

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

TESE

**APENAS UMA ESCOLA DIFERENTE: AS TÁTICAS DE
CONSOLIDAÇÃO DOS ACADÊMICOS DO SALGUEIRO NO
CARNAVAL CARIOSA (1959-1965)**

Zilmar Luiz dos Reis Agostinho

2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**APENAS UMA ESCOLA DIFERENTE: AS TÁTICAS DE
CONSOLIDAÇÃO DOS ACADÊMICOS DO SALGUEIRO NO
CARNAVAL CARIOSA (1959-1965)**

ZILMAR LUIZ DOS REIS AGOSTINHO

Sob a Orientação do Professor
Dr. Felipe Santos Magalhães

Tese submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de **Doutor em**
História, ao Programa de Pós-
Graduação em História, Área de
Concentração: Relações de Poder e
Cultura

Seropédica, RJ
Julho 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A275a

Agostinho, Zilmar Luiz dos Reis, 1979-
Apenas uma escola diferente: as táticas de
consolidação dos Acadêmicos do Salgueiro no carnaval
carioca (1959-1965) / Zilmar Luiz dos Reis Agostinho.
- Seropédica, 2024.
229 f.: il.

Orientador: Felipe Santos Magalhães.
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. Táticas. 2. Acadêmicos do Salgueiro. 3. Escolas
de samba. 4. Revolução temática. I. Magalhães, Felipe
Santos, 1973-, orient. II Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História
III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO N° 561 / 2024 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.034392/2024-19

Seropédica-RJ, 16 de julho de 2024.

Nome do(a) discente: ZILMAR LUIZ DOS REIS AGOSTINHO

TESE submetida como requisito parcial para obtenção do grau de DOUTOR EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de DOUTORADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

TESE APROVADA EM : 04 de julho de 2024

Banca Examinadora:

Dr. NILTON SILVA DOS SANTOS, UFF Examinador Externo à Instituição

Dr. LUIZ ANSELMO BEZERRA, SME Examinador Externo à Instituição

Dr. VINICIUS FERREIRA NATAL, OUTRO Examinador Externo à Instituição

Dr. MARCELLO OTAVIO NERI DE CAMPOS BASILE, UFRRJ Examinador Interno

Dr. FELIPE SANTOS MAGALHAES, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 16/07/2024 11:20)

FELIPE SANTOS MAGALHAES
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptHRI (12.28.01.00.00.086)
Matrícula: 1625588

(Assinado digitalmente em 16/07/2024 15:18)

MARCELLO OTAVIO NERI DE CAMPOS BASILE
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1542563

(Assinado digitalmente em 17/07/2024 09:08)

LUIZ ANSELMO BEZERRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 055.131.947-08

(Assinado digitalmente em 01/08/2024 15:10)

NILTON SILVA DOS SANTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 567.350.309-15

(Assinado digitalmente em 16/07/2024 14:47)

VINÍCIUS FERREIRA NATAL
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 113.725.477-70

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp>
informando seu número: **561**, ano: **2024**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **16/07/2024** e o
código de verificação: **0811361ba1**

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus quatro pilares: Marta, Juliana, Miguel e Isabela. Obrigado por tudo.

AGRADECIMENTOS

Talvez não seja uma praxe nesta seção fazer uma reflexão sobre os fatos que nos fizeram chegar até aqui antes mesmo de agradecer. Entretanto, considerei de suma importância fazê-lo por conta das peculiaridades da minha vida e daquilo que vivenciei ao longo do período. De antemão, digo que não foi fácil, pois iniciar um curso de doutorado aos 40 anos de idade não é das tarefas mais simples, sobretudo quando se faz parte de uma família e dela exigimos alguns sacrifícios que foram impostos tanto pela distância quanto pelo tempo, que se tornava cada vez mais escasso à medida em que a pesquisa avançava.

Além disso, ter um filho portador do Transtorno do Espectro Autista demanda uma atenção e cuidados que, confesso, não fui capaz de dar de maneira plena a ele e à pequena Isabela, a quem vi crescer e se desenvolver ao longo desses mais de quatro anos. Felizmente, eles possuem uma mãe zelosa e cuidadosa que jamais mediou esforços para lhes dar todo o apoio necessário.

Mais ainda, ter a obrigação de trabalhar simultaneamente ao doutorado me fez pensar em desistir por inúmeras vezes, mas felizmente encontrei o estímulo e a confiança para que eu pudesse persistir. Importante deixar aqui registrado que, para além das dificuldades pessoais, a pesquisa ainda foi atravessada por uma pandemia que nos confinou por muitos meses e por um governo que tratou os professores e a universidade pública como inimigos.

Apesar de todas as dificuldades, foi uma experiência gratificante na qual muitos fizeram parte e merecem os meus agradecimentos. Entretanto, agradecer é, provavelmente, uma das tarefas mais ingratis quando terminamos de escrever um trabalho acadêmico porque sempre corremos o risco de esquecer alguém que, de uma maneira ou de outra, contribuiu para que essa tese ganhasse corpo.

Gostaria, portanto, de iniciar agradecendo, em primeiro lugar, a Deus que sempre me possibilitou adquirir a serenidade necessária para que eu pudesse ampliar os meus conhecimentos.

Agradeço ao PPHR por ter acolhido o meu projeto e possibilitado cursar essa etapa tão importante para a minha vida e, mais ainda, ao meu orientador Felipe Santos Magalhães por ter acreditado no meu trabalho desde o início quando ele era apenas uma ideia e com quem descobri diversas afinidades, entre elas torcermos para o mesmo time e pela mesma escola de samba.

Não posso esquecer também dos professores Marcello Basile e Vinícius Natal que muito contribuíram com suas observações pertinentes sobre o meu trabalho durante o exame de qualificação. Mais ainda, devo lembrar que o professor Marcello Basile ofertou uma disciplina sobre o carnaval que muito colaborou para o meu aprendizado e, claro, para a minha tese.

Ao pessoal do Museu da Imagem e do Som que sempre me atendeu prontamente, desde o meu mestrado, para que eu pudesse ouvir por horas os depoimentos que foram fundamentais para a escrita da tese, apesar dos percalços ao longo dos anos em que eu me dirigi às sedes da Lapa e da Praça XV.

Deixo também os meus agradecimentos aos amigos Dermeval Marins pelas conversas sobre nossos trabalhos, ainda que com objetos bastante afastados no tempo e também pelas caronas de São Gonçalo rumo a Seropédica; Thiago Rodrigues, a quem conheci ainda durante o processo seletivo, pouco antes das arguições dos projetos, e que nos proporcionou várias risadas em nosso grupo de WhatsApp; e também Carlos Silva, com quem conversava nos tempos que precisava “descansar a mente” sobre o nosso amado Clube de Regatas do Flamengo.

E, obviamente, não poderia deixar de agradecer aos amigos Norma e Leandro, a quem eu e minha esposa delegamos a missão de apadrinhar o nosso “pequeno moleque”, Miguel. Com certeza foram os grandes incentivadores para que eu participasse do processo seletivo e ingressasse na UFRRJ, em um momento em que eu já não mais me sentia motivado a continuar

pesquisando. Além disso, não posso deixar de mencionar a gentileza de permitirem que eu, quase que semanalmente, permaneça em seu lar, facilitando o meu deslocamento ao trabalho, sem contar o revigorante café. Obrigado, compadres.

À Universidade pública brasileira, tão atacada e desvalorizada no período em que me dediquei ao Doutorado, deixo o meu muito obrigado e manifesto o meu orgulho de ser mais um dos seus filhos.

Por fim, agradeço aos criadores das escolas de samba, instituições culturais fundamentais para os moradores das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, que lutaram por sua existência e se tornaram um dos maiores fenômenos sociais e culturais desse país.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. **Apenas uma escola diferente: as táticas de consolidação dos Acadêmicos do Salgueiro no carnaval carioca (1959-1965)**. 2024. 229 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

O presente trabalho tem por objetivo principal analisar as ações do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro para se consolidar entre as principais escolas de samba no período entre 1959 e 1965, aproveitando-se dos contextos da época e realizando a sua leitura, que culminou no resgate de temas afro-brasileiros, entendendo, por sua vez, tais ações como táticas, como aquelas definidas por Michel de Certeau. Além disso, buscamos compreender os motivos pelos quais essa agremiação e seu carnavalesco Fernando Pamplona foram apontados como os principais responsáveis por uma revolução estética e temática que pretendemente teria modificado os padrões dos desfiles que eram até então concebidos e apresentados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro. Nesse sentido, lançamos como hipótese que a chegada do artista e esse resgate dos temas afro-brasileiros, além de não terem sido algo inédito, não significaram necessariamente uma revolução, mas sim um momento em que mais uma das táticas que eram recorrentes ao longo da história das escolas de samba foi acionada, contribuindo para que os Acadêmicos do Salgueiro se consolidassem entre as três grandes escolas de samba da época: Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano. Para tentarmos comprovar nossa hipótese e atingirmos nosso objetivo, recorremos à análise de obras, acadêmicas ou não, que contribuíram para solidificar a ideia de uma revolução salgueirense, bem como aquelas que buscaram se contrapor a esse pensamento. Além disso, abordamos diversos jornais que narraram o período entre 1950 e 1965, tentando encontrar de que maneiras perceberam aquele momento da história das escolas de samba e de que forma narraram as tensões e os conflitos que surgiram. Por fim, exploramos as entrevistas e depoimentos concedidos pelas personalidades que participaram ativamente daquele processo como forma de analisarmos como compreenderam aquele momento.

