucília de Almeida. Neves (orgs). *História Oral Teoria, Educação e Sociedade*. Juiz de Fora: UFJ e CAPES, 2006.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na política brasileira*. 2. ed. Rio:Paz e Terra, 1980.

ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. *1968 Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Anexo 1 Tabela 1A – Enredos (Década de 1950)

A n o	Mangueira	Portela	Império Serrano	Salgueiro	Beija Flor
50	Plano Salte- Saúde, Lavoura, Transporte e Educação	Riquezas do Brasil	Batalha Naval do Riachuelo		
51	Unidade Nacional	A Volta do Filho Pródigo	61 anos de República		
52	Gonçalves Dias	Brasil de Ontem	Homenagem a Medicina		
53	Caxias	As Seis Datas Magnas	O Último Baile da Corte Imperial		
54	Rio de Janeiro, de Ontem e de Hoje	São Paulo Quatrocentão	O Guarani	Romaria à Bahia	O Caçador de Esmeraldas
55	As Quatro Estações do Ano	Festa Junina em Fevereiro	Exaltação a Duque de Caxias	Epopéia ao Samba	Páginas de Ouro da Poesia Brasileira
56	O Grande Presidente	Riquezas do Brasil	O Caçador de Esmeraldas	Brasil, Fontes das Artes	O Gaúcho
57	Emancipação Nacional - Rumo ao Progresso	Legados de D. João VI	Exaltação a D. João VI	Navio Negroiro	Riquezas Áureas do Brasil
58	Canção do Exílio	Vultos e Efemérides do Brasil	Exaltação à Bárbara Heliodora	Fuzileiros Navais: Um século e meio de progresso a serviço do Brasil	Tomada de Monte Castelo ou Exaltação às Forças Armadas
59	Brasil, Através dos Tempos	Brasil, Pantheon de Glórias	Brasil Holandês	Viagem pitoresca através do Brasil – Debret	Copa do Mundo

Tabela 1B – Enredos (Década de 1950)

A n o	Mocidade	Aprendizes de Lucas	Vila Isabel	Unidos da Capela	Unidos da Tijuca	Viradouro	Caprichosos	Tupy Bras de Pina
50			Baía da Guanabara			Tiradentes - Mártir da Independência	Grito do Ypiranga	
51		Festa da Uva	Trabalhadores do Brasil				Alavanca e Progresso	
52			Fé, Esperança e Caridade		Feira de Nazaré	Vultos nacionais	Homenagem a Santos Dumont	
53		Exaltação à Recife		Presente, passado e futuro	Nossos heróis: Caxias, Barroso e Santos Dumont	Cândido Rondon	Beijamin Constant	
54		Exaltação à São Paulo	Presente, Passado e Futuro	Brasil primitivo e moderno	4º Centenário de São Paulo	Homenagem ao estado do Rio	Asas do Brasil	
55		Homenagem ao fruto proibido	Obras da Natureza	Saudações aos heróis que lutaram pela Independência	Inferno Verde	Batalha Naval do Riachuelo	Maria Quitéria	
56	Castro Alves	Um pouco do Sul	Três Épocas	Frases que simbolizaram uma pátria	Sinhá Moça	Independência do Brasil	Exaltação à Justiça brasileira	Benfeitores da cidade em 1902
57	O Baile das Rosas	Gratidão do Sambista - Homenagem à Imprensa	O grande Baile da Ilha Fiscal	Petrobrás	Fascinação do Ouro e Diamantes	Quatro grandes feitos da História	Glória ao General Osório	Ordem e Progresso
58	Apoteose do Samba	O oficial dos voluntários da pátria	Riquezas do Brasil	Brasil de Cabral a Pedro	O Patriarca da Independência	Primeiro Reinado	Glória à música brasileira	Inconfidência Mineira

Tabela 2A – Enredos (1960-1969)

