



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo

ZILMAR LUIZ DOS REIS AGOSTINHO

**Vamos balançar a roseira: o processo de institucionalização do Grêmio Recreativo
Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961)**

São Gonçalo
2013

Zilmar Luiz dos Reis Agostinho

**Vamos balançar a roseira: o processo de institucionalização do Grêmio Recreativo
Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helenice Aparecida Bastos Rocha

São Gonçalo
2013

Zilmar Luiz dos Reis Agostinho

**Vamos balançar a roseira: o processo de institucionalização do Grêmio Recreativo
Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Aprovado em _____.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Helenice Aparecida Bastos Rocha (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luís Reznik
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Nilton Silva dos Santos
Universidade Federal Fluminense

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Marta, pelos anos de dedicação incondicional à minha educação. À minha esposa, Juliana, pela paciência, amor e apoio demonstrados sempre. Ao meu filho, Miguel, o pequeno anjo que me fez sempre seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradecer talvez seja uma das tarefas mais complicadas ao término de uma pesquisa, pois sempre corremos o risco de esquecer alguém e, portanto, cometer uma irreparável injustiça. Porém, faltaria espaço para elencar todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram – mesmo que minimamente – para o sucesso deste trabalho.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha orientadora, Helenice Aparecida Bastos Rocha, pela paciência, dedicação, crédito e estímulo dados a este trabalho. Aos amigos Guilherme da Silva Ribeiro e Leandro Dias de Oliveira – companheiros da faculdade de Geografia – pelo apoio demonstrado desde o momento em que esta pesquisa era apenas uma simples ideia. Também não poderia esquecer os amigos Juarez de Almeida Moraes Júnior, Luiz Maurício Abreu Arruda e Paulo José Santos Veiga, que me incentivaram a participar da seleção do PPGHS.

Aos professores do PPGHS que contribuíram para que este trabalho fosse concluído e aos companheiros do mestrado, sobretudo os amigos Elba Fernanda Marques Mota, Jorge Luiz da Paixão e Thiago Gredilha Nunes da Silva pelas discussões acerca de nossos trabalhos, nas quais cada um tentava ajudar o outro de alguma forma, mesmo possuindo objetos de pesquisas tão diversos, pelas conversas nos intervalos e também pelas risadas que proporcionamos uns aos outros nas horas de “desespero” e de tranquilidade.

Por último, mas não menos importante, ao “Seu” Djalma Sabiá e à Dona Caboclinha, que através de seus relatos sobre a trajetória do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, enriqueceram ainda mais este trabalho.

A todos o meu muito obrigado.

RESUMO

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. **Vamos balançar a roseira**: o processo de institucionalização do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961). 2013. 121f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Educação e Humanidades, Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho tem por objetivo principal discutir o processo de institucionalização bem como as estratégias estabelecidas pelos componentes do *Grêmio Recreativo Escola de Samba (Gres) Acadêmicos do Salgueiro* para vencer o concurso das escolas de samba do Rio de Janeiro. O período estudado apresenta algumas particularidades: a própria fundação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, fruto da fusão de duas outras escolas de samba presentes no Morro do Salgueiro; a presença de outras manifestações culturais que disputavam a atenção com as escolas de samba no cenário do carnaval; e o surgimento de um profissional que passou a ser conhecido na literatura pelo nome de carnavalesco. As fontes aqui privilegiadas serão os relatos de componentes que vivenciaram este processo e o *Jornal do Brasil*, periódico de grande circulação e que dava grande cobertura ao carnaval da cidade. Essas fontes serão analisadas sob os seguintes aspectos: como estavam as escolas de samba na década de 1950 e como conseguiram se tornar as principais atrações do carnaval; as relações entre os componentes e as elites intelectuais e políticas e a atuação de Nelson de Andrade como mediador cultural; e, finalmente, como a presença do carnavalesco foi percebida pelos componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Palavras-chave: Escolas de samba; mediação cultural; Nelson de Andrade; Acadêmicos do Salgueiro; Carnavalesco.

ABSTRACT

The paper has as main objective to discuss the process of institutionalization and the established strategies by the components of *Grêmio Recreativo Escola de Samba (Gres) Acadêmicos do Salgueiro* to win the competition of samba schools of Rio de Janeiro as well. The period studied shows some particularities: the very foundation of *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, the result of merger of two other existing samba schools in the slums of Salgueiro; the presence of others cultural manifestations that vied for attention with the samba school in carnival scenario; and the emergence of a professional who came to be known in the literature as “carnavalesco”. The privileged sources here will be the reports of the components that experienced this process and the *Jornal do Brasil*, newspaper of general circulation and gave great coverage to the carnival. These sources will be analyzed under the following aspects: how were the samba schools in the fifties and how they managed to become the main attractions of Rio de Janeiro’s carnival; the relationship between the components and the intellectual and political elite and the performance of Nelson de Andrade as cultural mediator; and, finally, how the presence of the “carnavalesco” was perceived by components of *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Keywords: Samba schools; cultural mediation; Nelson de Andrade; Acadêmicos do Salgueiro; Carnavalesco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 PANORAMA DO CARNAVAL CARIOCA NA DÉCADA DE 1950.....	14
1.1 As Grandes Sociedades	14
1.2 Os ranchos carnavalescos	24
1.3 As escolas de samba.....	29
2 O ESTABELECIMENTO DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO NO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO	48
2.1 A fundação do Gres Acadêmicos do Salgueiro	49
2.2 A atuação de Nelson de Andrade no <i>Gres Acadêmicos do Salgueiro</i>	63
2.2.1 <u>Quem é Nelson de Andrade?</u>.....	64
2.2.2 <u>A circularidade cultural em Paulo da Portela e Nelson de Andrade</u>	69
3 O SURGIMENTO DO CARNAVALESCO NO GRES ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	78
3.1 Os carnavais “pré-carnavalescos”	79
3.1.1 <u>Os carnavais de 1954, 1955 e 1956</u>.....	81
3.1.2 <u>Os carnavais de 1957 e 1958</u>.....	89
3.2 Surge o carnavalesco	92
3.2.1 <u>Carnavalesco: interferência da cultura erudita na cultura popular?</u>	93
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

As escolas de samba do Rio de Janeiro são constante objeto de estudo por parte de jornalistas, historiadores, antropólogos, cientistas sociais, entre outros, que buscam entender as diversas nuances que essas manifestações culturais apresentam ao longo de sua existência. Destacam-se neste sentido os estudos de Sérgio Cabral¹, que apresenta todo o processo de surgimento e consolidação das escolas de samba no cenário do carnaval carioca, tendo especial realce o capítulo dedicado ao que ele chama de *Tempos modernos*, que aborda o surgimento do carnavalesco nas escolas de samba, o que, segundo sua ótica mudou os rumos do carnaval carioca, já que, sua presença vinha atender o gosto estético da classe média; Hiram Araújo², que não se limita somente em traçar um histórico das escolas de samba, mas do carnaval como um todo, descrevendo as diversas formas de se brincar o carnaval que fizeram ou ainda fazem parte do festejo no país. Em seu capítulo dedicado às escolas de samba, o autor afirma que estas manifestações culturais conseguiram formar suas identidades ao se espelharem nos modelos de desfiles das Grandes Sociedades e dos Ranchos carnavalescos. Contudo, para ele, as transformações que vão mudar os rumos das escolas de samba irão ocorrer entre as décadas de 1960 e 1970, quando a classe média começa a penetrar no samba, ocasionando o que ele vai chamar de sincretismo cultural e que Mikhail Bakhtin³ denominou de circularidade cultural.

Além dos autores citados, outro importante estudo feito acerca das escolas de samba é o de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti⁴, que trabalha com a ideia de oposição entre o “samba no pé” e “visual”, onde o samba enfatiza o aspecto festivo do desfile, a participação através do canto e da música, enquanto que o visual acentua o aspecto do espetáculo. Portanto, para a autora há uma tensão entre festa e espetáculo no desfile das escolas de samba. Essa tensão entre o samba e o visual possibilitou a expansão e a transformação das escolas de samba. A autora está de acordo com outros autores ao apontar a década de 1960 como aquela que “revolucionou” os desfiles das escolas de samba. Os carnavalescos trouxeram concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais e o sucesso do desfile é fruto

¹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

² ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

⁴ CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

de duas condições: as inovações eram compatíveis com a estrutura dramática já proposta pelas escolas e o talento de alguns carnavalescos para verbalizar de modo didático os processos sociais dos quais são parte integrante. Para Cavalcanti, os carnavalescos são intelectuais com claras propostas de atuação na cultura popular.

Apesar de não tratar do nosso período específico de pesquisa, a obra de Nelson da Nóbrega Fernandes⁵ vai se articular com a mesma, pois ele afirma que as escolas de samba têm sua origem nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro e foram frutos da criatividade das classes populares.

As agremiações tiveram que, além de superar os obstáculos impostos pela razão instrumental, competir com as festividades das classes dominantes que até os anos 1930 dominavam a cena festiva carioca. Isso comprova que as escolas de samba não surgiram num espaço festivo vazio, no qual as escolas de samba foram concebidas como uma estratégia de um grupo que buscava brincar o carnaval à sua moda. Outro aspecto interessante abordado por Fernandes é a discussão sobre a circularidade cultural na análise e compreensão da cultura popular. Para ele, este conceito supõe que a cultura produzida pelas classes populares não está isolada e estabelece trocas com a cultura das classes dominantes. O autor nos alerta que devemos tomar o cuidado em observar que o termo cultura popular só faz sentido se admitimos que as classes populares não são totalmente governadas pela ideologia dominante, pois elas próprias têm suas representações e valores próprios.

Por último, mas não menos importante para a pesquisa em voga, está a obra de Haroldo Costa⁶, na qual ele vai traçando todo o histórico da escola de samba, formada por três outras agremiações que não conseguiam se firmar entre as principais concorrentes ao título. Os sambistas do Morro do Salgueiro, então, conseguem se colocar entre as quatro primeiras já no seu primeiro ano de desfile, ocasionando uma surpresa no “mundo do samba”. Porém, esta não seria a maior façanha da escola, pois cinco anos após o seu primeiro desfile, o presidente da agremiação resolve convidar um casal de artistas plásticos – Dirceu e Marie Louise Nery – para realizar o carnaval de 1959.

Serão utilizadas também entrevistas com os senhores Djalma de Oliveira Costa (Djalma Sabiá) e Maria Aliano (Dona Caboclinha), dois componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* que vivenciaram o período contemplado por esta pesquisa, que serão analisadas

⁵ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

⁶ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

através dos métodos da História Oral. Além dessas entrevistas, serão analisados os depoimentos prestados por componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* (1967) – este intitulado Escola de Samba Salgueiro – e pelo ex-presidente Nelson de Andrade (1972), ambos para a coleção denominada *Depoimentos para a posteridade*, do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro e também as edições do *Jornal do Brasil* entre os meses de janeiro e março de 1953 a 1961.

O título deste trabalho diz respeito ao início da canção criada pelo compositor Geraldo Babão, que conclamava a união das três agremiações do Morro do Salgueiro para que uma única escola de samba representasse a localidade e pudesse superar as agremiações concorrentes. Balançar a roseira, por outro lado, passou também a significar uma estratégia, uma mudança na estrutura das escolas de samba desencadeada pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro* a partir de sua fundação, em 1953. Pois bem, o objetivo desta pesquisa é analisar os fatores que levaram à institucionalização da escola de samba em voga, bem como suas estratégias para se consolidar enquanto uma das principais agremiações do carnaval carioca e também para conquistar o almejado campeonato.

O primeiro capítulo, intitulado **Panorama do carnaval carioca na década de 1950**, irá apresentar um panorama do carnaval da cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que se refere às suas principais manifestações culturais. Para isso, será necessário analisar a bibliografia disponível, não somente na História, mas também nas ciências afins, como a Sociologia e a Antropologia, além de consultar os periódicos que faziam a cobertura carnavalesca na época.

Neste capítulo, dar-se-á preferência por aquelas agremiações que recebiam subvenções públicas e/ou possuíam alguma espécie de competição entre elas e que disputavam a atenção do público – e também da mídia – com as escolas de samba.

Sendo assim, o primeiro capítulo buscará analisar os fatores que levaram ao surgimento das Grandes Sociedades e dos Ranchos carnavalescos no século XIX e seu desenvolvimento ao longo do século XX, bem como trará um panorama de como essas manifestações carnavalescas se encontravam na década de 1950 e debater os motivos apontados para a sua decadência e o conseqüente surgimento das escolas de samba como a principal atração do carnaval do Rio de Janeiro.

O capítulo seguinte, cujo nome é **O estabelecimento do Gres Acadêmicos do Salgueiro no carnaval carioca**, tem como objetivo analisar, através das narrativas, os motivos que levaram à formação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. O morro do Salgueiro contava com três escolas de samba, todas surgidas ainda nos primeiros anos da década de

1930, sendo que tais escolas nunca haviam logrado obter o título de campeã dos desfiles das agremiações.

A manutenção de três agremiações representando o Morro do Salgueiro é apontada como um dos principais fatores responsáveis pelos insucessos nos desfiles. Segundo as narrativas de alguns componentes das escolas, era necessário realizar uma fusão entre elas, movimento que daria origem aos *Acadêmicos do Salgueiro*.

A fundação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* se constituiu numa estratégia que tinha por objetivo vencer o carnaval carioca, haja vista que, a existência de três escolas de samba num só lugar dificultaria a obtenção do sucesso.

Outra estratégia utilizada pelos componentes da agremiação foi a escolha do comerciante Nelson de Andrade para fazer a mediação entre os sambistas e as elites políticas durante o carnaval. Ao contrário de Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), que era um mediador cuja origem era da própria escola de samba (*Gres Portela*), Nelson de Andrade não fazia parte desse “mundo do samba”, foi convidado pelos membros dos *Acadêmicos do Salgueiro* para representá-los perante à *Associação das Escolas de Samba*, numa tentativa de se igualarem às “três grandes”: *Portela, Mangueira e Império Serrano*.

Mais uma estratégia – esta já utilizada por Nelson de Andrade – foi procurar aproximar-se de maneira mais contundente da imprensa, sobretudo do *Jornal do Brasil*, com o objetivo de tornar o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* mais conhecido do público, por meio da divulgação dos temas (enredos) que a agremiação levaria para a Avenida, além da concessão de diversas entrevistas para os meios jornalísticos.

O último capítulo, chamado de **O surgimento do carnavalesco no *Gres Acadêmicos do Salgueiro***, terá como objetivo principal analisar a chegada ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro* de um profissional posteriormente conhecido como carnavalesco. Esse profissional é convidado para conceber o desfile desta agremiação como uma estratégia desta para vencer o carnaval carioca.

O carnavalesco era visto como o elemento capaz de adequar os desfiles dos *Acadêmicos do Salgueiro* ao gosto estético da comissão julgadora, o que levaria a escola de samba do bairro da Tijuca a ganhar o desfile.

Aqui será debatida a questão da suposta interferência de uma cultura erudita em um elemento de cultura popular e os conflitos gerados pela introdução do carnavalesco em um ambiente em que atuavam até então as pessoas que faziam parte da própria comunidade local do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Além disso, será discutida a questão da chegada do carnavalesco como uma estratégia dos dirigentes da escola de samba, estratégia esta que passou a ser executada pelas demais agremiações, pois este modelo de se “fazer carnaval” começou a dar certo, já que os *Acadêmicos do Salgueiro* passaram a conquistar os almejados títulos.

1 PANORAMA DO CARNAVAL CARIOCA NA DÉCADA DE 1950

As escolas de samba na década de 1950, ao contrário do que ocorre atualmente, concorriam com outras manifestações culturais na busca pela preferência popular e também pela cobertura da imprensa. Entre essas manifestações concorrentes – e que disputavam títulos de campeãs – estavam as Grandes Sociedades e os Ranchos carnavalescos, todas elas fazendo parte do calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro e, por consequência, recebendo as subvenções da prefeitura para que realizassem seus desfiles, cada uma ocorrendo em dias específicos.

O presente capítulo buscará analisar os fatores que levaram ao surgimento das Grandes Sociedades e dos Ranchos carnavalescos no século XIX e seu desenvolvimento ao longo do século XX, bem como trará um panorama de como essas manifestações carnavalescas se encontravam na década de 1950 e debater os motivos apontados para a sua decadência e o surgimento das escolas de samba como a principal atração do carnaval do Rio de Janeiro.

1.1 As Grandes Sociedades

Embora Hiram Araújo⁷ aponte a decadência das Grandes Sociedades na década de 1940, anos depois elas ainda se faziam representar no carnaval carioca, pois segundo seu próprio levantamento, essas agremiações concorreram entre si de 1936 a 1990⁸, com interrupções em alguns anos. Deve-se ressaltar que na lista elaborada pelo autor, não constam os nomes dos vencedores entre os anos de 1943 e 1945, ainda que se possa presumir a razão, os jornais da época estavam mais preocupados com a cobertura da Segunda Guerra Mundial e não oferecem essas informações. Para efeitos de comparação, também faltam dados sobre os desfiles das escolas de samba em 1944 e 1945, tendo-se somente conhecimento das escolas que se sagraram campeãs e vice-campeãs.

Essas manifestações carnavalescas surgem na cidade do Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX, quando vai às ruas o cortejo do Congresso das Sumidades Carnavalescas, mais precisamente em 1855, conforme apontam a jornalista e escritora Eneida de Moraes⁹ e Felipe Ferreira¹⁰, iniciando a transformação do carnaval carioca, conforme

⁷ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

⁸ Vale lembrar que o autor aponta o desfile de uma única Grande Sociedade no ano de 1997, porém ele não afirma qual agremiação desfilou.

afirma Moraes¹¹: “um novo carnaval nascia: aquele que tomou novas formas e que se fortaleceu depois nas sociedades carnavalescas, elas que foram a base, o esteio, a grande força propulsora dos primitivos carnavais cariocas.” Hiram Araújo complementa dizendo:

Foi em 1855 que se iniciou o carnaval das grandes sociedades, novidade anunciada em 14 de janeiro daquele ano pelo jornal *Correio Mercantil* – em crônica assinada pelo romancista José de Alencar. Constituída por um grupo de oitenta foliões dos mais diferentes ramos de atividade, as Grandes Sociedades prometiam promover, no domingo de carnaval, sua grande promenade pelas principais ruas do centro da cidade.¹²

O desfile da primeira Grande Sociedade é interpretado pelos três autores citados como uma tentativa das elites econômicas e políticas em tomar as ruas durante o período do carnaval, ruas essas que eram dominadas por uma brincadeira conhecida por entrudo, visto pelas elites como uma forma incivilizada de brincar o carnaval. O entrudo era uma brincadeira que consistia no lançamento de objetos preenchidos com os mais variados líquidos, tivessem eles o odor que tivessem. Essa brincadeira não era exclusividade do Rio de Janeiro, já que em Salvador o entrudo também ocorria e, de acordo com Fry, Carrara e Martins-Costa¹³, também começava a incomodar em fins do século XIX.

Importante lembrar que o entrudo já era praticado durante o carnaval muito antes da abolição da escravidão e da proclamação da República, sendo já identificado no Brasil no século XVI¹⁴. De acordo Moraes¹⁵, o carnaval do entrudo dava a possibilidade, por exemplo, aos escravos de criticar e escarnecer de seus senhores. Essa oportunidade não era dada somente aos escravos, mas também às pessoas livres, que encontravam no carnaval uma forma de se vingar de seus desafetos.

É preciso assinalar que, embora as proibições do entrudo se sucedessem, ele continuou a ser praticado, porém somente os escravos que fossem pegos durante a brincadeira seriam passíveis de punição, como aponta um edital de 1857, em parte transcrito por Moraes¹⁶. O

⁹ MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

¹⁰ FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

¹¹ MORAES, op.cit. p.68.

¹² ARAÚJO, **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 124.

¹³ FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, João José (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 232-263.

¹⁴ FERREIRA, op.cit.

¹⁵ MORAES, op.cit.

¹⁶ Ibid. p.37.

edital proibia a prática do entrudo na cidade do Rio de Janeiro e, em caso de desobediência, haveria o pagamento de multa. Caso o desobediente não tivesse como pagá-la, ficaria preso por oito dias, se seu senhor não mandasse dar-lhe cem chibatadas. Ora, pelo edital transcrito, os únicos que poderiam ser punidos de fato eram os escravos, embora pessoas de diferentes segmentos sociais participassem da brincadeira.

Todavia, mesmo podendo contar com a participação de escravos, é necessário alertar que “longe de representar um momento de nivelamento da sociedade, [...] ou uma inversão, mesmo que momentânea, dos valores estabelecidos, o entrudo reflete e dramatiza a organização social do espaço urbano onde ele se inscreve¹⁷.”

Logo, mesmo o carnaval do entrudo sendo uma festa de inversão, da liberdade, sobre o que nos fala Bakhtin¹⁸, referindo-se em outro contexto, havia também uma hierarquização da festa, mesmo que essa hierarquia não fosse estabelecida diretamente pelo Estado (como ocorrerá mais adiante), era imposta pelos próprios participantes. Percebe-se, então, que Ferreira não concorda com Moraes quando a autora afirma que o entrudo era uma forma que os escravos encontravam para caçoar de seus senhores. Tal fato poderia até acontecer no uso de fantasias, mas nunca no lançamento de projéteis ou água sobre os seus senhores. Essa hierarquia demonstra que, para o autor, não havia somente um entrudo, mas vários entrudos.

[...] dentro das casas brincavam as famílias – respeitando-se a diferenciação de nível econômico e social e utilizando-se de projéteis mais sofisticados, como as laranjas e limões-de-cheiro –, enquanto nas ruas, os negros, os pobres, os ambulantes, as prostitutas e os moleques molhavam-se e sujavam-se com polvilho, pó de barro, águas de chafarizes e de sarjetas e um ou outro limão-de-cheiro roubado das casas senhoriais.¹⁹

Peter Fry, Sérgio Carrara e Ana Luíza Martins-Costa, ao estudarem a prática do entrudo no carnaval de Salvador, chegam à mesma conclusão sobre a hierarquização apontada por Ferreira, pois

As hierarquias que regem as relações entre brancos e negros no seio da sociedade escravista e patriarcal daquela época continuam operantes durante as festividades do entrudo. A “guerra” do entrudo não modifica o contato entre segmentos sociais que estão segregados, mas antes reforça sua separação, pois a posição inferior dos negros em relação aos brancos permanece inalterada. Os negros brincam o entrudo entre si, sem que se altere a distância social que os separa dos brancos. Já os “rapazes brancos”, devido à sua posição social, podem se divertir em jogar água ou farinha nos pretos “sem nenhuma cerimônia”.²⁰

¹⁷ FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p.29-30.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

¹⁹ FERREIRA, op.cit., p.30.

²⁰ FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, João José (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.243.

É justamente este entrudo dos negros (e dos pobres) que passou a ser combatido veementemente pelas elites, que temiam o alvoroço causado por esse carnaval, bem como a grande massa que andava mascarada pelas ruas do Rio de Janeiro. Era através dessas máscaras, juntamente com as fantasias, que as identidades poderiam ser escondidas, pois

dias de exceção, o Carnaval fazia com que o ocultamento da identidade – lido como quebra da hierarquia e da diferenciação – aparecesse como um elemento assustador, em particular nas condições do Rio de Janeiro, cuja imensa população negra era cada vez mais indiferenciada em sua condição civil de forros ou cativos [...].²¹

Para Nelson Fernandes, a prática do entrudo não era um privilégio do Rio de Janeiro nem de Salvador, mas a brincadeira funcionava como uma espécie de “instituição nacional, já que, segundo variações locais, era praticado por todo o território e classes sociais. Entretanto, [...] até o século XX foi permanentemente um fora-da-lei.”²²

A prática do entrudo, ainda que fosse mantida na esfera privada, precisava ser eliminada da esfera pública, das ruas, como afirmou o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, em 1904, em entrevista ao jornal *Gazeta de Notícias*, transcrita por Moraes.²³ O então prefeito afirma ser inaceitável que se pratique o entrudo na rua, que para ele era uma “distração perigosa”, mas que não podia proibir a prática na esfera privada, pois “quem quiser molhe e seja molhado.”

Coexistindo com o entrudo, havia o Carnaval proporcionado pelas Grandes Sociedades, mais afeito ao gosto das elites. Essas manifestações nada mais eram do que a transposição para a rua daquilo que ocorria nos bailes de máscaras realizados nos salões dos clubes, em um “processo de apropriação simbólica característica das festas processionais.”²⁴

Essa ocupação das ruas pelas elites durante a festa era uma importação do Carnaval que ocorria em Paris, onde elegantes senhores desfilavam pelos amplos boulevards com suas máscaras e fantasias. O desfile do Congresso das Sumidades (ou Summidades, conforme grafia da época) Carnavalescas alcançou um grande sucesso estabelecendo um novo marco no Carnaval carioca, talvez o início da organização e da apropriação das ruas pelas elites durante os festejos. O desfile da primeira Grande Sociedade parece ter encorajado as elites a saírem às

²¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.40.

²² FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p. 17.

²³ MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p.41.

²⁴ FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p. 62.

ruas para se divertir nos dias dedicados à festa, conforme as palavras de Ferreira: “a elite carioca já começa a se sentir segura, e apoiada, em sua marcha para ocupar, com seus divertimentos carnavalescos, o espaço urbano da cidade.”²⁵

Pode-se inferir que os desfiles das Grandes Sociedades seriam uma tentativa por parte das elites de hierarquizar as ruas também durante o carnaval, pois ainda que esse movimento coexistisse com o “entrudo do povo”, o entrudo sujo e brutal, este último deveria ser de uma vez por todas eliminado do Carnaval carioca.

Os desfiles das Grandes Sociedades reforçavam as posições hierárquicas da sociedade carioca, dando ao Carnaval uma característica de festa oficial, invertendo a função da festa descrita por Bakhtin. Para este autor, referindo-se ao carnaval medieval, a festa oficial – a do Estado e da Igreja – tinha por objetivo separar propositadamente os segmentos sociais, nas quais “cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível.”²⁶

Já no caso do Carnaval, ainda segundo Bakhtin, a festa deveria servir como um mecanismo de superação das desigualdades, mesmo que momentânea, entre “indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.”²⁷

Pensando no caso do carnaval carioca da primeira metade do século XX, pode-se dizer que o Carnaval proposto pelas Grandes Sociedades desfazia a inversão da festa, ao impor a separação entre quem poderia participar e quem estava limitado apenas em assistir o seu passar pelas ruas do Rio de Janeiro. Não é preciso citar que, também por razões econômicas, a grande maioria da população estava impedida de participar dos desfiles elitizados das Grandes Sociedades. Sobre os componentes do desfile, Hiram Araújo afirma:

a riqueza e o luxo dos trajes, a música, as flores e o aspecto original do grupo tornaram interessante o desfile de máscara. Foi assim que surgiram as tradicionais agremiações, das quais participavam pessoas de alto nível social, conforme comprovam famosos historiadores [...].²⁸

Posteriormente, as Grandes Sociedades passaram a contar também em seus desfiles com carros alegóricos, cujo primeiro exemplar chega ao Rio de Janeiro, de acordo com Nilton

²⁵ FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p.66.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999. p.8.

²⁷ Ibid. p.9.

²⁸ ARAÚJO, Hiram Araújo. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 124.

Santos, “no ano de 1859, pelas mãos do artista Carrancini, cenógrafo italiano especializado em Carnaval.”²⁹ Esse fato é o marco inicial, segundo Guimarães, do “intercâmbio de informações e conhecimentos especializados entre os profissionais da cenografia teatral, as Sociedades e os Ranchos Carnavalescos.”³⁰

Esses carros alegóricos – que serão incorporados aos desfiles das escolas de samba posteriormente – surgiram no cenário carnavalesco como mais uma das constantes inovações trazidas pelas Grandes Sociedades, cujo objetivo era atrair um público cada vez maior para os seus desfiles. Eneida de Moraes assim descreve a passagem das agremiações:

A beleza dos carros alegóricos, os carros de idéias e os de crítica, o luxo das fantasias, os fogos de artifício que os clubes geralmente queimavam em sua passagem, fez com que nascesse no povo um culto pelos préstitos carnavalescos; enchiam-se as ruas, as soleiras das portas, as casas comerciais começaram a alugar janelas e o povo ficava pacientemente esperando três e quatro horas a passagem das sociedades.³¹

As Grandes Sociedades, assim,

buscavam a hegemonia da ocupação – real e simbólica – do solo carnavalesco carioca. Durante muitas décadas, esses grupos foram saudados como a verdadeira face do Carnaval do Rio de Janeiro e, no final do século, são as sociedades que irão iniciar a projeção internacional da festa da cidade.³²

Contudo, ainda de acordo com o autor supracitado, seria muito simplista fazer a afirmação de que o carnaval proposto pelas Grandes Sociedades conseguiu eliminar de uma vez por todas a incivilidade representada pelo entrudo. O Rio de Janeiro era, naquele momento, a capital de um país há pouco independente, onde ideias circulavam e coexistiam grupos diversos, que estabeleciam constantes trocas, portanto, não se poderia imaginar que houvesse simplesmente uma imposição – e “vitória” – de uma cultura erudita sobre uma cultura popular.

Mesmo assim, o fato é que as Grandes Sociedades realmente alcançaram um grande sucesso no período carnavalesco, haja vista que muitas ruas da área central do Rio de Janeiro “brigavam” para fazer parte do roteiro das agremiações. A única rua que fazia parte do roteiro

²⁹ SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 166f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p.35.

³⁰ GUIMARÃES apud SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 166f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p.35.

³¹ MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 101.

³² FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p. 75.

obrigatório das Grandes Sociedades era a Rua do Ouvidor, “palco por excelência das manifestações momescas.”³³

Nelson da Nóbrega Fernandes³⁴ aponta como principal motivo para esse sucesso das Grandes Sociedades, o engajamento dessas agremiações nas causas republicana e abolicionista. De fato, as Grandes Sociedades possuíam em seus desfiles os chamados carros de crítica, nos quais abordavam os assuntos em voga, não poupando censurar a corte, o Império e a escravidão, além do comportamento da sociedade em geral (sobretudo o dos segmentos populares), para citar somente alguns exemplos. A manutenção da monarquia e da escravidão era vista pelos republicanos como representante do atraso no qual o Brasil estava inserido e somente com seu fim seria possível levar o país à modernidade.

Monica Velloso afirma que predominava uma visão pessimista da nacionalidade brasileira em fins do século XIX, marcada pelo “atraso cultural e pela inferioridade étnica”.³⁵ Ainda segundo a autora, tal visão era oriunda do chamado darwinismo social, teoria que pregava que “existiriam civilizações superiores e inferiores, a que corresponderiam respectivamente a etnias. A nacionalidade brasileira aparecia como o elo fraco da corrente.”³⁶ Contudo, de acordo com a mesma teoria, tal inferioridade não era uma situação imutável, mas para que houvesse uma mudança, seria necessário colocar o país em um caminho de evolução rumo à modernidade, tarefa que deveria ser desenvolvido pelas elites intelectuais, demonstrando o caráter conservador do pensamento da época, pois essas elites se viam como segmento superior e como o único capaz de “livrar” o Brasil do atraso, em detrimento do restante da população.

Como seus membros eram parte dessa elite, as Grandes Sociedades tornaram-se porta-vozes de seus discursos modernizantes que, através dos seus “carros de crítica”, passaram a atrair o gosto do público em geral, conforme aponta Fernandes:

[...] As grandes sociedades não só expressavam a civilização como também eram veículo estratégico indispensável para o alcance da modernização. Embora antagônicas ao povo, especialmente pela crítica de seus costumes, o fato é que seus questionamentos e troças às

³³ GUIMARÃES, Ana Carolina Viana. **Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do carnaval carioca**. 171f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p.34.

³⁴ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. In: **Revista Geo-paisagem**. Ano 2, nº4, 2003. Disponível em: < <http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2013.

³⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge Luís; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil republicano: o tempo do Nacional-estatismo**. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 353-386. p.355.

³⁶ Ibid.

autoridades e às instituições atraíram o gosto dos “de baixo”, sempre as maiores vítimas das injustiças sociais.³⁷

O carnaval das Grandes Sociedades era voltado para o moderno, para ser desfrutado pelas elites e assistido pela maioria da população que, mesmo alijada da participação direta, acabava por se reconhecer nessas manifestações, que, muitas vezes, representavam seus anseios.

Pois bem, o fato é que as Grandes Sociedades perduram por algumas décadas como a principal atração do carnaval do Rio de Janeiro – ao menos da área central da cidade. São elas que vão possibilitar uma forma de brincar coletivamente e de maneira organizada o carnaval, já que o entrudo era uma prática mais individualizada e sem um padrão de organização.

No carnaval da década de 1950, três agremiações eram as favoritas entre as Grandes Sociedades: Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos, todas fundadas a partir da segunda metade do século XIX, frutos de dissidências de participantes, de fusões e incorporações de outras sociedades. Porém, neste período já encontravam bastante dificuldade para que pudessem desfilar devido aos constantes atrasos nas subvenções distribuídas pela prefeitura do Rio de Janeiro, conforme aponta a edição do *Jornal do Brasil*:

De ano para ano, apesar dos inauditos esforços e da extraordinária dedicação de alguns cronistas especializados e do honrado diretor do Departamento de Turismo da Municipalidade, Dr. Alfredo Pessoa, crescem, aumentam assustadoramente as dificuldades, os obstáculos e os empecilhos para quantos ainda têm coragem de trabalhar para a beleza e o esplendor do carnaval carioca, notadamente os diretores das sociedades que, ciosos dos seus compromissos com o povo e zelando pelas tradições gloriosas dos clubs, fazem desfilar pelas ruas da Capital da República, no tríduo de Momo, os seus portentosos cortejos.³⁸

Além das razões econômicas, Hiram Araújo aponta outros motivos para a decadência das Grandes Sociedades, mesmo que o autor não explique porque tais fatos foram decisivos para que as agremiações perdessem interesse. Entre as razões apontadas por ele, estão: “a falta de apoio da comunidade, mudanças de costumes, distonia com a modernidade, afastamento dos carnavalescos e encarecimento do material [...]”³⁹

Contudo, Eneida de Moraes não concorda no que concerne à falta de apoio da comunidade – lógico está se Araújo utiliza a palavra comunidade como sinônimo do público que se dispunha a assistir a passagem das agremiações –, pois para a autora é errôneo se pensar que as agremiações não despertavam mais o interesse e o entusiasmo da plateia:

³⁷ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. In: **Revista Geo-paisagem**. Ano 2, nº4, 2003. Disponível em: < <http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2013. p.9.

³⁸ LUZ, Artalídio Agostinho. Apreciando os fatos: um grito de alerta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 jan. 1954. Pródromos do carnaval, 1º caderno, p.11.

³⁹ ARAÚJO, Hiram Araújo. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 130.

Não se julgue que o povo, o propriamente dito povo, aquele que trabalha e sua sem dinheiro nem glória, sem direito à cultura (ainda privilégio de uma minoria), o povo não gosta mais dos préstitos. Não se julgue. Basta a qualquer um ir à Avenida numa tarde de terça-feira gorda e encontrar gente velha e gente moça ocupando escadas, invadindo as da Biblioteca Nacional, sentando-se em calçadas para esperar – com a paciência dos antepassados –, que as grandes sociedades desfilem pela Avenida.⁴⁰

Nas palavras da autora, os segmentos populares ainda estavam dispostas a acompanhar os desfiles das Grandes Sociedades, já que as mesmas tinham seu cortejo marcado para o último dia do carnaval, na Avenida Rio Branco. Mas, por outro lado, o fato de desfilarem somente no último dia de carnaval poderia representar um indício, se não de decadência, pelo menos de perda de prestígio, já que, o domingo era reservado aos desfiles das escolas de samba enquanto que a segunda-feira era destinada aos desfiles dos ranchos, caso fossem levados em conta os padrões de organização atuais do carnaval, nos quais os dois dias considerados “nobres” do carnaval são aqueles destinados aos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial, ou seja, domingo e segunda-feira de carnaval. Porém, as Grandes Sociedades desfilavam na terça-feira (conhecida como terça-feira gorda), dia apontado pelos jornais e pelas próprias agremiações como o mais importante do carnaval. Outro ponto interessante nas palavras da autora diz respeito ao fato de que ela considera os segmentos populares como desprovidos de cultura, como se somente os mais abastados tivessem acesso a ela e fossem capazes de transmiti-la. O livro de Eneida de Moraes foi publicado no final da década de 1950, ou seja, mesmo passados alguns anos, ainda era forte o pensamento de que os segmentos populares, em geral, eram incultos ou, ainda, se negava a existência de uma cultura popular, pensamento muito em voga nos primeiros anos da República, no qual as elites políticas buscavam “civilizar” tais segmentos, combatendo as suas manifestações culturais.

Não se pode saber ao certo o que Hiram Araújo entende por “mudanças de costumes” da sociedade carioca e “distonia com a modernidade”, mas pode-se supor que as Grandes Sociedades estivessem “presas” a um tradicionalismo e não mais trouxessem qualquer novidade, em virtude, talvez, do “encarecimento do material”, que provocou a saída dos carnavalescos responsáveis pelos préstitos (ou carros alegóricos), que já começavam a se dirigir às escolas de samba, caso de Hildebrando Moura, responsável pelos carnavais do *Grêmio Recreativo Escola de Samba (Gres) Acadêmicos do Sagueiro* de 1954 a 1958.⁴¹

Contudo, ao que parece, a maior dificuldade que as Grandes Sociedades tinham para realizar seu carnaval era a falta de investimentos – conforme visto anteriormente – sobretudo

⁴⁰ MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p.104.