Palavras-chave: Táticas, Acadêmicos do Salgueiro, escolas de samba, revolução temática.

ABSTRACT

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. **Just a different school: the consolidation tactics of the Acadêmicos do Salgueiro in the Rio carnival (1959-1965).** 2024. 229 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

The main objective of this work is to analyze the actions of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro to consolidate itself among the main samba schools in the period between 1959 and 1965, taking advantage of the contexts of the time and carrying out this reading, which culminated in the rescue of Afro-Brazilian themes, understanding, in turn, such actions as tactics, like those defined by Michel de Certeau. Furthermore, we seek to understand the reasons why this association and its carnival artist Fernando Pamplona were identified as the main responsible for an aesthetic and thematic revolution that allegedly changed the standards of the parades that were until then conceived and presented by the samba schools of Rio de Janeiro. In this sense, we hypothesize that the artist's arrival and this recovery of Afro-Brazilian themes, besides not being something new, did not necessarily mean a revolution, but rather a moment in which another of the tactics that were recurrent throughout the history of samba schools was activated, helping Acadêmicos do Salgueiro to consolidate itself among the three major samba schools of the time: Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano. To try to prove our hypothesis and achieve our objective, we resorted to the analysis of works, academic or not, that contributed to solidifying the idea of a Salgueirense revolution, as well as those that sought to oppose this thought. Besides, we approached several newspapers that narrated the period between 1950 e 1965, trying to find out how they perceived that moment in the history of samba schools and how they narrated the tensions and conflicts that arose. Finally, we explored the interviews and testimonies given by personalities who actively participated in that process as a way of analyzing how they understood that moment.

Keywords: Tactics, Acadêmicos do Salgueiro, samba schools, thematic revolution.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 - Clube dos Cariocas 1958	36
Figura 2 - Recreio da Saúde 1958.....	36
Figura 3 - Coluna Pródromos do Carnaval.....	44
Figura 4 - Ecos do Carnaval - 23/02/1950	46
Figura 5 - Será imponente o "Dia dos Ranchos".....	47
Figura 6 - Escola de Samba Paz e Amor.....	48
Figura 7 - Capa do Jornal do Brasil de 16/01/1958	51
Figura 8 - Deslumbrante o desfile das Grandes Sociedades	58
Figura 9 - Brilhante e dos mais concorridos	60
Figura 10 - Grande espetáculo carnavalesco	61
Figura 11 - Decoração do Municipal em 1959.....	184
Figura 12 - Acadêmicos do Salgueiro em 1960.....	185
Figura 13 - Decoração da Avenida Presidente Vargas em 1962.....	185
Figura 14 - Calendário comemorativo do IV Centenário	189
Figura 15 - Abertura do Carnaval na TV Excelsior	197
Figura 16 - Comissão de frente dos Acadêmicos do Salgueiro em 1965	206
Figura 17 - Aspecto do desfile do Salgueiro em 1965	209
Figura 18 - Abre-alias do Salgueiro em 1965	209
Tabela 1 - Escolas de samba e seus enredos em 1960	148
Tabela 2 - Escolas de samba e seus enredos em 1961	148
Tabela 3 - Escolas de samba e seus enredos em 1965 - Grupo I	195
Tabela 4 - Escolas de samba e seus enredos em 1965 – Grupo II	195

LISTA DE ABREVIAÇÕES E SIGLAS

ACC – Associação dos Cronistas Carnavalescos

AMES – Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários

DTC – Departamento de Turismo e Certames

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FBES – Federação Brasileira das Escolas de Samba

GRANES – Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo

GRES – Grêmio Recreativo Escola de Samba

LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

MIS – Museu da Imagem e do Som

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

TEN – Teatro Experimental do Negro

TMRJ – Theatro Municipal do Rio de Janeiro

UCES – União Cívica das Escolas de Samba

UDN – União Democrática Nacional

UGES – União Geral das Escolas de Samba

UGESB – União Geral das Escolas de Samba do Brasil

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – O CARNAVAL CARIOCA EM DESFILE NA DÉCADA DE 1950	20
1.1 O processo de “superação” das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos.....	21
1.2 A narrativa da imprensa sobre o carnaval da década de 1950: <i>Jornal do Brasil</i> e <i>Diário de Notícias</i>	39
1.2.1 A narrativa do <i>Jornal do Brasil</i>	40
1.2.2 A narrativa do <i>Diário de Notícias</i>	56
1.3 As escolas de samba em julgamento.....	63
CAPÍTULO II – OS INTÉPRETES DAS ESCOLAS DE SAMBA	73
2.1 Sérgio Cabral: sujeito, trajetória e obra	77
2.2 Haroldo Costa: sujeito, trajetória e obra.....	95
2.3 As influências das narrativas de Cabral e Costa	107
CAPÍTULO III – A COMPREENSÃO DA PRODUÇÃO DO CARNAVAL A PARTIR DA “REVOLUÇÃO”	132
3.1 O pensamento sobre a “revolução” e a primazia do visual	133
3.2 Os contrapontos à revolução.....	151
CAPÍTULO IV – O CARNAVAL DO IV CENTENÁRIO	173
4.1 A construção do carnavalesco nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro ...	174
4.2 Os preparativos para o carnaval do IV Centenário	187
4.3 O desfile do IV Centenário e a consolidação dos Acadêmicos do Salgueiro	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	223

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua história, as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram por processos que moldaram suas características, desde o final da década de 1920, quando alguns blocos decidiram pela utilização da nomenclatura como forma de se diferenciarem de seus congêneres e angariar a simpatia do poder público que desejava um carnaval pautado pela ordem e que via os agrupamentos populares como uma constante ameaça.

Outro importante momento desse processo é encontrado ao longo da década de 1960, escolhida por uma parte considerável da literatura dedicada às escolas de samba como aquela em que teria se configurado um processo de transformação que foi denominado de revolução, ou ainda, de revolução estética e temática por passarem a ser apresentados enredos de temática afro-brasileira que supostamente seriam inéditos até então. Além disso, a presença de artistas plásticos com origem na Escola Nacional de Belas Artes¹ (ENBA) também foi apontada por alguns autores como uma relação inédita até aquela década, cujos profissionais foram decisivos para que as agremiações passassem pela revolução.

Entretanto, devemos primeiramente questionar se realmente esse processo que se convencionou denominar de revolução foi tão poderoso a ponto de modificar as estruturas dos desfiles das escolas de samba. Ademais, devemos levar em consideração que a apresentação de temáticas afro-brasileiras nos desfiles das escolas de samba não foi um pioneirismo do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Acadêmicos do Salgueiro porque outras agremiações já haviam trabalhado alguns anos antes com enredos que gravitavam em torno desse tema. Mais ainda, a relação entre as escolas de samba e a ENBA não teve o seu início na década de 1960, mas já em décadas anteriores, ainda que esses artistas possam ter realizado apenas algumas etapas da concepção do desfile, como por exemplo, a elaboração das alegorias. Por fim, identificamos que não houve uma mudança substancial nos enredos das escolas de samba ao longo dos anos 1960, tendo a maioria delas se mantido fiéis à temática considerada mais tradicional pela bibliografia, ou seja, aquela que procurava homenagear as personalidades e fatos da história brasileira.

Nesse sentido, entendemos que a temática apresentada pelos Acadêmicos do Salgueiro mediante o trabalho encabeçado pelo então cenógrafo do Theatro² Municipal do Rio de Janeiro

¹ Atualmente Escola de Belas Artes, vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aqui demos preferência por denominá-la de Escola Nacional de Belas Artes porque foi assim chamada até 1965, marco final do nosso trabalho.

² Embora gramaticalmente incorreto, preferimos aqui grafar o nome da mesma forma que a fundação que o mantém o faz.

(TMRJ), Fernando Pamplona³, significou mais uma das táticas entre várias outras desenvolvidas pelas escolas de samba ao longo de seu processo de formação e institucionalização. Além disso, acreditamos que o diferencial da agremiação do bairro da Tijuca perante as suas concorrentes foi o de ter realizado uma leitura dos contextos que se apresentaram ao longo da década de 1950, que culminou em um resgate dos temas afro-brasileiros, que não tendo representado uma mudança de paradigma, significou uma nova forma de apresentação desses enredos.

Portanto, acreditamos que o período compreendido entre 1959 e 1965 foi aquele em que os Acadêmicos do Salgueiro dispuseram de táticas que auxiliaram na sua consolidação entre as demais agremiações, principalmente entre as outras três grandes escolas de samba, Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano.

Optamos aqui por trabalhar a partir das noções de táticas e estratégias desenvolvidas por Michel de Certeau⁴, pois entendemos que elas oferecem importantes subsídios para compreendermos as relações entre as escolas de samba do Rio de Janeiro e outras instituições. Sendo assim, Certeau, com o objetivo de compreender as operações do indivíduo comum, a quem ele chama de homem ordinário, estabelece uma diferenciação entre dois modelos de ações. O primeiro, que ele denomina de estratégia, é posto em marcha pelas instituições consolidadas da sociedade, como a Igreja, o sistema educacional, o Estado etc. e que se configuram como dominantes; e o segundo modelo, que ele chama de tática, é a maneira pela qual o homem ordinário responde aos designios dessas instituições consolidadas, ressignificando-os ao seu modo e produzindo a sua própria cultura. Logo, entendemos as escolas de samba do Rio de Janeiro como agrupamentos formados por esses homens ordinários que buscaram ao longo de sua existência ressignificar as ações perpetradas por aquelas instituições consolidadas, sobretudo o Estado, o que não foi diferente com o GRES Acadêmicos do Salgueiro, que desenvolveu diversas táticas aproveitando-se dos contextos que se apresentaram ao longo da década de 1950 para se consolidar entre as grandes escolas de samba na década de 1960.