Ano	Mangueira	Portela	Império Serrano	Salgueiro	Beija Flor	Aprendizes de Lucas
1960	Carnaval de todos os tempos	Rio cidade eterna	Medalhas e Brasões	Quilombo dos Palmares	Regência Prima	José Bonifácio, Patriarca da Independência
1961	Reminiscências do Rio Antigo	Jóias e lendas do Brasil	<i>Movimentos Revolucionários do Brasil</i>	<i>Vida e obra de Aleijadinho</i>	Homenagem a Brasília	A vida e a obra de Antônio Francisco Lisboa
1962	Casa-grande e senzala	<i>Rugendas ou Viagens pitorescas pelo Brasil</i>	<i>Rio dos Vice-Reis</i>	O Descobrimento do Brasil	<i>Dia do Fico</i>	Maravilhas do Brasil
1963	Exaltação à Bahia	<i>Barão de Mauá e suas realizações</i>	<i>Rio Ontem e Hoje</i>	Xica da Silva	Peri e Ceci	Páginas da História
1964	História de um preto velho	O segundo casamento de D. Pedro II	<i>Aquarela Brasileira</i>	<i>Chico-Rei</i>	Café, Riqueza do Brasil	Viagem através do Brasil
1965	Rio através dos séculos	História e tradição do Rio Quatrocentão	<i>Cinco Bailes da História do Rio</i>	História do carnaval carioca - Eneida	Lei do Ventre Livre	Progresso e tradições do Rio
1966	Exaltação à Villa-Lobos	Memórias de um sargento de milícias	<i>Glória e Graça da Bahia</i>	Os amores célebres do Brasil	Fatos que Culminaram com a Independência do Brasil	Sementes de um grande Império
1967	O mundo encantado de Monteiro Lobato	Tal dia é o batizado	<i>São Paulo, Chapadão de Glórias</i>	História da liberdade no Brasil	<i>A queda da Monarquia</i>	
1968	Samba, festa de um povo	Tronco de Ipê	<i>Pernambuco, Leão do Norte</i>	Dona Beja, a feiticeira de Araxá	Exaltação a José de Alencar	
1969	Os Mercadores e suas tradições	Treze naus	<i>Heróis da Liberdade</i>	Bahia de todos os deuses	Paquete do Exílio	

Tabela 2B – Enredos (1960-1969)

Ano	Mocidade	Imperatriz	Viradouro	São Clemente	Caprichosos	Cubango	Tupy Bras Pina	União da Ilha
60	Frases célebres	Homenagem à Academia Brasileira de Letras	Catulo da Paixão Cearense		Invasão holandesa na Bahia	Homenagem ao Rei Momo	Exaltação à Arte e Pintura de Almeida Jr.	Homenagem às forças armadas
61	Carnaval no Rio	Riquezas e Maravilhas do Brasil	Festa junina em pleno carnaval		Império de D. Pedro II	Libertação dos escravos	Seca no Nordeste	Rio, sempre Rio
62	Brasil no campo cultural	Rio no Século XVIII	A Chegada da Família Real	Riquezas do Brasil	Galeria dos Bravos	Carlos Gomes	Gonçalves Dias e suas memórias	Catulo da Paixão Cearense
63	As Minas Gerais	As Três Capitais	O Último baile imperial	Rio de Antanho	A lenda da pedra verde	Sonho das esmeraldas	Memórias de um Preto Velho	Garimpeiros do Araguaia
64	O Cacho da Banana	A Favorita do Imperador	Maria Quitéria	Rio dos vice-reis	IV Centenário do Rio de Janeiro	Maurício de Nassau		Riquezas do Brasil
65	Parabéns pra Você, Rio	Homenagem ao Brasil no IV Centenário do Rio de Janeiro ^[nota 6]	Rio Quarto Centenário	Relíquias e memórias do Rio	O último baile da corte imperial	República Negra de Palmares	Outros carnavais	De Estácio a Lacerda
66	Academia Brasileira de Letras	Monarquia e Esplendor da História	Homenagem a Niterói	Apoteose ao folclore brasileiro	A transmigração da família real	Marquesa de Santos	Exaltação à Bahia	A queda da Monarquia

67	História do Teatro Através dos Tempos	A Vida poética de Olavo Bilac	Chico Rei	Festas e tradições populares do Brasil	O Brasil através de suas músicas	Brasil pintado por Debret	O Homem que não quis ser Rei	Epopéia dos Palmares
68	Viagem Pitoresca Através do Brasil	Bahia em Festa	Rugendas - viagem pitoresca através do Brasil	Apoteose à cultura nacional	Negrinho do Pastoreio	Reisado	Bodas Imperiais	A Revolução dos Alfaiates
69	Vida e Glória de Francisco Adolfo Varnhagen	Brasil, Flor Amorosa de Três Raças	A Festa do Divino	Assim dança o Brasil	A Revolução do Alfaiates da Bahia	Dança	Senzala em Festa	Imagens do Brasil