⁴¹ Maiores detalhes serão trabalhados no capítulo 2.

do poder público que repassava as verbas muito tardiamente e até mesmo após o carnaval, o que leva a crer que os componentes das agremiações tinham que arcar com as despesas de seus próprios bolsos. Além dos problemas de ordem financeira, que geravam protestos, os resultados e a capacidade da comissão julgadora começavam a ser questionados, como pode ser conferido nas páginas do *Jornal do Brasil*, nas quais uma das agremiações mais famosas (Tenentes do Diabo) emite nota aos leitores informando que não desfilaria em 1954:

A diretoria do Club Tenentes do Diabo, devidamente autorizada pelo Conselho Deliberativo, que lhe delegou poderes para estudar e resolver o assunto, comunica às autoridades, à imprensa e ao povo, que, em reunião extraordinária, resolveu, por unanimidade, não realizar carnaval externo no corrente ano de 1954 [...].

De longa data sentimos as dificuldades aumentarem de ano para ano sem que providências sejam tomadas para preservar o brilhantismo da festa máxima do [carnaval?] desta Capital, que tem na terça-feira gorda a apoteose do outrora grande carnaval carioca.

Se não bastasse o número elevado de préstimos a desfilar no mesmo dia, com as dificuldades sem conta que o fato sugere, tais como o drama das baterias ou geradores para a iluminação dos carros, as bandas de música, a cavalcada para os batedores e comissão de frente, os carros de acompanhamento, etc., sofrem ainda as conceituadas sociedades carnavalescas as consequências de ordem moral que representam os julgamentos ineptos ou facciosos dos préstimos [...], julgamentos cujos resultados, não raro, são conhecidos antes dos desfiles [...]. Nesse clima de insegurança e de negação de justiça, não é possível continuar. O Club Tenentes do Diabo tem um patrimônio inestimável no seu glorioso passado e não pode jogá-lo aos azares das aventuras temerárias.⁴²

Percebe-se que os questionamentos aos resultados não eram uma particularidade das escolas de samba, mas tal alegação de uma falta de “justiça” nos julgamentos estava em segundo plano perante as dificuldades que as agremiações possuíam para desfilar. Bem antes da nota de desistência emitida pela diretoria dos Tenentes do Diabo, a situação financeira das Grandes Sociedades já se mostrava preocupante, assim como dos ranchos, a ponto de desencadear um apelo do cronista carnavalesco Artalídio Agostinho Luz, cujo pseudônimo era A.Zul. Em seu apelo, aqui resumido, o cronista assim falava:

Poucos dias faltam para o tríduo de Momo, os trabalhos dos barracões já foram iniciados, as despesas vão se avolumando e os poucos recursos que tinham foram esgotados à espera do auxílio oficial.

É angustiada a situação dos clubs, ranchos e seus congêneres à espera do auxílio que deve vir a tempo e isto muito depende do Tribunal de Contas da Prefeitura.⁴³

O apelo do cronista de nada adiantou, pois o mesmo publicava, quase um ano depois, uma nova súplica para que as agremiações recebessem as subvenções do governo municipal, antevedendo a sua decadência:

Continua sem solução, até o presente momento, o caso do pagamento das subvenções às sociedades carnavalescas. [...] É tremenda a luta dos que se encontram nessa triste e dolorosa situação por terem procurado divertir o povo, contribuindo para o êxito dos festejos externos, sem saber como e quando se livrarão de tudo isso [das dívidas contraídas por seus diretores].

Será, Sr. Prefeito, que as sociedades, grandes e pequenas, por culpa de outros tenham que ir à falência, levando também à falência, definitivamente, o carnaval carioca?⁴⁴

⁴² LUZ, Artalídio Agostinho. Tenentes do Diabo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1954. Pródromos do carnaval, 2º caderno, p.1.

⁴³ Id. Apreciando os fatos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1954. Pródromos do carnaval, 2º caderno, p.1.

As súplicas do cronista A.Zul foram se sucedendo ao longo das edições – por exemplo, em 19/01/1955 e 03/02/1955 – sem, contudo, alcançarem êxito. Todavia, Hiram Araújo⁴⁵ aponta que as verbas que cabiam às Grandes Sociedades funcionavam muito mais como um paliativo, pois os gastos para a elaboração dos desfiles dessas agremiações superavam muito o total do que era destinado a elas. Portanto, para o autor, o fato que mais contribuiu para a decadência e para o desaparecimento dos desfiles das Grandes Sociedades foi a sua própria grandiosidade, cujos financiamentos disponíveis eram incapazes de suprir. Justamente a partir deste movimento descrito é que o autor aponta o surgimento das escolas de samba como principal atração do carnaval carioca, fato que será discutido mais adiante.

1.2 Os ranchos carnavalescos

Não há um consenso entre os estudiosos do tema sobre a data de origem dos ranchos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro. Eneida de Moraes⁴⁶ aponta o surgimento dessas manifestações carnavalescas entre 1906 e 1911, utilizando-se dos relatos dos cronistas carnavalescos do início do século XX. Mesmo não precisando uma data, a autora é capaz de apontar quais foram os primeiros ranchos a surgirem no Rio de Janeiro: “Mas os primeiros foram sem dúvida o Dois de Ouro, na Pedra do Sal, [...] Jardineira [...], Botão de Rosa [...], Rei de Ouros [...], que depois se chamou Macaco é Outro.”⁴⁷ Para Moraes, a data de origem dos ranchos no Rio de Janeiro é tão contraditória, que ela diz preferir se ater à análise das notícias veiculadas sobre essas manifestações nos jornais da época.

Hiram Araújo⁴⁸, ao contrário de Eneida de Moraes, fixa uma data para o surgimento do primeiro rancho do Rio de Janeiro: 1872. Foi nesta data que Hilário Jovino Ferreira afirma (em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1913) ter chegado ao Rio de Janeiro, vindo da Bahia, e já ter encontrado um rancho de Reis formado, o Dois de Ouro, do qual se tornou sócio. Contudo, após aborrecimentos com outros integrantes, Hilário Ferreira decide fundar um novo rancho, o Rei de Ouros, cuja saída passou a ser realizada durante o período do

⁴⁴ Id. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1955. Pródromos do carnaval, 2º caderno, p.1.

⁴⁵ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

⁴⁶ MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

⁴⁷ Ibid. p. 154.

⁴⁸ ARAÚJO, op.cit.

carnaval e não no dia 06 de janeiro (dia de Reis), pois, segundo ele, os cariocas não estavam acostumados à folia de Reis, fato muito comum na Bahia, de onde veio para o Rio de Janeiro.

Ainda de acordo com Hiram Araújo, Hilário chega juntamente com uma grande leva de escravos que trabalhavam nas lavouras de fumo e algodão na Bahia, que entraram em decadência, coincidindo com o apogeu da cultura cafeeira no Sul fluminense. Quando o café entra também em decadência no Rio de Janeiro e, posteriormente, com a abolição da escravatura, houve a liberação da mão-de-obra rural para a Corte.

Sérgio Cabral estabelece o dia 06 de janeiro de 1893 como a data de fundação do rancho Rei de Ouros por Hilário Jovino Ferreira, baseado em sua entrevista para o cronista carnavalesco Vagalume⁴⁹, em fevereiro de 1931. Segundo Cabral, Hilário Ferreira admite já ter encontrado um rancho formado quando da sua chegada ao Rio de Janeiro, o Dois de Ouro. Porém, Cabral ressalta o seguinte aspecto nas declarações do fundador do Rei de Ouros:

Na entrevista de 1931, ao diferenciar o Rancho Dois de Ouros do seu Rei de Ouros, pretendia, provavelmente, demonstrar que, além de pobre, o grupo criado por Leôncio de Barros Lins era destinado a cumprir as mesmas funções dos ranchos de reis da Bahia. Já o Rei de Ouros foi o primeiro a assumir a sua função carioca, ou seja, sair no carnaval.⁵⁰

O que parece ficar bem claro nas palavras de Hilário Ferreira, é o fato de ele se considerar como fundador do primeiro rancho carnavalesco, uma manifestação destinada a sair exclusivamente no período do Carnaval, ao contrário do Rancho Dois de Ouros, mais ligado às procissões religiosas que ocorriam na Bahia.

Assim como as Grandes Sociedades, os ranchos carnavalescos pioneiros seguiam um roteiro pelas ruas do Rio de Janeiro, que começava, de acordo com Hiram Araújo, na Pedra do Sal e terminava no Largo de São Domingos, extinto a partir da construção da Avenida Presidente Vargas, passando pelas casas das Tias⁵¹ Bebiana e Ciata⁵².

Percebe-se que, ao contrário das Grandes Sociedades, os ranchos Carnavalescos têm uma origem popular e também negra, fato que causava profunda preocupação nas elites políticas de fins do século XIX e início do XX. Temia-se que os participantes dos ranchos carnavalescos tivessem o mesmo comportamento daqueles que participavam dos cordões, considerado inadequado, nos quais dezenas de mascarados seguiam pelas ruas entoando

⁴⁹ Pseudônimo de Francisco Guimarães, cronista do *Jornal do Brasil*.

⁵⁰ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p. 23.

⁵¹ Tias era uma maneira carinhosa como as mães-de-santo do candomblé eram chamadas.

⁵² Hilária Batista de Almeida. Salvador/BA, 1854 – Rio de Janeiro/RJ, 1924.

cantos africanos embalados por diversos instrumentos de percussão, conforme afirma Hiram Araújo:

Aos conjuntos carnavalescos [Cordões] se incorporam os cocumbins⁵³, favorecendo um colorido especial e uma riqueza sem igual, contrastantes com a falta de harmonia das músicas, verdadeiros cantos de guerra e com os gestos violentos de seus dançares. Nos cordões se infiltravam alguns valentões portugueses dos Zé Pereira e os Capoeiras. Suas apresentações quase sempre terminavam em brigas e arruaças, consequência dos encontros de conjuntos rivais.⁵⁴

Nos primeiros anos da República, era difícil se fazer a diferenciação entre as diversas manifestações carnavalescas de origem popular, o que levava à perseguição dos ranchos carnavalescos, inicialmente confundido com os Cordões, num movimento chamado por Nelson da Nóbrega Fernandes⁵⁵ de “satanização dos cordões”, no qual essa forma de se brincar o carnaval era constantemente associada à violência e, como tal, deveria ser “eliminada” da cidade, assim como fizeram com o entrudo.

A estratégia utilizada pelos participantes dos cordões para que pudessem continuar a desfrutar do período carnavalesco era se transformarem em Ranchos ou trocar a suas denominações para blocos, “o que de modo algum significou o fim das arbitrariedades, provocações e violências que se prolongaram pelo menos até estas agremiações se metamorfosearem em escolas de samba no final dos anos vinte.”⁵⁶

Claro está que as manifestações culturais populares estavam sempre buscando novas estratégias de sobrevivência, se reinventando face ao projeto de “reforma cultural” imposta pelas elites políticas, fato que ocorreu também com os ranchos carnavalescos que, para se diferenciarem dos cordões, incorporaram mudanças em sua forma de desfilar e também estéticas, conforme afirma Fernandes:

O que veio a distinguir os ranchos dos cordões foram certas contribuições relativas ao processo ritual e o aumento do luxo que grupos de classe média levaram para os desfiles dos ranchos e cordões, com o aparecimento do rancho Ameno Resedá, em 1908. Estes novos padrões estéticos estavam muito próximos daqueles apresentados pelas grandes sociedades, elementos que, associados a certas inovações, vão permitir que os ranchos disputem com as grandes sociedades a hegemonia do Carnaval oficial.⁵⁷

O que se pode inferir da passagem acima é que, com o objetivo de chamar a atenção do público para si, essas manifestações procuraram pautar seus desfiles também pelas

⁵³ Também chamados de Cucumbis, eram outra forma de manifestação cultural negra que passou a ser incorporada ao Carnaval carioca.

⁵⁴ ARAÚJO, Hiram Araújo. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p.116-117.

⁵⁵ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados** – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

⁵⁶ Ibid. p.31.

⁵⁷ Ibid.

novidades estéticas, fato que demonstra que a tão falada “revolução estética” como chamam alguns autores, não foi exclusividade das escolas de samba a partir do final da década de 1950. Outro ponto a ser observado é que, mesmo com a chegada do que Nelson Fernandes denominou de classe média aos ranchos carnavalescos, sobretudo por meio do Ameno Resedá, não significou que essas manifestações tenham virado exclusividade desse segmento, pois ainda havia ranchos majoritariamente populares, como por exemplo, o Recreio das Flores, composto, sobretudo, por trabalhadores do porto do Rio de Janeiro.

O fato é que os ranchos deixam de desfilar na zona portuária do Rio de Janeiro e passam a dividir o espaço da Rua do Ouvidor com as Grandes Sociedades, chegando à Avenida Rio Branco entre as décadas de 1920 e 1930, tornando-se também grandes atrações do carnaval carioca. Um dos prováveis motivos para que os Ranchos carnavalescos alcançassem sucesso num rápido momento foi o luxo com o qual eles se apresentavam, luxo este que é descrito por Hiram Araújo:

Tornam-se comuns as visitas dos ranchos às redações dos jornais, onde deixam expostos seus ricos estandartes. Grandes festas são realizadas em suas sedes. Notáveis escultores e cenógrafos tornam-se técnicos (carnavalescos) das chamadas Pequenas Sociedades⁵⁸, como os Irmãos Garrido, Moura, Jaime Silva, entre outros. Antonio Infante Ferraz, o Antoniquim, semiletrado [sic], mas dotado de alta sensibilidade, produz belos enredos de cunho cultural, como Aída de [Giuseppe] Verdi ou A Divina Comédia, de Dante Alighieri. Em sua fase áurea, os ranchos se apresentavam com fantasias luxuosas e criativas, figuras de damas e cavaleiros, com esplendores nas costas, pórticos e painéis com pinturas artísticas emolduradas em pastas de papelão com estilo barroco [...].⁵⁹

O que se pode notar nas palavras do autor supracitado, é que a figura conhecida como carnavalesco já fazia parte do universo dos Ranchos carnavalescos antes mesmo da existência das escolas de samba, porém estes eram conhecidos como técnicos, sendo a palavra carnavalesco utilizada tempos depois. Outra observação importante a se fazer é que os técnicos eram escultores e cenógrafos, o que denota que eram responsáveis pela escultura e pela ornamentação dos carros alegóricos, não sendo possível afirmar com certeza se os mesmos ficavam responsáveis pela elaboração das fantasias.

Uma observação importante que Araújo realiza é sobre a pessoa de Antoniquim que, mesmo não tendo realizado seus estudos de maneira formal, era capaz de conceber desfiles com temas complexos, como a adaptação da obra de Giuseppe Verdi ou ainda dos escritos de Dante Alighieri para os desfiles dos Ranchos carnavalescos, demonstrando que se realizava certa circularidade cultural entre aqueles que possuíam uma formação teórica e aqueles que possuíam somente a técnica do “fazer carnaval”.

⁵⁸ Outra nomenclatura dada aos ranchos carnavalescos.

⁵⁹ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 139.

A estrutura geral dos ranchos carnavalescos se assemelhava em muito à forma de desfile das escolas de samba, pois contavam com abre-alas, comissão de frente, figurantes, alegorias, mestre de manobra, mestre-sala (ou baliza) e porta-estandarte, primeiro mestre de canto, coro feminino, segunda baliza e porta-estandarte, segundo mestre de canto e orquestra. Mesmo com outros nomes, a função de cada quesito citado era a mesma que as escolas de samba vão utilizar posteriormente, já que, por exemplo, figurantes eram os componentes fantasiados e o mestre de manobra correspondia ao que hoje se chama de diretor de harmonia. A grande diferença está no quesito orquestra, pois nos ranchos carnavalescos havia a presença de instrumentos de sopro, percussão e cordas, sendo que nas escolas de samba, só era permitida na bateria (e até hoje assim funciona e faz parte do regulamento) a utilização de instrumentos de percussão.

Assim como fez com as Grandes Sociedades, Hiram Araújo determina a década de 1940 como aquela em que os ranchos carnavalescos já se encontrariam em decadência, praticamente pelos mesmos motivos:

O desaparecimento do que se chamava solidariedade de grupo (ninguém mais se interessava em bancar fantasias ou ajudar os preparativos dos barracões), dos livros de ouro (o comércio deixou de contribuir) e dos mecenas (nenhum ricoço se dispôs mais a ajudar), aliados à destruição dos núcleos formadores (comunidades baianas), o completo desinteresse da mídia e a falta de planejamento cultural são as causas da decadência da manifestação carnavalesca [...].⁶⁰

Embora as causas apontadas possam ajudar a explicar o motivo para a decadência e o posterior desaparecimento dos ranchos carnavalescos, não parecem ter sido determinantes para que tais fatos ocorressem, pois as escolas de samba utilizaram praticamente os mesmos expedientes e conseguiram manter-se e também se tornaram as maiores atrações do carnaval carioca. Como será visto mais adiante, inicialmente os preparativos para o carnaval eram realizados pelos próprios componentes das escolas de samba, que contavam com a ajuda dos comerciantes locais através da assinatura dos livros de ouro para colocarem o carnaval “na rua”. Quanto ao possível desinteresse da mídia impressa, não parece ser uma explicação plausível, já que, o *Jornal do Brasil* dava ampla cobertura aos desfiles dos ranchos e também das Grandes Sociedades na década de 1950, sendo o periódico carioca considerado um dos maiores incentivadores dos desfiles dos ranchos. Inclusive, os estandartes das agremiações ficavam expostos na sede do jornal e, além disso, o julgamento de seus desfiles era feito em frente ao prédio do *Jornal do Brasil*:

O dia de Ranchos, como se espera, será um dos mais grandiosos que se possa conceber [...]. As pequenas sociedades desfilarão amanhã, segunda-feira de Carnaval, às 20h, entrando na Avenida Rio Branco pela Avenida Presidente Vargas. O julgamento de seus préstitos será em

⁶⁰ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 140.

frente ao “Jornal do Brasil”, onde farão evoluções e demonstrações de sua indumentária e música.⁶¹

Pode-se observar que o Jornal do Brasil, na figura do seu cronista A.Zul, era um grande entusiasta do desfile dos Ranchos carnavalescos, que ainda não pareciam ter perdido seu prestígio perante o público, pois desfilavam no palco nobre do carnaval carioca até então, a Avenida Rio Branco, onde as escolas de samba começariam a desfilar somente a partir de 1956. A dificuldade financeira parece ter sido o principal motivo para a sua decadência, pois os valores arrecadados por meio das subvenções já não eram mais suficientes para cobrir os gastos das agremiações, que passaram a exibir um espetáculo cada vez menos atraente para o público, assim como aconteceu com as Grandes Sociedades, mesmo que ainda tivesse havido concurso entre essas agremiações até a década de 1990, com uma interrupção entre 1943 e 1946, em virtude da Segunda Guerra Mundial. Aliada à falta de verbas, tanto as Grandes Sociedades quanto os Ranchos carnavalescos parecem ter perdido a capacidade de se reinventar, introduzir novidades que pudessem continuar chamando a atenção do público, fato que será uma constante nas escolas de samba que, mesmo passando por algumas dificuldades financeiras, “tiravam da cabeça o que não se tinha no bolso.”⁶²

1.3 As escolas de samba

Rachel Soihet afirma que o advento da República não significou que as elites políticas brasileiras buscaram aumentar a participação popular nos rumos do país. Além disso, outro objetivo dessas elites consistia em suprimir qualquer manifestação de cultura popular que, juntamente com seus valores, eram estigmatizados como manifestações de atraso, que maculavam a imagem da civilidade dos segmentos dominantes.⁶³ Conforme aponta Letícia Reis:

Na verdade, o esforço conjunto das elites e do governo oligárquico da Primeira República ia no sentido da contenção das assim denominadas ‘classes perigosas’, especialmente no tocante à sua herança africana. Contudo, [...] a presença negra foi, pouco a pouco, se fazendo sentir na cidade.⁶⁴

⁶¹ LUZ, Artalídio Agostinho. Carnaval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 fev. 1951. 1º caderno, p.8.

⁶² A frase “tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso”, dita pelo carnavalesco Fernando Pamplona, refletia que, na falta de dinheiro, a criatividade deveria prevalecer.

⁶³ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁶⁴ REIS, Letícia Vidor de Sousa. O que o rei não viu: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos afro-asiáticos**. São Paulo: n.2, p.237-279. p.242.

Nota-se, portanto, que mesmo com o claro objetivo de conter as chamadas “classes perigosas”, as elites políticas não foram capazes de eliminar as heranças culturais dos segmentos populares, pois “o oficialismo da vida cultural sempre voltada para o cenário europeu coexistia com expressivas tradições nacionais marcadas, sobretudo, pela influência da cultura negra.”⁶⁵

Tais manifestações eram, em grande parte, postas em marcha durante o carnaval, no qual os segmentos populares podiam exprimir-se livremente, concretizando aquilo que Mikhail Bakhtin, ao abordar a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, chama de “segunda vida”. Era durante o carnaval que as distâncias entre os segmentos populares e a elite – fosse política ou econômica – eram eliminadas, ainda que de maneira efêmera, pois “ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.”⁶⁶

Contudo, como já foi exposto, as elites buscavam eliminar a participação popular inclusive no Carnaval, já que as Grandes Sociedades haviam sido concebidas para serem desfrutadas somente por elas, cabendo aos segmentos populares ficarem limitados a assistir a brincadeira copiada do carnaval parisiense. Além de brincar o Carnaval à moda francesa, outro projeto pensado pelas elites políticas era a transformação da então capital da República em uma espécie de “nova Paris”, pois o Rio de Janeiro ainda era marcado por profundos traços coloniais. Esse projeto começou a ser posto em marcha já nos primeiros anos do século XX, através das reformas urbanas empreendidas pelo então prefeito Pereira Passos, que buscaram eliminar os cortiços e as habitações humildes, expulsando a população “indesejável” da área central da cidade, pois o novo centro da cidade, com sua arquitetura e equipamentos urbanos, deveria ser desfrutado apenas pelas elites.⁶⁷ Ordenava-se assim, quase que ao mesmo tempo, o carnaval e a cidade. Vale lembrar que este ordenamento era feito não ao acaso, mas segundo um modelo real conhecido e consagrado pelas elites políticas, tanto em seu urbanismo quanto em seu Carnaval, no caso Paris.

⁶⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge Luís; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil republicano: o tempo do Nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo.** Vol.2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 353-386. p.363.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999. p.8.

⁶⁷ REIS, Leticia Vidor de Sousa. O que o rei não viu: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos afro-asiáticos.** São Paulo: n.2, p.237-279. p.242.

A população expulsa da área central da cidade, impedida também de brincar o Carnaval nesse lugar, teve que criar e recriar novas maneiras de se expressar durante a festa, embora as elites continuassem a perseguir “as heranças africanas” da população. A separação do Carnaval parecia naquele momento consolidada, pois as elites comandavam a festa através dos bailes de máscaras e dos desfiles das Grandes Sociedades, enquanto que o carnaval dos segmentos populares se retraiu do centro para os bairros [subúrbios] e ganhou força nos morros e favelas⁶⁸. Essa separação deu origem ao que se convencionou chamar de pequeno e grande carnaval:

O pequeno carnaval era constituído pelos agrupamentos formados pelas camadas mais baixas da população – os cordões, os ranchos e, mais tarde, as escolas de samba. O grande carnaval era o dos Fenianos, dos Tenentes do Diabo, dos Democráticos, etc., isto é, das grandes sociedades.⁶⁹

Foi justamente nos lugares do pequeno carnaval, para onde se dirigira uma parte daqueles segmentos populares expulsos pelas reformas urbanas, que surgiu o samba moderno, tendo sido apontada a Praça Onze de Julho, mais conhecida atualmente como Praça XI, como o berço desse ritmo musical. Também nesses lugares, aconteciam rituais de candomblé, sobretudo nas casas das tias, entre elas a da já citada tia Ciata, apontada como local de nascimento do primeiro samba gravado de sucesso, *Pelo telefone*, de autoria dos compositores Donga⁷⁰ e Mauro de Almeida⁷¹. De acordo com Sérgio Cabral, essa composição estabeleceu um novo marco no carnaval carioca, pois foi a partir dela que o samba começou a assumir a primazia nos festejos do mês de fevereiro.

Um dos fatores responsáveis por esse novo status atingido pelo samba foi a interação entre a cultura popular e a cultura erudita, proporcionada pela atuação de mediadores culturais⁷². Cabral aponta um encontro acontecido em 1926 – narrado por Gilberto Freyre⁷³ – entre essas duas camadas da sociedade, no qual Freyre, Prudente de Moraes Neto⁷⁴, Heitor Villa-Lobos⁷⁵ e Luciano Gallet⁷⁶ foram a “uma noitada de violão” cujos anfitriões eram

⁶⁸ SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

⁶⁹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.24.

⁷⁰ Ernesto Joaquim Maria dos Santos. Rio de Janeiro/RJ, 05/04/1890 – Rio de Janeiro/RJ, 25/08/1974.

⁷¹ Mauro de Almeida. Rio de Janeiro/RJ, 22/01/1882 – Rio de Janeiro/RJ, 19/07/1956.

⁷² VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

⁷³ Gilberto de Mello Freyre. Recife/PE, 15/03/1900 – Recife/PE, 18/07/1987.

⁷⁴ Prudente José de Moraes e Barros Neto. Piracicaba/SP, 19/06/1895 – São Paulo/SP, 29/06/1961.

⁷⁵ Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro/RJ, 05/03/1887 – Rio de Janeiro/RJ, 17/11/1959.

Donga, Patrício Teixeira⁷⁷ e Pixinguinha⁷⁸. Este encontro, na opinião do autor, foi emblemático, já que reunia, “de um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de ‘boas famílias brancas’. Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro.”⁷⁹

O autor alerta para que não se pense que tal encontro tenha sido singular, tampouco o primeiro, apenas estava inserido em uma longa tradição de contato entre a elite brasileira e as várias manifestações de musicalidade afro-brasileira. Antes mesmo do encontro acima citado, já se percebia uma interação direta entre os sambistas e a elite política brasileira. Uma passagem marcante desta interação pode ser vista a seguir:

Foi também a apreensão de um pandeiro na famosa Festa da Penha que deu origem a uma passagem dessa mesma imbricação entre a ordem e a desordem. Nela estiveram envolvidos o afamado sambista João da Baiana⁸⁰, filho de baianos, e, nada mais nada menos do que o caudilho gaúcho senador Pinheiro Machado, um dos políticos mais influentes da República Velha.⁸¹

O sambista João da Baiana afirma em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, transcrito em parte por Cabral⁸², que havia sido convidado para participar de uma festa na casa do senador Pinheiro Machado, mas não compareceu porque o seu pandeiro havia sido apreendido pela polícia na Festa da Penha. O senador, então, o chama ao Senado e pergunta o motivo da sua ausência. Obtendo a resposta do sambista, o senador pergunta se João da Baiana havia brigado e onde poderia se fabricar o instrumento e, com a indicação do lugar feita pelo sambista, o senador lhe entrega uma ordem para que fosse fabricado um novo pandeiro com uma dedicatória sua. A dedicatória, então, passou a funcionar como uma espécie de salvo-conduto, pelo menos para João da Baiana.

Contudo, Nelson Fernandes observa que é perigoso se pensar que exemplos como o descrito acima, postos como exemplos de intercâmbio cultural, possam ter acabado ou sequer minimizado as perseguições aos sambistas ou a qualquer manifestação de cunho popular. Sua explicação:

⁷⁶ Luciano Gallet. Rio de Janeiro/RJ, 28/06/1893 – Rio de Janeiro/RJ, 29/10/1931.

⁷⁷ Patrício Teixeira. Rio de Janeiro, 17/03/1893 – Rio de Janeiro/RJ, 09/10/1972.

⁷⁸ Alfredo da Rocha Viana Filho. Rio de Janeiro, 23/04/1897 – Rio de Janeiro/RJ, 17/02/1973.

⁷⁹ VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p.20.

⁸⁰ João Machado Guedes. Rio de Janeiro/RJ, 17/05/1887 – Rio de Janeiro, 12/01/1974.

⁸¹ REIS, Letícia Vidor de Sousa. O que o rei não viu: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos afro-asiáticos**. São Paulo: n.2, p.237-279. p.254.

⁸² CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

O que queremos realçar é que a presença popular nos salões presidenciais e de políticos como Pinheiro Machado não conduziu a classe dirigente a imaginar que deveria tratar os romeiros e os negros da Festa da Penha como cidadãos. Ao contrário, eles permitiram que sua polícia desordeira e arbitrária se voltasse contra os grupos populares [...], desde que as condições fossem favoráveis, as forças de segurança não perderam a oportunidade de exibir irracionalidade e violência.⁸³

O preconceito racial ainda muito presente na sociedade pós-abolição levava os mecanismos estatais (sobretudo a polícia) a empreenderem uma verdadeira perseguição àquilo que era considerado fora dos padrões de uma sociedade civilizada. As páginas policiais registravam diversas prisões de pais e mãe-de-santo, além da detenção de qualquer pessoa que portasse um instrumento musical, digamos, “mais popular”, como afirma o compositor Donga em depoimento dado a Hermínio Belo de Carvalho, em 1963, transcrito, parcialmente, por Sérgio Cabral⁸⁴. De acordo com Donga, a pessoa que fosse pega portando um violão, por exemplo, era “pior que comunista.”

Ana Maria Rodrigues⁸⁵ completa esta ideia afirmando que o fato de as festas populares ocorrerem, muitas vezes, no interior das residências, esta teórica proteção não as livrava das constantes repressões policiais.

Diferentemente do período de perseguição ao entrudo, quando as elites buscavam não fazer uma interferência na brincadeira no interior das casas, limitando-se a perseguir o “entrudo de rua”, percebe-se que, com o samba e/ou com as manifestações religiosas de cunho afro-brasileiro, a relação era bastante conflituosa.

A repressão se dava principalmente porque essas manifestações culturais não representavam aquilo que as elites desejavam como um ideal de civilidade, não se era dada a permissão para que existissem sequer nos subúrbios e morros nos quais os segmentos populares estavam confinados.

Os segmentos populares tentam resistir às constantes pressões por parte das elites políticas e intelectuais, incapazes de aceitar algo que fugisse aos padrões de comportamento considerados ideais por elas, negando a possibilidade de os segmentos populares de exprimir suas manifestações culturais no espaço privado e, principalmente, no espaço público. Um dos meios encontrados pelos segmentos populares para exprimirem suas manifestações culturais acontecia nas chamadas “casas de macumba”, que passaram a funcionar legalmente devido à atuação de alguns políticos. Foi justamente através desses espaços religiosos que o samba

⁸³ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados** – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.85.

⁸⁴ CABRAL, Sérgio Cabral. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

⁸⁵ RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

começou a ganhar mais espaço, pois os sambistas aproveitavam-se do final dos cultos de candomblé para cantar e dançar o samba. Como dificilmente as autoridades policiais possuíam a capacidade de diferenciar o samba dos cânticos religiosos, os sambistas tinham nesses espaços uma certa “liberdade” de atuação. Realça-se a palavra “liberdade” porque, em alguns casos, havia policiais que conseguiam se disfarçar e inserir-se nas rodas de samba devido à sua origem mestiça e com isso conseguiam efetuar prisões.

Apesar da profunda repressão sofrida, o samba resistiu, foi remodelado, reinventado, pois as composições não eram adequadas para se brincar o Carnaval. O samba recebe, então, um novo tratamento por um grupo de jovens compositores do bairro do Estácio de Sá – para onde se dirigiu uma parte dos segmentos populares após as reformas de Pereira Passos –, que queriam adequar o ritmo aos desfiles dos blocos. Foi aí que decidiram criar um bloco carnavalesco que sairia pelas ruas cantando suas composições.

Vemos que o samba moderno nasceu do atendimento consciente de uma necessidade de um tipo de música que permitisse aos blocos e cordões dançarem o samba, sendo, portanto, muito mais uma questão de inovação do que tradição. A nova música foi tão consequente em seus propósitos que resultou numa manifestação carnavalesca que revolucionará seus desfiles processionais [...].⁸⁶

Ao inovar a maneira de se fazer o samba, os compositores do Estácio de Sá estavam criando também uma nova maneira de desfilar, uma reinvenção para que os segmentos populares se fizessem notar não somente durante o Carnaval, mas também no espaço carioca ao longo do ano. O samba seria uma das formas que os segmentos populares encontraram para se integrar à cidade, como nos diz Fernandes:

Parece existir nas origens do samba moderno uma feliz teleologia de uma nova geração de sambistas liderada por jovens pobres, quase todos pretos e moradores do bairro do Estácio, que muito rapidamente, como se numa operação coordenada, serão seguidos e superados por muitos dos seus pares que abundavam nas favelas e nos subúrbios, tão ou mais necessitados de exprimir sua existência na cidade, de ao menos, simbolicamente, conquistar a cidade.⁸⁷

Ainda que este não fosse o seu principal objetivo, os sambistas do Estácio estavam criando a primeira escola de samba, na qual

explorava-se o exotismo contido nas canções, nos instrumentos e, principalmente, na dança. Era como se existisse uma necessidade latente de mostrar à população branca dominante, o que os negros pobres faziam no morro. Era a forma de trazer para o asfalto sua realidade social.⁸⁸

O surgimento da Deixa Falar (a primeira escola de samba) e das demais que se seguiram a ela, foi um dos elementos que possibilitaram a identificação dos segmentos

⁸⁶ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.47.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984. p.34.

populares com os lugares em que viviam. Sobre esse assunto, Fernandes afirma que as escolas de samba conseguiram melhorar o ambiente social dos morros e favelas, tão estigmatizados como lugares de selvageria e incultura e, além disso, “muitos destes bairros e favelas não se explicam sem suas escolas de samba porque, dentre outras coisas, às vezes funcionariam como centros de resistência⁸⁹ contra os processos e as políticas de remoção.”⁹⁰

Importante salientar que a Deixa Falar nunca foi na realidade uma escola de samba, mas sim um bloco. Ela recebeu esse nome porque o grupo que fundou o bloco morava – e os bares em que se reuniam ficavam – nas proximidades de uma escola que formava professores, eles (os sambistas) que consideravam saber tudo de samba, também eram professores e a Deixa Falar, conseqüentemente, uma escola de samba.

Mesmo tendo uma existência muito curta, já que durou menos de cinco anos, não se pode negar a importância, tampouco a primazia, da Deixa Falar enquanto escola de samba, cujo título foi absorvido por outros blocos carnavalescos que já existiam ou surgiram no espaço carioca, dando início a uma nova forma de brincar o Carnaval.

De acordo com Rodrigues, “as escolas de samba nasceram como associações voluntárias e de caráter integrativo, tendo o seu surgimento sido motivado pela necessidade social do grupo negro de manter algum tipo de identidade.”⁹¹

A análise de Rodrigues se mostra superficial quando a autora a reduz à questão meramente racial, como se todo negro passasse a participar de uma escola de samba como forma de se identificar com algo. Além disso, transparece em suas palavras que o negro, antes do surgimento da escola de samba, não pudesse assumir outras identidades, como se a identidade fosse única e não múltipla, como se o negro não tivesse outros meios de manifestar sua identidade, como por exemplo, através do candomblé ou da capoeira. É bem verdade que essas manifestações, conforme já foi abordado neste capítulo, eram extremamente perseguidas pelas elites políticas. No caso das escolas de samba, sua formação se deu como uma maneira de se livrar dos estigmas de violência e arruaças atribuídos aos blocos, conforme afirma Fábio Pavão:

Acreditamos que as escolas de samba devem ser entendidas como uma nova nomenclatura dos blocos, provavelmente como forma de aceitação social a partir da atualização de seus aspectos rituais. Tendo em vista fugir dos estereótipos negativos que os associavam à

⁸⁹ Entre os exemplos que se podem citar, está o caso do Morro do Salgueiro, cujos moradores foram mobilizados pela escola de samba *Azul e Branco* (uma das escolas que deram origem ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro*), contrataram um advogado, ganharam a causa movida pelo possível dono das terras e conseguiram permanecer em suas moradias.

⁹⁰ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados** – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.10.

⁹¹ RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984. p.19-20.

violência, incorporaram elementos dos ranchos e das grandes sociedades, então soberanas nos dias de folia carioca.⁹²

De fato, no final da década de 1920, os grupos que se intitulavam como escolas de samba buscavam se diferenciar dos blocos da época não somente na nomenclatura, mas mediante uma nova maneira de desfilar, utilizando

o gênero musical samba moderno juntamente com sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilar executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normatizaram as escolas de samba.⁹³

Essa capacidade que as escolas de samba tiveram em incorporar elementos de outras manifestações culturais é o que Guilherme Faria⁹⁴ chama de “caráter antropofágico” que, muito mais do que representar uma síntese de manifestações, significava uma estratégia de sobrevivência para um grupo cujas manifestações culturais tinham sua presença combatida pelas elites políticas.

Sendo frutos dos espaços segregados do Rio de Janeiro, as escolas de samba definiram um limite entre aqueles que participavam diretamente delas e aqueles que não tomavam parte do “mundo do samba”. Mas, mesmo dentro deste “mundo”, havia uma relação de poder, uma liderança que era exercida não necessariamente pelo presidente da escola, mas também por um indivíduo muito respeitado no morro ou no bairro, como por exemplo, Paulo da Portela.⁹⁵ Esse mundo do samba é definido por José Sávio Leopoldi como “um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica.”⁹⁶ Mais além, o autor complementa a ideia dizendo que é mediante esse mundo do samba que o sambista vai se identificar com seus pares e marcar sua diferença perante os demais.⁹⁷

As lideranças dentro das escolas de samba foram essenciais para sua manutenção, pois personagens como Paulo da Portela se encarregavam de se relacionar com organismos alheios

⁹² PAVÃO, Fábio Oliveira. **Uma comunidade em transformação**: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. p.48.