Para cumprirmos os objetivos propostos para a tese, analisamos várias obras, acadêmicas e não acadêmicas, que versam sobre o específico momento da década de 1960 denominado de revolução estética e temática, dedicando especial atenção às obras escritas pelos jornalistas Sérgio Cabral e Haroldo Costa, provavelmente os maiores divulgadores dos

³ Fernando Augusto da Silveira Pamplona (Rio de Janeiro/RJ, 28/09/1926 – Rio de Janeiro/RJ, 29/09/2013). Cenógrafo, professor e carnavalesco.

⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

Acadêmicos do Salgueiro como pioneiros na temática e de Fernando Pamplona como o seu idealizador.

Além disso, de fundamental importância para compreendermos os processos em questão foi a utilização de periódicos, todos eles disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que se dedicaram a narrar os preparativos e os desfiles ocorridos tanto da década privilegiada em nossa análise, bem como da década anterior. Concentramo-nos principalmente sobre o *Jornal do Brasil* e o *Diário de Notícias* por entendermos que eram jornais de grande circulação e que se dedicavam a dar ampla cobertura ao carnaval carioca. Somados a esses dois periódicos, trabalhamos, com menor constância, também com o *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *O Jornal* e *A Noite*, privilegiando o período de janeiro a março entre os anos de 1950 e 1965 por identificarmos que era nesse espaço de tempo que as notícias sobre o carnaval ocorriam com maior frequência, ainda que tenhamos nos utilizado de reportagens de outros meses quando não encontrávamos as respostas para os nossos questionamentos no trimestre ao qual demos preferência.

Devemos salientar aqui que a utilização dos jornais como fonte de pesquisa no Brasil começou a ganhar força a partir da década de 1970, não obstante a imprensa gozar de prestígio perante a sociedade, pois os periódicos não eram vistos como uma fonte adequada para o trabalho historiográfico porque seriam elaborados de acordo com os interesses e paixões de seus produtores.⁵

Ao longo dos anos, a imprensa passou a ter reconhecida a sua importância enquanto fonte para a análise dos discursos presentes em um determinado momento histórico e como objeto de pesquisa:

[...] a utilização da imprensa como fonte não se limita a pesquisar um ou outro texto isolado, por mais importantes que sejam, mas antes requer uma análise detalhada do seu lugar de inserção e delineia uma abordagem que faz da imprensa, fonte e objeto de pesquisa ao mesmo tempo.⁶

Logo, devemos ter em mente que o texto escrito nos jornais foi produzido com algum tipo de interesse, visando atingir um público e um objetivo e que, assim como a fonte oral, ele também é a construção de um discurso factual, cabendo ao historiador a análise de tal discurso, afastando-se da busca por uma “verdade”.

⁵ ALVES, Fábio Lopes; GUARNIERI, Ivanor Luiz. A utilização da imprensa escrita para a escrita da história: diálogos contemporâneos. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*, v. 1, n. 2, p. 1-21, jul./dez. 2007.

⁶ *Ibid.* p. 12.

Outra fonte primordial para o nosso trabalho foi aquela presente na coleção intitulada *Depoimentos para a posteridade*, criada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). Produzida a partir de 1966 com o objetivo de resgatar a memória da cultura brasileira mediante entrevistas com artistas de diversos segmentos (cantores, atores, músicos, artistas plásticos, entre outros), a coleção possui um acervo aproximado de mil itens. Nesse sentido, escolhemos ouvir para a nossa tese os depoimentos daquelas que eram consideradas as quatro grandes agremiações do carnaval carioca: Portela, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano e Acadêmicos do Salgueiro, todos eles concebidos ao longo do biênio 1967-1968, ou seja, em um marco temporal bastante próximo ao que se convencionou chamar de revolução temática e estética, buscando saber se para os membros dessas escolas de samba houve de fato um movimento que tenha significado uma mudança tão efetiva a ponto de merecer a nomenclatura de revolução. Como não identificamos nesses depoimentos algo que pudesse esclarecer nosso questionamento, resolvemos verificar no segundo depoimento dos Acadêmicos do Salgueiro, colhido em 1984, elementos que pudessem encaminhar algumas respostas, tomando o devido cuidado em sua análise, pois o mesmo foi conduzido por Haroldo Costa, um dos maiores entusiastas da “revolução salgueirense”, e contou com a participação do carnavalesco Fernando Pamplona, aquele que segundo a maior parte da bibliografia iniciou o processo.

Além desses, procuramos analisar outros dois depoimentos de agremiações carnavalescas para tentarmos compreender como elas visualizaram (e se enxergaram) as mudanças ocorridas ao longo da década de 1960. O primeiro desses documentos foi elaborado em 1968, concedido por integrantes das três principais grandes sociedades (Clube dos Democráticos, Tenentes do Diabo e Fenianos), cuja nossa escolha se deveu ao fato de considerarmos que essas agremiações tiveram o início da perda na preferência da cobertura jornalística e do público a partir do fim da década de 1950, dando lugar às escolas de samba, processo que se tornou derradeiro na década seguinte. O outro depoimento foi aquele concedido por membros do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (GRANES) Quilombo, agremiação surgida em 1975 cuja importância para o nosso trabalho reside no fato de que sua criação foi um contraponto às características, iniciadas na década de 1960, apresentadas pelas escolas de samba da época e que eram vistas por seus fundadores como uma deturpação dessas agremiações.

Elegemos outros dois depoimentos que consideramos fundamentais para compreendermos os processos aqui estudados, que foram aqueles concedidos por Nelson de

Andrade⁷ e Fernando Pamplona. Nelson de Andrade é um personagem importante no histórico das escolas de samba que iniciou sua aproximação dessas agremiações pelo fato de ser morador do bairro da Tijuca, na mesma rua onde se encontrava a sede do GRES Deixa Malhar⁸, passando, posteriormente, a ter contato com integrantes das agremiações que formaram os Acadêmicos do Salgueiro, participando efetivamente dela a partir de 1954, exercendo os cargos de diretor, presidente e também de autor dos enredos da agremiação, na qual permaneceu até 1961, quando se dirigiu ao GRES Portela, onde também exerceu o cargo de presidente. Entretanto, avaliamos que o mais importante para o nosso trabalho diz respeito ao fato de que parte considerável da bibliografia atribui a ele a ação de ter levado o “elemento branco” para o samba ao convidar Fernando Pamplona para conceber o desfile do Salgueiro de 1960, contribuindo, assim, para que o que se convencionou denominar de revolução temática e estética acontecesse. Já o depoimento de Fernando Pamplona se torna importante porque, sendo naquela época o cenógrafo do TMRJ e tendo participado da comissão julgadora dos desfiles em 1959, recebeu o convite de Nelson de Andrade para preparar o carnaval dos Acadêmicos do Salgueiro, posteriormente tendo sido atribuída a ele a responsabilidade de desencadear mediante o seu trabalho uma revolução estética e temática, levando ao conhecimento do público histórias até então pouco contadas, que teriam transformado a maneira pela qual as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a desenvolver os seus enredos ao longo de suas apresentações no carnaval. Interessante apontar aqui que, em primeiro lugar, o depoimento de Nelson de Andrade foi mediado por Sérgio Cabral e por Juvenal Portella, críticos contumazes da presença e da pretensa intervenção de membros da cultura erudita em uma manifestação da cultura popular, acusando o ex-dirigente de ser um dos responsáveis pelo evento. Por fim, o depoimento de Fernando Pamplona foi concedido já em 2001, quando a ideia de uma “revolução salgueirense” já estava consolidada, cabendo ao carnavalesco narrar os acontecimentos sem sofrer qualquer questionamento sobre o seu trabalho, o que não diminuiu a importância da fonte para a nossa pesquisa.

Além dessas fontes orais, para aprofundamento de nossa análise, elencamos também algumas entrevistas concedidas pelos personagens privilegiados aqui, tais como, Fernando Pamplona, Sérgio Cabral e Haroldo Costa, além de documentários que trataram sobre o

⁷ Nelson de Andrade (Rio de Janeiro/RJ, 08/10/1919 – Rio de Janeiro/RJ, 29/10/2005). Comerciante e ex-presidente do GRES Acadêmicos do Salgueiro e do GRES Portela.

⁸ Agremiação fundada, ainda como bloco, em 1934, por Elói Antero Dias, sambista e líder sindical. Para maiores detalhes sobre a importância dessa agremiação, indicamos o seguinte trabalho: SILVA, Sormani da. *Escola de Samba Deixa Malhar: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947*. 2014. 80 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicorraciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014.

momento denominado de “revolução salgueirense” disponíveis em plataformas de vídeo na internet intitulados *Fernando Pamplona*: personalidade, revolução e arte; *Fernando Pamplona*: um nome na história da cultura carioca; e *Roda de conversa Sal60*, sendo este último um projeto que resgata fatos dos sessenta anos dos Acadêmicos do Salgueiro. Utilizamos também aqui duas entrevistas para a nossa dissertação de mestrado, concedidas por Maria Aliano (Dona Caboclinha) e por Djalma de Oliveira Costa (Djalma Sabiá), mas que de igual maneira consideramos importantes para a tese por apresentarem elementos que não foram discutidos no primeiro trabalho.