Tabela 2C – Enredos (1960-1969)

A n o	Vila Isabel	Unidos da Tijuca	Unidos da Capela	Em Cima da Hora
60	Poeta dos Escravos	Sonho de Bravos	Produtos e costumes da nossa terra	
61	A imprensa através dos tempos	Casa-Grande e Senzala	Centenário de Rui Barbosa 1849 - 1949	
62	D. João VI	Rio Pitoresco	Da expulsão dos franceses à fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro	Independência do Brasil
63	Três fatos históricos	Do Oiapoque ao Chuí		Insurreição Pernambucana
64	Exaltação à Bahia	Homenagem ao Rio Grande do Sul	Exaltação às belezas de nossa pátria	Apoteose econômica e financeira do império
65	Epopéia do Teatro Municipal	Não Disponível	Rio de ontem e de hoje	Carnaval do Rio através dos séculos
66	Três acontecimentos históricos	O Império em Três Atos	88 anos de samba	Missão artística francesa em 1816 - Debret
67	Carnaval das ilusões	Não Desfilou - Falecimento do Fundador		Vida e amores de Dona Beija
68	Quatro séculos de modas e costumes	Danças do Brasil		Anita Garibaldi, amor e revolução
69	Yá-Yá do Cais Dourado	Tijuca sempre jovem		Ouro escravo

16 - 1.ª Cad., Jornal do Brasil, Domingo, 3-3-63

Deixa o samba "Calça Larga", que deu vitória ao Salgueiro

Juvenal Portela
Fotos de Fernando Abranches

Pela primeira vez em 35 anos de samba, um príncipe, de 53 anos de idade e 1,67 metro de altura, nasceu muitas escolas de samba e ajudou a montar muito galo, quando inventaram o tamborim, chegou a casa de cabeça erguida, sem a tristeza de outros anos, e pôde dizer à mulher e aos oito filhos que o agravação chorando) que estava vencedor: ganhara o carnaval. Agora, passando a emoção das horas iniciadas do triunfo, esse homem decide abandonar aquilo que não só a razão de sua existência e o faz pedindo aos que ficam que o tenham em conta, com a certeza de sua escola, os Acadêmicos do Salgueiro. Seu nome:

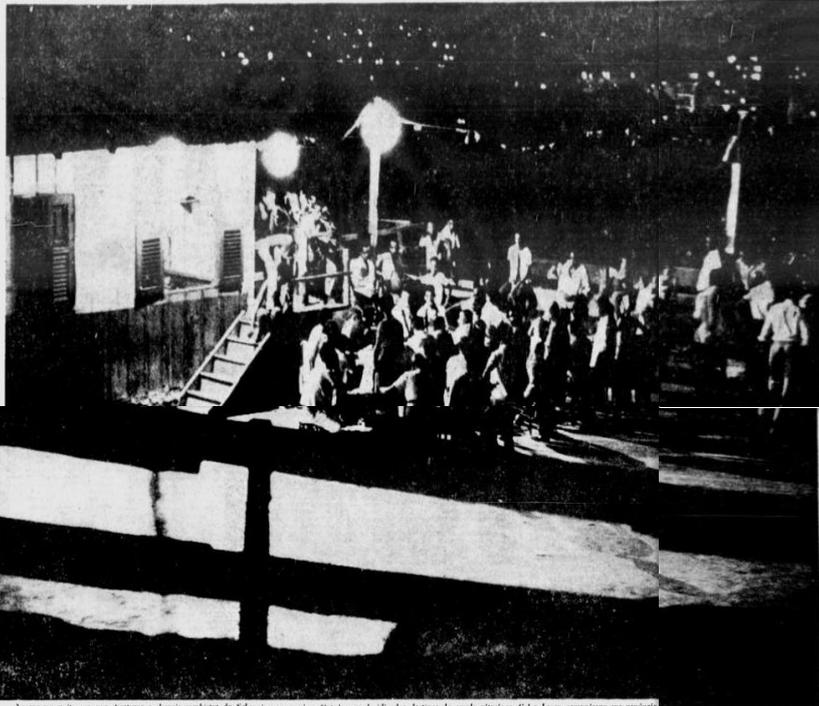
O homem

O maior nome da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, "o" Calça Larga, a quem os novos podem chamar de pai, ou talvez o pai do silêncio, depois de pedir ao fim da trindade de Deus, no terreno da Rua Potengi, 80, no morro do Salgueiro, que ninguém se lembre dele, não se lembra dele. Mas, para o sucesso deste ano, mais esse com amor e carinho o destino preparou, e, além disso, falou com a voz instantânea, o rosto colorido de amor e os olhos unidos, e disse: se despedia do samba, depois de 35 anos: — Vou sair porque há muito tempo não vou aqui e porque não quero, também, dar a força a ninguém. Para o repórter estrangeiro que era campeão e que não morria campeão. O velho Casemiro, entre uma cerveja e outra, nega que tivesse se embebedado com a vitória, e que não pôde sustentar mais a farsa. Disse que a vida lhe estava a receber tudo com a mesma naturalidade. — Eu era a figura principal de uma festa, há muitos anos, quando, no momento em que eu estava no auge, recebi uma notícia: eu morria. Mas lá vou eu morrendo. Mais tarde, tam-

Bom tempo

De Minas, no Estado do Rio, onde nasceu, até chegar ao Rio de Janeiro, Casemiro não entendia de samba. Mas foi conhecendo um e outro companheiro que gostava de bater e sacudir e foi aí que ainda não existiam as escolas — eram os blocos que davam a nota de destaque numa vez por ano pelas ruas do Rio: quem batia mais alto era o ganhador moral de uma competição sem regulamentação. E foi nessa época que a moda do Jaquetão da calça larga invadiu a cidade: — Na minha mocidade sempre fui caprichoso. Gostava de andar na moda. As calças largas de flanela começaram a aparecer e eu me meti nela. Como sempre gostei de exagerar a moda, as calças que vestia eram mais largas que o nor-

BAMBAS DO SAMBA SE JUNTAM



Um momento com quem discutiu e demais sambistas do Salgueiro se reuniram (foto) para decidir das festas da escola vencedora, Calça Larga comemora sua renúncia

— Foi no tempo do Doutor Pedro Ernesto. A primeira subversão oficial que deram às escolas foi de 300 mil réis. O Filário Costa (pai do samba) foi o primeiro a fazer isso. Casemiro, quando veio para o Rio, mudou muito tempo em Jacarepaguá e por isso só teve outra escola na sua vida, a União de Jacarepaguá. Toda sua vida foi dedicada ao Salgueiro, e quem hoje não o despediu.

O fim

Casemiro Calça Larga — 35 anos e que o ano passado estive na garganta e não mais. — Semes campeão. Passaram-se as primeiras horas da entrevista no rádio e na televisão, o batapapo mais engraçado, a cara feia quando chegava em casa com o repartido onde trabalhava eram apenas o complemento do grito da vitória. Espicou que o entusiasmo dos participantes, além do sentido do samba. Foram as causas do otimismo. Mas, depois, lembrou que sua obrigação haviam dado o serviço das outras comissões: — Sabendo o que se passava por lá, podia fazer um trabalho de como estávamos. No ano geral, Calça Larga não tinha mais dinheiro, e depois que o último passadinho deu a Avenida Presidente Vargas suas outras fecharam-se por um momento: uniamos com o dia da vitória, que realmente chegou. Quando a comissão da Secretária de Turismo anunciou o último voto dos jurados, que já não dava margem a que a Mangueira se igualasse ao Salgueiro, tive umas três moedas de bala.

— E de suas memórias e capítulos da fundação do União Geral das Escolas de Samba, em 1953, de quem foi um dos participantes. Até então não fazia parte dos antigos cordeiros do samba. Depois estava me indo no Terreiro Grande, um cortejo de sambas do pessoal do Salgueiro, que mais tarde deu origem a vários blocos e à escola que tem o nome do morro. Foi uma volta completa pela Praca, seguiu a Rua General Rocha, voltando ao ponto de partida. O desfile não terá finalidade comercial.