⁹³ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.53.

⁹⁴ FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela**: circularidade cultural e representações sociais no governo Vargas. 2008. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

⁹⁵ Paulo Benjamin de Oliveira. Rio de Janeiro, 18/06/1901 – Rio de Janeiro, 31/01/1949.

⁹⁶ LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978. p.34.

⁹⁷ Ibid. p.47.

ao seu “mundo”, um expediente que, com o passar do tempo, se tornou cada vez mais recorrente.

Este relacionamento entre sambistas e não-sambistas possibilitou o primeiro concurso entre as escolas de samba⁹⁸ que aconteceu, em 1932, sob o patrocínio do jornal *Mundo Sportivo* e teve como local, como não poderia ter sido diferente, a Praça XI, lugar apontado como o do nascimento do samba e que ficava no centro da região ocupada pela comunidade negra do Rio de Janeiro, localidade que também era conhecida como *Pequena África*.

Mesmo com o relativo sucesso alcançado, deve-se lembrar que as escolas de samba ainda levavam grande desvantagem no que se referia à cobertura dos cronistas especializados no Carnaval, já que as Grandes Sociedades e os Ranchos carnavalescos ainda despertavam maior interesse dos jornais e também do público em geral.

Embora as suas manifestações culturais começassem a ser percebidas, os segmentos populares ainda eram obrigados a festejar nos lugares a elas destinados, longe do entorno da Avenida Rio Branco, lugar reservado aos festejos da elite carioca.

As escolas de samba eram não só obrigadas a concorrer entre si e com outras manifestações de cunho popular, mas também deveriam disputar a atenção com as manifestações carnavalescas apoiadas pelas elites políticas, o que nos faz afirmar, em concordância com Fernandes, que a consolidação das escolas de samba ocorreu em um espaço festivo múltiplo e não em um espaço ausente de festas. Havia, deste modo, se não uma disputa pela primazia da festa, ao menos uma tensão.

Devemos também considerar que as festividades populares não só concorrem entre si como também disputam a cena pública com os grupos de elite e suas festas oficiais. Estudos e crônicas do Carnaval carioca registram que até os anos [19]30 ele era dominado por manifestações associados aos grupos superiores e médios como as grandes sociedades, ranchos e corsos. Assim, a afirmação das escolas de samba não se deu num espaço festivo vazio, onde no máximo havia rituais decadentes, sobrevivências do tempo colonial, da sociedade escravista ou do mundo rural.⁹⁹

O jogo de poder aqui é bastante desigual, haja vista que, além de terem que resistir ao preconceito das elites, os segmentos populares eram obrigados a conviver e disputar a atenção com o carnaval dessas elites.

Porém, já se tornara impossível não reconhecer as escolas de samba como parte do cenário festivo carioca, importância esta que foi atestada pela oficialização dos desfiles das escolas de samba, registrada pelo decreto municipal assinado na ocasião pelo prefeito Pedro

⁹⁸ A ideia de se realizar um concurso formal entre as escolas de samba partiu do jornalista Mário Filho, proprietário e diretor do jornal *Mundo Sportivo*.

⁹⁹ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.6.

Ernesto, datado de 02 de fevereiro de 1935. Este decreto garantia não somente a oficialização das escolas de samba como participantes do Carnaval carioca, mas, principalmente dava uma subvenção direta da prefeitura aos desfiles. O poder municipal transferia uma determinada quantia para a *União das Escolas de Samba (UES)* – fundada em 1934 –, que dividia a quantia equitativamente entre as suas afiliadas. Um ponto interessante a se apontar aqui é que a verba não era repassada diretamente às escolas, mas sim a uma entidade representativa das agremiações o que, antes mesmo do decreto oficializando as escolas de samba no cenário carnavalesco, demonstrava a capacidade de auto-organização dos diferentes membros das escolas de samba, embora a ideia de formação da *UES* tenha partido do próprio Pedro Ernesto, conforme afirma Djalma de Oliveira Costa. O depoente, mais conhecido como Djalma Sabiá nasceu na Rua Uruguai, no bairro da Tijuca, em 13 de maio de 1925, sendo o único fundador ainda vivo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e membro da ala dos compositores da agremiação. Compôs os sambas-enredo da escola de samba nos anos de 1956 (*Brasil, fonte das artes*), 1957 (*Navio negreiro*), 1958 (*Exaltação aos Fuzileiros Navais*), 1959 (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*), 1964 (*Chico Rei*) e 1976 (*Valongo*). Ganhou o apelido de sabiá não por suas qualidades musicais, mas por causa de uma partida de futebol na qual jogava de lateral e, como ninguém conseguia passar por ele, o técnico adversário bradou para que dessem uma “porrada no pernas de sabiá”. Apesar de ser um dos mais importantes compositores da agremiação, nunca foi remunerado por isso, tendo trabalhado como metalúrgico, em estamparia e se aposentado como motorista. Desde criança já participava do “mundo do samba”, pois sua mãe era porta-bandeira da *Unidos da Tijuca* (que ele afirma ser sua escola de origem) quando esta agremiação venceu seu primeiro campeonato, em 1936.¹⁰⁰

Suas palavras sobre a criação da *UES*:

essa *UBES*, ela foi sugerida pelo primeiro prefeito do Rio de Janeiro, eleito, que foi Pedro Ernesto Batista. [...] Então, ele orientou os sambistas pra fazer isso [fundarem uma associação] para ele poder repassar a subvenção pra ajudar as escolas de samba. Porque o sambista, nessa época, o sambista e o Partido Comunista era coisa pejorativa você falar na década de [19]30. Ou era cana, ou era cadeia, ou então era deportação ou coisa e tal.¹⁰¹

Importante salientar que quando a *UES* foi criada por sugestão do prefeito Pedro Ernesto, Djalma Sabiá tinha aproximadamente dez anos de idade, o que denota que ele ainda não tinha consciência sobre a importância daquele momento para as escolas de samba e que seu relato pode ter sido transmitido a ele por seus familiares ou por outros membros da agremiação.

¹⁰⁰ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro: 01 jun. 2010.

¹⁰¹ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

Essa momento importante para a história das escolas de samba evocado por Djalma Sabiá, é o que Michael Pollak chama de memória herdada, já que o sambista não viveu ativamente aquele momento, mas se identificou com ele.

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato [...], podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação.¹⁰²

Não se trata, é claro, de uma experiência traumática vivida pelos sambistas, mas o apoio do prefeito Pedro Ernesto foi um marco que definiu a oficialização das escolas de samba, um acontecimento de suma importância para os sambistas, mesmo para aqueles que não participaram ou não vivenciaram aquele momento, mas se identificaram com ele mediante as narrativas transmitidas ao longo do tempo.

As palavras de Djalma Sabiá denotam que o contato entre as elites políticas e os sambistas era algo comum, desde o início das escolas de samba, fato que demonstra que havia uma relação de troca entre esses diferentes segmentos e não simplesmente uma domesticação das massas, um controle dos sambistas por parte das elites políticas, como prefere Maria Isaura Queiroz¹⁰³. Outro ponto a se destacar nas palavras de Djalma Sabiá é que, essa ajuda do prefeito Pedro Ernesto poderia significar o fim das perseguições aos sambistas, comparados por ele aos membros do Partido Comunista (PCB).¹⁰⁴ Justamente aí, devido a essa aproximação do então prefeito com os sambistas, ainda segundo suas palavras, os opositores políticos de Pedro Ernesto se aproveitaram da situação que se apresentava no momento, conforme narra o sambista:

Aí, com o golpe tremendo que o Pedro Ernesto sofreu, que chegaram no ouvido do Getúlio Vargas, que era o Presidente da República na época, e cochicharam no ouvido dele: “Olha! Pedro Ernesto tem ideia de comunista.” Mas por quê? A popularidade dele cresceu junto à massa humilde, principalmente nos morros e favelas e escolas de samba. E com isso o outro [Getúlio Vargas] entrou na do cara, na do canalha que fez a intriga. E, então, o Pedro Ernesto

¹⁰² POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-215. p.202.

¹⁰³ QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

¹⁰⁴ O momento ao qual Djalma Sabiá se refere ocorreu durante o governo constitucional de Getúlio Vargas (1934-1937), marcado pelo florescimento de dois movimentos políticos antagônicos: a Ação Integralista Brasileira (AIB), de extrema-direita e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), de extrema-esquerda, da qual o PCB fazia parte. Contrário às reformas sociais propostas pela ANL, Vargas, apoiando-se na Lei de Segurança Nacional, de abril de 1935, decreta sua ilegalidade em julho de 1935. A partir desse movimento, o PCB organiza uma insurreição que ficou conhecida como *Intentona Comunista*, deflagrada em novembro de 1935 e prontamente sufocada pelo governo Vargas, que passou a perseguir seus opositores – entre eles Pedro Ernesto, que foi acusado de colaborar com a Intentona –, culminando, algum tempo depois, na decretação do Estado-Novo.

foi até preso¹⁰⁵. Ficou preso um ano mais ou menos. Aí foi provado por A mais B que era democrata.¹⁰⁶

Percebe-se que, mesmo sendo ainda muito jovem quando a prisão de Pedro Ernesto ocorreu, Djalma Sabiá reproduz um discurso de defesa do então prefeito, visto por ele como um defensor dos mais humildes e, principalmente, das escolas de samba.

Voltando à questão da oficialização, o decreto não interferia diretamente na organização interna das agremiações, contudo ele passou a determinar a estrutura do desfile, “proibindo qualquer manifestação política ou reivindicatória, toda alusão ou crítica aos acontecimentos da época, assim como toda propaganda comercial; determinando o percurso do desfile.”¹⁰⁷

Neste ponto o que se pode ver é que havia uma espécie de troca entre as elites políticas e os sambistas, na qual esses últimos garantiriam, ao mesmo tempo, desfilar livremente no carnaval e também o recebimento das subvenções¹⁰⁸ governamentais, mas, em contrapartida, teriam que se comprometer a não expor as suas mazelas sociais durante o desfile, algo que estava garantido no regulamento.

A proibição de qualquer crítica ou reivindicação política e sócio-econômica, durante os desfiles, constituía um meio de impedir um possível despertar da consciência coletiva. [...] O Estado, representante legítimo das camadas superiores, dominava assim as “sociedades recreativas” inventadas pelos subúrbios e, através delas, domesticava as massas.¹⁰⁹

Queiroz utiliza a ideia de consciência coletiva de Émile Durkheim, na qual há uma força coletiva que atua sobre um indivíduo, fazendo com que este passe a viver sob regras de comportamento determinadas pelo grupo no qual ele está inserido. Neste caso, partindo da lógica das elites políticas, se fossem permitidas reivindicações no momento do desfile, os segmentos populares que estavam desfilando poderiam “esquecer” o lado festivo do carnaval, influenciando também aqueles que não estavam nos desfiles – mas que sofriam dos mesmos

¹⁰⁵ Sobre a prisão de Pedro Ernesto, pode-se consultar em: < <http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj36.htm>>. Acesso em 18 jan. 2013.

¹⁰⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

¹⁰⁷ QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.95.

¹⁰⁸ É válido citar que as escolas de samba receberam verbas provenientes do poder público para o desfile realizado no Campo de Santana em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto, em 20 de janeiro de 1934. Mas, segundo Sérgio Cabral (1996), tais verbas foram provenientes do valor arrecadado com a venda de ingressos (dois mil réis cada), sendo distribuídas da seguinte forma: 35% para as Grandes Sociedades, 30% para os ranchos, 25% para os blocos, 7% para as escolas de samba e 3% para o Andaraí Clube Carnavalesco (ACC). Infelizmente o autor não cita o montante arrecadado, tampouco o motivo pelo qual o ACC recebeu parte do valor, além de citar que as escolas de samba abriram mão de sua parte em benefício das Grandes Sociedades. Ainda de acordo com Cabral, no carnaval de 1935 (o primeiro oficial) a verba destinada foi de dois contos e quinhentos mil réis para ser dividida entre as vinte e cinco escolas de samba inscritas no concurso, porém, ele não aponta se a divisão das verbas ocorreu da mesma forma que no ano anterior.

¹⁰⁹ QUEIROZ, op.cit., p.109-110.

problemas sociais – e passassem a questionar as elites políticas, alterando o padrão de comportamento desejado por elas para os segmentos populares, tornando mais problemática a “domesticação das massas”, conforme suas palavras.

De acordo com as ideias da autora supracitada, negava-se aos segmentos populares de se utilizarem de sua própria criação para exibir os estigmas sociais a que eram condenadas. Embora houvesse a permissão para que desfilassem e inclusive recebessem a subvenção da prefeitura para isso, os habitantes dos subúrbios, morros e favelas não poderiam de maneira nenhuma expor suas mazelas em um momento no qual, seguindo a lógica estatal, somente a festa deveria prevalecer.

Conforme já foi abordado, muito mais do que uma “domesticação das massas”, como Queiroz afirma em sua obra, a oficialização refletia uma troca que funcionava como uma estratégia de sobrevivência para os componentes das escolas de samba:

É preciso acrescentar que a oficialização não foi uma iniciativa exclusiva de Pedro Ernesto. Se para ele isto significava evidentemente um maior controle político sobre as escolas de samba, é inquestionável que para os sambistas tal processo avançava na consolidação das garantias políticas do exercício de seu direito de expressão, algo que nunca pode ser encarado como pouca coisa em termos jurídicos e políticos, sobretudo, para aqueles que fizeram a sua conquista.¹¹⁰

Alcançada a oficialização, as escolas de samba do Rio de Janeiro continuaram a desenvolver estratégias de sobrevivência e a introduzir inovações que começavam a atrair a atenção do público, tais como, trazer seus componentes fantasiados de acordo com o enredo, como fez a *Portela* em seu *Teste ao samba*, em 1939. Essas estratégias permitiram que essas manifestações carnavalescas pudessem suplantar as Grandes Sociedades e os Ranchos carnavalescos como principais atrações do carnaval carioca a partir da década de 1950.

A década de 1950 vivia as tensões do período que ficou conhecido como Guerra Fria, período este que marcou profundamente o histórico das escolas de samba. O alinhamento do Brasil com os Estados Unidos fez com que o comunismo continuasse a ser visto como uma grande ameaça, assim como acontecera nas décadas de 1920 e 1930, além de ajudar a consolidar a chamada sociedade de massa no país,

permitindo, não a todos, mas a uma parcela – os setores médios dos centros urbanos –, consumir novos e mais produtos, por outro lado, a vontade do novo trazia embutido, em várias áreas da cultura, o desejo de transformar a realidade de um país subdesenvolvido, de retirá-lo do atraso, de construir uma nação realmente independente.¹¹¹

¹¹⁰ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.88.

¹¹¹ KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

Percebe-se nas palavras da autora que, assim como em fins do século XIX, ainda perdurava na década de 1950 a visão de que o Brasil era um país atrasado, também culturalmente. Essa possibilidade de construir um “novo país” sob o ponto de vista cultural, pois

Guardando suas especificidades, e em graus diferenciados, tanto o cinema, quanto o teatro, a música, a poesia e a arte, movidos pela crença na construção de uma nova sociedade - fosse ela industrial, fosse ela centrada na valorização do elemento nacional e popular - abraçavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não só em outras partes do mundo, mas também no próprio país. Essa foi, em linhas gerais, a marca do processo de renovação estética em curso ao longo da década de 1950.¹¹²

Essa renovação estética terá lugar também no carnaval carioca com a chegada de um profissional que se convencionou chamar de carnavalesco. Essa renovação, ou “revolução” estética – como alguns autores a chamam – foi marcada pela introdução de novos enredos, que possibilitaram a adoção de novos figurinos para as fantasias; a utilização de novos materiais para a confecção das fantasias; além de mudanças nos adereços e nas alegorias.¹¹³

Pois bem, o histórico das escolas de samba, na década de 1950, ficou marcado pelo início da renovação de seus padrões estéticos, além de sofrer a influência de dois projetos sócio-políticos antagônicos, postos em marcha ainda em fins da década de 1940, período que Sérgio Cabral¹¹⁴ intitulou “Guerra Fria no samba”.

O autor supracitado nomeia dessa maneira o período porque no contexto geopolítico mundial havia um embate político-ideológico entre o capitalismo e o socialismo, capitaneados, respectivamente, por Estados Unidos e União Soviética, cada qual buscando manter suas áreas de influência. Nesse embate entre partidários do capitalismo e do socialismo, as escolas de samba acabaram sendo envolvidas, o que ocasionou uma espécie de cisão entre elas.

Após o fim do primeiro governo de Getúlio Vargas, em 1945, o *PCB* voltara à legalidade, conseguindo, dois anos depois, eleger o maior número de vereadores para a Câmara do Distrito Federal, tendo para isso contado com o apoio da *União Geral das Escolas de Samba* (UGES), cujos presidente (Servan Heitor de Carvalho) e vice-presidente (José Calazans) eram simpatizantes das ideias desse partido. A *UGES* aproveitava-se do espaço dado pelo jornal do *PCB* para divulgar suas decisões, convocar reuniões e publicar portarias que influenciassem diretamente as agremiações.¹¹⁵

¹¹² KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

¹¹³ Este tema será aprofundado no capítulo 3.

¹¹⁴ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

Em contrapartida, a abertura de espaço para a *UGES* e, conseqüentemente, também para as escolas de samba, não foi gratuita. O *PCB* buscava se aproximar dos sambistas adotando algumas estratégias com o objetivo de ganhar votos e se fortalecer enquanto partido político no Rio de Janeiro, haja vista que, no início de 1947, seriam eleitos os vereadores para a Câmara do então Distrito Federal.

No imediato pós-guerra, a *Tribuna Popular* manteve forte relação com o samba e o carnaval. Além de dedicar-lhes um considerável espaço nas colunas já mencionadas [*O povo se diverte e O samba na cidade*], a *Tribuna Popular* buscou diversificar as suas estratégias de intervenção nas manifestações culturais populares. [...] A *Tribuna Popular* organizou também inúmeras visitas de cortesia de seus articulistas às quadras das escolas de samba e dos sambistas à sua redação, ocasiões em que eram proferidos discursos contrários ao nazifascismo e divulgada a doutrina do Partido. Também foram organizados diversos bailes político-carnavalescos e festivais culturais e esportivos, combinando torneios de futebol com exibição de escolas de samba.¹¹⁶

A afinidade entre o *PCB* e a *UGES* propiciou um desfile fora de época, acontecido em 15 de novembro de 1946, no Campo de São Cristóvão, organizado pelo jornal do partido, o *Tribuna Popular*. Sobre o desfile, tem-se a seguinte narrativa:

Compareceram 22 escolas, que foram julgadas por uma comissão de alto nível, da qual faziam parte o folclorista Edison Carneiro, o compositor Francisco Mignone, o jornalista Pedro Mota Lima e o pintor Paulo Werneck. Tendo ao seu lado um ministro do governo da Polônia, Luís Carlos Prestes ouviu do palanque os sambas que eram cantados em sua homenagem.¹¹⁷

A passagem descrita pelo autor sugere que, antes de um evento carnavalesco, o desfile foi muito mais um ato de homenagens às façanhas de Luís Carlos Prestes, o que desagradou os anticomunistas, que começaram a se organizar para combater a “ameaça comunista”, pois a *UGES* e o *PCB*, novamente através de seu jornal *Tribuna Popular*, já começavam a se preparar para promoverem o carnaval do ano de 1947.

Essa “ameaça” se tornava cada vez mais concreta, pois as quadras das escolas de samba eram cada vez mais usadas como palanque político com vistas às eleições de 1947, conforme aponta Guimarães:

As escolas de samba eram vistas como “organismos de massa”, conforme o discurso do candidato à Câmara Vespasiano Lyrio da Luz (o principal articulador das relações PCB-UGES) na escola de samba Flor do Lins, no Morro da Cachoeira. A eleição do Cidadão e da Embaixatriz do Samba, a partir de cédulas recortadas da própria *Tribuna Popular* e enviadas à redação do jornal, podia ser vista, portanto, como uma estratégia de educação política das massas, que teriam de realizar a 19 de janeiro, um exercício político de maior peso para os comunistas.¹¹⁸

¹¹⁵ GUIMARÃES, Valéria Lima. Craques e bambas comunistas: as relações entre a cultura partidária e a cultura popular durante a legalidade do PCB (1945-1947). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p.181-207.

¹¹⁶ Ibid. p.198-199.

¹¹⁷ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**: Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.145.

As estratégias utilizadas pelos membros do *PCB* contribuiriam para que alcançassem seu objetivo, pois dos cinquenta vereadores eleitos, os comunistas ficaram com dezoito cadeiras na Câmara. Porém, a direita política já havia começado a se articular para combater a atuação do *PCB* nas escolas de samba, tendo para isso ajudado a criar uma nova entidade representativa das escolas de samba, a *Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES)*, fundada no início de 1947, contando com o apoio do jornal *A Manhã*, que passou a dedicar um espaço às escolas de samba.¹¹⁹

Os defensores das duas entidades passaram a utilizar os dois jornais citados para se acusarem mutuamente. Tais acusações iam desde o desvio de verbas, passando pelo suposto aproveitamento dos sambistas por parte dos políticos com promessas que não seriam cumpridas, somente para ganharem seu apoio nas eleições, até a inclusão de escolas de samba que nunca haviam desfilado e cuja existência não poderia ser confirmada, somente com o objetivo de fortalecer politicamente a *FBES*¹²⁰, além da inserção de agremiações que já se encontravam extintas¹²¹. No plano político, os anticomunistas conseguiriam uma importante vitória já em fevereiro de 1947, quando o *Jornal do Brasil* noticia o parecer do Procurador Geral recomendando o fechamento do *PCB*:

Dando cumprimento ao determinado pelo Tribunal Superior Eleitoral, o Sr. Alceu Barbedo, Procurador Geral, deu entrada, ontem, na Secretaria dessa Alta Corte da Justiça Eleitoral, ao seu parecer sobre o fechamento do Partido Comunista do Brasil, depois de efetuar as necessárias diligências, que constituem 29 volumes.¹²²

É válido lembrar que a passagem acima retrata o embate político entre o *PCB* e os anticomunistas e não uma luta entre as escolas de samba. Porém, tal embate provocaria consequências importantes para os rumos das escolas de samba, pois mesmo com a decretação da ilegalidade do *PCB* em abril de 1947, o embate ideológico entre as duas entidades representativas das escolas de samba – *UGES* e *FBES* – perdurou por mais alguns anos, a ponto de criar uma cisão nos desfiles, em 1949. É válido lembrar que a *UGES* foi retirada da organização dos desfiles das escolas de samba já no carnaval de 1947 e, mesmo

¹¹⁸ GUIMARÃES, Valéria Lima. Craques e bambas comunistas: as relações entre a cultura partidária e a cultura popular durante a legalidade do PCB (1945-1947). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p.203.

¹¹⁹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹²⁰ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

¹²¹ Entre estes casos, podem ser citadas agremiações que possuíam praticamente os mesmos nomes, tais como *Voz do Catete*, *Voz da Piedade* e *Voz de Botafogo*, além da inclusão da *Vizinha Faladeira* – agremiação que não desfilava desde 1940 e só retomou suas atividades em 1989 – e da *Deixa Falar*, que nunca desfilara entre as escolas de samba.

¹²² Fora da lei os partidos de tendências extremistas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1947. 1º caderno, p.9.

com a decretação da ilegalidade do *PCB*, a entidade continuou a existir, apesar de ter havido uma tentativa de fechamento da entidade, que conseguiu manter-se em funcionamento mediante uma liminar judicial. O estopim para a cisão deflagrou-se às vésperas do carnaval de 1948, quando Irênio Delgado (uma espécie de homem-forte da *FBES*) conseguiu que a Comissão de Festejos determinasse que somente as escolas filiadas à Federação receberiam a subvenção da prefeitura, ocupada por Mendes de Moraes. Além disso, Irênio Delgado “nomeou os integrantes da comissão julgadora do desfile de 1948, tendo o cuidado de colocar o seu próprio nome na comissão [...]”¹²³

O carnaval deste ano foi vencido por uma escola recém-fundada, o *Gres Império Serrano*, que contava com Irênio Delgado em seus quadros, gerando suspeitas em relação ao resultado, principalmente da *Portela* e da *Estação Primeira de Mangueira*, que disputavam a hegemonia do carnaval carioca até então. Para agravar ainda mais a situação, Irênio Delgado tornou-se presidente da *FBES* no biênio 1949-50, fazendo com que *Portela* e *Mangueira* se desligassem da entidade e fossem para a *União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB)*, nova nomenclatura – por sugestão de seu presidente, o Major Joaquim Paredes – adotada pela *UGES*, em 1949. O objetivo de Joaquim Paredes ao sugerir a troca de nome da entidade, era, primeiramente, voltar a obter da prefeitura a ajuda financeira para as suas afiliadas e, em segundo lugar, acabar com a piada que girava em torno do nome da associação, chamada pejorativamente de *União das Escolas Soviéticas*, devido à afinidade de seus membros com o *PCB*.

No ano seguinte, era criada a *União Cívica das Escolas de Samba (UCES)*, que, de acordo com Cabral¹²⁴, também foi reconhecido como oficial, embora Hiram Araújo¹²⁵ discorde da afirmação, pois para ele, somente o desfile da *FBES* era oficialmente reconhecido. A criação da *UCES* teve também como objetivo enfraquecer o desfile da *UGESB*, objetivo este que foi alcançado, já que as duas principais escolas de samba da época, *Portela* e *Mangueira* aderiram à nova entidade.

Porém, em 1951 o major Paredes conseguiu com a prefeitura do Rio de Janeiro – não mais ocupada por Mendes de Moraes – que a *UGESB* fosse também reconhecida enquanto entidade oficial, fato que fez com que *Portela* e *Mangueira* retornassem a ela, o que esvaziou a *UCES*, que não conseguiu realizar o desfile de suas afiliadas.

¹²³ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.156.

¹²⁴ Ibid. p.163.

¹²⁵ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

As escolas de samba começaram, ainda em 1951, a se articular com o objetivo de realizarem somente um desfile em 1952, fato que foi alcançado, principalmente porque Irênio Delgado, que era apontado, de acordo com Cabral¹²⁶, como o principal responsável pela cisão das agremiações, não era mais o presidente da *FBES*, tendo sido substituído por Elói Antero Dias. Apesar de ter havido um único desfile, não houve um resultado oficial, já que a comissão julgadora abandonou o palanque devido ao temporal que assolou a cidade durante o desfile. Portanto, de acordo com o autor supracitado, as escolas de samba deixavam de ser objetos de disputa política: “com o Partido Comunista na ilegalidade, as escolas de samba já não eram, no carnaval de 1952, um campo de disputas ideológicas. Em matéria de política, limitavam-se a receber visitas de candidatos à cata de votos nas campanhas eleitorais.”¹²⁷

Interessante observar que as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram por dois momentos importantes a partir da sua criação e oficialização até a década de 1950. O primeiro residia na questão do financiamento por parte do poder público para seus desfiles. Muito mais do que uma questão econômica, as subvenções destinadas pela prefeitura garantiriam a oficialização e a própria existência dessas manifestações culturais no cenário festivo da cidade. Como foi abordado, as manifestações culturais carnavalescas dos segmentos populares não eram bem vistas – e eram até mesmo perseguidas – pelas elites políticas, desejosas de recriar no Rio de Janeiro o modelo de carnaval parisiense e uma dessas manifestações era o samba, que conseguiu se manter graças a algumas brechas que foram proporcionadas paradoxalmente por alguns membros dessa elite política, como por exemplo, a legalização das casas de macumba, onde os sambistas podiam livremente atuar. Além disso, o contato de alguns sambistas com membros de uma elite intelectual (entre os quais podem ser citados Gilberto Freyre e Heitor Villa-Lobos) possibilitou que o samba penetrasse em alguns ambientes frequentados por essa elite, mas tal fato não significou que a perseguição ao samba tenha diminuído. Com o passar do tempo, alguns membros desses segmentos populares criaram uma nova forma de samba e, posteriormente, fundaram um bloco carnavalesco que tinha por objetivo possibilitar a eles dançarem suas próprias composições durante o carnaval, bloco que foi denominado escola de samba *Deixa Falar* por seus fundadores. A nomenclatura dada pelos fundadores da *Deixa Falar* significou também uma forma de diferenciar sua criação dos demais blocos, vistos pelas elites políticas como manifestações de arruaceiros, o que fez com que outros grupos adotassem a nomenclatura de escola de samba como forma de

¹²⁶ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹²⁷ *Ibid.* p.161.

serem mais aceitos e de brincar o carnaval livremente. Em pouco tempo – a partir da fundação da *Deixa Falar*, em 1928 – as escolas de samba, através do contato de seus líderes com as elites políticas, conseguem a sua oficialização em 1935, o que, se não significou uma igualdade de tratamento com as Grandes Sociedades e com os ranchos carnavalescos, indicava, conforme já foi abordado, que as escolas de samba teriam a sua existência corroborada pelas elites políticas.

O segundo aspecto reside na disputa político-ideológica ocorrida a partir do final da década de 1940, quando as escolas de samba se tornaram um dos palcos do embate entre o *Partido Comunista* e os anticomunistas. Ainda que, após a oficialização, as elites políticas buscassem controlar as escolas de samba através da obrigatoriedade de se reunirem em uma associação pela qual receberiam as subvenções e também através dos regulamentos dos desfiles, tal controle não se mostrava ser direto, fato que vai existir a partir do fim da década de 1940, quando simpatizantes do comunismo passam a comandar a entidade que representava as escolas de samba, neste caso, a *UGES*, causando a quase imediata reação dos anticomunistas, que viam a presença do *PCB* nas escolas de samba como algo perigoso, fazendo com que eles criassem – com apoio direto do prefeito Mendes de Moraes – uma nova associação, a *FBES*, ocasionando, em seguida, uma cisão entre as escolas de samba, que perdurou até o início da década de 1950, período em que as escolas de samba começam a se tornar as principais atrações do carnaval carioca, suplantando as Grandes Sociedades e os ranchos carnavalescos.

Portanto, a década de 1950, propiciou momentos que marcaram profundamente o histórico das escolas de samba, que teceram estratégias para se tornarem as principais atrações do carnaval carioca. Entre as pessoas que desenvolveram esses mecanismos, estava Nelson de Andrade, que ao convidar pessoas com conhecimento acadêmico para elaborarem os desfiles do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, acabou adaptando tais desfiles ao gosto estético dos “setores médios dos centros urbanos”, conforme denominou Kornis¹²⁸, desejosos de uma renovação, inclusive no carnaval.

¹²⁸ KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

2 O ESTABELECIMENTO DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO NO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

O presente capítulo objetiva estabelecer as estratégias desenvolvidas pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro* para se consolidar como uma das principais agremiações do carnaval carioca no momento destacado do início da década de 1950. Os sambistas do Morro do Salgueiro eram reconhecidos por seus pares pela grande qualidade e criatividade de suas composições, um poder criativo que propiciou o surgimento de manifestações culturais diversas, tais como os blocos carnavalescos que, por sua vez, deram origem a três escolas de samba, *Unidos do Salgueiro*, *Azul e Branco* e *Depois Eu Digo*. Entretanto, essa profusão no número de escolas de samba passou a ser apontada como o principal motivo para que o Morro do Salgueiro, através de suas agremiações, não conseguisse vencer o carnaval carioca, já que essa divisão de forças o enfraquecia perante as três grandes escolas de samba do momento – *Portela*, *Império Serrano* e *Estação Primeira de Mangueira*.

O reconhecimento dessa fragilidade, levou parte dos sambistas à tentativa de fusão entre as três escolas de samba do Salgueiro, estratégia esta que, *a priori*, não deu certo em virtude da negativa dos dirigentes da *Unidos do Salgueiro* em aderir ao movimento. Contudo, as outras duas escolas de samba do Morro realizaram a fusão e fundaram o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* que, em seu primeiro ano de desfile, em 1954, conseguiu romper a barreira imposta pelas três grandes agremiações ao ficar em terceiro lugar, à frente da até então campeã *Portela*. Diante do resultado, os componentes da *Unidos do Salgueiro* aderiram à nova agremiação.

Todavia, mesmo tendo conseguido em seu primeiro ano de vida se colocar entre as grandes, isso parecia pouco para os integrantes dos *Acadêmicos do Salgueiro*, que buscaram uma nova estratégia para vencer o carnaval, convidando o comerciante Nelson de Andrade – que frequentava as várias festas promovidas no Morro – para representá-los na Associação das Escolas de Samba do Brasil (*AESB*) e, mais tarde, tornar-se dirigente e presidente da agremiação.

Aceitando o convite, Nelson de Andrade passou a desempenhar um papel de intermediação entre os sambistas e as elites políticas presentes na *AESB*, desenvolvendo diversos mecanismos para que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* vencesse o carnaval. Diferentemente de Paulo da Portela, que era pertencente originariamente ao grupo de sambistas (no caso da Portela) e que tinha por principal objetivo a eliminação dos estigmas a que os sambistas eram submetidos, Nelson de Andrade não era habitante do Morro, mas

circulava entre seus moradores, promovendo trocas culturais e tendo por objetivo máximo fazer com que os *Acadêmicos do Salgueiro* vencessem o carnaval carioca. O dirigente da escola buscou algumas estratégias para alcançar seu objetivo, tais como, a aproximação com a imprensa, divulgando, por exemplo, os enredos que a escola levaria para o desfile – fato pouco comum à época – além de ele mesmo desenvolver os enredos e buscar as autorizações necessárias dos órgãos responsáveis pelo carnaval. Porém, mesmo com o relativo sucesso alcançado, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* não conseguia vencer o carnaval, fazendo Nelson de Andrade lançar mão de uma nova estratégia que, para vários autores, revolucionaria o carnaval carioca. A estratégia desenvolvida foi convidar artistas plásticos, primeiramente o casal Dirceu e Marie-Louise Nery, para desenvolverem o carnaval do *Salgueiro*, adequando o desfile ao gosto estético da comissão julgadora.

2.1 A fundação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*

O Morro do Salgueiro, localizado no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, era, na década de 1930, um espaço de múltiplas manifestações culturais, cada qual atraindo a atenção e a participação de seus moradores. Entre essas manifestações estavam os terreiros de candomblé e os blocos de carnaval que, segundo Haroldo Costa, eram numerosos:

Houve uma época em que existiam mais de 10 blocos lá em cima [no Morro], entre eles: O Capricho do Salgueiro, Flor dos Camiseiros, Terreiro Grande, Príncipe da Floresta, Pedra Lisa, Unidos da Grota e Voz do Salgueiro, todos com apreciável número de componentes, descendo para brincar na Praça Saenz Peña e nas legendárias batalhas de confete da Rua Dona Zulmira, encontro de bambas e cenário de grandes momentos da história do carnaval carioca.¹²⁹

Essa multiplicidade de blocos reflete, por um lado, a capacidade criativa dos moradores do Morro do Salgueiro, mas, em contrapartida, essa fragmentação levaria à formação de três escolas de samba, o que dificultaria a obtenção do título de campeã do carnaval, conforme será visto mais adiante.

Além de brincarem o carnaval pelas ruas da Tijuca, os blocos do Morro do Salgueiro eram reunidos num concurso promovido por uma moradora da localidade, conhecida como Dona Alice da Tendinha¹³⁰ que, no dia de seu aniversário, 13 de fevereiro, organizava um corpo de jurados que tinha entre suas principais atribuições determinar a colocação de cada

¹²⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.19-20.

¹³⁰ Segundo Haroldo Costa [Ibid., p.36], seu nome completo era Alice Maria de Lourdes do Nascimento. Ela chegou ao Salgueiro ainda menina, vinda da Zona da Mata mineira, assim como muitos outros habitantes da localidade.

bloco e distribuir prêmios aos vencedores, o que acabou por atrair a presença de blocos oriundos de outras localidades.

Os blocos no Morro do Salgueiro, assim como vários outros espalhados pelo Rio de Janeiro, surgiam, se fundiam e se extinguíam com tamanha velocidade que, muitas vezes, não se tem registro de sua presença no carnaval carioca. Porém, os blocos salgueirenses sempre se faziam representar no carnaval de rua dos bairros da Tijuca, Vila Isabel e Andaraí, principalmente na batalha de confete da Rua Dona Zulmira, na qual nem sempre a diversão proposta pelo carnaval imperava, pois “sem dúvida havia uma grande pinimba entre os blocos dos outros lugares e os do Salgueiro, isso porque, na hora em que era preciso, o pessoal do morro se juntava para enfrentar o adversário comum.”¹³¹

As constantes brigas entre os blocos faziam com que essas manifestações carnavalescas fossem cada vez mais temidas e mal vistas socialmente, o que levou alguns desses blocos, como forma de se livrarem dos estigmas de violência – conforme pôde ser visto no primeiro capítulo –, assumirem a nomenclatura de escolas de samba. No caso do Morro do Salgueiro, houve uma união de vários blocos que deram origem a três escolas de samba: *Azul e Branco*, *Unidos do Salgueiro* e *Depois Eu Digo*.