Devido à escolha por trabalhar com fontes orais, guiamos nosso trato metodológico na sua análise utilizando as reflexões de Henry Rousso sobre a memória:

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.⁹

Portanto, os entrevistados podem sempre selecionar aquilo que querem dizer, enaltecedo os feitos da presença do carnavalesco no universo das escolas de samba, as primeiras vitórias sob o comando desses profissionais, bem como relativizando as críticas que surgiram a sua presença e até mesmo criticando aqueles que eram contra o seu trabalho nas agremiações. Mais ainda, torna-se necessário também analisar com cuidado os depoimentos e entrevistas que vão de encontro à presença do carnavalesco, sob o risco de compreendermos as escolas de samba e os segmentos populares que as criaram como vítimas de um processo de interferência de uma cultura erudita numa manifestação cultural popular.

Ainda que o trabalho com as fontes orais apresente essas ressalvas, a escolha por elas não invalida o trabalho historiográfico, pois de acordo com Michael Pollak, assim como a memória é uma construção, o documento escrito também o é:

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

⁹ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. Cap. 7, p. 93-101. p. 94.

fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta.¹⁰

Entretanto, sabemos que, muitas vezes, as fontes orais não são suficientes para responder as questões que se apresentam ao longo de nossa pesquisa. O trabalho historiográfico deve, de acordo com Beatriz Sarlo¹¹, conjugar as duas fontes: a oral e a escrita, pois, para ela, reconstruir uma história somente através da memória não é algo satisfatório. Tal reconstrução deve ser feita em conjunto com as fontes escritas que refletem o movimento das ideias na História.

Por fim, buscamos também utilizar imagens do Fundo do Correio da Manhã disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), bem como dos arquivos pessoais de Helenise Guimarães e da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), por considerarmos importantes para compreendermos de que forma os carnavais da década de 1950 se configuravam e se na década seguinte a revolução que foi propagada por parte da bibliografia estaria representada por essas imagens.

Portanto, com o intuito de comprovarmos as nossas hipóteses e atingirmos os nossos objetivos, escolhemos redigir a nossa tese em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *O carnaval carioca em desfile na década de 1950*, tem por objetivo principal realizar uma análise do carnaval da década de 1950 como aquele em que se daria o início do processo em que as escolas de samba passam a ter a preferência do público e da imprensa especializada em detrimento das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos.

No período em questão, conviviam diversas manifestações carnavalescas que desfilavam ao longo dos quatro dias festivos, entre elas as grandes sociedades, os ranchos carnavalescos, as escolas de samba, os frevos e os blocos. Identificamos em um primeiro momento que a cobertura jornalística do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias* era quase toda voltada aos preparativos das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, cabendo às outras agremiações apenas algumas breves notícias e notas. Entretanto, esse panorama começou a se modificar a partir do final do período, mais precisamente entre 1956 e 1957, quando a cobertura jornalística começa a oferecer um espaço cada vez maior às escolas de samba, o que denotou uma inversão da preferência que se pode explicar pela conclusão de um processo de decadência que as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos vinham sofrendo alguns anos

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

¹¹ MOTA, Denise. Chega de subjetividade: entrevista de Beatriz Sarlo. *Trópico*, São Paulo, 29 abr. 2006. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

antes, mas sem um consenso entre os autores sobre que motivos levaram a esse declínio. Além disso, como a década de 1960 foi apontada por alguns autores como aquela em que foi iniciado um processo de valorização dos aspectos visuais em detrimento daqueles mais diretamente ligados ao samba, sobretudo por conta dos artistas plásticos que chegaram ao Salgueiro oriundos da ENBA. Para averiguarmos se de fato passou a se configurar uma preferência pela visualidade, buscamos identificar o que as comissões julgadoras avaliavam ao longo da década de 1950, quem eram esses personagens e quais eram as suas ocupações. Fato é que, apesar de a década de 1960 ter sido indicada como aquela em que ocorreu uma mudança no foco que passou a ser direcionado para a visualidade dos desfiles, já na década de 1950 esses aspectos eram valorizados.

Portanto, essa pretensa valorização (não confirmada em nossa análise) dos aspectos visuais iniciada a partir da chegada de alguns artistas da ENBA que, teoricamente, inaugurou uma revolução estética e temática nos desfiles das escolas de samba, encontrou bastante eco nas palavras de alguns autores. Portanto, elegemos para o segundo capítulo, intitulado *Os intérpretes do samba*, os livros e entrevistas concedidas pelos jornalistas Sérgio Cabral e Haroldo Costa, que, acreditamos, como Guilherme Faria¹², foram, de distintas maneiras, os maiores divulgadores da “revolução salgueirense”. Buscaremos, assim, compreender como esses dois autores enxergaram aquele momento histórico das escolas de samba do Rio de Janeiro, escolhendo Fernando Pamplona e o Salgueiro como os responsáveis por uma revolução e, mais do que isso, entender os motivos pelos quais Cabral e Costa realizaram tal escolha. Além disso, temos como objetivo para o capítulo analisar de que formas as obras dos dois jornalistas influenciaram outros trabalhos que também divulgaram a ideia de uma revolução temática inaugurada pelo cenógrafo e pela agremiação do bairro da Tijuca.

A partir dessa análise, se houve um trabalho revolucionário, o terceiro capítulo, cujo título é *A compreensão da produção do carnaval a partir da “revolução”*, versa sobre as formas pelas quais esse processo passou a ser compreendido, analisando que circunstâncias específicas do período levaram à chegada desses artistas aos Acadêmicos do Salgueiro e quais foram as repercussões sobre seu trabalho, visto por alguns como uma interferência de representantes da cultura erudita em uma manifestação da cultura popular. Mais ainda, se a presença desses profissionais ligados à ENBA foi compreendida por muitos autores como um processo que desencadeou uma revolução nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, temos também

¹² FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

como objetivo no capítulo analisar de que forma os contrapontos a esse movimento se manifestaram.

Por fim, o quarto e último capítulo, *A configuração do carnaval do IV Centenário*, tem por objetivo compreender como o desfile de 1965, dedicado a festejar os quatrocentos anos de fundação do Rio de Janeiro, configurou-se como um cortejo que consagrou uma nova forma de apresentação que não podemos chamar de revolução porque não necessariamente passou a servir de exemplo para outras agremiações como uma parte considerável dos autores comprehende o processo. Acreditamos, sim, que o diferencial do trabalho de Fernando Pamplona nos Acadêmicos do Salgueiro foi a realização de uma leitura dos contextos que se apresentavam naquele período, o que significou uma tática que teve seu marco final no carnaval do IV Centenário.

CAPÍTULO I – O CARNAVAL CARIOSA EM DESFILE NA DÉCADA DE 1950

Quando se fala sobre o processo de transformação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, diversas obras, acadêmicas ou não, apontam a década de 1960 como o período determinante para que essas agremiações tomassem uma nova configuração, o que muitos passaram a chamar de revolução estética e temática, sobretudo a partir da chegada de Fernando Pamplona aos Acadêmicos do Salgueiro que seria o responsável por apresentar de maneira inédita temas ligados diretamente à cultura e à história afro-brasileira.

Seria, então, a década de 1960 o período em que as escolas de samba cariocas passariam – ou começariam – a dominar a preferência do público nos cortejos carnavalescos da cidade, ganhando maior destaque da cobertura jornalística especializada. Entretanto, os trabalhos que se dedicam à análise dessas transformações não se debruçam em compreender as características do carnaval da década anterior, pois entendemos que se houve uma visão de que uma mudança de paradigmas acontecera, obviamente essa visão foi feita de maneira comparativa ao que havia sido apresentado até aquele momento.

Além disso, devemos ter em mente que mesmo na década de 1960, as escolas de samba não eram as únicas manifestações culturais a ocuparem os espaços da folia carioca, que contava também, por exemplo, com os desfiles das grandes sociedades, dos ranchos carnavalescos e dos frevos, todos fazendo parte do calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro e, consequentemente, recebendo as subvenções para que realizassem os seus desfiles, disputando a preferência popular e da cobertura da imprensa especializada. Logo, se durante a década de 1960 as escolas de samba já se destacavam nessa disputa pela primazia, o mesmo não acontecia na década anterior, na qual as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos eram os preferidos, pelo menos por parte da imprensa dedicada ao carnaval. Portanto, cremos que é na década de 1950 que são apresentadas as condições para que as escolas de samba comecem a se destacar em relação às grandes sociedades e aos ranchos carnavalescos, tornando-se as principais atrações do carnaval carioca.

Portanto, o objetivo do presente capítulo é analisar o carnaval da década de 1950 como aquele em que se inicia um processo em que as escolas de samba passam a contar com a preferência do público e da cobertura da imprensa especializada na cobertura carnavalesca em detrimento das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos. Além disso, tentaremos compreender a partir da análise de dois periódicos – *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias* –

como foi construída uma narrativa acerca dos desfiles da década de 1950, estabelecendo as semelhanças e diferenças em seus discursos. Por fim, se houve uma mudança de padrão nos desfiles das escolas de samba a partir da década de 1960, levando a se apontar que tal mudança objetivava também adaptar o cortejo àquilo que a comissão julgadora desejava ver, torna-se necessário reconhecer quais eram os quesitos julgados nos desfiles da década de 1950 e quem os julgava, a fim de compreendermos se os aspectos visuais já eram algo tão significativo a ponto de terem forçado uma mudança de paradigma.