CASEMIRO SAÍ VITORIOSO

— Nenhum dos dois mil e poucos homens ou mulheres que fizeram do Salgueiro o campeão do carnaval discordei, quando alguém afirma que a vitória só foi possível graças ao amor de Calça Larga, no lado de um estalado. Jamais vi na história do samba, da boa escola do dinheiro, mas arrapado de trás — que, sem entender nada do métier, acertou em tudo que planejou — e do trabalho anônimo de um artista, há sete anos acompanhando aquilo que não só a razão de sua existência e o faz pedindo aos que ficam que o tenham em conta, com a certeza de sua escola, os Acadêmicos do Salgueiro. Seu nome: Joaquim Casemiro, o Calça Larga.

— Nenhum dos dois mil e poucos homens ou mulheres que fizeram do Salgueiro o campeão do carnaval discordei, quando alguém afirma que a vitória só foi possível graças ao amor de Calça Larga, no lado de um estalado. Jamais vi na história do samba, da boa escola do dinheiro, mas arrapado de trás — que, sem entender nada do métier, acertou em tudo que planejou — e do trabalho anônimo de um artista, há sete anos acompanhando aquilo que não só a razão de sua existência e o faz pedindo aos que ficam que o tenham em conta, com a certeza de sua escola, os Acadêmicos do Salgueiro. Seu nome: Joaquim Casemiro, o Calça Larga.

Êxito

— Foi Arlindo quem cuidou dos figurinos, criando 60 diferenças. Teve um problema antes, pois imaginou para serem executados em tecido inferior, mas os próprios sambistas acharam que tinham "de pé para cima" com o tecido barato. — Logo tudo ocorreu pouco mais de quatro meses antes do carnaval. A caixa da escola registrou Cr\$ 675 mil e o primeiro orçamento era de Cr\$ 1 milhão e 600 mil. — Havia dias em que batávamos o não na cabeça, pois não tínhamos dinheiro para continuar, mas não recuamos.

O trabalho

— O trabalho concreto do carnaval, isto é, aquele pertencente à diretoria, foi difícil, no entender de Arlindo Rodrigues: primeiro porque, a cada dia, a diretoria precisava de mais dinheiro para continuar, mas não recuamos.

— Foi Arlindo quem cuidou dos figurinos, criando 60 diferenças. Teve um problema antes, pois imaginou para serem executados em tecido inferior, mas os próprios sambistas acharam que tinham "de pé para cima" com o tecido barato. — Logo tudo ocorreu pouco mais de quatro meses antes do carnaval. A caixa da escola registrou Cr\$ 675 mil e o primeiro orçamento era de Cr\$ 1 milhão e 600 mil. — Havia dias em que batávamos o não na cabeça, pois não tínhamos dinheiro para continuar, mas não recuamos.

Boa estréia

— Foi a primeira vez que não entendi patativa de samba, mas que deu uma sorte tremenda ao Salgueiro. A expressão é de João de Deus Casemiro com relação a Omar Valença, o Presidente da escola, que era o pai e sobra quando o desfile, José Nechil, teve que viajar. Na volta, não pôde ocupar o lugar: estava bem preterido. Graças a Omar — as calças largas davam sempre certo — a bateria, de quem foi o patrono, pôde ler suas fantásticas invenções, seus

— Foi a primeira vez que não entendi patativa de samba, mas que deu uma sorte tremenda ao Salgueiro. A expressão é de João de Deus Casemiro com relação a Omar Valença, o Presidente da escola, que era o pai e sobra quando o desfile, José Nechil, teve que viajar. Na volta, não pôde ocupar o lugar: estava bem preterido. Graças a Omar — as calças largas davam sempre certo — a bateria, de quem foi o patrono, pôde ler suas fantásticas invenções, seus

Salgueiro

Fundado a cinco de março de 1928, no ano seguinte os Acadêmicos do Salgueiro saíram pela primeira vez para um terreno lugar, que se repetiu por duas vezes. Depois, cobrir três quartos e dois segundos lugares, para conquistar o campeonato pela primeira vez este ano. A arma — segundo todos os seus sambistas — foi o entusiasmo e para Calça Larga deve-se também o sucesso: — O esforço do Salgueiro tinha uma finalidade: ver como perderia o carnaval. Milhares de olhos estavam

Salgueiro desfila hoje na Tijuca

Com todos seus integrantes e as alegorias, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro — que ontem desfilou na Av. Atlântica — estará hoje, a partir das 20 horas, na Praca General Rocha, em homenagem aos moradores da Tijuca, segundo ficou decidido ontem pelo diretório. O desfile não terá finalidade comercial.