Não se tem a data exata da fundação da *Azul e Branco* do Salgueiro, porém pode-se presumir que ela tenha ocorrido entre 1928 (ano de fundação da *Deixa Falar*, primeira manifestação a assumir o nome de escola de samba) e 1933, quando foi uma das escolas participantes do desfile promovido pelo jornal *O Globo*. Interessante notar que, mesmo já desfilando como escola de samba, a *Azul e Branco* ainda participava das batalhas de confete da Rua Dona Zulmira, na Tijuca, o que denota que, nos anos 1930, ainda não havia uma clara diferenciação entre blocos e escolas de samba, haja vista que tais batalhas eram disputadas originariamente por blocos. Sobre as batalhas de confete, Haroldo Costa diz:

Consta que foi em janeiro de 1935, numa batalha da Rua Dona Zulmira, que Noel Rosa¹³², de pura implicância, saiu no Faz Vergonha, cantando o seguinte samba: Osvaldo Cruz, Morro da Mangueira, Favela, Estácio de Sá/ vamos acordar o Salgueiro/ o mundo inteiro quer ouvir o seu cantar.¹³³

¹³¹ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.37.

¹³² Noel de Medeiros Rosa. Rio de Janeiro/RJ, 11/12/1910 – Rio de Janeiro/RJ, 04/05/1937. Cantor e compositor, criado no bairro de Vila Isabel, é considerado pela crítica especializada como um dos mais importantes sambistas da história e como um dos principais responsáveis pela chegada do samba ao rádio, principal meio de comunicação na década de 1930. Entre suas principais composições destacam-se: *Com que roupa?*, *Feitiço da Vila*, *Palpite Infeliz*, *Dama do cabaré*, entre outras. Faleceu aos vinte e seis anos, vítima de tuberculose. Não confundir com seu homônimo, Noel Rosa de Oliveira, compositor do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

¹³³ COSTA, op.cit., p.38-39.

A provocação de Noel Rosa não ficou sem encontrar uma resposta por parte dos componentes do Morro do Salgueiro, que, representados por Antenor Gargalhada¹³⁴, compositor e diretor de harmonia da *Azul e Branco*, cantaram um samba dirigido aos componentes do bloco de Vila Isabel, também em tom provocativo.

O compositor e diretor Antenor Gargalhada, além de suas atribuições na escola de samba, atuava como uma espécie de líder comunitário no Morro do Salgueiro, liderança esta que ficou evidente quando, em 1933, mobilizou os moradores da localidade que, por meio da *Azul e Branco*, contrataram um advogado para defendê-los de uma ação de despejo movida pelo italiano Antônio Emílio Turano, que alegava ser o dono das terras que compunham o Morro do Salgueiro. Ao conseguir evitar o despejo,

ele, que já era muito respeitado, tornou-se uma grande força daquilo que muitos chamavam de “quilombo do Salgueiro”. [...] Mas Gargalhada não era absolutamente um isolacionista. À semelhança de Paulo da Portela, procurava atrair o interesse das elites para o samba, remover preconceitos. Em março de 1933, por exemplo, seguindo o exemplo da Mangueira, ajudou a organizar na *Azul e Branco* uma feijoada para a equipe do *Diário Carioca*, um dos principais jornais da época, compondo para a ocasião o samba “Salve o Diário Carioca”.¹³⁵

Pode-se notar que a busca pela aproximação com as elites, neste caso uma elite intelectual, já era um movimento anterior àquele que irá acontecer no final da década de 1950, porém este primeiro movimento tinha como objetivo primaz fazer com que o samba se tornasse reconhecido enquanto uma manifestação cultural legítima desses segmentos populares.

Outra figura importante na *Azul e Branco* era Paolino Santoro, mais conhecido como Italianinho do Salgueiro, cuja atribuição era cantar o samba da escola que, na época, por não ser utilizado um sistema de amplificação, exigia alguém que possuísse uma voz potente. Foi Italianinho um dos maiores responsáveis pela eleição de Antenor Gargalhada como “cidadão-samba” de 1938. O concurso, na época promovido pelo jornal *A Pátria*, era feito mediante o preenchimento de um cupom que era retirado do periódico e aquele que possuísse mais cupons em seu nome, era o escolhido. Sendo filho de um jornalista, era fácil para Italianinho retirar os cupons presentes nos jornais que não eram vendidos na banca de seu pai, o que facilitou a eleição de Antenor Gargalhada, falecido em janeiro de 1941, vítima de tuberculose.

A escola de samba *Unidos do Salgueiro* foi formada a partir da união dos blocos *Capricho do Salgueiro* e *Terreiro Grande*, tendo herdado deste último as suas cores, azul e

¹³⁴ Antenor Santíssimo de Araújo. Rio de Janeiro/RJ, 1909 – Rio de Janeiro/RJ, 17/01/1941.

¹³⁵ VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004. p.97.

rosa. O componente mais proeminente da escola era Joaquim Casemiro¹³⁶, conhecido como *Calça Larga*, que chegou ao Salgueiro, assim como muitos habitantes da localidade, vindo do interior do Rio de Janeiro, tendo recebido o apelido devido ao seu tamanho avantajado e pelo tipo de calça que vestia. Calça Larga era uma figura carismática, uma liderança no Morro do Salgueiro e também um animador cultural, pois organizava diversos eventos, além de possuir um cabaré, chamado de *Cabaré do Calça Larga*. Sobre sua atuação como organizador de eventos, pode-se ver a seguinte passagem:

Outra atividade que fascinava o Calça Larga era a organização do piquenique no dia 15 de novembro de cada ano. Ele mobilizava o morro inteiro. Distribuía prospectos, afixava cartazes, motivava os casais de namorados, vendia os convites, enfim, agitava pra valer. A festa já começava a bordo da barca, porque os piqueniques eram sempre em Paquetá.¹³⁷

Calça Larga conseguia, assim, manter uma liderança no Morro, exercida também mediante a presidência da *Unidos do Salgueiro*, agremiação que, assim como a *Azul e Branco*, também não se conhece a sua data exata de formação, somente o registro feito por Hiram Araújo¹³⁸ como uma das agremiações participantes do desfile de 1935. Além disso, Calça Larga mediava as necessidades dos habitantes do Morro do Salgueiro com o poder público, valendo-se do fato de ser também presidente da Associação Pró-Melhoramentos do Morro do Salgueiro (entidade que até hoje está ativa) e amigo de infância do então governador do Estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda. A importância da atuação de Calça Larga para o Morro do Salgueiro pode ser atestada nas palavras do compositor Anecarzinho¹³⁹:

Foi um homem que pra ele não existia o “não posso fazer”, entendeu? Pra ele sempre se podia fazer tudo. E realmente é um elemento que faz grande falta no Salgueiro e eu considero o Calça Larga, assim, a maior figura do samba no Salgueiro. Acho que é¹⁴⁰ bem merecida essas palavras minhas.¹⁴¹

Percebe-se que Calça Larga era capaz de gravitar entre os dois mundos: o “mundo do samba”, exercendo uma grande liderança não somente na *Unidos do Salgueiro*, mas também sobre o Morro em si, e o “mundo de fora do samba”, conseguindo, conforme já foi dito, algumas benesses para a localidade, fazendo o que poderia parecer “impossível”, haja vista que, até hoje, muitas comunidades carentes ainda sofrem com a insuficiência ou até mesmo a

¹³⁶ Joaquim Casemiro. Miracema/RJ, 02/11/1908 – Rio de Janeiro/RJ, 28/08/1964.

¹³⁷ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.47.

¹³⁸ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval*: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

¹³⁹ Anescar Pereira Filho (Rio de Janeiro – 04/07/1929 – Rio de Janeiro – 22/02/2000). Para maiores detalhes consultar: <http://www.dicionariompb.com.br/anescarzinho-do-salgueiro/biografia>

¹⁴⁰ Neste trabalho procurou-se respeitar integralmente a linguagem dos entrevistados ou dos depoentes.

¹⁴¹ PEREIRA FILHO, Anescar. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

ausência de serviços públicos básicos, como água potável, tratamento de esgoto, recolhimento do lixo, entre outros. Mesmo depois de morto, a figura de Calça Larga e sua liderança ainda eram marcantes no Morro do Salgueiro, conforme trecho do seguinte depoimento:

E até hoje, até hoje, ô Sérgio [Cabral], o falecido Casemiro Calça Larga, indiscutivelmente, lidera, mesmo depois de morto, o morro, por incrível que pareça. Ele lidera ainda. A memória de Calça Larga, evidentemente, mantém a liderança no morro do Salgueiro. Isso é uma coisa fabulosa. Ele tem o herdeiro dele, o filho Jorge Calça Larga. É um rapaz também de valor, mas o prestígio do Jorge vem de uma consequência direta do pai. E prevalece, não é verdade? Prevalece até hoje dentro dos destinos da própria escola. Assim, uma liderança objetiva, segura, firme e concreta.¹⁴²

Há duas versões predominantes sobre a origem do nome da escola de samba *Depois Eu Digo* e, em uma delas, há a presença de Calça Larga. A primeira diz que foi uma escolha externa, feita na já citada batalha de confetes da Rua Dona Zulmira, na Tijuca, onde um membro da comissão julgadora perguntou a um diretor qual era o nome do bloco, tendo este respondido simplesmente “depois eu digo”. Sem conseguir identificar se as palavras do diretor significavam o nome da agremiação ou um aviso, o jurado assim registrou seu nome.¹⁴³ A segunda versão conta que havia um impasse sobre a escolha de um novo nome para o bloco *Verde e Branco*. Como não chegavam a um consenso e a hora já estava avançada, alguém perguntou a Calça Larga se ele possuía alguma sugestão e este, com certa displicência, disse a frase: “depois eu digo”, que deixou dúvidas se era ou não uma sugestão, fazendo com que os demais resolvessem rebatizar o bloco com a frase de Calça Larga (*Depois Eu Digo*).¹⁴⁴ A decisão da *Depois Eu Digo* em se transformar em escola de samba aconteceu em 1934, tendo desfilado já no carnaval de 1935, juntamente com as outras duas agremiações do Morro do Salgueiro.

A principal personagem da *Depois Eu Digo* era Paulino de Oliveira, conhecido como *Seu Paulino* que, segundo o compositor Noel Rosa¹⁴⁵, não era um exímio sambista, mas poderia ser considerado como tal, pois: “ele era sambista porque gostava de sair na escola de samba, né? E todo mundo que saía em escola de samba é considerado sambista, né?”¹⁴⁶ Mesmo não sendo um sambista “nato”, Seu Paulino era um pai-de-santo respeitado no Morro

¹⁴² PEREIRA FILHO, Anescar. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

¹⁴³ VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

¹⁴⁴ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

¹⁴⁵ Noel Rosa de Oliveira (Rio de Janeiro – 15/07/1920 – Rio de Janeiro – 19/03/1988). Para maiores detalhes consultar: <http://www.dicionariompb.com.br/noel-rosa-de-oliveira/biografia>

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Noel Rosa de. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

devido ao seu carisma, carisma esse que o garantiu como primeiro presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Max Weber afirma que o carisma constitui-se em uma forma de poder, de dominação, na qual a autoridade de quem detém o poder somente é sustentada devido a uma espécie de devoção por parte dos dominados. Desta maneira Weber define o poder carismático:

Poder carismático, mediante a dedicação afetiva à pessoa do senhor e aos seus dons gratuitos (carisma), em especial: capacidades mágicas, revelações ou heroísmo, poder do espírito e do discurso. O eternamente novo, o fora do cotidiano, o nunca acontecido e a sujeição emocional são aqui as fontes da rendição pessoal.¹⁴⁷

Portanto, a devoção ao dominador é alcançada mediante suas qualidades pessoais, não havendo nenhuma regra preestabelecida para que ele seja alçado ao poder, tampouco há a necessidade de uma formação profissional para o detentor do carisma.

No caso de Paulino de Oliveira, a sua escolha foi feita muito mais com base na sua liderança espiritual, ou como diz Weber, no seu “poder do espírito”, no qual os componentes da agremiação estavam ligados a ele por uma “sujeição emocional”, do que nas suas qualidades enquanto sambista, como afirmara o compositor Noel Rosa.

Apesar dos esforços dos componentes das três escolas de samba do Morro do Salgueiro e de seus líderes, o fato é que nenhuma delas era capaz de ameaçar as três grandes escolas, sobretudo na década de 1940, quando a *Portela*, por exemplo, emplacou um heptacampeonato e o *Império Serrano* – escola surgida em 1947 – ganhou quatro títulos consecutivos entre 1948 e 1951, tendo estas duas a companhia da *Estação Primeira de Mangueira* entre as agremiações hegemônicas do carnaval carioca. Os resultados obtidos nos desfiles frustravam os moradores do Salgueiro, que desejavam, obviamente, uma colocação melhor para as suas agremiações. É bem verdade que, nos anos iniciais dos desfiles, as escolas de samba do Morro do Salgueiro até conseguiam alcançar boas colocações, como o vice-campeonato da *Azul e Branco* obtido em 1933, que perdeu, como afirma Noel Rosa, por um simples detalhe:

Eu me alembro, quando eu era garoto, o Azul e Branco perdeu um carnaval só porque uma pastora, uma baiana, não tinha uma figa. Isso eu ouvi falar, né? Que a baiana não tinha uma figa. Mas a comissão descobriu que a baiana tava sem figa e tirou em segundo lugar, inclusive, parece, se eu não me engano, foi a Mangueira que tirou em primeiro lugar e o Azul e Branco tirou em segundo lugar. Por causa de uma figa perdeu o carnaval.¹⁴⁸

¹⁴⁷ WEBER, Max. **Três tipos puros de poder legítimo**. Disponível em: <http://www.lusofonia.net>. Consultado em: 09. Jul. 2013. p.9.

¹⁴⁸ OLIVEIRA, Noel Rosa de. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

Não se sabe ao certo se a figa era um adereço de mão ou se ela compunha a fantasia da baiana ou se até mesmo seria um elemento obrigatório nas fantasias das baianas de todas as escolas, mas o fato é que, o segundo lugar foi o melhor resultado obtido por qualquer escola do Morro do Salgueiro e somente por mais duas vezes, quando a *Depois Eu Digo*, em 1942, e a própria *Azul e Branco*, em 1950, foram vice-campeãs. Porém, não obstante o empenho de personalidades como Antenor Gargalhada, Calça Larga e Seu Paulino, os resultados obtidos pelas escolas de samba do Morro do Salgueiro eram considerados aquém da capacidade dos sambistas da localidade.

Um dos motivos apontados para o relativo insucesso do Morro do Salgueiro no que diz respeito aos desfiles das escolas de samba era a presença de três agremiações para representá-lo, o que diminuía as chances de vitória, conforme aponta o seguinte relato de Maria Aliano, mais conhecida como Dona Caboclinha¹⁴⁹: “eu acho que era muita escola pra uma comunidade só. [...] Porque não tinha, assim, três escolas numa comunidade, num morro.”¹⁵⁰ Como justificativa para a existência dessas três escolas, havia uma separação geográfica no interior do Morro do Salgueiro, no qual cada agremiação ocupava uma parte da localidade:

Porque eles [a *Unidos do Salgueiro*] eram lá no alto do morro. E o *Azul e Branco* e o *Verde e Branco* era cá embaixo. Então, tinha aquela divisão. Lá em cima, era o *Azul e Rosa* e cá embaixo, logo na subida do morro, no meio do morro era uma [a *Azul e Branco*], que era num canto, e na subida era o *Verde e Branco*.¹⁵¹

Essa divisão geográfica refletia-se na relação entre os componentes das três escolas, pois, de acordo com Costa¹⁵², quem era de uma agremiação, era proibido de circular nas proximidades da quadra de outra ou, ainda mais, segundo Vianna¹⁵³, quem pertencia a uma das agremiações não podia se relacionar com sambistas das outras escolas de samba.

Contudo, essa animosidade parece ter sido algo muito mais momentâneo do que propriamente um conflito perene entre os sambistas do Morro do Salgueiro. O próprio Costa dá dois exemplos de como esses “conflitos” eram menos graves do que realmente aparentavam. O primeiro diz respeito ao já citado Paulino de Oliveira e seu irmão, Manoel

¹⁴⁹ Maria Aliano, mais conhecida como Dona Caboclinha, é filha de um descendente de italianos que saiu de Bangu e foi morar no Morro do Salgueiro. Sua mãe, Sebastiana Aliano, era mineira e chegou ao Morro do Salgueiro junto com sua família, onde conheceu o pai de Dona Caboclinha. Começou a frequentar escola de samba aos 13 anos, ainda na *Azul e Branco*, sendo abre-alas, rainha de ala, rainha da escola, diretora e, atualmente, é presidente da Velha Guarda do Salgueiro, grupo do qual faz parte há 24 anos.

¹⁵⁰ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 06 jun.2012.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

¹⁵³ VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

Vicente de Oliveira, o *Manoel Carpinteiro*, que desfilavam, respectivamente, na *Depois Eu Digo* e na *Azul e Branco*: “o fato de cada um ser de uma escola não impedia que eles participassem dos mesmos pagodes, fossem às mesmas festas e aos mesmos piqueniques.”¹⁵⁴

O segundo exemplo relata a saída do compositor Noel Rosa de Oliveira da *Unidos do Salgueiro*:

Em 1949, Noel Rosa de Oliveira, ainda muito moço, mas já se revelando um compositor de talento na Unidos do Salgueiro, era o diretor de harmonia quando certa vez entrou em choque com um grupo de pastoras¹⁵⁵. Diante do fato, resolveu sair do cargo. Muita gente pensou que se tratava de um aborrecimento momentâneo, mas quando menos se esperava, ele saiu e foi para a Depois Eu Digo. Quando ele subia o morro, área da Azul e Branco¹⁵⁶, a rapaziada xingava, jogava indiretas, inventava apelidos nada simpáticos, enfim, não escondia o seu desagrado.¹⁵⁷

O episódio acima retratado parece ter sido muito mais uma questão de desagrado com a atitude pessoal de Noel Rosa do que um reflexo de uma rivalidade coletiva. Quando perguntada se os componentes possuíam uma rivalidade entre si, Dona Caboclinha diz: “Não! [...] E, às vezes, [...] alguns componentes [da *Azul e Branco*], ia assistir o ensaio do Azul e Rosa. E, muitas vezes, aqueles descia pra assistir o ensaio do Verde e Branco [*Depois Eu Digo*], do Azul e Branco.”¹⁵⁸

O próprio Noel Rosa diz que a sua ida para a *Depois Eu Digo* já era um pedido insistente feito a ele por Calça Larga, denotando que o seu aborrecimento apenas desencadeou a concretização da vontade do dirigente da *Unidos do Salgueiro*: “[...] o falecido Calça sempre quis que eu saísse no Depois Eu Digo [...], aliás, três anos eu saí no Depois Eu Digo. Depois, em cinquenta e dois, voltei novamente ao Azul e Rosa”¹⁵⁹ O depoimento de Noel Rosa está de acordo, por um lado, com as palavras de Dona Caboclinha, pois as desavenças entre os grupos eram algo muito mais momentâneo do que um conflito irremediável, haja vista que o compositor pertencia a uma agremiação, se dirigiu a outra e foi recebido de volta por sua escola de samba de origem, ao que parece, sem maiores problemas. Por outro lado, o relato do compositor ratifica que Calça Larga era uma grande liderança no Morro do

¹⁵⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.52.

¹⁵⁵ Pastoras eram grupos de mulheres que tinham entre seus principais objetivos auxiliar o canto da escola durante o desfile.

¹⁵⁶ O autor parece cometer um equívoco, pois, conforme foi relatado, a escola que se localizava no alto do Morro do Salgueiro era a *Unidos do Salgueiro* e não a *Azul e Branco*. Além disso, a saída de Noel Rosa foi da primeira e não da última agremiação citada, o que demonstra o erro do autor.

¹⁵⁷ COSTA, op.cit., p.53.

¹⁵⁸ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 06 jun. 2012.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Noel Rosa de. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

Salgueiro, já que, era dirigente da *Unidos do Salgueiro*, mas mantinha alguma influência sobre a *Depois Eu Digo*, a ponto de convidar Noel Rosa para fazer parte dela.

Pois bem, essas idas e vindas de componentes entre as agremiações não eram o fator determinante para que elas não alcançassem o almejado título de campeãs do carnaval, mas, como já foi abordado, a própria presença de três escolas de samba para representar o Morro do Salgueiro era vista por seus integrantes como o principal motivo para seu enfraquecimento perante as “três grandes”.

O momento derradeiro para as escolas de samba do Morro do Salgueiro aconteceu no carnaval de 1953, quando o resultado após a apuração da notas ficou muito aquém da expectativa dos sambistas, no qual entre as vinte e uma concorrentes, a *Unidos do Salgueiro* ficou em sexto lugar, a *Depois Eu Digo* alcançou o décimo terceiro lugar, enquanto que a *Azul e Branco* obteve a vigésima primeira colocação, o que representaria seu rebaixamento para o Grupo II, conforme apontava o regulamento e confirmado pelo *Jornal do Brasil*:

De acordo com o que determina o regulamento, as escolas de samba que não obtiveram colocação além de 15º lugar e mais as que deixaram de desfilar no tablado da Av. Presidente Vargas, passarão a tomar parte no concurso de Praça Onze de Junho, às quais são as seguintes: “Vai Se Quizer [sic]”; “Cada Ano Sai Melhor”; “Aventureiros da Matriz”; “Azul e Branco”; “Independentes do Leblon”; “Flor do Lins”; “Império da Tijuca”; “Combinado do Amor” e “Corações Unidos de Jacarepaguá”.¹⁶⁰

Contudo, de acordo com Hiram Araújo¹⁶¹, não houve escolas rebaixadas no carnaval de 1953, tampouco a *Império da Tijuca* foi julgada, além de haver divergências entre a sua lista de escolas que não desfilaram e aquela divulgada pelo periódico carioca. Porém, o fato é que ambas, a *Depois Eu Digo* e, sobretudo, a *Azul e Branco* obtiveram resultados muito abaixo do esperado para os seus componentes.

Decepcionados com o resultado, alguns componentes chegam à conclusão de que somente unindo as forças das três escolas de samba é que, finalmente, conseguiriam desbancar o domínio das “três grandes”. Essa vontade ficou manifestada através da canção¹⁶² de Geraldo Soares de Carvalho¹⁶³, mais conhecido como Geraldo Babão, que havia sido composta um ano antes, de acordo com Haroldo Costa.¹⁶⁴ Ainda segundo o autor citado, a

¹⁶⁰ CAMPOS, A. L. de. Ecos do Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1953. 1º caderno, p.9.

¹⁶¹ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

¹⁶² O principal trecho da composição dizia assim: “Vamos balançar a roseira, dar um susto na Portela, no Império e na Mangueira. Se houver opinião, o Salgueiro apresenta uma só união.”

¹⁶³ Geraldo Soares de Carvalho (20/07/1926 – 22/05/1988). Ganhou este apelido na época em que tocava flauta. Para maiores detalhes consultar: <http://www.dicionariompb.com.br/geral-do-babao/biografia>

¹⁶⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

manifestação ocorreu da seguinte maneira: “as baterias das três escolas de samba se juntaram e foram arrastando o povo para a Praça Saenz Peña, somando todas as cores e bandeiras. Era o estopim para a fusão. Um belíssimo e inesquecível espetáculo.”¹⁶⁵ Muito mais do que uma festividade, como pode transparecer nas palavras de Haroldo Costa, o desagrado com a situação das escolas de samba do Morro do Salgueiro gerou um protesto por parte de seus componentes, de acordo com Djalma Sabiá:

[...] o resultado dessas escolas do morro era colocação honrosa, não ganhavam campeonato, entendeu? Foi quando no carnaval de [19]52 pra 53, foi um resultado desastroso pro morro, totalmente. E a última colocada foi o *Azul e Branco*. Aí fizemos um bloco de embalo como um protesto para haver uma fusão e uma união para todas as escolas se unirem e ser uma só no morro. [...] Esse protesto começou no morro e depois foi... Houve a passeata de protesto, desceu, aí botaram a cabeça no lugar e se reuniram pra discutir o modo de [se fazer a fusão].¹⁶⁶

Noel Rosa de Oliveira afirma em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro que, logo após o resultado do carnaval de 1953, as conversas sobre a fusão das três escolas se iniciaram nas esquinas do Morro do Salgueiro, onde um componente tentava convencer o outro sobre a importância da união de forças, pois

o Salgueiro era, tava muito pequeno, inclusive parecia blocos. Muitos elementos envergonhados de ver o Salgueiro decaindo, aí foi que [aconteceu] a fusão. Quer dizer, o componente é componente, quer dizer, um enchia o ouvido um do outro, né? O Picareta, eu, o falecido Caxiné fizemos aquele, aquele, aquele reboição para o Salgueiro dever se unir só, pra defender uma só bandeira.¹⁶⁷

Interessante observar que, segundo as palavras do compositor, as agremiações do Morro do Salgueiro estavam parecendo “blocos”, talvez querendo dizer que elas ainda se encontrassem num nível de organização mais baixo do que o das “três grandes”, não sendo possível diferenciá-las dos blocos “pré-escolas de samba”.

As reuniões para se decidir sobre a fusão das três escolas de samba do Morro do Salgueiro aconteceram na sede da Confederação Brasileira das Escolas de Samba (CBES), na Rua Uruguaiana, no Centro do Rio de Janeiro. A primeira ocorreu no dia 25 de fevereiro de 1953, na qual participaram os presidentes das três agremiações (Joaquim Casemiro, o Calça Larga; Eduardo Santos Teixeira, o Eduardo Português; e Paulino de Oliveira, o Seu Paulino), o presidente da CBES, além de mais seis pessoas pertencentes às diretorias das escolas de samba. As maiores divergências constantes na ata de reunião diziam respeito à escolha da cor da nova escola, já que não havia uma cor que fosse comum às três e também à formação da

¹⁶⁵ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.55.

¹⁶⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

¹⁶⁷ OLIVEIRA, Noel Rosa de. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

diretoria da nova agremiação, mas o fato é que a decisão pela fusão parecia algo unânime para os seus componentes:

O Sr. Casemiro [presidente da *Unidos do Salgueiro*], iniciando seu discurso, disse que foi com o maior prazer que recebeu o ofício dirigido pelo companheiro Alcides para esta reunião, cuja finalidade era seu maior desejo e visto que já no ano passado fizeram esta tentativa e nada conseguiram. Depois que recebeu em suas mãos o convite de seu companheiro, reuniu imediatamente sua massa, deram rápida deliberação e aqui voltou e voltaria quantas vezes fosse preciso para realizar esta fusão e trazer oficialmente todo o apoio da E. S. Unidos do Salgueiro. A seguir, o Sr. Paulino de Oliveira [presidente da *Depois Eu Digo*] também se referiu à proposta anterior, quando nada pôde conseguir no passado para aderir à fusão, mas agora, respeitando a decisão desta mesma massa, ele, o presidente, não via outra coisa a não ser a fusão. A seguir tem a palavra o Sr. Eduardo [presidente da *Azul e Branco*] que, muito breve e decidido, disse: “Senhores, estou de acordo com a fusão para que o Salgueiro vá sempre para frente e não para trás”.¹⁶⁸

Algumas passagens se destacam nesse trecho da ata de reunião: a primeira é que Joaquim Casemiro, o Calça Larga, era plenamente a favor da fusão das três escolas, sendo aquele que, por sua liderança dentro do Morro do Salgueiro, por mais tempo falou. Além disso, pode-se perceber que, de acordo com suas palavras e as de Paulino de Oliveira, a fusão já havia sido tentada no ano anterior, porém não há registro na bibliografia disponível nem nas edições do *Jornal do Brasil*, tampouco os entrevistados ou depoentes¹⁶⁹ citam essa tentativa de fusão. É válido lembrar que em 1952 não houve o julgamento dos desfiles devido ao temporal que caiu sobre o Rio de Janeiro, fazendo com que a comissão julgadora abandonasse o palanque. Portanto, essa primeira tentativa de unir as três escolas de samba não estava diretamente ligada a um resultado, mas, ao que parece, já se chegara a uma conclusão sobre o seu enfraquecimento caso se mantivessem separadas.

Conforme foi dito, a questão da cor que seria adotada pela nova escola foi mais amplamente discutida, tendo havido, inclusive a interferência do presidente da sessão, Tupy de Mendonça, que propôs a adoção do verde e do amarelo como suas cores. De acordo com a ata, foram propostas várias combinações, além de se decidir se a nova escola seria bicolor ou tricolor, como pode ser visto em mais um trecho da ata:

O presidente da mesa propõe então tratar da cor. Sr. Casemiro pede a palavra e propõe eliminar por completo as cores que já existem no morro. [...] Sr. Manoel propõe votação da cor. Sr. Presidente apresenta então as duas propostas: tricolor (verde, azul e rosa) e verde e amarelo. [...] Sr. Presidente então invoca aos diretores a aprovação das cores. Sr. Casemiro vota em verde e amarelo, Sr. Manoel e o Sr. Joviniano votem em branco, Sr. Pedro e José da Letra, verde e amarelo, Sr. Durval também verde e amarelo. Sr. Presidente aprova de acordo com a maioria, vencendo, assim, o verde e amarelo.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ata da sessão extraordinária sobre a fusão das escolas de samba do Morro do Salgueiro. Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br>. Consultado em 02 mar. 2013.

¹⁶⁹ A diferença aqui estabelecida entre entrevistados e depoentes é que estes últimos foram entrevistados para a série *Depoimentos para a posteridade* do MIS.

¹⁷⁰ Ata da sessão extraordinária sobre a fusão das escolas de samba do Morro do Salgueiro. Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br>. Consultado em 02 mar. 2013.

Portanto, inicialmente, Calça Larga propôs a eliminação das cores das três escolas, para depois votar a favor da adoção do verde e amarelo. Interessante notar que, como será abordado posteriormente, uma das explicações dadas pelos entrevistados e pelos depoentes ao fato da *Unidos do Salgueiro* se recusar a participar da fusão foi justamente a questão das cores, pois era desejo de Calça Larga manter o azul e o rosa.

Por fim, outra questão que suscita dúvidas é sobre quem é o autor da ideia do nome que a nova agremiação passaria a ter. Segundo a ata, várias foram as propostas de nomes, tais como, *Milionários do Salgueiro*, *Salgueiro Capital do Samba*, *Unidos Acadêmicos*, *Academia do Salgueiro*, *Voz do Salgueiro*, *União do Salgueiro* e *Acadêmicos do Salgueiro*, sendo este último nome proposto por Eduardo Português. Como não chegavam a uma conclusão sobre o nome:

O Sr. Presidente suspende a sessão por cinco minutos a fim de arranjarem outro nome. Sr. Casemiro, ao fim do intervalo, propõe novamente o nome “Acadêmicos do Salgueiro”, que, submetido à aprovação, foi aprovado. [...] O presidente¹⁷¹ Tupy de Mendonça saúda em nome da CBES e diz, em nome da entidade, que esta unificação honra o Salgueiro e também dignifica os sambistas e que eles, acordando com nome de “Acadêmicos do Salgueiro”, glorificarão a grandeza de nossa música e nosso samba com a bandeira de cor verde e amarela. Sr. Casemiro convida a todos para darem o choque na cidade em desfile no Arsenal de Marinha “porque, inegavelmente, o samba está no Salgueiro”, e pede a massa para se esquecer o nome de “Azul e Branco”, “Depois Eu Digo” e “Unidos do Salgueiro”.¹⁷²

Não se pode afirmar pela análise da ata se foi realmente Eduardo Português quem deu a ideia do nome da nova escola de samba ser *Acadêmicos do Salgueiro* ou se esta sugestão foi de outro sambista e que foi levada pelo presidente da *Azul e Branco* para a reunião. Contudo, Haroldo Costa afirma em sua obra que a ideia partiu do compositor Noel Rosa:

Quanto ao título, consta que o Totico sugeriu “Academia do Salgueiro” e alguém não identificado propôs “Catedráticos do Salgueiro”; aí, o compositor Noel Rosa de Oliveira interveio e, argumentando que esse nome iria “destronar” a língua do pessoal do morro, arrematou, propondo “Acadêmicos do Salgueiro”.¹⁷³

Noel Rosa confirma as palavras de Haroldo Costa, dizendo: “Dei o nome de Acadêmicos do Salgueiro. E o falecido Totico, Academia. Eu falei que Academia não podia ser, o que podia ser é Acadêmicos do Salgueiro”.¹⁷⁴

Nas reuniões acontecidas na sede da CBES, somente os presidentes das três escolas falavam em nome de suas agremiações, conforme o relato de Djalma Sabiá: “Nesses debates

¹⁷¹ Tupy de Mendonça era presidente da mesa durante a reunião, não da CBES, cargo ocupado, por Oscar Messias Cardoso.

¹⁷² Ata da sessão extraordinária sobre a fusão das escolas de samba do Morro do Salgueiro. Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br>. Consultado em 02 mar. 2013.

¹⁷³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.56.

¹⁷⁴ OLIVEIRA, Noel Rosa de. *Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]*. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

eu participei de tudo ouvindo. Só demos palpite quando foi na sede [de *Depois Eu Digo*]. Lá na Associação [no caso Confederação] só falavam os representantes das entidades.”¹⁷⁵

Importante salientar que, conforme descrito acima, houve outras reuniões na sede da CBES, o que leva a crer que, comparando-se o depoimento de Noel Rosa com o relato de Djalma Sabiá, a escolha do nome *Acadêmicos do Salgueiro* por parte do primeiro, tenha ocorrido somente na reunião acontecida na sede da *Depois Eu Digo* (onde a fusão foi ratificada). Não se nega aqui que Noel Rosa possa ter sido realmente o autor da ideia do nome da agremiação, mas o fato é que durante a primeira reunião, quem levou o nome para votação foi Eduardo Português, presidente da *Azul e Branco*.

Tudo parecia certo para que a união das três escolas de samba do Morro do Salgueiro ocorresse, mas Calça Larga, em nome da *Unidos do Salgueiro* abandonou os entendimentos alguns dias depois¹⁷⁶, sem maiores explicações. As razões apontadas para que a *Unidos do Salgueiro* não fizesse parte da fusão foram em virtude tanto da cor quanto do nome da nova escola. Quando questionada sobre esse fato, Dona Caboclinha diz:

É política. Política na época do presidente que não aceitava fazer a fusão porque achava que a escola Azul e Rosa, conforme você falou aí o nome... Unidos do Salgueiro era melhor. Então ele achava que não poderia vir pras outras que iam fazer a fusão porque ele se achava melhor do que aquelas duas.¹⁷⁷

Pode parecer, de acordo com as palavras de Dona Caboclinha, que a vontade de Calça Larga em aderir à fusão durante a primeira reunião na *CBES* possa ter sido um engodo, cujo objetivo seria manter o nome e as cores da *Unidos do Salgueiro* na nova escola, já que ele se achava neste direito pelo fato de a agremiação citada ter sido a melhor colocada entre as três no carnaval de 1953. O depoimento do compositor Anescarzinho vai ao encontro das palavras de Dona Caboclinha, no qual ele afirma que foi Calça Larga quem criou empecilhos para não aderir à nova escola de samba. Contudo, ele diz que o dirigente deixou de participar das reuniões pelo fato de ter menos direito de falar do que os representantes das outras duas escolas. O compositor dá uma explicação que surpreende, haja vista que, Calça Larga era conhecido por sua grande capacidade de persuasão e liderança no Morro do Salgueiro, conforme já foi abordado. Eis a explicação do componente:

Eu queria exatamente explicar sobre o porquê que o Unidos do Salgueiro não entrou na fusão. É que na ocasião que tavam reunido pra fazer a fusão das três escola, a Unidos do Salgueiro era exatamente a escola mais poderosa no morro. Mas a diretoria era, a escola era grande por fora, mas por dentro era pequena. A diretoria era fraca e a diretoria das outras três escola [sic]

¹⁷⁵ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

¹⁷⁶ Segundo a página oficial na internet do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* (www.salgueiro.com.br), esse fato ocorreu no dia 02 de março.

¹⁷⁷ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 06 jun. 2012.

eram mais forte. Então, pra escolher a cor, sempre predominava mais o que falavam [...] Depois Eu Digo e Azul e Branco; e Unidos do Salgueiro falava menos.¹⁷⁸

Logo, o compositor Anescarzinho não explica – nem o entrevistador aprofunda a questão – como a *Unidos do Salgueiro* era a escola mais poderosa do morro e, ao mesmo tempo, possuía a diretoria mais fraca e que contava com a força de Calça Larga na presidência. Mais à frente, ele completa seu raciocínio, tentando explicar que o empecilho girava em torno de duas questões, que eram a cor e o nome da escola. Vale lembrar que, na primeira reunião na sede da CBES, as cores escolhidas foram o verde e o amarelo e o nome *Acadêmicos do Salgueiro*. Segundo Anescarzinho, Calça Larga abandonou os entendimentos porque (em conformidade com as palavras de Dona Caboclinha) achava que sua escola era melhor do que as outras duas e, portanto, deveria escolher o nome e as cores da nova agremiação. Djalma Sabiá afirma que a desistência da *Unidos do Salgueiro* em fazer parte da fusão se deu por uma questão de vaidade de seus dirigentes: “Aí já foi vaidade do pessoal que não queria aceitar as cores, né? O líder, o líder era o Calça Larga que tava nessa Unidos do Salgueiro. Ele queria posto, e isso e aquilo.”¹⁷⁹ As palavras do compositor confirmam que a questão das cores da escola também foi uma questão política determinante para a desistência da *Unidos do Salgueiro*, contudo, ao final, quando ele afirma que Calça Larga queria “posto”, pode denotar que havia também uma disputa de poder entre os dirigentes das agremiações e que o então presidente da *Unidos do Salgueiro* desejava comandar a nova escola de samba.