1.1 O processo de “superação” das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos

Diferentemente do que ocorre na atualidade, em que as escolas de samba do Rio de Janeiro imperam como as únicas agremiações que participam de um desfile competitivo, atraindo a atenção de milhões de espectadores – distribuídos entre os que as assistem *in loco* e aqueles que as acompanham pela transmissão da TV – e da imprensa em geral, a partir de seu surgimento, e nas décadas subsequentes, essa forma de manifestação cultural disputava os espaços e as atenções da cidade com outras formas de cortejo, surgidas há mais tempo, mais bem estruturadas e mais prestigiadas, como eram as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos.

As grandes sociedades, as principais atrações do carnaval carioca durante algumas décadas, foram uma forma de manifestação carnavalesca surgida ainda no século XIX e que, segundo Felipe Ferreira¹³ e Eneida de Moraes¹⁴, tornaram-se as responsáveis pela transformação do carnaval carioca a partir do desfile do Congresso das Sumidades Carnavalescas, sendo a “grande força propulsora dos primitivos carnavais cariocas.”¹⁵ Hiram Araújo reforça essa ideia afirmando que:

Foi em 1855 que se iniciou o carnaval das grandes sociedades, novidade anunciada em 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.¹⁶

¹³ FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

¹⁴ MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

¹⁵ *Ibid.* p. 68.

¹⁶ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 124.

Para os três autores citados, as grandes sociedades passaram a ser cooptadas como a imagem do carnaval civilizado, contrapondo-se ao carnaval da desordem representado pelo entrudo e por outras manifestações de cunho popular. O sucesso desse carnaval civilizado inaugurado pelo Congresso das Sumidades Carnavalescas encorajou, segundo Ferreira, a elite carioca que “já começava a se sentir segura, e apoiada, em sua marcha para ocupar, com seus divertimentos carnavalescos, o espaço urbano da cidade.”¹⁷ Não se tratava de ocuparem qualquer espaço, mas sim os espaços mais nobres da cidade, como a Rua do Ouvidor, via obrigatória para os cortejos dessas agremiações, o que reforçava – ou pelo menos tentava – as posições hierárquicas da sociedade no carnaval, o que modificaria, ao tomarmos de empréstimo as ideias de Mikhail Bakhtin, a função da festa. De acordo com ele, abordando a época medieval, a festa oficial representada pelo Estado e pela Igreja possuía como foco separar os segmentos sociais propositadamente. Já no carnaval, a festa funcionaria como um elemento de inversão, superando as desigualdades ainda que momentaneamente, reunindo “indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.”¹⁸

Guardadas as devidas características do tempo e do espaço, podemos sugerir que os desfiles das grandes sociedades desfaziam essa inversão pensada por Bakhtin, impondo (ou tentando) a separação entre aqueles que poderiam participar de seus cortejos e aqueles que estariam limitados a contemplá-las durante a sua passagem pelas ruas. Claro está que, por razões econômicas, a grande maioria da população não estava apta a participar como componente dos cortejos das grandes sociedades, cujos desfilantes assim são descritos por Hiram Araújo:

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 [...].¹⁹

Eneida de Moraes amplia a descrição acima, expondo as possíveis razões pelas quais o público – ou para ela, o povo – foi levado a prestigiar as grandes sociedades, levando-as a se tornarem a principal atração do carnaval carioca:

¹⁷ FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p. 62.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999. p. 8.

¹⁹ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 124.

A beleza dos carros alegóricos, os carros de ideias 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 préstimos 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.²⁰

Reforçando a ideia acima, Ferreira nos diz que as grandes sociedades:

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 [XIX], são as sociedades que irão iniciar a projeção internacional da festa da cidade.²¹

Poderíamos aqui pensar as razões pelas quais a maioria da população que estava alijada de participar ativamente dos desfiles das grandes sociedades prestigiava seus desfiles, haja vista que para os autores citados até aqui, elas eram manifestações carnavalescas voltadas ao divertimento das elites. Nelson da Nóbrega Fernandes²² nos oferece um caminho de interpretação, pois as grandes sociedades apresentavam em seu cortejo os chamados carros de crítica, que abordavam os assuntos que estavam realçados no momento, não se furtando a censurar a Corte, o Império e a escravidão, além do comportamento da sociedade em geral (sobretudo o das camadas mais baixas). Dessa maneira, mesmo compostas por membros das camadas economicamente mais privilegiadas da sociedade, essas manifestações caíram no gosto popular porque:

[...] As grandes sociedades não só expressavam a civilização como 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 trocas às autoridades e às instituições atraíram o gosto dos “de baixo”, sempre as maiores vítimas das injustiças sociais.²³

No entanto, mesmo os autores supracitados tendo caracterizado os desfiles das grandes sociedades como um cortejo destinado à participação dos segmentos mais privilegiados, limitando o envolvimento popular e servindo como instrumentos para a civilização do carnaval,

²⁰ MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 101.

²¹ FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p. 75.

²² FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. *Revista Geo-paisagem*. Ano 2, n. 4, 2003. Disponível em: <<http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>. Acesso em 06 jan. 2023.

²³ *Ibid.*

não podemos pensar que essa relação era tão limitada assim, pois havia uma constante tensão e negociação entre esses segmentos nos cortejos dessas agremiações. Essa ideia de que existiam contínuos conflitos e negociações no carnaval, em que parte do povo não se contentava em ser apenas espectador, é desenvolvida por Maria Clementina Pereira Cunha, que afirma que mascarados e outras figuras carnavalescas extrapolavam os limites pré-estabelecidos, chegando mesmo a subir nos carros alegóricos, e que, por outro lado, as grandes sociedades muitas vezes acabavam por utilizar figuras recorrentes do festejo.

Ao diluir, com sua falta de etiqueta carnavalesca, as fronteiras simbólicas entre protagonistas e assistentes, esses “invasores” subvertiam a lógica que presidia os préstimos e conferiam a eles dimensões indesejáveis para seus autores. Do mesmo modo, as formas de apreensão dos significados pretendidos pelos membros das Grandes Sociedades com esse tipo de alusão espirituosa estavam fora de seu controle. [...] Assim, empenhadas em combater as tradições do entrudo e as “velharias” coloniais, as Grandes Sociedades, com seu moderno “Carnaval de todos”, incorporaram tranquilamente algumas das figuras e práticas tradicionais.²⁴

Entretanto, a autora alerta que essa “permissividade” das grandes sociedades estava longe de significar um pretenso relativismo ou uma democracia cultural, pois a presença dos elementos populares era tolerada, caso dos capoeiras, se estivessem prestando algum tipo de serviço às agremiações. Por outro lado, seu comparecimento se tornava um percalço quando decidiam festejar de maneira espontânea, fugindo do seu controle. Logo, a imagem do “Carnaval de todos”, de acordo com a autora, criava apenas uma ilusão de igualdade que não se refletia nas práticas, principalmente porque se buscava atribuir a cada indivíduo um lugar e um papel a ser desempenhado nas festividades.

Desse modo, cremos que essa desobediência em atuar conforme os desígnios estabelecidos pelos setores dominantes representou o que Michel de Certeau denominou como tática. Pensando como reagiam os setores submissos da sociedade a partir do que era produzido pelos setores dominantes, o autor afirma que esses não possuem qualquer controle sobre os usos que o homem comum fará da produção que lhe é apresentada. Portanto, há uma subversão da ordem, o que não necessariamente significa uma rejeição, mas uma utilização distinta daquela outrora idealizada pelo sistema, aproveitando-se das brechas oferecidas por ele, conseguindo, então, burlá-lo.

²⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 269.

Assim sendo, a tática é a forma que o mais fraco da relação social tem de obter algum proveito da situação que se apresenta diante dele, estabelecendo um novo significado para ela e a transformando em oportunidade contra a imposição do mais forte, do dominante, isto é, ela é desencadeada a partir de uma necessidade que surge. Portanto, a tática não tem por objetivo a dominação ou a vitória sobre uma determinada coisa, mas sim fazer com que as necessidades do mais fraco sejam preenchidas, pois somente é capaz de utilizar, manipular e alterar algo, conforme afirma Michel de Certeau.

Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. [...] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco.²⁵

Então, o ideal do carnaval civilizado, em que as grandes sociedades eram o seu espelho, apresentava brechas para que grupos que deveriam compor somente a plateia pudessem se comportar como atores ativos na festa, estabelecendo um constante movimento de conflito e negociação diante de sua presença, algo que, em nossa análise, marcou o pensamento de Maria Clementina Pereira Cunha.