Joaquim Casemiro, o Calça Larga, e a vitória dos Acadêmicos do Salgueiro, já pode deixar o lado para quem o triunfo

— Foi a primeira vez que não entendi patativa de samba, mas que deu uma sorte tremenda ao Salgueiro. A expressão é de João de Deus Casemiro com relação a Omar Valença, o Presidente da escola, que era o pai e sobra quando o desfile, José Nechil, teve que viajar. Na volta, não pôde ocupar o lugar: estava bem preterido. Graças a Omar — as calças largas davam sempre certo — a bateria, de quem foi o patrono, pôde ler suas fantásticas invenções, seus

Fundado a cinco de março de 1928, no ano seguinte os Acadêmicos do Salgueiro saíram pela primeira vez para um terreno lugar, que se repetiu por duas vezes. Depois, cobrir três quartos e dois segundos lugares, para conquistar o campeonato pela primeira vez este ano. A arma — segundo todos os seus sambistas — foi o entusiasmo e para Calça Larga deve-se também o sucesso: — O esforço do Salgueiro tinha uma finalidade: ver como perderia o carnaval. Milhares de olhos estavam

— Foi a primeira vez que não entendi patativa de samba, mas que deu uma sorte tremenda ao Salgueiro. A expressão é de João de Deus Casemiro com relação a Omar Valença, o Presidente da escola, que era o pai e sobra quando o desfile, José Nechil, teve que viajar. Na volta, não pôde ocupar o lugar: estava bem preterido. Graças a Omar — as calças largas davam sempre certo — a bateria, de quem foi o patrono, pôde ler suas fantásticas invenções, seus

Fundado a cinco de março de 1928, no ano seguinte os Acadêmicos do Salgueiro saíram pela primeira vez para um terreno lugar, que se repetiu por duas vezes. Depois, cobrir três quartos e dois segundos lugares, para conquistar o campeonato pela primeira vez este ano. A arma — segundo todos os seus sambistas — foi o entusiasmo e para Calça Larga deve-se também o sucesso: — O esforço do Salgueiro tinha uma finalidade: ver como perderia o carnaval. Milhares de olhos estavam

Anexo 3 - Gráficos

Classifiquei os enredos com os seguintes títulos: Personagens Históricos (políticos, militares, inventores, médicos), Artes (pintura, literatura, música), Guerras e Batalhas (homenagem as Forças Armadas), Cultura Popular (festas, Danças, culinária), Cultura Afro-Brasileira (personagens, lutas e conflitos), Rio de Janeiro: (Colônia/Império/República), História do Brasil: (Colônia/Império/República), Homenagem ao Samba e ao Carnaval, Homenagem aos estados brasileiros, Exaltação à natureza brasileira (riquezas nacionais) e Outros (englobando enredos sobre Copa do Mundo, bairros da cidade ou temas filosóficos). Com base nessa divisão , atento aos títulos dos enredos organizei o gráfico n. 1, relativo aos enredos apresentados nos anos 1950. Utilizei o mesmo procedimento no gráfico n. 2, sobre os enredos nos anos 1960. Pela análise do gráfico n. 2 percebi que os enredos evidenciando temas afro-brasileiros foi tímida no período. Ao pesquisar as matérias no JB e parte das letras dos sambas, constatee que, ocultados em títulos mais genéricos, as escolas apresentaram versões da história do negro no país. Com esse novo olhar, reagrubei os enredos que retrataram a história do negro e o resultado, apresentado no gráfico n. 3 apresenta outro panorama da questão.