Com a desistência de Calça Larga e, conseqüentemente, da *Unidos do Salgueiro*, os componentes das duas outras agremiações resolvem procurar o empresário Antonio Almeida Valente de Pinho, que era uma espécie de patrono das três escolas de samba, pois assinava os seus livros de ouro – expediente muito utilizado nos primórdios das escolas de samba como forma de angariar verbas para seus desfiles –, para saberem o que ele pensava sobre a questão de difícil resolução. De acordo com Djalma Sabiá, quem foi procurar Antonio Valente foi o então presidente da *Depois Eu Digo*, Paulino de Oliveira, que estava preocupado com a união das três escolas. Dessa maneira, o compositor relata o diálogo travado entre Paulino de Oliveira e Antonio Valente:

Aí no retorno de uma dessas reunião, o Paulino de Oliveira, que era presidente do *Verde e Branco*, que era o *Depois Eu Digo*, vinha passando pela casa do Seu Almeida Valente, que era o dono do morro, português, ricaço, que assinava o livro de ouro das três. Aí encontrou: “Ô Paulino, como é que ficou a [reunião] e tal?” [resposta de Paulino]: “Mais uma vez foi protelada, porque o Calça Larga disse que ele não podia. Ele tava de acordo, mas não podia resolver porque ele tinha que consultar a massa [os componentes da *Unidos do Salgueiro*]

¹⁷⁸ PEREIRA FILHO, Anescar. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

¹⁷⁹ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 16 maio 2012.

dele.” [Almeida Valente completa]: “Aí então você reúne na sede do *Verde e Branco* [*Depois Eu Digo*] e faz a fusão aí que eu ajudo.”¹⁸⁰

Muito provavelmente a reunião da qual Paulino de Oliveira fala foi a que ocorreu no dia 02 de março de 1953 na sede da *CBES*, na qual Calça Larga desistiu da fusão, pois a mesma foi realizada três dias depois, na sede da *Depois Eu Digo*, conforme sugeriu Antonio Valente. Realizada a fusão entre a *Azul e Branco* e a *Depois Eu Digo*, o Morro do Salgueiro continuaria a ter uma divisão de forças, agora entre a remanescente *Unidos do Salgueiro* e a *Acadêmicos do Salgueiro*, que concorreram até o carnaval de 1959, ano do último desfile de que se tem notícia da azul e rosa do Morro do Salgueiro.

Pois bem, o objetivo principal dos sambistas do Morro do Salgueiro era vencer o carnaval, em uma busca por prestígio no “mundo do samba”, tendo para isto, desenvolvido alguns mecanismos que pudessem fazer com que eles alcançassem seu objetivo. Em primeiro lugar, o contato com indivíduos que não participavam diretamente do cotidiano das escolas de samba, o que foi primordial para a consolidação das agremiações no carnaval carioca; o segundo mecanismo consistiu nas reuniões que definiram os caminhos para a fusão entre as escolas de samba, que deu origem ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, pois chegaram à conclusão que somente com a união seriam capazes de vencer o carnaval; por fim, a cooptação de Nelson de Andrade para fazer parte dos quadros dos *Acadêmicos do Salgueiro*, cuja atuação foi, sem dúvida, de suma importância para a própria institucionalização do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e, conseqüentemente, para a sua afirmação entre as grandes escolas de samba do carnaval carioca.

2.2 A atuação de Nelson de Andrade no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*

Nelson de Andrade talvez tenha sido um dos poucos, senão o único, presidente de duas grandes escolas de samba: *Acadêmicos do Salgueiro* e *Portela*. Contudo, sua participação no “mundo do samba” iniciou-se limitada à assinatura do livro de ouro ainda quando havia três escolas de samba no Morro do Salgueiro. Sua entrada como dirigente dos *Acadêmicos do Salgueiro* se deu quando foi convencido a representar a agremiação nas reuniões da Associação das Escolas de Samba do Brasil (AESB), pois era considerado pelos sambistas como dotado de uma “voz forte”, capaz de defender os interesses de sua agremiação perante as três grandes escolas, ou seja, *Portela*, *Estação Primeira de Mangueira* e *Império Serrano*.

¹⁸⁰ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

Nelson de Andrade foi presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* entre 1957 e 1958, embora ele fizesse parte da escola a partir de 1955, atuando, conforme já foi citado, como representante na AESB e diretor da agremiação até 1961, quando ele se desligou da escola e foi para a *Portela*.

Diferentemente de Paulo da Portela, que já fazia parte do “mundo do samba” e atuava com o objetivo de livrar o sambista do estigma de “malandro” que o perseguia, Nelson de Andrade era alguém que, mesmo sendo morador do bairro da Tijuca e frequentador do Morro do Salgueiro, ainda não estava ligado mais diretamente a qualquer escola de samba. Sendo assim, ainda era uma pessoa “de fora”, tendo sido trazido para o interior pelos próprios integrantes da agremiação, que o consideravam mais capaz de fazer a mediação entre eles e os órgãos dirigentes do carnaval, além de estabelecer uma maior aproximação com a imprensa.

Portanto, a atuação de Nelson de Andrade se deu com o objetivo de afirmar sua escola de samba entre as três grandes que comandavam o carnaval do Rio de Janeiro, aproximando-se da imprensa e introduzindo novidades que levaram o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* a se tornar mais conhecido, levando-o ao sonhado campeonato.

A atuação de Nelson de Andrade, aliada à própria “revolução estética” proporcionada pelos carnavalescos a partir do final da década de 1950, como será possível conhecer, foi primordial para a transformação do carnaval carioca, pois foi ele quem teve a ideia de trazer profissionais que procuraram adequar as escolas de samba – no caso os *Acadêmicos do Salgueiro* – ao que a comissão julgadora gostaria de ver em termos de estética, além de propor e elaborar enredos que fugiam da temática patriótica, muito comum à época, nos quais personagens pouco conhecidos da história oficial eram alçados ao posto de principais atrações.

2.2.1 Quem é Nelson de Andrade?

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, atualmente, possui uma estrutura profissional, envolvendo diversos trabalhadores (artesãos, costureiras, escultores, entre outros) que dedicam meses de trabalho para que as agremiações possam apresentar um espetáculo de pouco mais de uma hora¹⁸¹. A concepção desses desfiles fica a cargo de um profissional – ou grupo de profissionais – que passou a ser conhecido com o passar do tempo

¹⁸¹ No desfile das escolas de samba em 2013, segundo o regulamento, cada agremiação poderia desfilar em, no máximo, 82 minutos.

pelo nome de carnavalesco¹⁸², que pesquisa o enredo a ser desenvolvido pela agremiação, desenha as fantasias, os carros alegóricos e coordena toda a equipe para que o carnaval “saia do papel”.

Esse profissional tem seu surgimento apontado por boa parte da literatura dedicada ao tema, em fins da década de 1950, sendo o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* o pioneiro na utilização deste artista. Pois bem, aqueles que se dedicam a escrever sobre o carnavalesco e sua possível influência numa manifestação de cultura popular, pouco falam ou até mesmo silenciam sobre aquele que promoveu o movimento que resultou no convite a esses artistas para criarem o desfile da escola de samba, no caso, o comerciante Nelson de Andrade.

Nelson de Andrade nasceu no dia 08 de outubro de 1919, na Praça XI, Rio de Janeiro. Filho de Pedro de Andrade e de Rita de Andrade, Nelson estudou no Colégio São Bento e era morador do bairro da Tijuca, zona norte da cidade. Desde jovem costumava festejar o carnaval pelas ruas do bairro, mesmo a família sendo contra o carnaval, conforme ele afirma em seu depoimento¹⁸³ ao MIS.

O fato de ter morado em algumas ruas da Tijuca e de gostar de carnaval aproximou Nelson de Andrade das escolas de samba da região. A primeira delas, chamada *Deixa Malhar*, situada na Rua Delgado de Carvalho, – onde Nelson residia na juventude – foi a responsável por fazer com que ele tomasse gosto pelo samba. Quando passou a habitar a Rua Marquês de Valença, Nelson de Andrade teve contato com pessoas que desfilavam na *Azul e Branco* e na *Depois Eu Digo*. Porém, é importante lembrar que Nelson de Andrade limitava-se a participar, por exemplo, dos festejos promovidos pela *Azul e Branco* em sua quadra, que se localizava na subida do morro, não atuando como componente da agremiação. Outra forma de participação de Nelson de Andrade acontecia através da assinatura do *livro de ouro*, que era um expediente muito comum que as escolas de samba utilizavam para arrecadar dinheiro para fazer seu carnaval. Nelson e seu pai eram procurados, geralmente, por Manuel Corrêa, conhecido pelo apelido de *Manuel Macaco*, que levava o *livro de ouro* da *Azul e Branco* até sua residência para que estes contribuíssem com alguma quantia.

Foi através desse contato que Nelson de Andrade passou a fazer parte mais diretamente de uma escola de samba. Entrevistado pelo jornalista Juvenal Portela para a coleção *Depoimentos para a posteridade*, Nelson de Andrade afirma que a sua participação

¹⁸² A entrada do carnavalesco nas escolas de samba será tratada mais profundamente no capítulo 3.

¹⁸³ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

mais efetiva no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* se deu quando foi procurado por componentes da escola preocupados com a falta de verba para terminar o carnaval. Nelson disponibilizou a importância e, assim, a agremiação pôde concluir o seu primeiro carnaval, em 1954. Percebe-se que Nelson de Andrade ainda não interferia diretamente na preparação e/ou na administração do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, limitando-se, ainda, à ajuda financeira, que tinha condições de dar por ser dono de um entreposto de pesca na Praça XV e de uma peixaria na área central do Rio de Janeiro, tendo dedicado trinta e seis anos a esse ofício. Sua ocupação fazia com que Nelson de Andrade mantivesse contato com órgãos do governo, o que gerava uma conotação de um homem poderoso para os componentes das escolas de samba do Morro do Salgueiro, entre eles Djalma Sabiá que afirma que: “ele fornecia produtos pro governo. Fornecia [...] pescados pra hospitais, pra presídio e várias coisas do governo. [...] Então, era um cara poderoso. Mas ele era um sujeito simples.”¹⁸⁴ A simplicidade de Nelson de Andrade foi exaltada por Djalma Sabiá porque, mesmo tendo ele uma situação econômica mais privilegiada do que os habitantes do Morro do Salgueiro, o comerciante frequentemente estava entre eles.

Sobre o início da participação mais efetiva de Nelson de Andrade no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, o fundador da escola diz:

Nunca se meteu em samba. Agora, no primeiro ano do carnaval [1954], não tinha dinheiro. Porque nesse tempo o dinheiro era uma crise filha da mãe pra todas as escolas de samba. Tinha que ter um patrono, essa coisa e tal. E Nelson tava sentado numa varanda na casa dele, na Rua Marquês de Valença, quando chegou o falecido Peru¹⁸⁵, o falecido Neco da Baiana e não sei quem mais, com o livro de ouro. Aí ele [Peru] perguntou: “seu pai tá?” [Nelson responde]: “Não, papai não tá não. Por quê? O que que tá havendo?” [novamente Peru]: “Ah, porque a gente tá com o carnaval preso lá no *Tijuca Tênis*.” [...] Aí, Nelson falou: “Mas o que que tá pegando?” [Peru]: “Tá pegando que tem que pagar lá o Hildebrando, não o dinheiro dele, mas o material que ainda tem que pagar. Aí tem as costureiras, tem a bandeira...” Aí o Nelson falou assim: “Ô mamãe! Apanha o meu blusão aí. E apanha a minha carteira aí! Vou com meu amigos, vou com meus crioulos aí pra ver o que que eu posso fazer.” Aí saiu.¹⁸⁶

Destacam-se algumas passagens na fala de Djalma Sabiá. A primeira refere-se à questão do dinheiro (ou da falta dele), já que as escolas de samba na década de 1950 ainda não haviam se tornado as principais atrações do carnaval carioca e recebiam uma subvenção da prefeitura que não era suficiente para cobrir os gastos com os desfiles. Ele também aponta a necessidade das escolas de samba possuírem um patrono que assinasse seus livros de ouro, haja vista que, elas ainda não contavam com o mecenato do jogo do bicho, mais em voga na

¹⁸⁴ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

¹⁸⁵ Pedro Ceciliano.

¹⁸⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

década de 1970, talvez a única exceção ficasse por conta de Natal¹⁸⁷, presidente da Portela. É válido lembrar que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* contou com um “bicheiro” na presidência da escola, Osmar Valença, que foi quem ocupou por mais tempo este cargo, entre 1962 e 1976, e depois entre 1979 e 1981. Contudo, Valença não era considerado um “bicheiro” poderoso, com um grande número de “pontos” de jogo, como por exemplo, Natal ou Castor de Andrade¹⁸⁸ – só para citar dois nomes – tendo chegado à agremiação por intermédio de Paolino Santoro, o Italianinho do Salgueiro, pois, assim como outros (o próprio Nelson de Andrade e Antonio Almeida Valente), também assinava o livro de ouro da escola.

Ao se dispor a pagar do próprio bolso as despesas do carnaval, Nelson de Andrade passou então a ter um contato mais estreito com a agremiação do Morro do Salgueiro, até que em 1955, “instado pelas pressões permanentes de diretores de ala, moradores do morro e dirigentes como o Peru e o Manuel Macaco, Nelson teve que ceder.”¹⁸⁹ Os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* precisavam de uma “voz forte” para representá-los na *Associação das Escolas de Samba*, para lutar de igual para igual com as chamadas “três grandes” – *Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano*¹⁹⁰.

A partir do carnaval de 1956, Nelson de Andrade passou a interferir mais diretamente nos preparativos do desfile da agremiação. Perguntado pelo jornalista Juvenal Portela sobre que tipo de assistência ele dava aos *Acadêmicos do Salgueiro*, Nelson assim respondeu: “financeira e, vamos dizer, um pouco do intelectual.”¹⁹¹ Ele conclui dizendo que não mexia propriamente no enredo, mas “endireitava as coisas” porque o responsável pela concepção do enredo [Hildebrando Moura] “começou a fazer umas certas bobagens e eu discordei. Discordei porque, sabe, a gente frequentou um ‘colegiozinho’, que tirou mais ou menos um curso ginásial, sabe de alguma coisa.”¹⁹² Portanto, Nelson de Andrade, a partir de sua

¹⁸⁷ Natalino José do Nascimento. Queluz/SP, 31/07/1905 – Rio de Janeiro, 05/04/1975. Chegou ainda criança ao Rio de Janeiro, tendo ainda jovem começado a atuar na *Portela*, já que a agremiação foi fundada no quintal da casa onde morava com seus pais. Quando trabalhava na empresa Central do Brasil, sofreu um acidente ferroviário no qual teve seu braço direito amputado. Posteriormente, ao se tornar bicheiro, passou a patrocinar sua escola, fato que a tornou a primeira a ter um patrono.

¹⁸⁸ Castor Gonçalves de Andrade e Silva. Rio de Janeiro, 1926 – Rio de Janeiro, 11/04/1997.

¹⁸⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 72.

¹⁹⁰ Para que se tenha uma ideia da hegemonia dessas três escolas, entre 1932 (ano do primeiro concurso de escolas de samba) e 1954 (primeiro carnaval dos *Acadêmicos do Salgueiro*), somente em 1936, 1937, 1938 e 1952, uma dessas três escolas não se sagrou campeã do carnaval. Sendo que em 1938 não houve concurso por causa do mau tempo e, em 1952, não houve julgamento devido ao abandono da comissão julgadora.

¹⁹¹ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

¹⁹² *Ibid.*

formação escolar, isto é, de sua erudição intelectual, se via como capaz de corrigir os eventuais erros cometidos na elaboração do enredo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* ou de, conforme ele diz em seu depoimento, “melhorar o enredo”. A aceitação pelos componentes e até mesmo a expectativa pela interferência de Nelson de Andrade demonstrava que ele era visto realmente como alguém capaz de levar a agremiação representante do Morro do Salgueiro ao almejado campeonato.

Portanto, Nelson de Andrade, mesmo não sendo um habitante do morro, não fazendo parte do cotidiano de seus moradores, não era uma pessoa “estranha” aos componentes da escola de samba, pois participava dos eventos promovidos no morro e ajudava financeiramente as agremiações da localidade. A sua interferência mais direta nos destinos do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* foi fruto de um convite de seus componentes, já que, de acordo com eles, Nelson seria mais capaz de defender os interesses da escola, criando os enredos e ajudando a desenvolvê-los, muito por conta dos conhecimentos adquiridos no Colégio São Bento. Portanto, os componentes da escola de samba valorizavam as referências culturais previamente trazidas por Nelson de Andrade, além de também valorizarem os contatos que o comerciante possuía, fatos que poderiam, de alguma forma, contribuir para sua vitória.

Pierre Bourdieu, ao realizar um estudo da produção da arte, afirma que o capital econômico somente é válido para o artista se for também convertido em capital simbólico, ou seja, se vier acompanhado de prestígio.

[...] a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o crítico, tanto para o *marchand* de quadros quanto para o editor ou o diretor de teatro, consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação.¹⁹³

De acordo com as ideias de Bourdieu, os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, ao convidarem Nelson de Andrade para atuar diretamente na agremiação, buscavam obter o prestígio no “mundo do samba” que o título de campeã traria, ou seja, o objetivo principal estava na acumulação de um capital simbólico, haja vista que as escolas de samba na década de 1950 ainda não haviam se convertido em um bem econômico – algo que começará a ocorrer na década de 1960 –, embora movimentassem o mercado de materiais utilizados na elaboração dos desfiles.

¹⁹³ BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2002. p.17-111. p.20.

Nelson de Andrade tomava para si a tarefa de fazer a mediação entre os sambistas e aqueles que comandavam o carnaval carioca, haja vista que, o desfile das escolas de samba fora oficializado pela prefeitura do Rio de Janeiro em 1935, estabelecendo uma relação necessária com o universo da política. Sobre o fato de Nelson de Andrade ser reconhecido como alguém que possuía conhecimento suficiente para levar a agremiação ao sucesso pode ser visto no seguinte trecho, extraído de uma entrevista concedida por Djalma Sabiá: “o Natal era fogo. Mas aí o Nelson, o [...] o Nelson era muito pesquisador. Era um presidente fora de série, ninguém ia dar coça no *Salgueiro*. Ele era um pesquisador estudioso.”¹⁹⁴

Essa escolaridade que Nelson de Andrade possuía e que segundo os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* seria capaz de levá-los ao título e ao consequente ganho de prestígio, facilitava a circulação do que Bourdieu chama de capital cultural, pois

o sistema de ensino reduz ao máximo os obstáculos à circulação do capital cultural que resultam do fato de que ele está incorporado a um indivíduo singular (sem por isso aniquilar os ganhos associados à ideologia carismática da pessoa insubstituível); ele permite referir o conjunto dos detentores de diplomas (e também, negativamente, o conjunto daqueles que não têm nenhum diploma) a um mesmo padrão, instaurando assim um *mercado unificado* de todas as capacidades culturais e garantindo a convertibilidade em moeda do capital cultural adquirido mediante determinado gasto de tempo e trabalho.¹⁹⁵

Logo, o fato de Nelson de Andrade possuir um diploma, possibilitou a ele fazer com que o capital cultural adquirido pelos anos de estudo passasse a circular também entre as escolas de samba, capital este que era visto pelos componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* como um mecanismo capaz de igualar a agremiação do Morro do Salgueiro às demais escolas de samba, sobretudo às três grandes da época.

2.2.2 A circularidade cultural em Paulo da Portela e Nelson de Andrade

A declaração de Nelson de Andrade – quando diz que dava uma “assistência intelectual” à escola de samba – conjugada às palavras de Djalma Sabiá permite inferir que o comerciante fosse visto (e, talvez, visse a si mesmo) como alguém que possuía uma espécie de “cultura superior” frente aos outros componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Porém, ao se fazer uma análise mais profunda, a presença de Nelson de Andrade ditando o ritmo da agremiação, pode ser entendida como algo necessário para aos componentes para que a agremiação conquistasse a vitória. Esta afirmação sobre a possível existência de uma

¹⁹⁴ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro: 01 jun. 2010.

¹⁹⁵ BOURDIEU, Pierre. Modo de dominação. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002. p.192-219. p.198.

“cultura superior” remete às questões levantadas por Carlo Ginzburg sobre a relação entre as culturas das classes subalternas e dominantes: “até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte, alternativos? É possível falar em circularidade cultural entre os dois níveis de cultura?”¹⁹⁶

Ao se tentar responder as perguntas acima, comparando-se a trajetória do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e de Nelson de Andrade, chega-se a algumas conclusões. Em primeiro lugar, ao invés de uma subordinação de uma cultura subalterna ou popular, representada pelos sambistas, a uma cultura dominante ou hegemônica (caso se tome Nelson de Andrade como alguém pertencente a uma classe dominante), houve o desenvolvimento de uma estratégia por parte dos componentes da agremiação na qual o estreitamento da relação com o então comerciante, tinha por objetivo alçá-los ao primeiro lugar no carnaval. Portanto, os sambistas do Morro do Salgueiro, ao escolherem Nelson de Andrade para representá-los e, futuramente, dirigi-los, não significou um ato de subordinação cultural, mas uma atitude consciente motivada por um objetivo bastante claro, que era vencer o carnaval carioca.

Em segundo lugar, Nelson de Andrade, por mais que ainda não fizesse parte diretamente da administração da escola, já era frequentador do Morro do Salgueiro, onde teceu relações com os habitantes, estabelecendo trocas culturais com eles. O compositor Djalma Sabiá cunhou uma frase interessante sobre essa relação de Nelson de Andrade com os habitantes do Morro do Salgueiro: “E o Nelson, a gente até brincava, Nelson era um navio negreiro, ele gostava sempre de tá no meio da crioulada [...]. Queria encontrar o Nelson, era jogando uma sueca no meio dos crioulos aí no morro.”¹⁹⁷ Ao comparar Nelson de Andrade a um navio negreiro, Djalma Sabiá enfatiza a receptividade que o comerciante possuía no Morro do Salgueiro, bem como a sua interação com seus habitantes, já que gostava de estar entre eles.

Quando Fábio Pavão¹⁹⁸ estabelece em seu trabalho a diferença entre comunidade, visitantes e turistas, a pergunta que cabe aqui é a qual dessas três categorias, inicialmente, Nelson de Andrade seria pertencente. Importante deixar claro que o autor procura situar as interações que ocorrem no interior da quadra de uma escola de samba, no caso, a *Portela*, e quais os vínculos estabelecidos com o próprio grupo e o “mundo do samba”. Por razões

¹⁹⁶ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.17.

¹⁹⁷ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

¹⁹⁸ PAVÃO, Fábio Oliveira. **Uma comunidade em transformação**: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

óbvias, Nelson de Andrade não se encaixa na categoria “turista”, definida por Pavão como aquele que vai esporadicamente a uma escola de samba, não possuindo quaisquer vínculos com ela ou com o “mundo do samba”. Como já foi abordado, Nelson de Andrade não era um habitante do Morro do Salgueiro, bem como não era um membro das escolas de samba da localidade, mas participava ativamente das festas promovidas por estas, não necessariamente no período carnavalesco, pois “o samba e o seu mundo especial, pitoresco, criativo, exerciam uma forte atração sobre Nelson [...]”¹⁹⁹ Portanto, essa atração que o “mundo do samba” exercia sobre Nelson de Andrade, poderia colocá-lo como um membro da comunidade, definida por Pavão

como os indivíduos que possuam vínculos com a escola proprietária da quadra, participando da complexa rede de relações que são estabelecidas naquele espaço. Para este grupo de indivíduos, a sede é um local de convivência constante, onde se constroem importantes amizades, de conhecimento mútuo [...].²⁰⁰

Mesmo não sendo um membro “original” da comunidade, tal como Paulo da Portela, Nelson de Andrade, ao participar das festas promovidas no Morro do Salgueiro e manter laços estreitos com seus moradores foi admitido como membro dessa comunidade, tornando esses laços mais fortes a partir do momento que passou a representá-la na AESB e, posteriormente, quando se tornou diretor e presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Aceito como um membro dessa comunidade, Nelson de Andrade passou a fazer a intermediação entre os sambistas e os órgãos organizadores do carnaval carioca, tal qual Paulo da Portela, mas os objetivos dos dois eram, de maneira geral, diferentes. A circularidade cultural promovida por Paulo da Portela objetivava romper os estigmas a que o sambista – e também o negro – era submetido, acabar com a sua (do sambista) imagem de malandro e arruaceiro, tão em voga nos anos 1930.

O seu esforço em “polir” o samba; a exigência sempre para que os componentes do Conjunto Musical de Oswaldo Cruz mantivessem os “pescoços e pés cobertos” de maneira requintada obedecia ao critério de corresponder aos gostos das plateias para as quais se apresentava o grupo, já que para ele estava na sua arte (o samba) a chave da ascensão e integração social do negro. Ele próprio foi alguém que ganhou notoriedade e fez contatos com nomes famosos da política (o ex-ministro Lindolfo Collor, por exemplo) e do campo cultural do entretenimento popular, por meio das exposições que fazia nos Cassinos Atlântico, da Urca e de Icaraí ou em lugares como o Café Nice.²⁰¹

¹⁹⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.71.

²⁰⁰ PAVÃO, Fábio Oliveira. **Uma comunidade em transformação: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba**. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. p.43-44.

²⁰¹ FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. In: **Cadernos do CRH – UFBA**. Salvador, n.30-31, 2000. p.1-36. p.26.

Andar com os “pescoços e pés cobertos”²⁰² significava usar sempre gravata e sapatos, que funcionariam como um mecanismo de aceitação social do sambista e também do negro, não só nas apresentações musicais, mas também no cotidiano. Além de se adequar ao gosto das plateias como forma de circular em seus espaços, Paulo da Portela buscava fazer com que essas pessoas que não participavam diretamente do “mundo do samba” circulassem no ambiente das escolas de samba.

Da sua biografia constam episódios significativos a mediação cultural concentrada nas suas ações. Em 1935, ciceroneou a visita, então inédita, de uma autoridade estrangeira a uma Escola de Samba, a do professor da Sorbonne de Paris, o musicólogo Henri Wallan, à sede da Portela. Em 1939 participou da exibição, “folclórica”, para a atriz norte-americana Josephine Baker. Dois anos depois, participa do espetáculo para o maestro e também musicólogo norte-americano Aaron Copland. No mesmo ano, dança para outro célebre cidadão dos Estados Unidos, ninguém menos que o empresário da cultura Walt Disney. Existe, inclusive, determinada especulação no sentido de atribuir a esse encontro o fato inspirador do personagem Zé Carioca, imagem de exportação de uma das tipificações simbólicas do povoação brasileiro: o carioca pobre (favelado), sambista e malandro.²⁰³

Um dos autores que especulam que a ideia do personagem Zé Carioca tenha nascido na quadra da Portela é Sérgio Cabral, que assim narrou o encontro, segundo ele, fruto da política de boa vizinhança do governo de Franklin Roosevelt:

Dessa vez quem apareceu foi Walt Disney, que, no dia 24 de agosto, visitou a Portela. As honras da casa, é claro, ficaram por conta de Paulo da Portela. Disney chegou acompanhado de desenhistas da sua equipe (quem sabe se não nasceu nesse dia o personagem Zé Carioca?) e foi recebido não só pelo pessoal da Portela, como também por sambista de outras escolas levados por Paulo da Portela, entre os quais, Cartola.²⁰⁴²⁰⁵

Embora utilizasse as mesmas estratégias e acrescentasse outras, Nelson de Andrade diferenciava-se de Paulo da Portela no que tange seus objetivos. Embora as escolas de samba não fossem ainda as principais atrações do carnaval carioca na década de 1950, o samba já não era mais perseguido como na época de Paulo da Portela e, portanto, Nelson de Andrade necessitava apenas promover o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* para que este conseguisse sua afirmação entre as escolas de samba e, sobretudo, rompesse a barreira imposta pelas três grandes agremiações, vencendo o carnaval.

Entre as estratégias desenvolvidas por Nelson de Andrade para fazer com que o *Salgueiro* vencesse o carnaval, estava a aproximação com os órgãos de imprensa. Embora não fosse garantir o sucesso da escola, tornava-a mais conhecida do público. Uma das formas de

²⁰² SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1989.

²⁰³ FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. In: **Cadernos do CRH – UFBA**. Salvador, n.30-31, 2000. p.1-36. p.26.

²⁰⁴ Angenor de Oliveira. Rio de Janeiro, 11/10/1908 – Rio de Janeiro, 30/11/1980. Compositor e um dos fundadores do *Gres Estação Primeira de Mangueira*.

²⁰⁵ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.133-134.

conseguir tal aproximação pode ser percebida na edição do *Jornal do Brasil*, na qual Nelson de Andrade fala sobre os preparativos do carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Dizia assim o periódico carioca:

Pela primeira vez, e a título exclusivo de curiosidade, um jornal publica, com uma semana de antecedência, o enredo de uma Escola de Samba. Os simpáticos Acadêmicos do Salgueiro quebraram a praxe numa homenagem ao JORNAL DO BRASIL. Com essa deferência, lucram os nossos leitores, que tomam conhecimento de como aparecerá, na segunda-feira de Carnaval, uma das “quatro grandes” Escolas de Samba do Rio.²⁰⁶

Há duas passagens interessantes no trecho acima. A primeira é o fato do ineditismo da publicação de um enredo de escola de samba por parte de um jornal, fato desencadeado pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro* na figura de seu presidente, que utilizou o espaço dado pelo periódico para dar destaque à agremiação. Naquela época, os enredos eram divulgados no dia ou poucos dias antes do desfile, mas não com a riqueza de detalhes narrados por Nelson de Andrade. A segunda está na questão que a agremiação do Morro do Salgueiro, apesar de ainda não ter vencido o carnaval carioca, já era apontada como uma das quatro grandes escolas de samba, alcançando, assim, um lugar de destaque na crônica carnavalesca.

Outra estratégia utilizada por Nelson de Andrade consistia em desenvolver ele mesmo os enredos da escola, que fugiam das temáticas patrióticas, muito comuns na década de 1950. Pelo fato de ter um nível de escolaridade maior do que a grande maioria dos habitantes do Morro do Salgueiro, Nelson de Andrade propunha histórias desconhecidas do grande público e até mesmo daqueles que comandavam o carnaval. Um fato emblemático aconteceu nos preparativos para o carnaval de 1958, quando o diretor de Departamento de Turismo e de Certames, Miécio Tati, se recusou a aprovar o enredo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, sobre o sesquicentenário do Corpo de Fuzileiros Navais.

[...] eu resolvi fazer um carnaval de cabo a rabo, como se diz na gíria do samba, militar. Fui nos Fuzileiros, eles me autorizaram pela primeira vez. Sabe muito bem que, antigamente, era proibido você fazer carnaval em homenagem a militar, padre, essa turma toda. E, inclusive, você não poderia nem trazer as fantasias. E eu fui autorizado, então, pelo Comando Geral dos Fuzileiros, o Almirante Serejo, de usar o que eu bem entendesse. Como as cores do Salgueiro eram vermelha e branca e era o sesquicentenário dos Fuzileiros Navais, eu aproveitei o útil ao agradável e fiz Fuzileiros. Mas, eu citava que dentro do enredo do Salgueiro, o tal Forte de Sebastopol. E o Miécio [Tati] apanha aquilo ali e me devolveu o enredo porque eu tava modificando a história e eu estava errado.²⁰⁷

O diretor do Departamento de Turismo e Certames se recusou a aprovar o enredo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* alegando que Nelson de Andrade havia alterado a história oficial, pois ele colocava como principal responsável pela tomada do Forte de Sebastopol –

²⁰⁶ LUZ, Artaldio Agostinho. Um carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1958. 1º caderno, p.10.

²⁰⁷ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

um dos eventos da Guerra do Paraguai – um sargento e não um dos principais comandantes da Marinha. Dessa forma, Nelson de Andrade explica como convenceu Miécio Tati a aprovar o enredo:

Então, eu voltei ao Comando dos Fuzileiros Navais, pedi os 150 anos, o arquivo dos 150 anos e provei. [...] Porque, se nós dissermos, numa Guerra do Paraguai, que tinha os Almirantes, tinha os Generais de Campo, [...] uma porção de coisas e que foi apenas um 3º Sargento da Brigada Real da Marinha, com treze Fuzileiros, que decidiu a Guerra, o pessoal vai ficar admirado, mas, foi apenas um sargento. [...] Mas, você sabe muito bem, que nós tivemos um Tamandaré, nós tivemos um Barroso e ficaria um pouquinho feio, um sargento aparecer. Mas, isso é fato comprovado.²⁰⁸

Ao afirmar que “ficaria um pouquinho feio” alçar um terceiro sargento ao posto de herói, Nelson de Andrade buscava expor certos personagens que eram escondidos pela história oficial para dar lugar a outros mais conhecidos, já estabelecidos no panteão dos heróis nacionais, o que motivou a recusa inicial de Miécio Tati. Essa maneira de chamar a atenção do público, levando para os desfiles personagens pouco conhecidos da história oficial, foi unida a uma nova estratégia desenvolvida por Nelson de Andrade, a partir do momento em que ele decide, provavelmente com a concordância dos demais componentes da agremiação, convidar dois artistas plásticos para elaborarem o carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* em 1959.

Essa estratégia passou a ser utilizada porque a agremiação não conseguia vencer o carnaval, apesar de conseguir ficar sempre entre as quatro primeiras colocadas, mesmo com pouco tempo de vida. Na concepção de Nelson, o *Salgueiro* necessitava se adequar ao gosto da comissão julgadora para conseguir vencer o carnaval. Para ele, era importante que a agremiação se igualasse em condições com as principais concorrentes (*Portela*, *Império Serrano* e *Estação Primeira de Mangueira*), pois essas agremiações contavam com a presença de “artífices da Casa da Moeda e do Arsenal de Marinha para a confecção de alegorias e esculturas.”²⁰⁹ Haroldo Costa dá a entender que os artífices eram elementos remunerados e cuidavam somente de algumas partes do desfile, ficando o restante sob a responsabilidade dos componentes da agremiação. Vale lembrar que o próprio *Gres Acadêmicos do Salgueiro* se utilizou da estratégia de contar com o trabalho de Hildebrando Moura, que era artífice. Nelson de Andrade, portanto, sem ter muito dinheiro para investir, toma conhecimento, por meio de uma componente da escola, da existência de um casal de artistas plásticos que residia em Copacabana. Sem perder muito tempo, Nelson consegue a permissão para ir até o apartamento

²⁰⁸ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

²⁰⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.86.

do casal e lá ele os convida para desenvolverem o desfile do *Salgueiro*. Dirceu e Marie-Louise Nery aceitam o convite e passam a pôr em marcha o enredo *Viagem pitoresca ao Brasil*, retratando a missão artística francesa comandada por Jean-Baptiste Debret.²¹⁰

Retomando a questão da presença de Hildebrando Moura no carnaval do *Salgueiro*, não há como se ter plena certeza de que ele, àquela época, já era chamado de carnavalesco, apesar de Djalma Sabiá, quando perguntado sobre a questão, afirmar que a palavra já era utilizada para definir tal profissional²¹¹. Na mesma entrevista, ele dá outras informações sobre quem foi responsável pelo primeiro carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, porém diz que Hildebrando Moura (ele o chama de Hildebrando Silva) trabalhava acompanhado de seu primo, Miguel Moura, e que um deles era formado na Escola Nacional de Belas-Artes, porém não conseguiu precisar qual deles. De fato, ele exibiu, durante a entrevista, um recorte de jornal, no qual não foi possível identificar qual periódico publicou a matéria, tampouco a data da edição, que abordava uma exposição que seria inaugurada com as obras do artista, sendo este chamado de Hildebrando Silva. Contudo, além das palavras de Djalma Sabiá e do fragmento do jornal, não se encontrou qualquer referência a outro sobrenome do artista que não Moura, havendo apenas uma variação para Hildebrando de Moura.

Outra questão interessante na afirmação de Djalma Sabiá diz respeito à presença do primo de Hildebrando Moura (ou Silva), Miguel Moura, pois em nenhuma obra analisada se encontrou o nome deste artista. A única referência encontrada sobre o primo de Hildebrando Moura está no depoimento de Nelson de Andrade ao MIS, porém não se pode afirmar que se trata da mesma pessoa citada por Djalma Sabiá, embora possa até ser provável. Dessa maneira, Nelson de Andrade cita o trabalho idealizado pelo primo de Hildebrando Moura em outra agremiação:

O carnavalesco do Flor do Lins²¹² é primo do carnavalesco que tava fazendo o Salgueiro, o Hildebrando Moura e outro é... no momento me foge à memória, pode ser que venha, né? Então, esse moço fez o Flor do Lins. O carnaval do Flor do Lins era uma homenagem a Caxias. Eu fiquei chateado quando vi esse moço fazer um cavalo de pau e apanhar um boneco e enfiou os dois pés por dentro das costas do cavalo. Os dois pés, o Caxias pelas costas do cavalo e saiu cá embaixo nas pernas. Porque eu nunca vi o cavaleiro ou jóquei – usa o termo que você quiser – de poder as pernas atravessar por dentro da barriga do cavalo. Então, eu senti.²¹³

²¹⁰ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

²¹¹ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro: 02 nov. 2012.

²¹² A escola de samba *Flor do Lins* foi fundada em 1946, tendo sua sede no bairro carioca de Lins de Vasconcellos, local de outra escola de samba chamada *Filhos do Deserto*, com a qual se fundiu em 07/03/1963, dando origem a até hoje existente *Sociedade Recreativa Escola de Samba Lins Imperial*.