Mesmo com todos os conflitos e concessões que permearam o histórico dos desfiles das grandes sociedades, podemos afirmar que elas ainda conseguiram se manter como umas das principais atrações do carnaval carioca por algumas décadas, quando entram em um processo de decadência. Não podemos apontar com plena certeza quais foram os motivos pelos quais as grandes sociedades começaram a vivenciar a queda em seu prestígio ou mesmo a época exata em que isso aconteceu. Por um lado, Maria Clementina Pereira Cunha²⁶ afirma que já nos anos de 1920, os ranchos carnavalescos já superavam as grandes sociedades como os detentores dos maiores interesses do público durante os festejos de Momo. Já Hiram Araújo afirma que o ostracismo dessas agremiações tem início nos anos de 1940, indicando as seguintes razões, ainda que ele não as detalhe:

Desinteresse da mídia, falta de apoio da comunidade, mudança de costumes, afastamento dos carnavalescos e encarecimento do material, são algumas das causas que tornaram essas agremiações de hoje pastiches das Grandes

²⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 101-102.

²⁶ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Sociedades de ontem. Suas apresentações, agora, se resumem na exibição de um carro alegórico com enxertos de alas e bateria de escola de samba.²⁷

Conforme veremos mais adiante, não acreditamos que tenha havido um desinteresse da grande imprensa a ponto de ser uma das causas da decadência das grandes sociedades, pois os jornais – instrumentos de comunicação de massa ao lado do rádio na época – davam ampla cobertura aos preparativos e destacavam os desfiles dessas agremiações, pelo menos durante a década de 1950. Além disso, o autor não caracteriza o que ele chama de comunidade, que indivíduos a compunham, e se esse apoio seria financeiro ou mesmo anímico. Por fim, Araújo não esmiuça quais foram as mudanças de costumes que poderiam ter levado à perda de primazia das grandes sociedades, ainda que saibamos que a década de 1950 passou a assistir à aceleração do processo industrial e da urbanização e à ampliação de uma camada social média cada vez mais capaz de consumir²⁸, e o Rio de Janeiro, como capital do país naquele momento, foi uma das cidades que mais sofreram esses efeitos.

Obviamente, a questão financeira era um fator importante para a execução dos desfiles de todas as agremiações que recebiam subvenções. Entretanto, cumpre-nos salientar que as grandes sociedades é que recebiam a maior parte das verbas destinadas pelo poder público aos cortejos. Para o ano de 1952, por exemplo, de acordo com a edição do *Jornal do Brasil* do dia 23 de janeiro²⁹, a subvenção que cada uma das grandes sociedades (Democráticos, Tenentes do Diabo, Club dos Cariocas, Embaixada do Sossego, Turunas de Monte Alegre³⁰ e Embaixada do Silêncio) receberia era de Cr\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil Cruzeiros). Já os valores destinados a cada um dos ranchos carnavalescos (Decididos de Quintino, União dos Caçadores, Aliança de Quintino, Inocentes do Catumbi, Aliados de Quintino, Unidos do Morro do Pinto, Índios do Leme e Azulões da Torre) e à Federação dos Ranchos Cariocas, seria de Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros), tendo sido destinado aos clubes de frevo (Pás Douradas, Batutas da Cidade Maravilhosa, Misto Vassourinhas, Lenhadores e Prato Misterioso) a importância de Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros). Salta aos olhos que os ranchos carnavalescos recebiam um terço da subvenção destinada às grandes sociedades, valor que era cento e vinte e cinco vezes maior que o salário-mínimo vigente à época. Entretanto, o periódico não menciona o quanto

²⁷ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 130.

²⁸ BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016. p. 38.

²⁹ A. ZUL. Autorizado o pagamento das subvenções aos clubes carnavalescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 51, n. 19, 23 jan. 1952. Pródromos do carnaval, p. 10.

³⁰ A agremiação Turunas de Monte Alegre foi fundada em 1934 como bloco. Em 1939, passou a desfilar entre os ranchos e, a partir de 1950, como grande sociedade.

caberia de subvenção a cada escola de samba. Encontramos tal menção somente na edição do dia 1º de julho³¹ do mesmo ano, quando é relatada a atuação do vereador Levy Neves para garantir as subvenções para o carnaval de 1953. Os valores encontrados são os mesmos para as agremiações já citadas, estabelecendo-se que a Federação das Escolas de Samba e a União das Escolas de Samba³² receberiam Cr\$ 50.000,00 cada uma. Juntando-se as duas verbas e partindo do princípio de que foram vinte e duas escolas de samba que desfilaram somente no Grupo I, daria um montante de pouco mais de Cr\$ 4.500,00 (quatro mil e quinhentos Cruzeiros) para cada uma, valor extremamente menor àquele pago às grandes sociedades. Logo, cremos que somente a razão financeira não explica suficientemente a decadência das grandes sociedades e sua substituição pelas escolas de samba na preferência do público e da crônica carnavalesca.

Retomando as ideias de Hiram Araújo, interessa-nos aqui mais diretamente o que esse autor denominou de afastamento dos carnavalescos e a distonia com a modernidade³³. Começando pelo primeiro, podemos inferir que o que Araújo chama de carnavalescos são os artistas responsáveis pela confecção dos carnavais das grandes sociedades, ainda que o termo tenha sido associado aos artistas responsáveis pelos desfiles das escolas de samba. Além disso, podemos supor que o que Araújo chama de distonia com a modernidade possa ser uma espécie de incapacidade que os artistas das grandes sociedades tiveram em adequar estas agremiações ao contexto da época. Portanto, o autor comprehende que as grandes sociedades estavam presas a uma espécie de tradicionalismo que impossibilitou que elas trouxessem novidades, algo que elas eram capazes em fins do século XIX.

Danilo Bezerra, por sua vez, afirma que a decadência das grandes sociedades e a ascensão das escolas de samba ocorrem porque há um complexo contexto que acabou por fazer com que as primeiras deixassem de desfilar durante a participação da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial, entre 1943 e 1945, e nos dois anos seguintes ao término do conflito. Logo, “a pausa no desfile das então protagonistas do carnaval carioca abriu espaço para o fortalecimento e posterior promoção das escolas de samba, até então coadjuvantes nesses carnavais.”³⁴ É certo que as escolas de samba desfilaram durante todos esses anos, embora a

³¹ A. ZUL. Para que seja uma festa de absoluto sucesso popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 150, 01 jul. 1952. Clubs e festas, p. 11.

³² Importante observar aqui que o cronista comete um equívoco, pois desde o dia 05 de março daquele ano, a Federação Brasileira das Escolas de Samba e a União Geral das Escolas de Samba do Brasil se fundiram e passaram a formar a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Havia ainda uma outra entidade, a Confederação Brasileira das Escolas de Samba, não citada na reportagem.

³³ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³⁴ BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016. p. 14.

cobertura carnavalesca sobre os cortejos tenha sido exígua. A título de ilustração do momento, a edição do *Jornal do Brasil* do dia 22 de fevereiro de 1944 assim narrou o transcorrer do carnaval:

O Carnaval termina hoje. Até Domingo, como aliás havíamos previsto, transcorreram os festejos externos com pouca animação, embora vários grupos avulsos tivessem percorrido a cidade, cantando e dançando com entusiasmo. [...] Na Avenida Rio Branco, Domingo, após a passagem dos “Turunas de Monte Alegre” [ranchos carnavalescos], do “Frevo Pernambucano”, “Pás Douradas” [frevo] e um bloco dos “Tenentes do Diabo” [grande sociedade], que foram a sensação da noite, aumentou o entusiasmo do povo.³⁵

A coluna escrita pelo cronista A. Zul – pseudônimo de Artalydio Agostinho Luz – narra o transcorrer do carnaval carioca e nos dá a ideia de que, apesar do momento pelo qual passava o país, houve algum ânimo para os festejos, não obstante a ausência do concurso das grandes sociedades – que mantiveram seus bailes em suas sedes – e dos ranchos carnavalescos. No entanto, pode-se perceber que não há qualquer menção acerca dos desfiles das escolas de samba, ainda que conste nas fontes consultadas que essas agremiações realizaram o seu concurso.

Avançando um pouco mais, quando nos deparamos com a coluna escrita por A. Zul no dia 03 de março de 1946³⁶, podemos ver que ele noticia o desfile das escolas de samba que ocorreria naquele dia e o dos ranchos carnavalescos no dia seguinte, não nos sendo possível visualizar qualquer nota acerca dos desfiles das grandes sociedades, o que poderia confirmar a hipótese de Danilo Bezerra de que o vácuo deixado por essas agremiações foi fundamental para que as escolas de samba se consolidassem como as principais atrações do carnaval carioca. Entretanto, ao recorrermos ao livro de Hiram Araújo³⁷, é possível observar uma cronologia dos vencedores do concurso das grandes sociedades, tendo ele apontado a Embaixada do Sossego como a vencedora. Recorrendo mais uma vez ao *Jornal do Brasil*, em sua edição do dia 07 de março, o cronista A. Zul relata que os ranchos carnavalescos não realizaram o seu desfile pela Avenida Rio Branco por conta de uma proibição da polícia³⁸, além de informar que:

³⁵ A. ZUL. Passeatas pelas ruas da cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 53, n. 44, 22 fev. 1944. Carnaval, p. 6.

³⁶ Id. Prosseguem hoje, amanhã e terça-feira os festejos populares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 55, n. 53, 03 mar. 1946. 2^a Seção, Carnaval, p. 4.

³⁷ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

³⁸ Necessário dizer que as agremiações carnavalescas necessitavam de uma licença das autoridades policiais para poderem participar dos desfiles. Como se tratava de uma autorização individual, não encontramos os motivos que teriam causado o impedimento dos desfiles dos ranchos carnavalescos em 1946. Não há a informação no periódico se a proibição abarcava somente a Avenida Rio Branco ou se esses ranchos tiveram a permissão para desfilar em alguma outra via pública e decidiram por não realizar os seus cortejos.