Gráfico 1 - Anos 1950

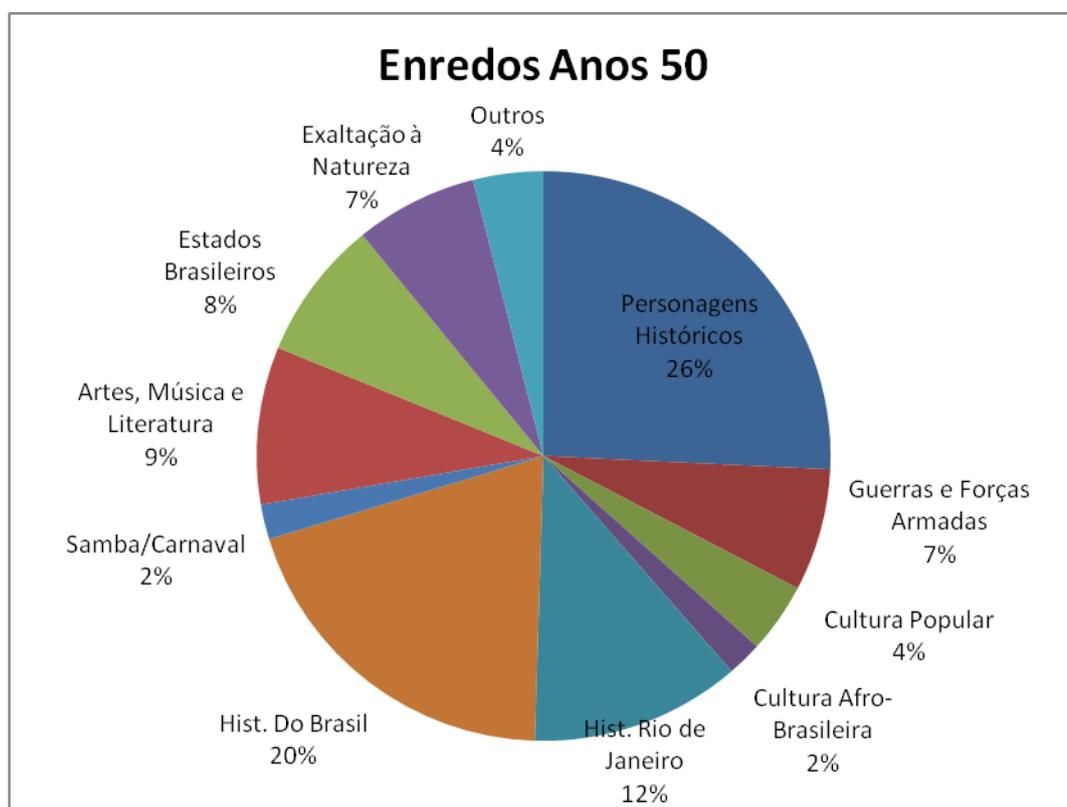


Gráfico 2 - Anos 1960 (Visão Tradicional)