²¹³ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

Infelizmente, Nelson de Andrade não se lembrou do nome do carnavalesco da escola de samba *Flor do Lins*, mas afirmou que o enredo da escola era uma homenagem ao Duque de Caxias, porém, não há registro de tal desfile entre 1946, ano de fundação da *Flor do Lins* e 1958, último ano em que Hildebrando Moura trabalhou no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. O único registro que se tem de um carnaval cuja temática seja parecida com a citada por Nelson de Andrade, ocorreu em 1952, quando a *Flor do Lins* desfilou no Grupo 2 com o enredo *Grito do Ipiranga*, o que pode significar um equívoco do depoente, já que o cavaleiro da alegoria descrita poderia ser D. Pedro I e não o Duque de Caxias. Porém, algumas ressalvas devem ser feitas aqui: não se nega que possa ter havido algum desfile da *Flor do Lins* em homenagem à Caxias, mas não há qualquer referência nas fontes consultadas; em 1952, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* ainda não havia sido fundado e, claro, Hildebrando Moura não poderia estar trabalhando na agremiação citada; por último, caso o primo de Hildebrando Moura citado seja realmente Miguel Moura, este trabalhou entre 1947 e 1954 (excetuando-se 1953) e, depois, em 1957 na *Unidos de Vila Isabel*, que também era uma das concorrentes no Grupo 2, o que tornaria a presença de Miguel Moura difícil em duas agremiações do mesmo grupo, embora os artífices da época fossem responsáveis somente pela concepção de alguns elementos no desfile das escolas.

O aspecto mais interessante da fala de Nelson de Andrade está no seu incômodo com a forma pela qual o responsável pelo carnaval do *Gres Flor do Lins* desenvolveu uma alegoria que seria, segundo se denota do seu relato, a principal do desfile. A representação do Duque de Caxias sobre seu cavalo, tendo suas pernas atravessadas no abdômen do animal, pareceu a Nelson muito mais do que uma falta de esmero do artífice, mas sim uma ausência de técnica artística, o que pode tê-lo feito pensar em mudar a forma como o desfile das escolas de samba era apresentado, principalmente depois que Hildebrando Moura “começou a fazer umas certas bobagens.”²¹⁴

O convite feito ao casal Dirceu e Marie-Louise Nery, além de ter dado início à vontade de mudanças de rumo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* que sentia Nelson de Andrade e, é claro, para que a agremiação vencesse o carnaval, foi, para alguns autores, tais como, Maria Laura Cavalcanti²¹⁵ e Sérgio Cabral²¹⁶, o ponto de partida para mudanças no carnaval carioca a partir da década de 1950.

²¹⁴ Cf. nota 192, de acordo com Nelson de Andrade, Hildebrando Moura começava a cometer falhas na elaboração dos desfiles, porém não cita que “bobagens” eram estas, apenas relata o caso da escola de samba *Flor do Lins*.

²¹⁵ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

Esse convite gerou contestações a Nelson de Andrade, sendo ele acusado de levar para uma manifestação da cultura popular, um elemento totalmente alheio a ela, fazendo com que o sambista se afastasse de sua própria criação, algo que será discutido no próximo capítulo.

Portanto, pôde-se ver neste capítulo que a institucionalização do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* foi fruto de diversas estratégias desenvolvidas por seus componentes, entre elas o pedido de Peru e de Manoel Macaco para que Nelson de Andrade passasse a fazer parte dos quadros da escola de samba, atuando como um mediador cultural entre os sambistas e as várias instituições – governamentais ou não. Nelson de Andrade, por sua vez, desenvolveu suas próprias estratégias para que a agremiação alcançasse o primeiro lugar, desenvolvendo enredos e buscando artistas plásticos que buscassem adequar os desfiles ao gosto estético da comissão julgadora.

²¹⁶ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

3 O SURGIMENTO DO CARNAVALESCO NO GRES ACADÊMICOS DO SALGUEIRO

Ao se fazer a análise do adjetivo carnavalesco, chega-se à conclusão de que esta palavra está relacionada diretamente a tudo o que está envolvido com o carnaval, de objetos a pessoas, passando por eventos. Contudo, carnavalesco ganhou outro sentido, passando a ser um substantivo a partir do momento em que surgiu nas escolas de samba um personagem cuja origem não estava no interior das agremiações ou mesmo nos locais de origem das agremiações. Essa figura, que possuía – e ainda possui, afinal ainda se fazem presentes – conhecimento técnico e acadêmico, é apontada por alguns autores como a principal responsável pelas transformações ocorridas nas escolas de samba. Hiram Araújo²¹⁷ diz que “a penetração da classe média²¹⁸ no samba” representa o que ele chama de sincretismo cultural, que vai mudar as características das escolas de samba nas décadas de 1960 e 1970, deixando para trás o seu lado “tribal”.²¹⁹ Sérgio Cabral²²⁰ chama essa chegada do carnavalesco às escolas de samba de “tempos modernos”, enquanto Haroldo Costa²²¹ intitula este momento de “evolução”. Conceitos à parte, os três autores concordam que o *Grêmio Recreativo Escola de Samba (Gres) Acadêmicos do Salgueiro* foi o pioneiro no que se refere à participação deste elemento alheio ao “mundo do samba”.

Pois bem, o objetivo deste capítulo está em analisar os efeitos que a presença deste “profissional”²²² no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* provocou nas pessoas participantes desta agremiação que já eram, direta ou indiretamente, responsáveis pela concepção e elaboração dos desfiles. A introdução do carnavalesco representou uma estratégia utilizada por um dirigente da agremiação – Nelson de Andrade – para vencer o desfile, adequando a escola tijuicana ao gosto estético da comissão julgadora. Essa presença de um elemento alheio ao cotidiano da agremiação encontrou questionamentos por parte daqueles que desfilavam pela

²¹⁷ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p.231.

²¹⁸ O autor não especifica qual é a sua concepção de classe média.

²¹⁹ Para Hiram Araújo, nas décadas de 1940-50, as escolas de samba cariocas ainda baseavam os seus desfiles no canto e, principalmente, na dança, em detrimento do aspecto estético, que passou a ser preponderante a partir da década de 1960.

²²⁰ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Limar, 1996.

²²¹ COSTA, Haroldo. **Salgueiro: Academia do Samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

²²² Aqui as aspas são utilizadas não em sentido pejorativo, mas para realçar que no início seu trabalho não era remunerado, provavelmente devido ao pouco volume de recursos financeiros que as agremiações recebiam para seus desfiles.

escola, pois passaria a haver uma interferência externa direta no trabalho anteriormente realizado pelos moradores do Morro do Salgueiro.

Para que o objetivo seja alcançado, serão utilizadas as narrativas proporcionadas pelas entrevistas realizadas e também os depoimentos prestados por integrantes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* ao Museu da Imagem e do Som (MIS), na coleção intitulada *Depoimentos para a posteridade*. Tais narrativas apresentam as memórias desses antigos componentes sobre aquele momento de entrada do carnavalesco.

Este capítulo, em um primeiro momento abordará os primeiros carnavais do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, isto é, logo após a sua fundação em 05 de março de 1953, até o carnaval produzido por aquele que se convencionou chamar de carnavalesco, em 1959. Esse momento servirá para uma comparação entre os carnavais idealizados pela comunidade do morro do Salgueiro, que passava a ser representado por uma nova escola de samba, e os carnavais concebidos por um elemento externo ao cotidiano das agremiações, um elemento que possuía um conhecimento erudito, acadêmico, cujo estilo de trabalho se expandiu, passando a ser utilizado pelas demais escolas de samba do Rio de Janeiro.

A partir daí, o trabalho dará ênfase ao debate sobre os efeitos da interferência de uma cultura erudita em grupos representantes da cultura popular e de como ela foi vista e sentida por personagens que viveram essa transição no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

3.1 Os carnavais “pré-carnavalescos”

O subtítulo acima se refere aos desfiles de carnaval disputados pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro* entre os anos de 1954 (o primeiro após a fusão) e 1958 (último antes da presença do carnavalesco). Interessante observar aqui que a concepção de carnavalesco utilizada será aquela na qual artistas plásticos foram convidados para realizar o carnaval da escola, aqueles que trouxeram uma mudança nos padrões estéticos conforme foi apontado pelos autores citados mais acima, por mais que houvesse indivíduos que possuíam uma formação técnica especializada que desenvolviam o carnaval das Grandes Sociedades e dos Ranchos carnavalescos. Deve-se fazer esta ressalva, pois entre 1954 e 1958, Hildebrando Moura respondia pelos preparativos do desfile da escola, mas esta figura não é apontada pela literatura disponível como possuidora da formação em artes plásticas ou formação semelhante. Entretanto, a literatura consultada que trata do período é unânime ao afirmar que o surgimento da figura posteriormente conhecida como carnavalesco se deu a partir de 1959,

quando Dirceu e Marie-Louise Nery são convidados a elaborar o carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Conforme abordado no capítulo 2, Hildebrando Moura era um artífice da Casa da Moeda e elaborava o desfile de préstitos²²³ durante o carnaval carioca, contudo, a maior parte da literatura sobre escolas de samba e sobre os carnavalescos ignora a presença de Hildebrando Moura, dando ênfase ao grupo capitaneado por Fernando Pamplona.

Pamplona nasceu no Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1926, tendo se mudado para o Acre ainda criança, onde teve contato com diversas manifestações folclóricas da região, o que despertou seu interesse pela cultura popular. Formou-se na Escola Nacional de Belas-Artes e, em 1959, recebeu um convite para integrar a comissão julgadora dos desfiles das escolas de samba, na qual uma das agremiações lhe chamou a atenção, no caso, o *Salgueiro*, por ter se tratado de um desfile que aboliu certas convenções, como retratar políticos, militares ou mártires.

Os enredos utilizados pelas escolas de samba na década de 1950 seguiam a obrigatoriedade de tratarem de temas nacionais, geralmente abordando momentos da história, retratando lugares ou homenageando figuras marcantes da história brasileira. Essa obrigatoriedade tinha sua origem apontada na ditadura do Estado Novo, porém, analisando os regulamentos dos desfiles das escolas de samba, Monique Augras²²⁴ encontra essa obrigatoriedade a partir de 1947. Entretanto, Nelson Fernandes afirma que esta autora comete um equívoco, pois

ela foi incapaz de imaginar que a obrigatoriedade dos temas nacionais fosse uma decisão dos próprios sambistas. Assim, parecendo só ter olhos e ouvidos para o que vem “de cima”, ela irá atribuir ao governo Dutra tal imposição, já que somente em 1947 encontrou em seu regulamento o artigo que obriga que os enredos desenvolvam temas nacionais.²²⁵

Assim, para Fernandes, Monique Augras é partidária de uma visão que aborda a adoção dos temas nacionais como um movimento vindo de cima para baixo, isto é, partido das classes dirigentes como uma estratégia de dominação dos segmentos populares, “domesticando as massas” como supõe Maria Isaura Queiroz.²²⁶

Os primeiros enredos do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, foram desenvolvidos por Hildebrando Moura e abordavam, como não poderia deixar de ser, por conta do regulamento,

²²³ Préstitos era a outra forma pela qual as Grandes Sociedades eram também conhecidas.

²²⁴ AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

²²⁵ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001. p.87.

²²⁶ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

elementos nacionais. Porém, esses enredos começaram a se diferenciar dos enredos apresentados pelas demais escolas a partir do momento em que Nelson de Andrade passou a elaborar os temas que seriam apresentados pela agremiação, buscando fugir do lugar comum ao não homenagear os principais vultos de história brasileira ou, mais precisamente, figuras da chamada “história oficial”, conforme se pode ver a seguir.

3.1.1 Os carnavais de 1954, 1955 e 1956

Em 1954, Hildebrando Moura, convidado por Pedro Ceciliano, o Peru, então tesoureiro da nova agremiação, juntamente com o primeiro presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, Paulino de Oliveira, desenvolveu um enredo cujo título foi *Romaria à Bahia*, homenageando, obviamente, o Estado da Bahia. O convite feito a Hildebrando Moura foi uma estratégia utilizada pelos componentes da agremiação como uma forma de se consolidar no carnaval carioca, afinal Moura possuía experiência no carnaval das chamadas Grandes Sociedades que, na década de 1950, eram dotadas, conforme pôde ser visto no primeiro capítulo, de maior visibilidade no carnaval carioca do que as escolas de samba. Fernandes²²⁷ afirma que as escolas de samba, como uma das representantes das festividades populares, eram obrigadas a disputar a atenção do grande público com o carnaval das elites, representado pelos desfiles das Grandes Sociedades. O autor localiza este momento na primeira metade do século XX, porém se pôde atestar nas edições do *Jornal do Brasil*, pesquisadas entre 01 de janeiro e 31 de março de 1954, que se dedicava a maior parte da seção sobre carnaval aos desfiles das Grandes Sociedades e ao concurso dos ranchos. Encontrou-se neste jornal apenas algumas linhas que tratavam diretamente do desfile das escolas de samba, principalmente no que concernia à ordem de desfile e ao resultado das agremiações sem, contudo, oferecer maiores detalhes. A edição do dia 17 de fevereiro de 1954²²⁸, na coluna intitulada *Pródromos do Carnaval*, aponta somente a questão da ordem dos desfiles das vinte e sete agremiações, assim como uma declaração dos representantes da Associação das Escolas de Samba do Brasil e da Confederação Brasileira das Escolas de Samba alegando que respeitariam completamente o regulamento, principalmente no que se referia ao horário de início de desfile de cada agremiação. Nesta mesma edição pode-se observar que cada agremiação possuía um tempo de

²²⁷ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

²²⁸ LUZ, Artalídio Agostinho. Pródromos do carnaval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1954. 1º caderno, p.11.

quinze minutos entre o início de seu desfile e o começo do desfile da próxima agremiação, sendo que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* seria a décima quarta escola a desfilar, por volta das 23h15.

O *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, como uma espécie de caçula do carnaval, necessitava se firmar entre as escolas de samba, provando que a ideia da fusão estaria correta e que o morro do Salgueiro seria bem representado pela nova agremiação, além de tentar vencer uma disputa particular com o *Gres Unidos do Salgueiro*, a escola de samba que resistiu, conforme abordado no capítulo anterior, em um primeiro momento, à fusão.

Retomando as palavras de Dona Caboclinha quando ela afirma que foi uma questão política²²⁹ o motivo pelo qual Calça Larga não quis fazer parte da fusão, ela busca em sua memória a resposta para a pergunta que foi feita, memória esta que para Henry Rousso possui a seguinte definição:

a memória, no sentido básico do termo, é a presença do passado. [...] A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto, toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs.²³⁰

Tomando a definição acima, percebe-se que ao reconstruir a razão sobre a qual o *Gres Unidos do Salgueiro* optou por não participar da fusão, a entrevistada (Dona Caboclinha) seleciona um momento específico do passado, um passado não seu – não obstante fazer parte dele – mas sim de um passado coletivo, pois ela, como não poderia deixar de ser, estava inserida em um contexto social e familiar que gravitava em torno das escolas de samba do morro. A família, no conjunto das escolas de samba, torna-se um elemento importante para a transmissão da memória na construção do histórico da agremiação. Sendo assim

A família pode ser entendida como um primeiro espaço de socialização do sujeito, pois se constitui como rede de apoio e solidariedade. Assim, certas concepções de mundo, maneira de se portar perante a sociedade, assumidas pela família, são referências para o sujeito na construção de identidades.²³¹

O primeiro desfile do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* foi destacado pelo *Jornal do Brasil*, cuja nota assim dizia:

No tablado da Av. Presidente Vargas, ainda na noite de domingo, teve lugar o Desfile das Escolas de Samba concorrentes ao “Super Campeonato”. Nada menos do que 24 Escolas de

²²⁹ Cf. nota 177.

²³⁰ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. Cap. 7. p.93-101. p.94.

²³¹ BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. Nasceu lá na serra uma linda flor: a fundação do Império Serrano (1947-1952). 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo, 2012. p.76.

Samba apresentaram seus imponentes conjuntos, destacando-se entre estas “Portela”, “Império Serrano”, “Aprendizes de Lucas” e “Acadêmicos do Salgueiro.”²³²

Os *Acadêmicos*, então, necessitavam dar uma resposta a esse pensamento apontado por Dona Caboclinha como sendo do presidente da *Unidos do Salgueiro* na época, chegando a sua frente e tentando romper a barreira das três grandes escolas de samba, tarefa que por si só já seria árdua para qualquer escola de samba quanto mais para uma estreante, não obstante os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* já terem passado pela experiência de desfilar no carnaval.

De acordo com Haroldo Costa, no carnaval de 1954 houve diversas tentativas de demover Casemiro Calça Larga de desfilar com o *Gres Unidos do Salgueiro*, porém sem sucesso algum, causando insatisfação, inclusive, nos componentes da escola:

O Geraldo [Babão] ficou tão contrariado com a teimosia do Calça, que preferiu ir para a Unidos de Vila Isabel [...]. Noel Rosa, por sua vez, que pertencia à ala dos compositores da Unidos do Salgueiro, inconformado com a não-adesão de sua escola ao processo que determinou a fusão, não saiu em nenhuma das duas naquele carnaval, e no ano seguinte, com mais alguns companheiros, aderiu aos Acadêmicos.²³³

Sem ter sucesso em convencer Calça Larga a aderir à nova agremiação, o morro do Salgueiro foi representado por duas agremiações no carnaval de 1954. Ao final da apuração das notas dos julgadores, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* alcançou o terceiro lugar, o que representava, além do rompimento da barreira das três grandes, a “façanha” de chegar à frente da até então campeã Portela, que amargou a quarta colocação. O objetivo de superar o *Gres Unidos do Salgueiro* também fora alcançado, pois a outra representante do morro do Salgueiro terminou em sétimo lugar.

No carnaval de 1955, Hildebrando Moura continuava atuando sob a supervisão de Pedro Ceciliano (Peru), que escolhera o enredo intitulado *Epopéia do samba*, uma homenagem ao ex-prefeito Pedro Ernesto, visto como uma espécie de amigo dos sambistas, pois, vale lembrar que, foi em sua gestão que as escolas de samba conseguiram a oficialização de seus desfiles e a garantia do recebimento de subvenções por parte da prefeitura.

Importante salientar que no carnaval de 1956, percebendo o sucesso dos *Acadêmicos*, Calça Larga aderira à nova agremiação, abandonando o *Gres Unidos do Salgueiro*, que desfilaria até 1959, último ano que se tem registro de um desfile da Azul e Rosa do Morro do Salgueiro. Em depoimento ao jornalista Sérgio Cabral, gravado para o MIS, Anescarzinho,

²³² LUZ, Artalídio Agostinho. Ecos do carnaval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 mar. 1954. 2º caderno. p.11.

²³³ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.62-63.

compositor de sambas-enredo, fala ao jornalista Sérgio Cabral como se deu a adesão de Calça Larga ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro*:

O Calça Larga quis deixar a Unidos do Salgueiro, um golpe. Ele não aceitou a fusão e depois que as duas escolas uniram – Verde e Branco e Azul e Branco –, ele queria ir pro Acadêmicos do Salgueiro, mas queria deixar o Unidos do Salgueiro desmantelado. Chegou perto de mim e falou: “Anescou, eu já ofereci o cargo²³⁴ a vários elementos aí e ninguém quer aceitar o cargo. Eu vou deixar isso, hein! Você quer tomar conta do cargo?”²³⁵

A passagem descrita anteriormente sugere que Calça Larga exercia uma forte influência sobre a comunidade do Morro do Salgueiro, já que mesmo não tendo aderido inicialmente à fusão, foi prontamente aceito como membro do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* quando ele decidiu renunciar ao cargo de presidente da *Unidos do Salgueiro*, pois Anescarzinho se comprometeu a indicar um nome para assumir o cargo, fato que demonstra que a presença de Calça Larga representava uma grande aquisição para a agremiação. Pode-se inferir deste trecho que Calça Larga buscou alguém que pudesse assumir seu cargo, não dando um fim definitivo à escola que ele presidia.

Voltando ao carnaval de 1955 propriamente dito, a verba distribuída pela prefeitura do Rio de Janeiro não era suficiente para cobrir os gastos com os desfiles, o que fazia com que os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* se valessem de algumas estratégias para colocar o carnaval “na rua”. Com o objetivo de arrecadar dinheiro para realizar o desfile do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, Peru e Manuel (ou Mané) Macaco aproveitaram-se do momento político pelo qual passava o Brasil, conforme aponta Haroldo Costa:

Este foi um ano eleitoral, primeira eleição presidencial depois do trauma da morte do presidente Vargas e de várias turbulências políticas. Deputados também seriam eleitos e a campanha se desenvolvia em todos os cantos da cidade. Peru e Mané se empenhavam em levar candidatos ao morro, mas muitas vezes se perdiam na sincronização, tratavam com vários, de partidos diferentes, e no mesmo horário. De cada um deles levantavam uma contribuição para a feijoada, bandeirolas e fogos.²³⁶

Vale lembrar que o artifício de manter contato com as elites dirigentes era uma estratégia de sobrevivência recorrente que os componentes das escolas de samba utilizavam, pois na década de 1950, as agremiações ainda não haviam conquistado a preferência do grande público no carnaval, quanto mais atingido um nível de profissionalismo, ainda longe dos patrocínios empresariais ou governamentais, obrigando os componentes das escolas de samba a recorrerem aos patrocínios pessoais, através da utilização do livro de ouro, conforme já foi abordado. Esse expediente do livro de ouro, através do qual os sambistas recorriam a

²³⁴ Neste caso, a presidência da agremiação.

²³⁵ PEREIRA FILHO, Anescar. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez. 1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

²³⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.21.

várias pessoas para que pudessem desfilar é, segundo Georg Simmel, uma consequência que o advento do dinheiro trouxe para o homem moderno, que, ao contrário da antiga sociedade feudal na qual ele dependia de poucos homens, passou a depender de fornecedores (os que assinavam o livro de ouro), que poderiam ser trocados ou adquiridos de acordo com suas necessidades.²³⁷

Contudo, na contramão do pensamento de Simmel²³⁸, que afirma que o dinheiro ao mesmo tempo em que une – já que é um instrumento de troca universal –, afasta – pois torna as relações sociais meramente instrumentais, criando uma impessoalidade, não permitindo a criação de vínculos permanentes, a presença de Nelson de Andrade entre os sambistas foi iniciada, de acordo com suas próprias palavras, mediante a assinatura do livro de ouro, ou seja, através da contribuição monetária se estabeleceu um vínculo entre ele e os sambistas:

Meu primeiro contato com escola de samba foi através de um conhecido, um dos donos²³⁹ do Azul e Branco, Manuel Corrêa [...], Manuel Macaco, como queiram. Esse senhor ia na minha casa e eu sempre assinei o livro de ouro e assinei livro de ouro, convite pra aqui, convite pra lá. [...] E de vez em quando, eu perdia meu sábado na Rua do Encanamento, hoje [1972] Rua Junquilha, onde era a sede do Azul e Branco, porque lá tinha as suas brincadeiras, tinha seus .²⁴⁰

Logicamente, mesmo sendo aceito entre os sambistas, já que participava ativamente dos seus festejos, a questão monetária ainda se fazia importante, principalmente quando a verba disponível não era suficiente para elaborar o carnaval, como aconteceu em 1955, quando o próprio responsável pelo desfile, Hildebrando Moura, acompanhado de Pedro Ceciliano (Peru), procuraram Nelson de Andrade para requerer ajuda, pois as atividades no barracão²⁴¹ estavam completamente paradas.

Sem pestanejar, Nelson foi até a garagem desativada da Viação Excelsior, que pertencia à Light e ficava ao lado do Tijuca Tênis Clube²⁴², e responsabilizou-se pelo pagamento dos operários e do que mais houvesse. E foi assim que o Salgueiro pôde apresentar a “Epopéia do Samba”²⁴³.

O trecho acima pode denotar uma certa profissionalização da produção dos desfiles, porém deve-se lembrar que os artífices, como no caso de Hildebrando Moura, realizavam as

²³⁷ SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Edunb, 2005.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Um fato interessante é que Nelson de Andrade não fala a palavra presidente da escola, mas sim, dono.

²⁴⁰ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

²⁴¹ Nome pelo qual até hoje são conhecidos os locais destinados à preparação dos desfiles das escolas de samba.

²⁴² Clube localizado na Rua Conde de Bonfim, no bairro da Tijuca.

²⁴³ COSTA, Haroldo. **Salgueiro: Academia de samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.71-72.

esculturas dos carros alegóricos e, muito provavelmente, empregavam operários para a confecção dos mesmos. Nilton Santos afirma que esses artífices ou técnicos já eram notados no carnaval carioca desde fins do século XIX, sendo os mesmos responsáveis pela confecção dos citados carros, cuja “presença [...] já era algo bastante comum na Europa do século XVI.”²⁴⁴ Infelizmente, Haroldo Costa não cita se tais operários eram moradores ou não do Morro do Salgueiro. De acordo com Dona Caboclinha, antes da chegada do carnavalesco, os próprios integrantes da agremiação se reuniam para realizar o carnaval:

Era um grupo, da própria escola, aqueles mais entendidos de samba, organizava o carnaval, fazia-se o risco²⁴⁵, que sempre tem um mais entendido, um mais velho, né? E fazia aquele risco e era aprovado e se fazia o carnaval. Costureira, costureira fazia as fantasias, né? Era papelão, o carro era de papelão, pintura, bonecos, que representavam e não tinha muitos carros. Tinha um ou dois carros.²⁴⁶

Percebe-se em suas palavras que as decisões eram sempre coletivas, porém prevaleciam as opiniões dos mais velhos, o que demonstra uma organização hierárquica na escola de samba, onde os veteranos eram considerados como os mais “entendidos” no que se referia aos preparativos para o carnaval.

Em seguida, quando perguntada sobre se os componentes da escola ainda ajudavam a desenvolver o carnaval, ela afirma que, após a chegada do grupo formado por Fernando Pamplona, não era mais de responsabilidade dos componentes a idealização do carnaval, apenas a confecção das fantasias, pelo menos da ala das baianas:

As alas da baiana, elas faziam a fantasia dela que, inclusive, eu saía de Carmem Miranda. Eu fui sair de Carmem Miranda depois, mais mocinha, na ala das baianas. Então, a gente mesmo fazia a nossa fantasia. A escola dava o pano, às vezes. Às vezes dava o pano e às vezes a gente comprava.²⁴⁷

Em suas palavras, Dona Caboclinha demonstra que mesmo após a chegada do carnavalesco, a verba destinada ao carnaval da agremiação ainda era reduzida, pois as componentes das alas das baianas, em algumas ocasiões, eram obrigadas a comprar o próprio tecido para confeccionar suas fantasias.

Voltando à questão da ajuda financeira oferecida por Nelson de Andrade²⁴⁸, há uma confirmação e também uma controvérsia entre o depoimento dado pelo comerciante ao MIS e

²⁴⁴ SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz para se destruído”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 166 f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2006. p.31.

²⁴⁵ Desenhos ou croquis.

²⁴⁶ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun. 2012.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ O diálogo estabelecido entre Nelson de Andrade e os componentes da agremiação foi narrado por Djalma Sabiá e pôde ser visto no capítulo 2. Cf. nota 186.

o escrito de Costa.²⁴⁹ Neste depoimento, Nelson confirma que sempre procurava ajudar financeiramente o *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Porém, a controvérsia está na afirmação que a ajuda mais substancial já ocorrera no carnaval de 1954, não somente no de 1955, conforme se pode ler abaixo:

[...] em 1955, ou melhor, em 1954, o Acadêmicos do Salgueiro teve dificuldade no sábado de carnaval para completar o seu enredo. Procurei saber qual era a dificuldade. Então, faltava as flores para enfeitar o carro e umas certas despesas para dar ao carnavalesco²⁵⁰, que era o Hildebrando Moura. Eu subi o Morro do Salgueiro sozinho, sem ninguém tomar conhecimento, fui na casa da Dona Mulata, então responsável por alguma...pelas, pelas rosas, o buquê de flores, enfim, alguma coisa que fazia parte da própria alegoria, do próprio carro ou das próprias carretas. Paguei, cheguei perto do Hildebrando e digo: “faça o carnaval, tem muito carnaval, porque se você me der o carnaval, eu lhe pago na Avenida, na hora do desfile.” [...] Procurei saber quanto era a importância, paguei e liquidei a dívida do Acadêmicos do Salgueiro e foi assim que iniciei no samba.²⁵¹

A passagem acima confirma a controvérsia no que se refere às datas. O que pode parecer algo banal, apenas uma pequena confusão de datas, acaba por desencadear uma linha de pensamento. O que se procurou aqui foi a utilização de duas fontes diferentes sobre um mesmo fato, a fonte escrita e a fonte oral²⁵².

Michael Pollak, defende que a utilização da fonte oral é tão válida quanto a fonte escrita na história:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim, não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta.²⁵³

Contudo, os exageros do novo método (aquele que critica os métodos da escola metódica) de se fazer história sofreram críticas, como as feitas na entrevista dada por Beatriz Sarlo a Denise Mota sobre o lançamento, à época, de seu livro *Tiempo pasado (Tempo passado)*. Esses exageros estão concernentes com a questão em voga sobre qual fonte (a

²⁴⁹ Cf. nota 243.

²⁵⁰ Segundo Guimarães *apud* CAVALCANTI, o termo carnavalesco na acepção atual da palavra surgiu a partir de um artigo escrito por Fernando Pamplona e publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* como resposta às críticas feitas por Sérgio Cabral. Contudo, Cavalcanti alerta que o artigo não dá a ideia de uma profissão, mas sim de remuneração, recebida por Pamplona como uma espécie de acusação. O depoimento de Nelson de Andrade foi prestado em 1972 e, portanto, o termo já existia, mesmo que ele o tenha utilizado para explicar um fato ocorrido em 1954.

²⁵¹ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Sérgio Cabral et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

²⁵² JANOTTI (2010, p.10) afirma que a fonte documental, escrita, estaria a gosto da escola metódica que “instituiu procedimentos da crítica interna e externa, com a preocupação de garantir à historiografia critérios de veracidade, coesão e confirmação de dados [...]”. Ainda de acordo com a autora, a exclusiva utilização de fontes escritas como as únicas capazes de trazer respostas aos questionamentos históricos, acabou por gerar uma corrente contestadora (estruturalismo) que foi “responsável por propostas inovadoras dirigidas contra as concepções do materialismo dialético e da escola metódica.”

²⁵³ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-215. p.207.

escrita de Costa ou a oral de Nelson de Andrade) é a mais confiável. Para Sarlo, tem que haver uma conjugação entre essas duas fontes (no caso da presente pesquisa), conforme ela explica:

uma reconstrução feita somente a partir da memória é insuficiente e provavelmente muito menos rica do que uma reconstrução que trabalhe com todas as fontes possíveis: não só testemunhos, mas também as fontes escritas, que são indispensáveis para a compreensão do movimento das ideias na história.²⁵⁴

Controvérsias à parte sobre as datas, o fato é que, tendo conseguido a verba para elaborar seu carnaval (de qualquer maneira, Nelson de Andrade ajudava financeiramente a escola), o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* foi sorteado, de acordo com o *Jornal do Brasil*²⁵⁵, para ser a décima escola a desfilar no domingo de carnaval (20 de fevereiro), tendo seu início marcado para as 23h15, tendo novamente os quinze minutos previstos para se exibir na Avenida Presidente Vargas.

Não foi neste ano que os componentes do Morro do Salgueiro conseguiram o campeonato, já que, ao final da apuração, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* terminou em quarto lugar com 152 pontos, ficando atrás do *Império Serrano*, da *Estação Primeira* e da *Portela*.²⁵⁶ Ao se considerar somente a colocação da escola, percebe-se que ela piorou em relação ao ano anterior, afinal havia conquistado a terceira colocação em 1954. Porém, a agremiação conseguiu permanecer entre as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro e passaria realmente a incomodar as favoritas.

Os preparativos para o desfile de 1956 começaram ainda com Hildebrando Moura à frente da elaboração dos desfiles, sendo Peru mantido como diretor de carnaval e Paulino de Oliveira na presidência. O enredo escolhido foi *Brasil, fonte das artes*. Desta vez o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* seria a terceira escola a desfilar, com início de desfile previsto para às 21h15. Interessante salientar que o regulamento publicado pelo *Jornal do Brasil*, em seu artigo 3º, parágrafos 2º e 3º, procurava solucionar algum possível impasse como aquele surgido quando da fusão entre a *Azul e Branco* e a *Depois Eu Digo*. Vale lembrar que algumas escolas de samba questionaram o fato de a *Azul e Branco* ter ficado em vigésimo lugar no carnaval de 1953, o que representaria seu rebaixamento para o desfile realizado na Praça XI de Junho. O trecho do regulamento dizia:

A escola que tenha sido classificada para o tablado, que por sua conveniência faça fusão com outras Escolas que não sejam do tablado e venham a mudar de nome ou de cores, fica com seu

²⁵⁴ MOTA, Denise. Chega de subjetividade: entrevista de Beatriz Sarlo. **Trópico**, São Paulo, 29 abr. 2006. Seção História. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>. Acesso em: 29. jun. 2012.

²⁵⁵ CARNAVAL. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1955. 1º caderno, p.9.

²⁵⁶ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p.373.

direito ao desfile no tablado garantido, pois isso não implica no aumento do número de Escolas disputantes. Se a fusão for realizada entre duas Escolas do tablado, a vaga verificada não será preenchida em hipótese alguma.²⁵⁷

O carnaval de 1956 apontou novamente o Império Serrano como a escola campeã do carnaval, ficando o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* novamente na quarta colocação, com 90 pontos²⁵⁸. Interessante salientar que o *Jornal do Brasil* ainda dedica pouco espaço aos desfiles das escolas de samba, fato que vai ainda perdurar até o final da década de 1950. Findo o carnaval de 1956, “Nelson de Andrade foi aclamado presidente dos *Acadêmicos do Salgueiro*, acumulando com a função de representante oficial que ele continuou a exercer.”²⁵⁹ O personagem que somente se limitava a participar das feijoadas e das rodas de samba no Morro do Salgueiro se tornava presidente da agremiação.

3.1.2 Os carnavais de 1957 e 1958

Já sob a presidência de Nelson de Andrade e tendo ainda Hildebrando Moura à frente dos preparativos para o carnaval, o enredo escolhido para o carnaval de 1957 trouxe uma inovação para os desfiles das escolas de samba, afinal o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* apresentaria um tema africano, “cantando as dores, as surpresas e as esperanças dos que aqui chegaram escravos diante da nova terra.”²⁶⁰ Até então, conforme já foi citado, as escolas de samba buscavam relatar em seus enredos os elementos da chamada “história oficial”. Para efeitos de comparação, a *Portela* apresentou um enredo intitulado *Legados de D. João VI*; O *Império Serrano* desfilou com o enredo *Exaltação a D. João VI*²⁶¹ ou *D. João VI* ou *Brasil Império*²⁶²; ao passo que a *Estação Primeira de Mangueira* percorreu a avenida com o enredo *Emancipação Nacional*. Percebe-se, portanto, que a proposta do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* era lançar mão de uma nova estratégia que o diferenciasse das demais agremiações ao trazer para os desfiles uma história desconhecida do grande público, focalizando sujeitos históricos diversos, neste caso, os escravos.

²⁵⁷ PRÓDROMOS DO CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1956. 1º caderno, p.11.

²⁵⁸ ECOS DO CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1956. 1º caderno, p.11.

²⁵⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 73.

²⁶⁰ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.75.

²⁶¹ De acordo com a versão de Haroldo Costa.

²⁶² Segundo a versão de Hiram Araújo.

O *Gres Acadêmicos do Salgueiro* abriu os desfiles de 1957 às 21h10 do dia 03 de março, conforme se pode confirmar através da reportagem do *Jornal do Brasil*, que comentou o desfile da agremiação tijuicana:

Em face do sorteio, coube ao destacado conjunto abrir o desfile, o que fez às 21.10. Seu enredo: “Navio Negreiro” foi bem defendido. Não gostamos do samba, pois se trata de música já gravada, não correspondendo ao andamento característico das Escolas de Samba. Deve figurar entre as cinco primeiras colocadas.²⁶³

A previsão do periódico se confirmou, pois a escola de samba do Morro do Salgueiro classificou-se, mais uma vez, na quarta colocação, com 87 pontos, ganhando um prêmio no valor de cinco milhões de cruzeiros, cabendo à Portela, a campeã deste ano, um prêmio de trinta milhões de cruzeiros.²⁶⁴ O *Gres Acadêmicos do Salgueiro* se firmava entre as quatro grandes, mas ainda não conseguia conquistar o sonhado título de escola de samba campeã do carnaval.

A partir do carnaval de 1958, Nelson de Andrade não se limitou apenas a interferir nos preparativos do carnaval da agremiação, mas também passou ele mesmo a escrever os enredos que seriam contados na Avenida, já que percebeu que Hildebrando Moura estava fazendo “certas bobagens”.²⁶⁵

O então presidente da escola propôs um enredo que homenageasse os 150 anos do Corpo de Fuzileiros Navais, mas não contava com um impedimento previsto, como Haroldo Costa nos fala: “o regulamento do desfile não permitia que nenhuma agremiação carnavalesca apresentasse enredos alusivos às forças armadas, clero ou autoridades constituídas.”²⁶⁶ Nelson de Andrade teve que recorrer à estratégia de pedir autorização ao Corpo de Fuzileiros Navais para que o desfile do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* pudesse ser realizado.²⁶⁷

Apesar de haver uma concordância entre o depoente e o escritor no que concerne à proibição da utilização de um tema de cunho militar, a origem da proibição não fica bem clara, pois Costa dá a entender que o regulamento previa tal impedimento. Infelizmente, o *Jornal do Brasil* não publicou o regulamento de 1958, mas ao se fazer uma análise do regulamento de 1956, publicado pelo periódico carioca, não se encontra qualquer referência a tal proibição, o que não quer dizer que não houvesse esse empecilho. Contudo, o depoimento

²⁶³ ECOS DO CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mar.1957. 2º caderno, p.2.

²⁶⁴ ECOS DO CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1957. 2º caderno, p.1.

²⁶⁵ Cf. nota 179.

²⁶⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 75.