Um único prêstito que saiu na terça-feira de Carnaval foi o da “Embaixada do Sossego”. Pequeno, simples, mas representando louvável esforço dos seus organizadores, o cortejo da “Embaixada do Sossego”, que veio à rua pela primeira vez, logrou enorme sucesso.³⁹

Ao analisarmos esse trecho do periódico e compararmos com as palavras de Bezerra e de Araújo, a dúvida fica se haveria um concurso entre as grandes sociedades e tendo comparecido a ele somente a Embaixada do Sossego ou se de fato o concurso não aconteceu e essa agremiação resolveu fazer a sua estreia, o que pode ter levado Araújo a ter se confundido e a apontado como a campeã das grandes sociedades. Portanto, não cremos que esse possível hiato dos desfiles das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos tenha sido suficiente para desencadear um processo de tomada de primazia das escolas de samba no carnaval carioca, principalmente ao trabalharmos com as fontes jornalísticas que por mais alguns anos ainda davam maior destaque às outras manifestações.

Quem nos oferece uma chave explicativa bastante coerente para a decadência das grandes sociedades é Lucas Alvares⁴⁰, que afirma que a proibição⁴¹ dos chamados carros de crítica pelo Estado Novo, aliada ao valor das subvenções, contribuiu fundamentalmente para o processo. Os carros de crítica eram utilizados como forma de escárnio, de zombaria contra as autoridades políticas estabelecidas, que, de acordo com o autor, já recebiam algum tipo de censura desde o século XIX. Porém, é durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que as grandes sociedades passam a ter que se adequar aos desígnios do Estado Novo para receberem as subvenções para a confecção do seu carnaval tendo que, para isso, abdicar do que talvez fosse o principal chamariz para seus desfiles.

[...] adotaram-se, então, prêstitos de exaltação a elementos da nacionalidade, alinhados com os propósitos de difusão do Governo Vargas e que marcariam dali adiante, tanto a dependência das Grandes Sociedades da subvenção – o que não terminaria em 1954, com a morte de Vargas – como também um arrefecimento cada vez maior dos carros de crítica, a tal ponto que eles desapareceram e, com eles, boa parte do que era considerada a essência das

³⁹ A. ZUL. Confirmadas as nossas previsões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 55, n. 54, 07 mar. 1946. Ecos do carnaval, p. 6.

⁴⁰ ALVARES, Luca Cardoso. *O Rio civiliza-se: memórias das sociedades carnavalescas, uma perspectiva brasileira*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

⁴¹ Nas pesquisas realizadas nos periódicos, encontramos em todos os anos o relato dos cronistas indicando a presença dos carros de crítica nos desfiles das grandes sociedades entre 1938 (primeiro carnaval após o Estado Novo) e 1965 (marco final de nossa pesquisa). No entanto, o autor cita a edição do *Jornal do Brasil* de 31 de janeiro de 1969 na qual o cronista afirma que a proibição dos carros de crítica ocorreu durante o Estado Novo. Então, cremos que a proibição não englobava a presença dos carros de crítica, mas sim os temas políticos que poderiam vir a ser apresentados pelas agremiações.

Grandes Sociedades, especialmente se considerarmos as impressões de Elizabeth Bishop⁴² a respeito.⁴³

Ainda sobre a questão das subvenções, em depoimento ao MIS do Rio de Janeiro, o então presidente dos Tenentes do Diabo, Hermógenes Machado, perguntado sobre se àquela época as grandes sociedades estavam morrendo, assim responde:

Eu tenho a impressão de que há uma certa pressão para que isso aconteça. Me parece. O motivo talvez seja o da qualidade trocada pela quantidade. Talvez o governo não possa auxiliar um grande número como poderia, como era antigamente. Um bocado menor. Ou, então, que para o futuro acabe com a subvenção. Porque não há motivo para nós estarmos nessa luta de esperar um auxílio que demora. Como até hoje nós não recebemos.⁴⁴

Logo, a ajuda financeira paga às grandes sociedades é vista pelo então presidente dos Tenentes do Diabo como o seu maior problema. Em primeiro lugar, porque inferimos de suas palavras que ela era insuficiente para a quantidade de agremiações que se apresentavam; em segundo lugar, porque o pagamento não ocorria antes dos desfiles, sequer havendo a garantia que receberiam posteriormente. Entretanto, voltamos a salientar que a subvenção paga a cada uma das grandes sociedades era a maior entre todas as agremiações que desfilavam nos quatro dias do carnaval carioca.

Portanto, cremos que a reunião desses múltiplos fatores, isto é, o financeiro, a intervenção do Estado e, principalmente, a incapacidade das grandes sociedades em fazer uma leitura da conjuntura da década de 1950, contribuíram para que essas agremiações perdessem ao longo do tempo o interesse do público, sendo suplantadas pelas escolas de samba.

Além disso, devemos ter em mente que as escolas de samba na década de 1950 competiam pela preferência popular não somente com as grandes sociedades, mas também com os ranchos carnavalescos que, ao contrário das anteriores, tiveram sua origem nos segmentos populares. Logo, se as escolas de samba começam a alcançar a primazia do carnaval nessa década, cabe-nos aqui fazer uma breve reflexão sobre os porquês de os ranchos carnavalescos não terem se convertido ou até mesmo se mantido como os principais pontos de interesse do

⁴² Segundo o autor, a poetisa estadunidense, em seu livro *Brazil*, afirma que uma das razões para a ruína do carnaval foi a proibição dos carros alegóricos que zombavam dos políticos, da Igreja e dos militares.

⁴³ ALVARES, Luca Cardoso. *O Rio civiliza-se: memórias das sociedades carnavalescas, uma perspectiva brasileira*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. p. 109.

⁴⁴ Grandes Sociedades Carnavalescas. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Ricardo Cravo Albin, Sérgio Junqueira e Sebastiana Arruda. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968. 2 CD (91 min).

carnaval, se considerarmos a afirmação de Maria Clementina Pereira Cunha, para quem os ranchos carnavalescos já dominavam a cena desde a década de 1920.

Assim como as grandes sociedades, os ranchos carnavalescos foram agremiações surgidas no século XIX, não havendo um consenso entre os autores⁴⁵ sobre o ano exato da fundação da primeira dessas manifestações carnavalescas. O primeiro rancho carnavalesco, o Rei de Ouros, criado por Hilário Jovino Ferreira⁴⁶, teve como modelo os ranchos de Reis que saíam no dia 06 de janeiro, mas seu objetivo principal era o de se apresentar durante o carnaval. Além disso, esses ranchos também seguiam um itinerário de desfile aos moldes das grandes sociedades e que, segundo Hiram Araújo⁴⁷, começava na Pedra do Sal e terminava no Largo de São Domingos, localidade essa desaparecida com a construção da Avenida Presidente Vargas.

Os ranchos carnavalescos já nascem inseridos no contexto de um carnaval civilizado desejado pelo poder público, temeroso e perseguidor das “heranças africanas”, que objetivava criar um padrão de comportamento social também ao longo da folia. Logo, o Rei de Ouros surge com a preocupação de se adequar a esse carnaval civilizado, pois ele:

[...] chegara para instituir uma nova forma de folia, mais disciplinada e ordeira, com cordas de isolamento separando os brincantes do público das calçadas, vinha a calhar com os propósitos das autoridades desejosas por “civilizar” o Rio de Janeiro. Aos olhos do aparato repressivo, era preferível os moradores da zona portuária se reunirem durante o Carnaval em torno dos ranchos de origem natalina e vagamente católica a vê-los envolvidos, por exemplo, nos alvoroços do entrudo ou nos cortejos dos velhos cordões e cucumbis.⁴⁸

Portanto, os ranchos carnavalescos, para fugirem às perseguições impostas a outras manifestações culturais consideradas “perigosas” aos olhos do poder público, buscaram se diferenciar dessas manifestações, incorporando, por exemplo, mudanças estéticas e em sua forma de desfile, como nos fala 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

⁴⁵ Eneida de Moraes aponta seu surgimento entre os anos de 1906 e 1911; Hiram Araújo fixa o ano de 1872 para a fundação do rancho carnavalesco Rei de Ouros; Sérgio Cabral afirma que Hilário Jovino fundou o Rei de Ouros em 1893.

⁴⁶ Hilário Jovino Ferreira ([BA?], 21/10/1855 – Rio de Janeiro/RJ, 01/03/1933). Compositor e criador do primeiro rancho carnavalesco, o Rei de Ouros.

⁴⁷ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

⁴⁸ NETO, Lira. *Uma história de samba: volume 1 (as origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 29.

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.⁴⁹

Logo, de acordo com o autor, a fundação do Ameno Resedá representou uma nova forma que os ranchos carnavalescos passaram a se configurar de uma maneira que os aproximou das grandes sociedades em seus aspectos visuais, o que lhes permitiu disputar a preferência do público com as grandes sociedades também no seu espaço de desfile, primeiro a Rua do Ouvidor e, depois, a Avenida Rio Branco, já nas décadas de 1920 e 1930. Para alcançarem esse status, os ranchos carnavalescos desenvolveram algumas táticas que são assim descritas 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 Sociedades, como os Irmãos Garrido, Moura, Jaime Silva, entre outros. Antonio Infante Ferraz, o Antoniquim, semiletrado, mas dotado de alta sensibilidade, produz belos enredos de cunho cultural, como Aída de 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 cavalheiros, com esplendores nas costas, pórticos e painéis com pinturas artísticas emolduradas em pastas de papelão com estilo barroco [...].⁵⁰

Percebemos acima que os ranchos carnavalescos encontraram na imprensa a maior divulgadora dos seus desfiles, utilizando-se também dos mesmos expedientes que as grandes sociedades, contratando escultores e cenógrafos para conceber o seu carnaval, pautando-o no luxo e criatividade.