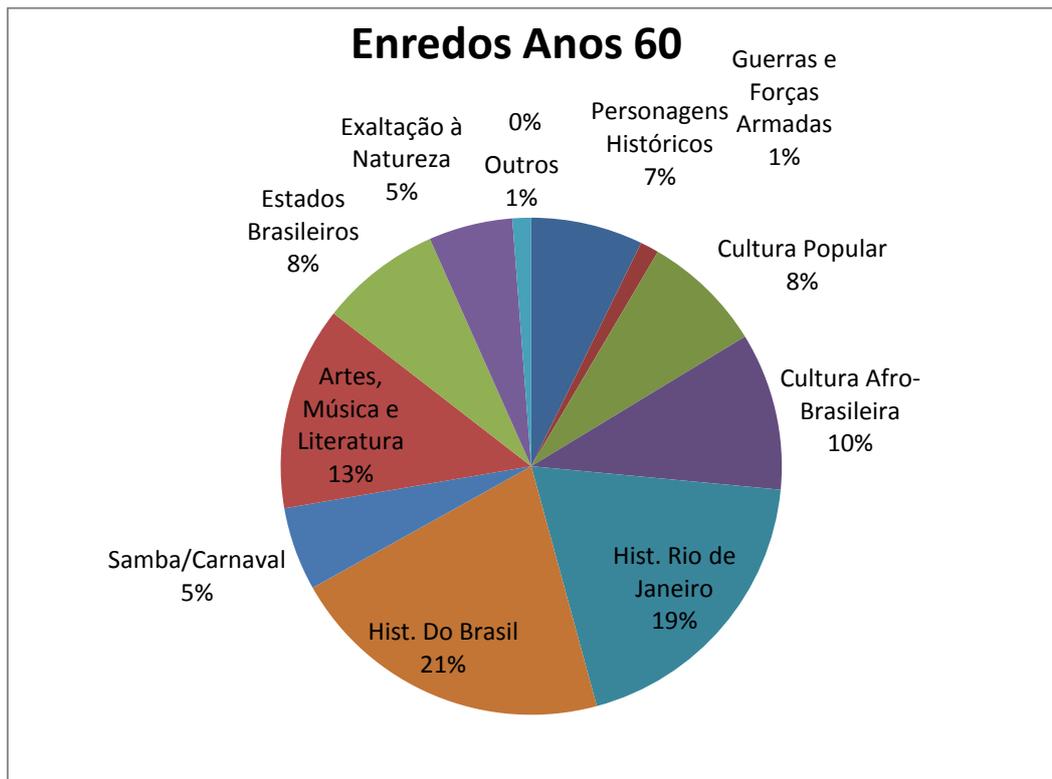
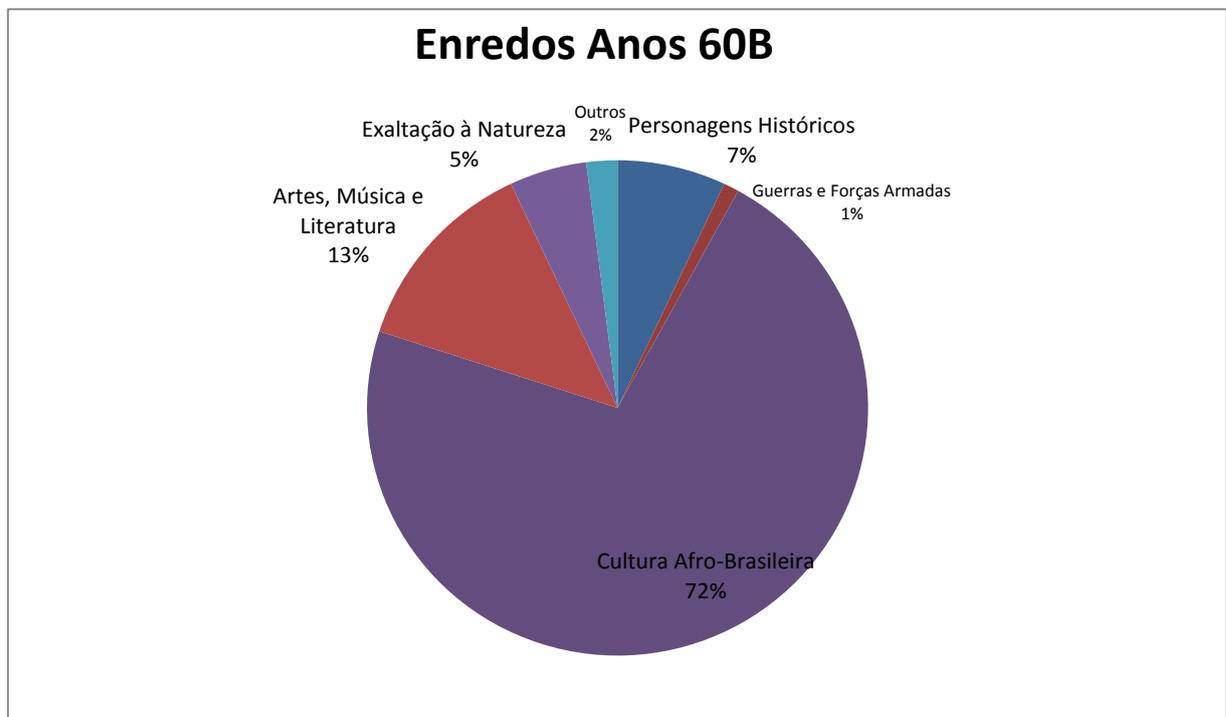


Gráfico 3 – Enredos Anos 1960



Fontes pesquisadas: www.academiadosamba.com.br, www.sambanet.com.br, www.sambaderaiz.com.br, www.liesa.com, e sites das agremiações que criaram página na internet (Salgueiro, Portela, Mangueira, Mocidade.Imperatriz, Beija Flor, União da Ilha do Governador).