²⁶⁷ Cf. nota 207.

de Nelson de Andrade demonstra que a proibição não vinha do regulamento, mas sim das próprias instituições militares, impedimento que foi resolvido mediante a autorização do comandante.

Já nesta época, o *Jornal do Brasil* passa a dar maior destaque aos desfiles das escolas de samba que passam a ser, segundo o periódico, o maior destaque do carnaval carioca de rua:

O desfile das Escolas de Samba é o ponto máximo do Carnaval de rua do Rio de Janeiro. Por muitos motivos a passeata das Escolas obteve essa posição. Em primeiro lugar, pelo próprio samba. Depois, pela classe dos passistas, pelo cuidado com os enredos – da maior pureza interpretativa, pela riqueza das fantasias.²⁶⁸

Além disso, como já foi tratado no segundo capítulo, o periódico carioca havia estabelecido uma maior aproximação com as agremiações ao divulgar o enredo que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* levaria para a Avenida, fruto de uma das estratégias desenvolvidas por Nelson de Andrade para que a agremiação se tornasse mais conhecida do público.

Nelson de Andrade estava certo de que, com seu tema inovador, ganharia finalmente o carnaval. O *Jornal do Brasil* apontou que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* seria a sexta escola de samba a pisar na passarela com o enredo *Homenagem ao corpo de Fuzileiros Navais*²⁶⁹. Porém, o resultado ao final da apuração não foi aquele esperado pelo presidente e pelos componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, pois novamente a agremiação terminou na quarta colocação. Nelson de Andrade não estava de acordo com o resultado obtido por sua agremiação, conforme relata o *Jornal do Brasil*:

O presidente Nelson Andrade, da Salgueiro, falou momentos depois [da apuração] ao JORNAL DO BRASIL. Estava impressionado, profundamente, com o resultado, mesmo porque os prognósticos de todos os jornais e revistas lhe eram favoráveis. Exibiu os textos de “O Cruzeiro”[...]. Manchete [...] e Revista da semana [...] garantindo à sua escola o terceiro lugar. E logo pela nossa bateria, com a qual obtivemos os melhores aplausos? Triste, mas afirmando que a Salgueiro, apesar de uma Escola de pouca idade, tem destinos melhores e o entusiasmo não vai “esmorecer por uma colocação injusta”, concluiu: um dia vai haver justiça.²⁷⁰

Vale observar que na passagem acima a injustiça propalada pelo presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* não se referia ao fato de a agremiação não ter sido campeã, mas por não ter alcançado a terceira colocação, o que a colocaria a frente da *Estação Primeira de Mangueira*, cuja diferença de pontos para a escola de samba da Tijuca se deu exatamente no quesito bateria, o que gerou queixas por parte de Nelson de Andrade. O fato ocorrido no

²⁶⁸ GUIA PARA ASSISTIR (BEM) ÀS ESCOLAS DE SAMBA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev.1958. 1º caderno, p.10.

²⁶⁹ GUIA PARA ASSISTIR (BEM) ÀS ESCOLAS DE SAMBA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev.1958. 1º caderno, p.10.

²⁷⁰ SALGUEIRO E MANGUEIRA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev.1958. 1º caderno, p.7.

carnaval de 1958 fez com que o presidente da agremiação buscasse alguma forma de melhorar a colocação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

Nelson de Andrade não se conformava, tinha que descobrir como impressionar a comissão julgadora no seu todo. O público que ia ver o desfile e se comprimia, limitado por uma corda de aço que margeava as calçadas entre a Rua Santa Luzia e a Avenida Almirante Barroso, ou que se equilibrava em cima de caixotes de madeira alugados a cinco cruzeiros, já descobrira a escola, tanto que não poupava aplausos e até cantava o samba junto. O negócio era o júri.²⁷¹

A agremiação tijuicana já havia conquistado o público, o desafio estava em convencer o júri que ela era merecedora de melhores notas e de ganhar o carnaval, afinal já era o quarto ano seguido que a escola não saía da quarta colocação. A solução imaginada por Nelson de Andrade foi convidar artistas plásticos para prepararem os desfiles do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* a partir de 1959. Nelson de Andrade talvez não imaginasse que, ao convidar esses artistas, estaria mudando não somente a história das escolas de samba, como também estreitando a relação entre uma manifestação da cultura popular e profissionais do meio artístico que possuíam um conhecimento acadêmico.

3.2 Surge o carnavalesco

O convite feito por Nelson de Andrade ao casal Nery para que este desenvolvesse o carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* desencadeou um processo de mudanças nesta agremiação que acabou por se espalhar por outras, visto que o modelo de carnaval da escola de samba do Morro do Salgueiro começava a dar certo, levando-a quatro títulos na década de 1960.²⁷² Contudo, esse modelo, com o passar do tempo começou a ser criticado, pois os carnavalescos passaram a ser vistos como representantes de uma cultura erudita que estavam interferindo em uma manifestação da cultura popular, não permitindo mais que estes últimos pudessem dar vazão à sua criatividade.²⁷³

Torna-se necessário saber como esse processo foi vivenciado por uma parte dos componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* através de suas memórias em narrativas sobre este importante momento na história das escolas de samba e, principalmente, claro está, do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*.

²⁷¹ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.86.

²⁷² CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.; CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

²⁷³ RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

3.2.1 Carnavalesco: interferência da cultura erudita na cultura popular?

Peter Burke alerta para os perigos de se fazer uma distinção entre cultura erudita e cultura popular. Um desses principais perigos, segundo suas palavras, é a definição da palavra “povo”. Seria um todo ou apenas uma parte desse todo? Ao se fazer uma escolha pela parte, “corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos.”²⁷⁴ Se a escolha recair pelo todo ou por uma pluralidade, haverá um problema que consiste em negar diferenças existentes em um mesmo tema ou, então, exagerá-las.

Seria, portanto, perigoso falar que existe uma única cultura popular e que esta cultura está separada totalmente de uma cultura dita erudita. Trilhar esse caminho, no caso das escolas de samba, significaria afirmar que todos os habitantes dos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro tivessem, ao menos, uma afinidade com as agremiações e que todo membro de uma cultura erudita renegasse completamente a cultura popular.

Contudo, é necessário levar em consideração que as escolas de samba são uma criação de componentes pertencentes à cultura popular e a chegada do carnavalesco representa um contato direto da cultura erudita com as agremiações.

Interessante observar que os carnavalescos chegam às escolas de samba quase que por acaso. O ex-presidente²⁷⁵ do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, Nelson de Andrade, responsável pelo enredo e pela confecção do carnaval, soube da existência de um casal de artistas plásticos por meio de uma das frequentadoras da escola, prima da empregada doméstica do casal. Apesar de já ter se firmado entre as grandes, mesmo sem ter alcançado o desejado título de escola campeã do carnaval, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* ainda não se igualara em condições com as três grandes escolas de samba, sobretudo financeiras para contratar os artífices da Casa da Moeda ou do Arsenal de Marinha, conforme já foi dito.

De acordo com Haroldo Costa, Dirceu e Marie-Louise Nery não eram remunerados por seu trabalho e contavam ainda com a experiência de Hildebrando Moura para realizar o carnaval da escola.²⁷⁶ Mas algumas questões podem ser levantadas sobre isso: o autor dá a entender que os artífices, sejam da Casa da Moeda, sejam do Arsenal de Marinha, eram remunerados. Portanto, Hildebrando Moura recebia ou não por seu trabalho? Se ele recebia, ele passou a não ser remunerado a partir da chegada do casal Nery? Ou, então, por que não

²⁷⁴ BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p.41.

²⁷⁵ Nelson de Andrade deixou a presidência da agremiação em 1958.

²⁷⁶ COSTA, Haroldo. **Salgueiro: Academia de samba.** Rio de Janeiro: Record, 1984. p.87.

recebia por seu trabalho se outros artífices cobravam por sua tarefa? São questões de difícil resposta, haja vista que os dados disponíveis não são suficientes.

O desfile do *Salgueiro* em 1959 – que alcançou o vice-campeonato – chamou a atenção de Fernando Pamplona justamente pelo fato de a agremiação da Tijuca ter apresentado um enredo cuja temática era diferente das demais, um enredo que não enaltecia o Brasil²⁷⁷, mas contava uma história desconhecida do grande público em geral. Pamplona, que trabalhava como cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi o único a atribuir uma nota melhor à agremiação tijuicana do que para a campeã daquele ano, a Portela, fato este que fez com que, no ano seguinte, ele recebesse o convite de Nelson de Andrade para desenvolver o desfile da escola em 1960.

Conforme já foi falado, Maria Laura Cavalcanti afirma que a década de 1950 foi aquela onde se configuraram os processos que desencadearam os rumos das escolas de samba nas décadas subsequentes, onde “as agremiações ampliam as suas bases sociais com a participação crescente das camadas médias, incluindo cenógrafos e artistas plásticos na produção dos desfiles.”²⁷⁸ Para Sérgio Cabral, essa entrada das camadas médias nas escolas de samba resultou no afastamento progressivo daqueles que se identificavam com a agremiação, isto é, daqueles que ajudaram a fundar e conceber seus desfiles e que, mais tarde, resultando, em concordância com Cavalcanti, em uma mudança do público que assistia os desfiles, outrora predominantemente formado por membros da comunidade.²⁷⁹ O que se pode inferir desta passagem é que a classe média, para esses dois autores, era aquela que comumente não se interessava pelas escolas de samba e que passou a ter tal interesse a partir da entrada de cenógrafos e artistas plásticos nas escolas de samba e, a partir daí, passou a compor o público que assistia e poderia pagar²⁸⁰ para assistir os desfiles das agremiações. A entrada desse novo segmento social pode ter sido um desejo dos dirigentes das agremiações, sobretudo de Nelson de Andrade, como forma de atrair maior atenção para as escolas de samba, mas este fato acabou gerando contestações, conforme será debatido mais à frente.

No que se refere ao afastamento daqueles que se identificavam com a agremiação, como foi proposto por Cabral, não se pode concordar totalmente com o autor, pois nem todos

²⁷⁷ Para efeitos de comparação, a Portela apresentou o enredo *Brasil, panteão de glórias*; a Mangueira, o enredo *Brasil em três fases*; e o Império Serrano desfilou com o enredo *Brasil Holandês*.

²⁷⁸ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.42.

²⁷⁹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

²⁸⁰ A partir do carnaval de 1962, passou a haver a cobrança de ingresso para o acesso às arquibancadas.

se afastaram. Se fosse assim, como explicar a presença das Velhas Guardas nas escolas, formadas, em sua maioria, por fundadores ou seus descendentes? Dona Caboclinha, uma das pessoas entrevistadas, que é a atual presidente da Velha Guarda do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, enaltece a sua origem e o fato de sua família ser sambista. Quando perguntada se havia nascido no Morro do Salgueiro, ela respondeu: “nasci no Morro do Salgueiro [...] e toda ela [a família] é de lá e sambista também.”²⁸¹ Portanto, esse afastamento progressivo proposto por Cabral não se confirma ao se levar em consideração o depoimento da entrevistada, pois a mesma nasceu no Morro do Salgueiro, presenciou o nascimento da agremiação e até hoje desfila por ela. Agora, concorda-se com ele quando afirma que o público que assistia aos desfiles começou a mudar a partir da chegada dos carnavalescos, um público mais interessado no aspecto visual que as escolas de samba passariam a fornecer.

De acordo com a opinião de alguns dos cronistas do carnaval a participação do carnavalesco retiraria a oportunidade que as classes populares tinham em dar vazão à sua criatividade, de expor o seu trabalho, ou como afirma Rodrigues: “o indivíduo que participava diretamente das manifestações culturais de seu grupo, dando formas plásticas e estéticas ao seu poder criador independentemente da sofisticação dessa criação, teve solapada tal oportunidade.”²⁸² Portanto, segundo a sua visão, a figura do carnavalesco chega para atender aos anseios das elites econômicas no que diz respeito àquilo que elas desejavam ver, aos seus padrões estéticos de “bom gosto”, fazendo com que as escolas de samba passassem a se adequar ao novo público que se formava e estava disposto a pagar para poder assisti-las.

Algumas grandes festas brasileiras se desenvolveram e se projetaram nacional e internacionalmente ao deixarem de lado o feitiço de “simples brincadeira” e se assumiram enquanto eventos de organização empresarial (os carnavais fora da época e o desfile de grandes escolas de samba, principalmente as do Rio de Janeiro, talvez sejam os maiores exemplos disso).²⁸³

O autor destaca a festa como simples brincadeira porque é notório que, apesar de a brincadeira ser também uma forma de manifestação cultural, o Carnaval funciona também através de uma organização empresarial que começa a tomar forma, de acordo com Ana Maria Rodrigues, a partir da chegada do carnavalesco, cujo trabalho reforça a transformação do desfile em um objeto mercadológico, dentro da chamada indústria cultural.²⁸⁴ Contudo,

²⁸¹ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun. 2012.

²⁸² RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984. p.42.

²⁸³ MAIA Carlos Eduardo S. Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p.194.

²⁸⁴ RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

Maria Laura Cavalcanti afirma que é “impossível relacionar mecanicamente a ideia de uma mercantilização do Carnaval à presença de carnavalescos oriundos de um meio “externo” ao das escolas.”²⁸⁵ Cavalcanti, portanto, se opõe à ideia de Rodrigues, pois para aquela a transformação do desfile em algo que poderia ser “vendido” não tem como única origem a presença de um artista vindo de fora das agremiações.

A partir deste prisma, essa mercantilização dos desfiles trouxe algumas mudanças para outros elementos que compõem o cotidiano das escolas de samba, tais como, o samba-enredo, que tem o tamanho de sua letra encurtado e um andamento rítmico mais acelerado para que coubesse nos discos *long play* (LP) e mais tarde nos discos compactos (CD) e também, é claro, no tempo de desfile destinado a cada escola, que aumentou, mas não foi capaz de acompanhar o número crescente de componentes das agremiações; as arquibancadas, que cresceram no mesmo ritmo em que cresceram as alegorias; e, por último, nos enredos que muitas vezes são pensados de acordo com possíveis patrocínios. Vale lembrar que na década de 1930, as escolas de samba não se apresentavam com cerca de cem componentes e tiveram, com o passar dos anos, esse número aumentado, chegando a desfilar com mais do que três mil pessoas atualmente. Em relação às arquibancadas, elas foram sendo construídas cada vez mais altas para comportar o público interessado em assistir os desfiles das agremiações, o que fez com que as alegorias fossem elevadas até a posição do público a partir de meados da década de 1970. Por fim, a partir da década de 1990, muitos enredos passam a ser determinados por patrocinadores que financiam as escolas de samba com o objetivo de atrair turistas para a sua localidade (no caso de estados e municípios) ou de tornar a sua marca (no caso de empresas) mais conhecida.

3.2.2 Os conflitos gerados pela presença do carnavalesco

A mudança no andamento do samba-enredo é bastante criticada por Djalma Sabiá, fundador e membro da ala dos compositores do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, em sua entrevista:

O samba hoje não é samba, é uma marcha. E o pessoal também que desfila, não desfila gingando, desfila marchando, entendeu? E tem que passar naquele, de acordo com o regulamento, das normas do regulamento, dentro do tempo de 80 minutos. Imagina você passar em 80 minutos com 5 mil, 6 mil pessoas. Passa correndo, pô. Não passa sambando. Ou passa marchando. E a marcha é uma aligeirada. Já o samba não, o samba tem aquela ginga, devagar, aquela malemolência, aquela cadência bacana. Isso acabou.²⁸⁶

²⁸⁵ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.80.

Ao contrário do que se possa pensar, a entrada dos carnavalescos nas escolas de samba não se deu de uma forma amena, ela veio acompanhada de algumas críticas quanto ao modo de se “fazer carnaval” desses profissionais. Uma das críticas mais interessantes partiu justamente de Nilton Sá, aderecista e membro da equipe de Fernando Pamplona que, às vésperas do carnaval de 1963, concedeu uma entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, em parte transcrita por Sérgio Cabral, na qual ele julga sua participação no carnaval de 1960, quando a escola retratou o *Quilombo dos Palmares*: “embora [...] tenha visto o meu trabalho admirado por milhares de pessoas, o que envaidece um artista, a tese que defendo é que a intromissão do intelectual nos fatos da tradição popular concorre para sua degeneração.”²⁸⁷ Outra crítica é feita por Ana Maria Rodrigues, pois para ela:

Sua penetração [dos carnavalescos] nas escolas de samba não foi abrupta nem pacífica. Até hoje [1984] sofrem pressões por sua atuação ter sido tão “inovadora” e por causarem modificações tão profundas. Estas pressões existem tanto entre os componentes quanto entre os elementos da população que conseguem observar criticamente os prejuízos de modificações demasiadamente rápidas [...].²⁸⁸

Voltando ao Carnaval de 1959, a chegada do casal Nery ao *Salgueiro*, se não sofreu uma pressão como diz Rodrigues, ao menos lidou com questionamentos sobre o desenvolvimento do trabalho.

Marie Louise ficou encarregada de fazer o levantamento dos trajes e sua adaptação para as cores do Salgueiro – havia esta preocupação naquela época [e até hoje presenciamos isto nas escolas, digamos, mais “tradicionais”, tais como Portela e Mangueira]. No seu português arrezado [sic], ela tinha que explicar às costureiras do morro, que faziam as roupas das alas, detalhes como altura da bainha, forma da manga, caimento da saia sobre a anágua, enviesado do colete; convencer de 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 um sotaque brabo, tinha a ver com a escola?²⁸⁹

Aos questionamentos feitos pelas costureiras das fantasias do *Salgueiro* sobre a atuação de Marie Louise Nery, Rodrigues dá o nome de “solapamento do poder criador das comunidades”. Pode-se dizer que houve, não um solapamento, mas sim um estranhamento, uma resistência ao “novo” que estava sendo representado por Marie Louise Nery e, pode-se dizer, determinado por Nelson de Andrade, já que ele possuía autoridade para tal e era visto como um detentor de conhecimento, além de ser um financiador dos desfiles. O novo, no caso descrito acima, estava no modo de se confeccionar as fantasias, que passam a ter que seguir uma ordem, uma técnica de alguém que estava, até então, de fora do cotidiano da agremiação.

²⁸⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 16 maio. 2012.

²⁸⁷ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.186.

²⁸⁸ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p.43.

²⁸⁹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.43.

Contudo, o grande problema da obra de Ana Maria Rodrigues está no fato de que ela limita sua discussão a uma questão meramente racial, como se a escola de samba fosse algo pertencente somente a cultura negra somente e que foi “invadida” por uma cultura branca dominante.

Perguntado sobre as críticas surgidas acerca da interferência do casal Nery no carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, Djalma Sabiá afirma que:

Não. Houve assim um, uma pequena, assim, crítica, teve umas retaliações, porque já tava aquela euforia de negócio de carro alegórico. O Nelson anunciou que não ia ter carro alegórico. Aí o pessoal falou, pô como é que nós vamos sair? Vamos sair com a escola já perdendo ponto, pô. Não tem carro alegórico.²⁹⁰

Observa-se, no trecho citado acima, que Djalma Sabiá aponta que as críticas surgiram não ao trabalho e/ou à interferência de Dirceu e Marie-Louise Nery na agremiação, mas sim à decisão do próprio diretor de carnaval – a nova função de Nelson de Andrade no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* – de não levar para a avenida os carros alegóricos. Além disso, a agremiação informara ao Departamento de Turismo e Certames (que era o organizador dos desfiles) que não desfilaria entre as cordas.²⁹¹ O pretense “choque de culturas” que poderia ocorrer ou até mesmo é apontado por autores, tais como Ana Maria Rodrigues, não se confirma nas palavras de Djalma Sabiá, pois, mesmo sendo uma pessoa que não nasceu no Morro do Salgueiro, Nelson de Andrade não era visto necessariamente como uma pessoa alheia à agremiação.

A grande influência de Nelson de Andrade e a sua, pode-se dizer, integração ao Morro do Salgueiro, pode ser atestada nas páginas do *Jornal do Brasil*. O título da matéria, *Debret: alegria de Nelson*, contava um pouco do enredo que a escola pretendia levar para a Avenida no carnaval de 1959, que abordaria a chegada da missão artística francesa capitaneada por Jean-Baptiste Debret, a convite de D. João VI. Deve-se atentar para o fato que o periódico carioca busca apontar a profissão de Nelson de Andrade e realçar o seu pouco tempo como dirigente de escola de samba, além de continuar tirando dinheiro do próprio bolso para que a escola realizasse seu carnaval. O trecho é longo, mas vale ser citado:

Nelson [de] Andrade é talvez o dirigente sambista de menos tempo de atividade e está entre os mais impetuosos: é Presidente dos Acadêmicos do Salgueiro. Comerciante na Saúde, gasta mais de 150 mil cruzeiros²⁹², por ano, com sua escola, apontada por todos como uma das mais

²⁹⁰ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 16 maio. 2012.

²⁹¹ As escolas de samba, no passado, eram separadas do público por meio de cordas que eram sustentadas por pessoas da própria comunidade. Mas, invariavelmente, o público acabava por invadir o espaço destinado às agremiações, o que causava confusão com a polícia, interrompendo o desfile.

²⁹² Para que se tenha uma ideia aproximada do valor, o salário mínimo em fevereiro de 1959 era de, aproximadamente, seis mil cruzeiros (www5.jfpr.jus.br/ncont/salariomin.pdf). Ao se incluir a inflação e o poder de compra, conclui-se que ele,

sérias concorrentes da Portela na disputa do título de 1959. É gordo, fala alto, inteligente, e acha que o enredo da escola de samba deve contar uma história linearmente. [...] Não gosta de temas que não encerram histórias, como “O Progresso do Brasil”, da Mangueira, em 1957, e mesmo “Brasil, Panteão de Heróis”, que a Portela anuncia para este ano. [...] É muito querido de seu pessoal e enche de orgulho o morro, quando leva lá uma visita importante. [...] Sua maior alegria: que sua escola ganhe o título de Campeão de 1959, com enredo que conta a vida do pintor Debret e evoca o Rio de começos do século XIX.²⁹³

Interessante notar que apesar de a matéria do periódico afirmar que Nelson de Andrade era o presidente, Haroldo Costa²⁹⁴ afirma que o presidente do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, assim como consta no site da agremiação²⁹⁵, não era Nelson de Andrade, mas quem ocupava o cargo no biênio 1959-60 era Manoel Carpinteiro. Djalma Sabiá, em entrevista a Guilherme José Faria²⁹⁶, afirma que Nelson ainda respondia pela presidência da escola, negando que Manoel Carpinteiro tenha sido presidente da escola nos dois anos citados e que por uma desavença com um fiscal da guarda que morava próximo à sede da escola, Nelson de Andrade colocou Waldemar Faria interinamente na presidência. O próprio Nelson de Andrade nega, em seu depoimento, que tenha ficado durante muito tempo na presidência da agremiação:

Eu não fui presidente do Salgueiro não. Eu fui presidente do Salgueiro apenas 10 meses. Agora, mandei no Salgueiro! Tanto é que eu botei, olha: presidente do Salgueiro, Waldemar Baleiro, vendia baleiro, vendia balas em frente ao cinema *Olinda*, com a caixinha pendurada nas costas; botei Neca da Baiana, carregador de vasilhame da Brahma; botei Buzunga, pintor de parede; botei Mané Carpinteiro, que tinha uma carpintaria no alto do morro, que ele endireitava cama e cadeira de A e B quebradas.²⁹⁷

Na galeria de presidentes disponível na página de internet da agremiação, não consta que Waldemar Baleiro tenha dirigido-a, fato que ocorre com Manoel Carpinteiro, que sucedeu o próprio Nelson de Andrade. Percebe-se nas palavras do ex-presidente que ele faz questão de enfatizar as profissões dos demais presidentes, profissões que não exigiam um grande conhecimento escolar e que também ele possuía um grande poder na escola de samba, a ponto de escolher seus sucessores, todos oriundos do Morro do Salgueiro. Mas não concordava, em absoluto, quando era acusado de colocar na direção da escola pessoas que ele poderia controlar, continuando, assim, a comandar a agremiação: “botava gente porque eu achava – e

em 2011, seria equivalente a R\$1732,28 (www.g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html). Portanto, o gasto, em valores atuais, foi de pouco mais de R\$43000,00.

²⁹³ DEBRET: ALEGRIA DE NELSON. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 fev.1959. 1º caderno, p.10.

²⁹⁴ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

²⁹⁵ Disponível em <http://www.salgueiro.com.br>. Consultado em 05 jul. 2012.

²⁹⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro, 01 jun. 2010.

²⁹⁷ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Sérgio Cabral et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

acho – que o morro tinha que ser entregue ao elemento do morro.”²⁹⁸ Talvez seja este o motivo pelo qual Nelson de Andrade enfatiza as profissões das pessoas citadas, querendo mostrar que, mesmo tendo pouco estudo, os componentes e moradores do Morro do Salgueiro deveriam decidir os rumos da escola.

Outro ponto a ser abordado na matéria do *Jornal do Brasil* é que ela demonstra que os moradores do Morro do Salgueiro gostavam quando recebiam visitas de pessoas importantes, fato que Dona Caboclinha confirma, quando perguntada sobre a aceitação dos componentes acerca da presença de pessoas de fora aos ensaios da escola, ela diz:

É, aceitavam muito. E quem subia também gostava porque, tinha assim, todo mundo se dava bem, né? Não tinha política, os convidado [sic] era bem recebido. Tanto é que voltava sempre. E aquilo foi criando raízes, né? Um foi chamando o outro, quando foi ver, tinha até artista. [...] Até Emilinha Borba²⁹⁹ na época chegou a gravar um samba-enredo do Salgueiro.³⁰⁰ Gravou um samba-enredo.³⁰¹

Interessante observar que a matéria do periódico carioca aponta outras duas informações importantes acerca do início dos trabalhos do carnavalesco. A primeira é que as verbas para a concepção do desfile ainda eram em volume diminuto, pois, de acordo com a reportagem citada, Nelson de Andrade ainda era obrigado a disponibilizar dinheiro de seu próprio bolso para fazer o carnaval da escola.³⁰² A segunda é que, mesmo já havendo a presença do carnavalesco, Nelson de Andrade ainda tinha poder para determinar qual seria o enredo a ser apresentado pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, dando preferência a enredos que contassem uma história com início, meio e fim, de uma forma didática.

O medo que os componentes da agremiação teriam no que diz respeito à perda de pontos por não apresentar carros alegóricos, conforme afirmado por Djalma Sabiá, não se confirmou, pois o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* conseguiu sair do incômodo quarto lugar, alcançando o vice-campeonato, atrás da Portela, conforme já foi visto, que se sagrava tricampeã do carnaval carioca.

Como já foi abordado, Nelson de Andrade quis saber quem tinha sido o único julgador que deu uma nota maior à sua escola do que para a campeã Portela. De posse dessa

²⁹⁸ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Sérgio Cabral et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

²⁹⁹ Emília Savana de Sousa Costa da Silva Borba. Rio de Janeiro/RJ, 31/08/1923 – Rio de Janeiro/RJ, 03/10/2005. Foi uma das cantoras mais populares do Brasil a partir da década de 1940, tendo sido eleita a “Rainha do Rádio”, em 1953.

³⁰⁰ O samba ao qual Dona Caboclinha faz referência é *Brasil fonte das artes*, apresentado no carnaval de 1956.

³⁰¹ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun.2012.

³⁰² De acordo com nota veiculada no *Jornal do Brasil* de 08/02/1959, o presidente da Associação das Escolas de Samba (Heitor de Carvalho) pedia um aumento da verba destinada para cada escola. Para ele, eram necessários pelo menos 500 mil cruzeiros para cada escola (pouco mais de R\$144000,00 em valores atuais). Cf. nota 293.

informação, Fernando Pamplona, que havia julgado o quesito riqueza e escultura em 1959, foi procurado e convidado para preparar o desfile do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Quando aceitou tal tarefa, Pamplona impôs a condição de que pudesse manter o casal Nery e também trazer outros profissionais com ele (Arlindo Rodrigues e Nilton Sá). Outra proposta feita por Pamplona foi o desenvolvimento de um enredo sobre Zumbi dos Palmares, sugestão prontamente aceita por Nelson de Andrade. O que parecia ser apenas mais um enredo, na verdade gerou um conflito entre os salgueirenses e os artistas plásticos, pois segundo as palavras do próprio Fernando Pamplona³⁰³, era muito difícil convencer a grande maioria negra da escola a contar a sua própria história, a se fantasiar de escravos, já que o Carnaval era um dos únicos momentos nos quais eles poderiam se tornar reis, príncipes, nobres, etc. Persistia aqui uma tentativa de manter a inversão possibilitada pela festa, inverter a hierarquia³⁰⁴, ainda que momentaneamente. Sobre essa passagem, mais uma vez Djalma Sabiá³⁰⁵ fala que:

Houve uma pequena resistência porque mudou a estética. Esse homem aí [Pamplona], ele fazia isso, em termos de fantasia. Todo mundo tava acostumado a fazer enredo em homenagem a Deodoro, Caxias, Tamandaré, sabe como é? Gostava de sair de capa, espada, chapéu. Aí ele falou assim: “não vai ter isso não”. E neguinho aí tinha que andar igual a africano. O povo: não, não, não. Aí foi uma discussão filha da puta, mas no fim, o pessoal respeitou e aderiu. Aí, o séquito do Zumbi [sic], ele tinha que fazer com o pessoal da diretoria, o pessoal já, faz assim mesmo, pô. E era tudo africano. As fantasias como é que era. Tinha negócio de espada, capa, nêgo gostava dessas vaidades.³⁰⁶

Sobre essa chegada de Fernando Pamplona ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, Dona Caboclinha diz que “Pamplona tinha assim, aqueles conhecimentos que trazia pra escola pra ajudar a fazer o carnaval. Mas ele, o nome dele era mais citado no caso.”³⁰⁷ Pode-se inferir de suas palavras é que, de acordo com sua visão, Fernando Pamplona chega à escola como detentor de um conhecimento que auxiliaria a desenvolver o carnaval juntamente com sua equipe, mas que pelo fato de estar à frente da mesma, seu nome é o mais lembrado.

³⁰³ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

³⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

³⁰⁵ Torna-se necessário fazer uma breve observação aqui: o fato de haver várias citações no presente trabalho – algumas até longas – dos entrevistados é apontado por Alessandro Portelli como algo que diferencia a História Oral das demais disciplinas que utilizam entrevistas como seu material de pesquisa. Para o historiador italiano: “tendemos quase sempre a citar mais do que a resumir. E isto por duas razões. A primeira é que, na história oral conta a oralidade. Portanto, estamos convencidos que a linguagem é importante, de que na formulação linguística estão implícitas muitas coisas, até além daquilo que anotamos. E a outra é que nós tratamos as pessoas que entrevistamos não como depoentes, mas como os autores das estórias, e por isto, entre outras coisas, quando é possível citamos o seu nome e sobrenome.” BESSA, Telma et al. Entrevista com Alessandro Portelli. **Projeto História**, São Paulo, n.41, p.32-68, dez. 2010. p.35-36.

³⁰⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 16 maio. 2012.

³⁰⁷ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun.2012.

Essa questão da lembrança pode ser vista de uma outra maneira ao se retomar o depoimento de Djalma Sabiá. Pamplona pode ser o carnavalesco mais lembrado no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* justamente porque ele mudou o padrão dos enredos que eram desenvolvidos até então, por mais que a própria agremiação já tivesse flertado com esse novo padrão. De acordo com o entrevistado citado acima:

Todos os dois carnavais que esse pessoal que [estrevava] a mudança da estética, houve crítica, retaliação, foi indo e o carnaval acabou. O Debret e o Zambi [sic] dos Palmares. Outra coisa: ele fez o enredo do negro marginalizado, o Zambi, a Chica da Silva e o Chico Rei. Todos os três carnavais antológicos, fabulosos. Que marcou, marcou Pamplona e marcou o Salgueiro.³⁰⁸

Djalma Sabiá, ao rememorar que Fernando Pamplona “fez o enredo do negro marginalizado”, e enquanto negro, se inseriu nesta perspectiva, como se os três enredos citados (Zumbi, Chica da Silva e Chico Rei) dessem voz aos moradores do Morro do Salgueiro. Portanto, uma das formas de o depoente reafirmar a sua identidade negra se dá através da invocação de sua memória a partir de três enredos emblemáticos. Uma memória que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

[...] os depoimentos coletados tendem a demonstrar que a memória pode ser identificada como processo de construção e reconstrução de lembranças nas condições do tempo presente. Em decorrência, o ato de relembrar insere-se nas possibilidades múltiplas de elaboração das representações e de reafirmação das identidades construídas na dinâmica da história. Portanto, a memória passa a se constituir como fundamento da identidade, referindo-se aos comportamentos e mentalidades coletivas, uma vez que o relembrar individual [...] relaciona-se à inserção social e histórica de cada depoente.³⁰⁹

Maria Laura Cavalcanti afirma que a temática negra desenvolvida pelo *Salgueiro* expunha diversas faces do heroísmo negro: Zumbi representava a resistência contra a opressão portuguesa, preferindo suicidar-se a ter que se submeter à escravidão; Chica da Silva, ao contrário, não confrontava diretamente, mas aproveitava as aberturas dadas pela classe dominante, fazendo-se valer de sua sensualidade; por fim, Chico Rei era um herói que representava a aliança da esperteza com o trabalho, como forma de conseguir sua alforria e a do seu povo.³¹⁰

O que se pode denotar das palavras da autora é que o enredo contado pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro* em 1960, buscava mostrar que, apesar da opressão secular vivida pelos negros, eles seriam capazes de resistir e reagir contra ela. Mais além, para Cavalcanti, a

³⁰⁸ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 16 maio. 2012.

³⁰⁹ NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. *História oral*, São Paulo, n.3, p.109-116, 2000, p.109.

³¹⁰ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

oposição retratada no enredo entre senhores e escravos refletia a oposição cultural entre negros e brancos:

Esse deslocamento de classe para raça, e a ênfase na dimensão cultural da oposição, acentua-se ainda mais na proposta estética de tratamento do tema. A concepção dos figurinos, ao substituir a dignidade branca por uma dignidade negra, recorria a uma África mítica, valorizando os negros tidos como “não dóceis”, e trazendo para o desfile uma estética denominada por seus proponentes de “negra africana”.³¹¹

O enredo que retratava a história de Chica da Silva, em 1963, mostra que a personagem foi capaz de resistir à opressão sem precisar estabelecer um confronto direto com os senhores de escravos, demonstrando que o negro era capaz de escapar dessa opressão utilizando a tática de penetrar nas brechas oferecidas pelas elites políticas, econômicas e intelectuais, tal qual ocorrera com os sambistas nas décadas de 1920 e 1930. Para a autora, o enredo sobre a vida de Chica da Silva enaltece

outro tipo de heroísmo mais próximo da malandragem, pois que opera não pelo confronto aberto, mas pelo aproveitamento de brechas no sistema dominante. É uma outra forma de resistência, resultando na ascensão individual dentro do sistema estabelecido, e cuja “arma de combate” é a sensualidade.³¹²

Por fim, o enredo sobre Chico Rei mostra o negro que alia a esperteza ao trabalho, um heroísmo que não é dado pela malandragem de Chica da Silva, tampouco pelo enfrentamento de Zumbi dos Palmares, mas sim pela causa individual que se transforma em uma causa coletiva, na qual “a brecha que o sistema escravista apresenta é, no caso, a possibilidade da alforria, alcançada na conciliação da esperteza com o trabalho, e num compromisso assumido com seu povo.”³¹³

Para Dona Caboclinha, a ideia de contar a história de Zumbi dos Palmares gerou alguns protestos, porém houve uma aceitação posterior, conforme suas palavras: “Eu sei que muitos reclamaram, mas depois, o que eu me lembro, aceitou [sic] numa boa. Aqueles, aqueles mesmos antigos [...], que eram os mais velhos do que eu, muitos não aceitaram, mas os jovens, como eu, na época, aceitaram numa boa.”³¹⁴ Pode-se deduzir das palavras de Dona Caboclinha que, para ela, os jovens foram mais propensos às mudanças e às novidades, enquanto que os mais velhos foram mais reticentes no que diz respeito às alterações e às propostas trazidas pelo grupo de Fernando Pamplona. Os carnavalescos da escola precisavam

³¹¹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p.36.

³¹² Ibid.p.37.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun.2012.

convencer os componentes que era importante se fantasiarem de escravos para poder contar a história do quilombo de Palmares.

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 tinha a ver consigo.³¹⁵

Percebe-se que, nas palavras de Haroldo Costa, o carnavalesco Fernando Pamplona usou da estratégia de evocar elementos de sua identidade como negros dos componentes para convencê-los a se fantasiarem de escravos e de africanos, deixando de lado as fantasias que representavam vultos da história oficial. Essa mudança no tema do enredo foi o que proporcionou o sucesso da escola, segundo Djalma Sabiá:

[...] o pessoal tá acostumado com o negócio de capa e tal, chapéu, roupa de general, aqueles caras puxando saco dos militares e eles fizeram o carnaval um samba desse pessoal que era marginalizado, eram heróis marginalizados na história, compreendeu, foi isso também que estourou a boca do balão.³¹⁶

Essas resistências apontadas por Djalma Sabiá, ou ainda, essas situações de impasse no interior do grupo, muitas vezes necessitam da interferência de figuras carismáticas como Nelson de Andrade para que se alcance um consenso ou uma alternativa que agrade à maioria. Seria ingênuo se pensar que no interior de uma escola de samba, mesmo com um mediador habilidoso como era Nelson de Andrade, houvesse homogeneidade, conforme aponta Georg Simmel:

Um grupo absolutamente centrípeto e harmonioso, “uma união” pura (*Vereinigung*) não só é empiricamente irreal, como não poderia mostrar um processo de vida real. [...] Assim como o universo precisa de “amor e ódio”, isto é, de forças de atração e de forças de repulsão, para que tenha uma forma qualquer, assim também a sociedade, para alcançar uma determinada configuração, precisa de quantidades proporcionais de harmonia e desarmonia, de associação e competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis.³¹⁷

Ainda analisando as palavras de Djalma Sabiá, quando ele afirma que “estourou a boca do balão”, significa que a nova composição estética começou a agradar aos julgadores dos desfiles, o que fez com que outras escolas começassem a copiar o modelo de desfile do *Salgueiro*. Contudo, esses mesmos julgadores passaram também a sofrer críticas por supostamente desconhecem a cultura popular e, muitas vezes, atribuir notas consideradas baixas às agremiações, gerando protestos dos componentes das escolas e também de parte da imprensa.³¹⁸ É necessário que se dê aqui um pequeno salto cronológico para demonstrar um

³¹⁵ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.92.

³¹⁶ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro, 01 jun. 2010.

³¹⁷ SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel*. Cap.8. São Paulo: Ática, 1983. p.122-134. p.124.

exemplo deste momento, quando Haroldo Costa aborda o resultado de 1965. O autor destaca que

a vitória do Salgueiro, porém, era incontestável, não obstante Juvenal Lopes, presidente da Mangueira, ter atribuído a sua má colocação à “falta de gabarito dos juizes” e afirmado que “quando decidirem formar o corpo de jurados com sambistas verdadeiros, teremos resultados justos”. A mágoa maior do Juvenal foi que a jurada Thérèse Quié (fantasias) dera nota baixa à Mangueira por achar que verde e rosa era uma combinação cafona, de mau gosto.³¹⁹

No carnaval citado, entre os membros da comissão julgadora, de acordo com Hiram Araújo³²⁰ estavam Marília Batista (bateria e harmonia), compositora e instrumentalista; Enid Sauer (mestre-sala e porta-bandeira), bailarina e coreógrafa; Quirino Campofiorito (alegorias), pintor, desenhista e crítico de arte; e Maurício Sherman (evolução e conjunto), ator e diretor. Nota-se que na composição da comissão havia membros que possuíam uma erudição, mas não eram ligados diretamente às escolas de samba, o que na lógica daqueles que se sentiam prejudicados pelas notas atribuídas às suas agremiações, era um fator de prejuízo ao julgamento, já que não eram “sambistas verdadeiros”.

Passa a haver, então, uma tensão estruturante baseada na oposição entre “samba no pé” e “visual”, na qual o samba enfatiza o aspecto festivo do desfile, a participação através do canto e da música, enquanto que o visual acentua o aspecto do espetáculo. Essa tensão entre o samba e o visual possibilitou a expansão e a transformação das escolas de samba.³²¹ A “espetacularização” dos desfiles, que dá mais valor ao aspecto visual, passa a sofrer protestos por parte dos órgãos de imprensa. Ainda antes do carnaval de 1965, Aroldo Bonifácio tece uma crítica no *Correio da Manhã* contra “os figurões inexpressivos”, crítica esta transcrita por Haroldo Costa: “fomos, também, os primeiros a dar o brado de alerta quando começaram a surgir nas escolas grupos atentando contra a autenticidade do samba, tais como conjunto de *shows* e de bailados clássicos, lançados por Mercedes Batista³²² na Acadêmicos do Salgueiro.”³²³ Em seguida ele continua: “deveria haver uma luta ou no mínimo um esforço para a preservação do autêntico. Escola de samba é escola de samba, não é passarela de

³¹⁸ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

³¹⁹ Ibid. p.157.

³²⁰ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³²¹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

³²² Ficou famosa uma ala coreografada por Mercedes Batista para o carnaval do Salgueiro de 1963 (*Chica da Silva*). Essa ala não sambava, mas dançava o *minueto*, uma dança de salão.

³²³ COSTA, op. cit., p.146.

vedete.”³²⁴ O brado pela manutenção da autenticidade das escolas de samba vai de encontro à presença do *branco intelectual* nessas agremiações, gerando tensões entre os defensores do “samba autêntico” e aquele apontado como responsável pela introdução do *branco* no samba.

Em seu depoimento ao MIS, Nelson de Andrade demonstra certa irritação quando questionado sobre o fato de ter levado o indivíduo branco para o samba. O entrevistador, Juvenal Portela, parece concordar que havia uma segregação que impedia a participação do branco nas escolas de samba, ou até mesmo tal participação fosse vista como algo improvável. Haroldo Costa afirma que a separação existia pelo menos no bairro da Tijuca do início dos anos 1950, onde negros e brancos ocupavam o entorno da Praça Saenz Peña, mas cada grupo com um território bem delimitado, no qual

entre os cinemas Metro-Tijuca e América, o “pessoal claro” passeava pra lá e pra cá, paquerando ou aguardando a hora da sessão; no centro da praça, o chamado “pessoal escuro” se reunia para os mesmos fins, acrescentando-se ainda a discussão sobre o samba em geral e o Salgueiro em particular.³²⁵

Haroldo Costa procura demonstrar que o “pessoal claro” não se interessava pelos assuntos do “pessoal escuro”, haja vista que, entre os assuntos destes últimos estava o samba e o Salgueiro também. Contudo, Costa generaliza o fato, como se não houvesse brancos interessados em samba (Nelson de Andrade pode ser citado como um exemplo) e que todo negro que se reunia na Praça Saenz Peña tinha o objetivo de conversar sobre o samba e sobre o *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Voltando ao depoimento de Nelson de Andrade, ele não concorda que tenha feito um “mal” ao samba ao incluir o branco entre os sambistas, em sua opinião ele realizou algo que era o “justo”.

Olha, eu acho o seguinte: eu acho que o samba só tem duas cores pra mim, é verde e amarelo. Não tem branco, não tem crioulo. Porque tudo no mundo tem a sua, vamos dizer, determinada vida. Ora, se nós tínhamos que haver [sic] um casamento entre o crioulo e o branco, entre o branco e o crioulo, eu comecei a fazer logo, logo no samba porque era uma coisa justa. O que eu pergunto: um bom sambista é o crioulo? Não. Um bom batedor de instrumento é o branco? Não. E eu achava, e acho, que havia a necessidade de haver esse casamento [...].³²⁶

Para Nelson de Andrade teria que haver uma troca de experiências entre os diferentes grupos, fato que ele explica em seguida:

Porque antigamente o sambista, ele pouco vinha pra Saenz Peña, pouco descia a [Rua] General Roca, porque chegava cá embaixo na Praça Saenz Peña havia briga. Como também o branco, o bacana, o doutor, pouco subia a General Roca, pouco subia o Morro do Salgueiro porque também havia briga. Era comum quando o Salgueiro dava o seu ensaio na Rua Desembargado Isidro ali com [a Rua] Potengi ou Rua Bom Pastor, quando falava [que o] Salgueiro vai dar o ensaio, aquelas portas, aqueles comércios todos fechavam a porta, porque

³²⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.147.

³²⁵ Ibid. p.72.

³²⁶ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

quando acabava de passar a escola, não ficava uma garrafa na prateleira. Então, eu achei que tinha que haver um casamento, casamento hoje que eu me sinto bem. Porque eu pergunto: hoje o bacana, o moço da grana ou a moça da alta sociedade, se não sair numa escola de samba [...], não tá [sic] satisfeita, não fez o carnavalzinho dele. Eu pergunto: eu trouxe mal ao samba? Não. Acho que eu trouxe bem ao samba.³²⁷

Em sua fala, Nelson de Andrade não concorda com Haroldo Costa, pois aponta que o sambista pouco ia à Praça Saenz Peña sob o risco de acontecerem brigas. Controvérsias à parte, o que importa aqui é que Nelson de Andrade procura demonstrar que ele funcionou como uma espécie de mediador e, mais do que isso, ele se tornou um elemento de interação entre o sambista e o “bacana”, conseguindo reunir indivíduos díspares em torno do samba e, por consequência, da escola de samba.

Deve-se observar que a questão da autenticidade torna-se uma categoria de acusação, que é constantemente acionada de acordo com o interesse daqueles que a evocam. No caso daqueles que estão constantemente vencendo, a pretensa autenticidade é vista como um “purismo” sem sentido, afinal, em sua opinião, as escolas de samba estavam vivendo um processo natural de evolução. Já para aqueles que se sentem prejudicados, a autenticidade é evocada para salientar um possível prejuízo trazido pela interferência de artistas plásticos vindos de fora do “mundo do samba” para uma manifestação da cultura popular. Outro ponto a se observar é que os setores mais intelectualizados da sociedade, como os jornalistas (Sérgio Cabral e Juvenal Portela, por exemplo), tornam-se justamente defensores da autenticidade das escolas de samba, fato que ficou transparente nos questionamentos feitos a Nelson de Andrade.

Perguntada sobre o que pensava da introdução de uma pessoa externa ao cotidiano das escolas de samba para fazer o carnaval do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e se o mesmo fez sucesso porque a agremiação começou a vencer o carnaval, Dona Caboclinha diz que

Com certeza. Fez muito sucesso. Começou a crescer. O trabalho começou a crescer na escola. E depois, as que não tinham, passou [sic] a ter. Aquela responsabilidade de sambista passou a ficar dentro da escola. Vamos vencer, queremos o melhor. Aí queria melhorar tudo. Melhorar a quadra, melhorar banheiro, melhorar tudo o que envolvia o samba. Melhorar a bateria. Então, foi um grande passo.³²⁸

As palavras de Dona Caboclinha denotam algumas coisas: a primeira é que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* passou a ser imitado pelas outras agremiações que procuraram se utilizar dos serviços prestados pelos carnavalescos para desenvolverem seus desfiles; a segunda questão, de acordo com suas palavras, está no fato que o sambista passou a se sentir

³²⁷ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

³²⁸ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun.2012.

mais responsável, pois assim, poderia vencer o carnaval; e, por último, a melhoria trazida pelo sucesso que a escola passou a ter, buscando, inclusive, aprimorar as suas instalações.

Com um enredo inusitado, *Quilombo dos Palmares*, se é que este é um qualitativo correto, o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* pretendia vencer o carnaval de 1960 e, finalmente, quebrar a barreira das três grandes. O *Jornal do Brasil* já destacava a capacidade que a agremiação possuía para vencer o carnaval, destacando uma página inteira para falar dos preparativos da escola tijuicana para o carnaval, sempre tendo Nelson de Andrade como porta-voz. A matéria do jornal supracitado assim dizia:

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, vice-campeã do carnaval carioca de 1959 e um dos mais famosos terreiros do Rio, está iniciando seus preparativos pra disputar, com mais 12 escolas, figurando entre elas a Portela, o Império Serrano, a Mangueira e os Aprendizes de Lucas, o título de supercampeã do desfile de domingo de carnaval deste ano. [...] O Salgueiro tem tradição, fama e prestígio, que cresce de ano para ano, a ponto de não ser permitido na Escola que ninguém inveje os movimentos das coirmãs, como são tratadas as escolas de samba adversárias. [...] Presidida pelo Sr. Néelson Andrade, comerciante próspero que se tomou de paixão pelo samba e deu para frequentar o morro, os Acadêmicos cresceram de maneira surpreendente, melhorando sua colocação no concurso oficial de domingo de carnaval de ano para ano. Em três anos, os Acadêmicos se classificaram entre as quatro grandes e desde o ano passado ameaçam a Portela na corrida para o primeiro lugar.³²⁹

O fato de ser uma escola inovadora já passava a ser um fato relatado nas páginas do *Jornal do Brasil*, que dá como sugestão assistir aos *Acadêmicos do Salgueiro*:

Aos assistentes dos desfiles lembramos alguns aspectos dos desfiles das Escolas de Samba que merecem atenção especial. São eles: [...] A escola mais audaciosa: os Acadêmicos do Salgueiro, que é a Escola que mais cresce no Rio, traz sempre novidades e, no ano passado, foi o ponto máximo do Supercampeonato.³³⁰

Uma semana depois, o *Jornal do Brasil* novamente destacava o enredo do *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, apontando a agremiação da Tijuca como favorita a ganhar o supercampeonato:

Apresentando como enredo *Palmares*, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, que em 1959 perdeu para a Portela pela diferença de 0,5 ponto, é, talvez, a maior favorita para o supercampeonato de 1960. [...] Falando ao JORNAL DO BRASIL, o Sr. Nelson Andrade, Presidente dos Acadêmicos, disse que o objetivo do enredo é aproveitar a mensagem “daquilo que a luta dos escravos possui de mais belo: a liberdade do homem – não apenas do negro, mas do homem – seja qual for a sua origem”.³³¹

O *Jornal do Brasil* possuía, em 1960, uma tiragem diária de cinquenta e nove mil exemplares³³², tendo passado por constantes reformulações a partir da década de 1950,

³²⁹ SALGUEIRO VAI REVIVER NO CARNAVAL A REVOLTA DE PALMARES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 fev. 1960. 2º caderno, p.4.

³³⁰ JB DÁ ROTEIRO COMPLETO DO DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev.1960. 2º caderno, p.5.

³³¹ ACADÊMICOS DO SALGUEIRO COM SEUS “PALMARES” SERÃO A GRANDE FORÇA DO DESFILE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev.1960. 2º caderno, p.5.

³³² BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*. Brasil: 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

levadas adiante a partir da chegada de Odilo Costa Filho, que reuniu uma equipe de jovens jornalistas cujo trabalho desencadeou a publicação do Suplemento Dominical, “abrindo suas páginas para longos ensaios sobre literatura, filosofia, música, balé e artes plásticas, escritos por intelectuais [...]”.³³³ Interessante citar que o *Jornal do Brasil* buscava alcançar um público mais intelectualizado e, justamente, o maior espaço dado às escolas de samba em suas páginas coincidiu com o início dos trabalhos dos artistas plásticos no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, demonstrando que este público começava a se interessar cada vez mais pelos preparativos e pelos desfiles das agremiações.

Após a apuração das notas dos jurados nos desfiles, o tão sonhado título chegava para o *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Só que tal conquista teve que ser dividida com outras quatro escolas de samba – *Portela, Mangueira, Império Serrano e Unidos da Capela* – haja vista que, pela primeira vez, se estabeleceu um limite para o tempo de desfile, com a perda de pontos para a agremiação que não cumprisse o prazo máximo na avenida. A *Portela* foi declarada a vencedora, porém antes que houvesse a contagem dos pontos perdidos, o que daria o título ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro*. Entretanto, alegando que sua escola fora atrapalhada pelas constantes incursões da polícia contra o público, Natal não aceitou a punição e, algum tempo depois, propôs que as cinco primeiras colocadas fossem declaradas campeãs.³³⁴ Mesmo com as inovações trazidas para os desfiles, o poder de Natal ainda se fazia predominante, pois ele se utilizou de toda a sua influência política para que sua escola não fosse punida pelo regulamento. Essa influência pode ser traduzida em uma simples frase de Djalma Sabiá: “a Portela naquela época era a dona do baralho.”³³⁵

O sucesso de *Palmares* e o primeiro título conquistado pelo *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, fez com que os carnavalescos da agremiação continuassem a pensar em enredos que contassem histórias desconhecidas do grande público, tais como, *Aleijadinho, Chica da Silva e Chico Rei*. Vale ressaltar que o enredo sobre *Aleijadinho* foi o último que contou com a participação de Nelson de Andrade, que saiu do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* para assumir a presidência da Portela. Nos enredos que continuavam a contar a história do “negro marginalizado”, como nomeou Djalma Sabiá, os carnavalescos continuaram a introduzir novidades que pudessem levar a agremiação ao título. Essas novidades, tais como a dança do

³³³ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.28, n.55, p.19-40, 2008, p.21.

³³⁴ ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³³⁵ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro, 01 jun. 2010.

minueto exibida no enredo *Chica da Silva*, começaram a ser questionadas por segmentos da imprensa, que as viam como uma perda de autenticidade do samba e da escola de samba.

Outra crítica partiu de Sérgio Cabral quando entrevistou componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* para que estes contassem a história da agremiação. No momento em que falavam sobre a presença do carnavalesco e a interferência deste em uma manifestação da cultura popular, o jornalista faz a seguinte pergunta: “Agora, vocês não consideram que isso é prejudicial para a arte popular? Quer dizer, aqueles artistas populares do morro, que [...] faziam as alegorias, [...] perderam o direito de fazer isso. Vocês acham prejudicial ou produtivo?”³³⁶

Mesmo perguntando, ao final, se os componentes viam a nova configuração das escolas de samba como algo produtivo, Sérgio Cabral deixa bem clara a sua opinião no início da pergunta, quando, de forma retórica, atesta que as mudanças trazidas pelos carnavalescos foram prejudiciais. Porém, o componente discorda de Sérgio Cabral, pois afirma que as mudanças sugeridas pelos carnavalescos foram frutos de uma natural evolução das escolas de samba e que foi essa evolução proporcionada pelo intelectual³³⁷, que permitiu às escolas de samba se tornarem a atração principal do carnaval carioca. Não satisfeito com a resposta, Sérgio Cabral pergunta se eles não achavam que o componente, o morador do Morro do Salgueiro não seria capaz de realizar um desfile que projetasse a escola de samba. O jornalista obteve a seguinte resposta de Nilson Nobre:

Eles, eles tinham, naquela época, naquela ocasião, eles tinham dentro daquela singeleza deles, dentro da época, evidentemente, a capacidade para fazer as roupas, confeccionar. Mas o negócio evoluiu. Evoluiu e vieram figurinistas, dando um brilhantismo, dando uma alegoria, criando uma alegoria, criando, enfim, valorizando aquela roupagem que hoje é interpretada da história, baseada na história do Brasil. [...] Mas, tudo é uma consequência da evolução. Eu acho que as escolas evoluíram e graças inclusive ao lado intelectualizado que penetrou nelas. Porque elas já eram grandes e a tendência agora é ficarem cada vez mais poderosas.³³⁸

Pode-se perceber que o entrevistado utiliza constantemente a palavra *evolução*, dando a impressão que as escolas de samba possuíam um estágio primitivo, tribal³³⁹, que deu lugar a uma profissionalização que possibilitou uma maior divulgação das agremiações. Por mais que se possa pensar aqui que o termo *evolução* para uma pessoa “do povo” tenha o significado de

³³⁶ CABRAL, Sérgio. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

³³⁷ É dessa maneira que Nilson Nobre, relações-públicas e membro da ala dos compositores, um dos entrevistados por Sérgio Cabral se refere ao carnavalesco.

³³⁸ NOBRE, Nilson. Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

³³⁹ Conforme afirma Hiram Araújo (2003). Sobre este aspecto, Cf. nota 219.

uma melhoria necessária, deve-se informar que o depoente acima, Nilson Nobre, era jornalista e relações-públicas da agremiação, o que, em teoria, denota ter ele maior erudição em relação a alguns componentes da escola.

Uma das críticas mais contumazes feitas à “profissionalização” das escolas de samba se expressa na criação, em 08 de dezembro de 1975, do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, por Antonio Candeia Filho, cujo objetivo principal era manter a “pureza” das escolas de samba e “proteger” a cultura negra de um fim que, segundo ele, estava sendo desencadeado pelos rumos que as escolas de samba vinham tomando.³⁴⁰ Para marcar sua posição, Candeia escreveu um livro em coautoria com Isnard Araújo, cujo título é *Samba, árvore que esqueceu a raiz* (1978). Antes disso, em 1975, Antonio Candeia Filho, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte (Carlos Monte), Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola), entregam uma carta ao presidente da *Portela*, cujo objetivo era estabelecer “os sujeitos que deveriam definir e controlar as representações coletivas e os formatos que a escola deveria adotar em relação aos desfiles.”³⁴¹

É justamente neste ponto que os carnavalescos se defendem, acusando aqueles que se manifestavam contra a sua presença de serem “puristas”, de quererem reviver uma época cujo retorno já não era mais possível. Para muitos, o próprio acirramento da disputa entre as agremiações (foi célebre a rusga entre Portela e Império Serrano nas décadas de 1940 e 1950) levaria, de uma maneira ou de outra, à profissionalização do desfile³⁴². De fato, Nelson de Andrade, cansado dos sucessivos insucessos dos *Acadêmicos do Salgueiro* (um terceiro lugar, três quartos lugares e um segundo lugar) foi procurar o casal Nery para que, com seu trabalho, pudessem impressionar o júri. Vemos aqui que o termo “insucesso” é muito relativo, afinal a agremiação havia sido fundada apenas após o carnaval de 1953, ficando sempre entre as quatro primeiras colocadas do carnaval até 1959, ano de estreia do casal Nery.

Contudo, o próprio Nelson de Andrade recusa o fato de ter introduzido o carnavalesco, o intelectual no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, em um depoimento que soa muito mais como uma espécie de desabafo perante as acusações que recebia por ter ajudado a “desvirtuar” o samba

³⁴⁰ Para maiores detalhes sobre o GRANES Quilombo, consultar a seguinte obra: BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12, p.277-307.

³⁴¹ RODRIGUES JUNIOR, Nilton. O que faz a velha guarda, Velha Guarda? In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12, p. 309-338. p.317.

³⁴² CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p.42.

Eu não introduzi ninguém. Eu apenas acompanhei o estado da coisa. Porque é fácil citar. [...] O Império Serrano tinha dois jornalistas que eram ligados ao Império Serrano, que também faziam o seu carnavalzinho: [...] O Irênio Delgado e o nosso amigo-tenente Aroldo Bonifácio. A Mangueira sempre teve intelectual, que era o pessoal ligado à Casa da Moeda. Como até hoje [...] os artífices da Casa da Moeda participam do carnaval da Mangueira. Agora, que achava que o Salgueiro tinha direito ao Sol e para poder ter direito ao Sol, ele teria que usar as armas que as outras escolas estavam usando. Então, eu trouxe os doutos para o samba, mas por necessidade.³⁴³

É interessante observar que o mesmo jornalista, Aroldo Bonifácio, que em 1965 criticou a perda de autenticidade do samba, é aqui citado por Nelson de Andrade como alguém que também definia o carnaval das agremiações, no caso, o do *Império Serrano*. Aqui se pode ressaltar também que Nelson de Andrade procura tirar de si a responsabilidade pela primazia de ter levado o carnavalesco para o interior das escolas de samba e que sua utilização foi uma estratégia para que o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* pudesse concorrer de igual para igual com as outras agremiações, que já se utilizavam de profissionais para desenvolverem seus desfiles. Por fim, o ex-presidente se contradiz ao dizer: “eu trouxe um fruto e esse fruto reproduziu e tá reproduzindo em tudo quanto é escola de samba. Eu pergunto: é maléfico? Eu acho que não, eu acho que é benéfico”.³⁴⁴ Esta passagem pode ser entendida como uma tentativa de Nelson de Andrade em confundir através de sua argumentação, pois ele afirma que já havia a presença de intelectuais nas outras escolas de samba (no caso, as grandes escolas), mas em nenhum momento cita aqui a palavra “carnavalesco”.

O que se evidencia no depoimento de Nelson de Andrade para o MIS é que a questão racial é constantemente levantada, na qual há um enfrentamento entre o “branco intelectual” e o “negro sambista”, sendo o primeiro apontado como o responsável pelas transformações ocorridas nas escolas de samba e por sua perda de autenticidade. Juvenal Portela e Sérgio Cabral denotam ser partidários dessa tese de que o negro foi alijado de uma manifestação cultural criada por ele a partir da inserção do “homem branco” nos preparativos do carnaval. Contudo, há de se notar que essa “interação racial” já ocorria desde o surgimento das escolas de samba no cenário carioca no final da década de 1920 e que, Nelson de Andrade, enquanto “homem branco” não impôs sua presença no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, mas foi convidado a participar do cotidiano da escola, por ser visto como alguém capaz de ajudar os componentes da citada agremiação a brigar de igual para igual com as “três grandes”. Porém,

³⁴³ ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

³⁴⁴ Ibid.

pensa-se aqui que a análise sob o prisma unicamente racial, tornaria esta pesquisa estanque, não dando margem às nuances características do momento em voga neste capítulo.

Neste capítulo, se pôde perceber que a presença do carnavalesco nas escolas de samba e, sobretudo no *Gres Acadêmicos do Salgueiro*, foi apreendida de formas diversas por seus componentes, que através de suas memórias narraram suas impressões sobre os fatos ocorridos e também de como o *Jornal do Brasil* acompanhou essa transformação nas escolas de samba, além das críticas que foram feitas a essa pretensa interferência de uma cultura erudita em um segmento da cultura popular.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, pôde-se perceber que a afirmação do *Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* entre as escolas de samba foi fruto de diversas estratégias que culminaram no almejado título para os sambistas do Morro do Salgueiro.

Por sua vez, as próprias escolas de samba passaram por um processo de institucionalização cujo ápice foi a obtenção da primazia do carnaval carioca a partir do final da década de 1950. Tal primazia foi alcançada em um espaço festivo que contava com outras manifestações carnavalescas, entre elas as Grandes Sociedades e os Ranchos carnavalescos, que já se faziam presentes no Rio de Janeiro desde o século XIX. Esse processo de institucionalização das escolas de samba teve origem ainda com a sua manifestação musical, o samba, que era visto com “maus olhos” pelas elites políticas no início da República, desejosas de transformar a então capital do país em uma espécie de cópia parisiense. O samba, bem como outras manifestações culturais dos segmentos populares, era tido como um dos exemplos de atraso do Brasil e, portanto, deveria ser eliminado, assim como os segmentos populares deveriam ter sua cultura “reformada”. Ao menos na área central da cidade, amplamente envolvida pelas reformas urbanas empreendidas pelo então prefeito Pereira Passos, uma parte desses segmentos populares foi retirada do entorno da Avenida Central (atual Rio Branco), tendo se dirigido para a região da Praça XI de Junho, onde o samba se desenvolvera e onde nasceria a primeira escola de samba, no bairro do Estácio de Sá.

Assim como a sua expressão musical, – o samba – as escolas de samba conseguiram se firmar no cenário carioca graças à atuação de mediadores culturais e também às estratégias desenvolvidas por seus componentes.

Entre essas estratégias, duas podem ser apontadas como as mais importantes e que ajudaram a consolidar as escolas de samba enquanto manifestações culturais do carnaval carioca. A primeira foi a própria utilização do termo *escola de samba* por parte dos blocos que queriam se livrar dos estigmas de desorganização, arruaça e violência a que eram submetidos. Quando a *Deixa Falar* surge e cria o termo *escola de samba*, o objetivo de seus componentes era criar um bloco no qual seus participantes pudessem desfilar e dançar no ritmo das composições elaboradas pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá. A partir deste movimento, outros blocos foram tomando para si o título de *escolas de samba*, possibilitando, então, uma disputa entre eles. A segunda estratégia desenvolvida – que já havia sido utilizada para a aceitação do próprio samba – foi a aproximação dos sambistas com as elites políticas,

que garantiu a subvenção oficial e, portanto, a oficialização das escolas de samba como partes integrantes do carnaval carioca.

Além dessas duas estratégias supracitadas que as consolidaram, outro fato importante foi a decadência das Grandes Sociedades e dos Ranchos carnavalescos possibilitou que as escolas de samba se tornassem a principal atração do carnaval carioca a partir da década de 1950.

Esta década foi decisiva para os rumos das escolas de samba, pois, conforme abordado acima, foi o período no qual as escolas de samba começaram a se tornar as principais manifestações culturais do carnaval carioca, além de ser a época na qual surgiu um profissional que passou a ser conhecido pelo nome de carnavalesco para comandar os preparativos para os desfiles. E, ainda, foi a década em que é fundado o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, fruto, por sua vez, também de estratégias dos sambistas do Morro do Salgueiro que desejavam ver uma das agremiações da localidade se tornar campeã do carnaval.

A fundação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* está inserida no próprio processo de consolidação das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro e foi consequência de uma estratégia desenvolvida pelos sambistas do Morro do Salgueiro. Tal estratégia foi posta em prática mediante uma longa negociação e resolução de conflitos, haja vista a presença de três agremiações para representar a localidade entre as postulantes ao título de campeã do carnaval. Esta presença de três agremiações no Morro passou a ser vista como prejudicial aos anseios de seus componentes, que decidiram realizar uma fusão entre as agremiações. Porém, o que poderia parecer algo simples, acabou por gerar um conflito que envolvia a própria fundação da nova agremiação, como a escolha de seu nome e de suas cores, além da disputa de poder entre seus componentes. Esses fatos fizeram com que uma das agremiações, na figura de seu presidente, Joaquim Casemiro (o Calça Larga), se recusasse a se fundir com as outras duas que, por sua vez, realizaram o processo.

Portanto, a fundação do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* ocorreu em um momento em que as próprias escolas de samba passavam por um processo de afirmação e consolidação entre as manifestações culturais carnavalescas, fato que tornou a união entre as agremiações ainda mais essencial para o anseio de seus componentes, que era ganhar o carnaval das escolas de samba, haja vista o acirramento da natureza competitiva entre elas.

Tal acirramento levou os componentes do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* a trazerem para o interior da agremiação uma pessoa que não fazia parte direta de seu cotidiano, não obstante participar dos festejos promovidos desde a época em que havia a presença das três

agregações no Morro do Salgueiro. A chegada de Nelson de Andrade era vista pelos sambistas do *Gres Acadêmicos do Salgueiro* como um fato primordial para que a agregação alcançasse o sucesso esperado, já que o mesmo, além de ajudar financeiramente a escola, era dotado de uma erudição que poderia ajudar no desenvolvimento dos enredos.

Nelson de Andrade, portanto, passou a desempenhar o papel de mediador cultural, pois se tornara o responsável por desenvolver os enredos da agregação e entrar em contato com os órgãos dirigentes do carnaval carioca, trazendo para a avenida histórias até então desconhecidas pelos componentes e pelo público em geral. Diferentemente de Paulo da Portela, cuja mediação se dava com o objetivo de livrar os sambistas (em sua maioria composta por negros) dos estigmas sociais a que eram submetidos e que já fazia parte do “mundo do samba”, Nelson de Andrade tinha como meta tornar o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* mais conhecido do público e, logicamente, torná-lo campeão do carnaval, tendo para isso desenvolvido diversas estratégias, tais como, a aproximação com a imprensa e com órgãos que não estavam ligados ao carnaval (como foi o caso do Corpo de Fuzileiros Navais), mas que poderiam fornecer material para o desenvolvimento dos enredos. Porém, a principal estratégia utilizada por Nelson de Andrade e que iria gerar críticas a ele, foi o convite que ele fez a dois artistas plásticos – que ficaram conhecidos pelo nome de carnavalesco – para elaborarem os enredos da escola de samba com o objetivo de transpor para o *Gres Acadêmicos do Salgueiro* aquilo que a comissão julgadora, em teoria, desejava ver na avenida.

Esta presença de artistas plásticos no interior de uma escola de samba gerou contestações diversas, entre as quais o fato de haver uma interferência de uma cultura erudita em uma manifestação cultural popular, causando, na visão dos críticos, a sua total descaracterização. Além disso, por trás desse pretenso “choque de culturas”, está, de acordo com os críticos, a questão racial, já que, a presença de um profissional que não participava do cotidiano da escola, significava a intervenção da cultura branca na manifestação cultural negra, o que teria gerado conflitos no interior das escolas de samba. Ora, ao longo deste trabalho, pôde-se perceber que esta discussão não se sustenta por alguns motivos. Em primeiro lugar, desde o seu surgimento, os componentes das escolas de samba já mantinham contato com as elites políticas como forma de se estabelecerem no carnaval carioca, conseguindo para si a subvenção oficial da prefeitura. Mais ainda, as escolas de samba absorveram características das manifestações carnavalescas que possuíam, pode-se dizer, maior atenção das elites, tais como as Grandes Sociedades e os Ranchos carnavalescos, possibilitando, conforme já foi abordado, que os grupos formadores das primeiras

agregiações se diferenciavam dos blocos, demonstrando assim, que, décadas antes da chegada do carnavalesco, as escolas de samba já se deixavam influenciar por uma cultura “elitizada”. Portanto, essa influência, ao contrário do que os críticos querem fazer transparecer, não foi uma atitude de subserviência a uma cultura pretensamente superior, mas um ato consciente, uma estratégia de institucionalização das escolas de samba.

Em segundo lugar, os adeptos da questão racial trabalham com a noção de que há a completa interferência de uma cultura branca, representada pela presença dos carnavalescos, primeiramente no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e, depois, nas demais escolas, como se houvesse uma cultura “pura” e não uma constante circularidade cultural, uma influência mútua. Além disso, não se pode afirmar que, admitindo-se a existência de uma cultura negra única, todos os negros moradores do Morro do Salgueiro fossem adeptos das escolas de samba. Deste modo, os defensores do embate entre uma cultura branca e uma cultura negra trabalharam com duas categorias estanques, sem levar em consideração que a cultura é algo múltiplo, plural.

Além disso, os depoimentos e as entrevistas coletadas demonstraram que a presença dos carnavalescos no *Gres Acadêmicos do Salgueiro* foi bem aceita por seus componentes, pois representava uma possibilidade real de vitória para a agregiação.

Assim, pode-se concluir que a chegada do carnavalesco, primeiramente ao *Gres Acadêmicos do Salgueiro* e, depois às outras agregiações, foi consequência da natureza competitiva das escolas de samba, que buscavam evoluir inserindo novidades que tinham por objetivo vencer o carnaval. Mais ainda, a inserção de um profissional que não vivia o cotidiano da escola funcionou como mais um elemento do processo de institucionalização da agregiação, iniciado em meados da década de 1950, que buscou se diferenciar das demais escolas de samba, trazendo algo novo para a avenida e instaurando um novo paradigma para os desfiles dos grêmios recreativos.

REFERÊNCIAS

Fontes

Depoimentos

ANDRADE, Nelson de: depoimentos [nov. 1972]. Entrevistador: Juvenal Portela et al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (114 min).

Escola de Samba Salgueiro: depoimentos [dez.1967]. Entrevistador: Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 1 CD (55 min).

Entrevistas

ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun. 2012.

COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 02 nov. 2012.

_____. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 16 maio 2012.

_____. Entrevista concedida a Guilherme José Motta Faria. Rio de Janeiro, 01 jun. 2010.

Periódicos

Jornal do Brasil, 25 fev. 1960.

Jornal do Brasil, 18 fev. 1960.

Jornal do Brasil, 04 fev. 1960.

Jornal do Brasil, 08 fev. 1959.

Jornal do Brasil, 01 fev. 1959.

Jornal do Brasil, 21 fev. 1958.

Jornal do Brasil, 12 fev. 1958.

Jornal do Brasil, 08 mar. 1957.

Jornal do Brasil, 07 mar. 1957.

Jornal do Brasil, 17 fev. 1956.

Jornal do Brasil, 08 fev. 1956.

Jornal do Brasil, 20 fev. 1955.

Jornal do Brasil, 05 jan. 1955.

Jornal do Brasil, 04 mar. 1954.

Jornal do Brasil, 25 fev. 1954.

Jornal do Brasil, 17 fev. 1954.

Jornal do Brasil, 06 fev. 1954.

Jornal do Brasil, 08 jan. 1954.

Jornal do Brasil, 20 fev. 1953.

Jornal do Brasil, 04 fev. 1951.

Jornal do Brasil, 14 fev. 1947.

Obras

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. **Nasceu lá na serra uma linda flor**: a fundação do Império Serrano (1947-1952). 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo, 2012.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**. Brasil: 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BESSA, Telma et al. Entrevista com Alessandro Portelli. **Projeto História**, São Paulo, n.41, p.32-68, dez. 2010.

BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002. p.17-111.

_____. Modos de dominação. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002. p.192-219.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: 50 anos de glórias. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela**: circularidade cultural e representações sociais no governo Vargas. 2008. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. In: **Cadernos do CRH – UFBA**. Salvador, n.30-31, 2000. p.1-36.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. In: **Revista Geo-paisagem**. Ano 2, nº4, 2003. Disponível em: <<http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>.

_____. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, João José (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 232-263.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUIMARÃES, Ana Carolina Viana. **Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do carnaval carioca**. 171f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GUIMARÃES, Valéria Lima. Craques e bambas comunistas: as relações entre a cultura partidária e a cultura popular durante a legalidade do PCB (1945-1947). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p.181-207.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates. In: **História Oral**. v.13, n.1, jan-jun. 2010. p.9-22.

KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.28, n.55, p.19-40, 2008.

MAIA Carlos Eduardo S. Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

MOTA, Denise. Chega de subjetividade: entrevista de Beatriz Sarlo. **Trópico**, São Paulo, 29 abr. 2006. Seção História. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. **História oral**, São Paulo, n.3, p.109-116, 2000.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba. **Revista de História**, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 81-113, 2003.

PAVÃO, Fábio Oliveira. **Uma comunidade em transformação: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba**. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, v.10, n.5, p.200-215, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. O que o rei não viu: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos afro-asiáticos**. São Paulo: n.2, p.237-279.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espolição branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

RODRIGUES JUNIOR, Nilton. O que faz a velha guarda, Velha Guarda? In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12. p.309-338.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. Cap. 7. p.93-101.

SANTOS, Nilton Silva dos. **“Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural**. 166f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1989.

SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). **Simmel**. Cap.8. São Paulo: Ática, 1983. p.122-134.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Edunb, 2005.

VASCONCELLOS, Francisco. **Império Serrano**: primeiro decênio. Rio de Janeiro: s.ed., 1991.

VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge Luís; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil republicano**: o tempo do Nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

WEBER, Max. **Três tipos puros de poder legítimo**. s/d; s/e. p.1-16. Disponível em <<http://www.lusofonia.net>.>