Para Renata Gonçalves, nesse movimento de conformação ao carnaval civilizado, os ranchos carnavalescos se tornaram manifestações que fizeram a intermediação entre camadas sociais distintas, produzindo, assim, uma rede de relações sociais em que estiveram presentes desde os cronistas carnavalescos até as tias baianas, além dos segmentos populares espalhados pelos bairros e subúrbios da cidade.⁵¹ Ao seguirem as regras tácitas de comportamento, os ranchos carnavalescos passaram a contar com as subvenções oficiais, além de terem um dia

⁴⁹ 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. 31.

⁵⁰ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 139.

⁵¹ GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006.

designado para os seus desfiles (a segunda-feira de carnaval) e um espaço para realizá-los (a Avenida Rio Branco), tendo que se submeterem também a um regulamento. Feito isso, os ranchos carnavalescos estabeleceram uma nova maneira de cortejo que passou, tempos depois, a servir como modelo para as escolas de samba, como nos fala Gonçalves:

Os ranchos carnavalescos foram os primeiros grupos a se apresentar no carnaval com músicas próprias. Foram eles os primeiros a incluir o enredo, o cortejo linear e a formalizar uma estrutura de ensaios e desfiles que serviria, segundo alguns autores, de modelo para as escolas de samba.⁵²

É fato que as escolas de samba, além de introduzirem novos elementos, incorporaram outros que eram característicos de outras manifestações carnavalescas, como os carros alegóricos das grandes sociedades, e dos ranchos carnavalescos, que apresentavam abre-alas, comissão de frente, mestre-sala (ou baliza) e porta-estandarte, mestre de canto e orquestra. A diferença estava na composição da orquestra que era formada por instrumentos de sopro, percussão e cordas enquanto na bateria das escolas de samba passou a serem admitidos somente instrumentos de percussão.⁵³

Sendo assim, cumpre-nos a tarefa de aqui indagar por quais motivos uma manifestação carnavalesca que serviu como modelo para as escolas de samba, ajudando-as em sua normatização, perdeu espaço e foi suplantada por estas, que se tornaram a principal atração do carnaval carioca em tão pouco tempo, pois devemos lembrar que o primeiro grupo a se denominar como escola de samba, a Deixa Falar, foi criado em 1928, ao passo que o primeiro desfile competitivo entre os grupos que surgiram com essa nomenclatura aconteceu em 1932, recebendo a oficialização em 1935.

Retomando as ideias de Gonçalves, a autora indica que os ranchos carnavalescos começam a perder a sua representatividade e a entrar em um processo de decadência a partir da segunda metade do século XX, devido a uma queda do apoio dos comerciantes, do poder público e também dos seus próprios componentes que elaboravam desfiles cada vez mais onerosos.⁵⁴ Ainda de acordo com a autora, os estudiosos analisados por ela não se contentam

⁵² GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006. p. 76.

⁵³ Hiram Araújo (2003) afirma que já no segundo concurso entre as escolas de samba, ou seja, em 1933, organizado pelo jornal *O Globo*, o regulamento admitia somente a utilização de instrumentos de percussão e de cordas, proibindo os de sopro. Monique Augras (1998) identifica no regulamento de 1936, em seu artigo n. 5, a total proibição de instrumentos de sopro e de cordas porque estes estariam fora do ritmo do samba.

⁵⁴ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 77.

com a tese de que os ranchos carnavalescos perderam o prestígio e posteriormente desapareceram por conta de uma substituição, superação ou uma transformação desses nas escolas de samba emergentes. Também não concordamos com essa tese de que os ranchos carnavalescos tenham se transformado em escolas de samba, pois traz em si uma ideia de que existia uma etapa evolutiva entre as agremiações carnavalescas. Além disso, o termo superação também vai carregar em si a mesma errônea ideia porque acreditamos que, na verdade, as escolas de samba não possuíam por objetivo inicial o de se tornarem as principais atrações do carnaval carioca, mas sim o de coexistir com as demais agremiações, o que foi feito mediante intensas negociações com o poder público e com a imprensa, para ficarmos somente nesses dois exemplos.

Importante ressaltar que as escolas de samba passam a atrair maior atenção a partir da segunda metade da década de 1950, não obstante os esforços da imprensa especializada – como veremos mais adiante – em manter seu destaque aos desfiles dos ranchos carnavalescos, cobrando maior apoio e o pagamento regular das subvenções do poder público. Acreditamos que o fato de as escolas de samba terem passado a atrair os holofotes para si tenha sido decorrente da leitura dos contextos que se apresentaram ao longo daquele período – e que se estenderam ao longo dos anos de 1960 – algo que os dirigentes das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos foram incapazes ou não quiseram realizar.

Em primeiro lugar, devemos apontar que as escolas de samba passaram a ter maior aproximação da imprensa, passando a revelar alguns detalhes dos seus desfiles aos periódicos, em uma tática que garantiu a elas maior visibilidade, ou seja, essas agremiações iniciaram ao longo da década de 1950 um processo em que buscaram se tornar mais conhecidas por um público mais amplo. Além disso, é importante destacar que alguns personagens ligados à esquerda já haviam se aproximado das escolas de samba, culminando na chegada de artistas também vinculados à esquerda, caso de Fernando Pamplona, que propôs um resgate de temas em que o negro seria o protagonista dos enredos, destacando-se o caráter heróico dos personagens, como foi o caso do desfile que contou a história do Quilombo dos Palmares, o que fugia dos padrões até então apresentados em sua maioria pelas agremiações. Cumpre lembrar aqui que naquela época o continente africano estava vivenciando diversos processos de independência em relação às potências imperialistas europeias, o que tornava os enredos que retratavam o heroísmo negro completamente adequado ao momento. Mais ainda, as escolas de samba estiveram em evidência nesse período por conta do debate ocorrido no interior do

movimento folclórico brasileiro sobre se elas já reuniam as características necessárias para serem consideradas como manifestações folclóricas brasileiras.

Voltando ao debate sobre os fatores que poderiam explicar a decadência dos ranchos carnavalescos, Hiram Araújo afirma, de uma maneira mais precisa que Gonçalves, que assim como as grandes sociedades, tal fato ocorre a partir da década de 1940, indicando quase os mesmos motivos para que isso ocorresse:

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 mecenás (nenhum ricão 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 [...].⁵⁵

Podemos perceber que Renata Gonçalves concorda com Araújo no que concerne à diminuição ou ao desaparecimento daqueles que se habilitavam a auxiliar financeiramente os ranchos carnavalescos. Além disso, é provável que os valores das subvenções – tampouco o que era ganho com os prêmios – que eram destinados a essas agremiações já não fossem mais suficientes para cobrir os seus gastos, mas é importante lembrarmos que elas recebiam uma subvenção maior do que a que era destinada às escolas de samba que, por sua vez, também contavam com comerciantes patrocinadores e usavam do expediente do livro de ouro e da solidariedade de grupo para realizarem os seus desfiles.

Outrossim, não cremos que a “destruição dos núcleos formadores”, traduzidos por Araújo como “comunidades baianas” possa ter contribuído para a decadência e fim dos ranchos carnavalescos. Afirmamos isso porque, por exemplo, no carnaval de 1953, a maioria dessas agremiações tinha sua origem e sua sede distante desses núcleos formadores – a região da Pedra do Sal – como era o caso dos ranchos carnavalescos Aliados de Quintino, Aliança de Quintino e Decididos de Quintino (todos do subúrbio de Quintino Bocaiúva) e Índios do Leme, fundado no Morro da Babilônia. Mais ainda, a afirmação de que o desinteresse da mídia contribuiu para a decadência dos ranchos carnavalescos não se confirma, pois os periódicos ainda davam considerável espaço em suas páginas a eles, sendo que o *Jornal do Brasil* era um de seus maiores incentivadores e em cuja sede ficavam expostos os estandartes das agremiações, além de o julgamento de seus desfiles ser realizado em frente ao prédio do *JB*.

⁵⁵ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. p. 140.

Além disso, não podemos corroborar com a ideia de que o desinteresse do público pelos desfiles fizesse com que tanto as grandes sociedades quanto os ranchos carnavalescos tivessem entrado em um processo de decadência exatamente naquele período ou mesmo anterior a ele. As imagens a seguir nos oferecem indícios de que tal afirmação pode estar equivocada.

Figura 1 - Clube dos Cariocas 1958



Fonte: SIAN

Figura 2 - Recreio da Saúde 1958



Fonte: SIAN

Ao trabalharmos com a ideia de Hiram Araújo de que as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos estavam em decadência já na década de 1940 devido também a um desinteresse

do público, percebemos que as imagens não condizem com tal afirmação. Ambas foram captadas já nos últimos anos da década de 1950 e mostram, tanto no primeiro registro (o de uma grande sociedade) quanto no segundo (o de um rancho carnavalesco), uma considerável presença de plateia. Devemos enfatizar que não se tratava de um público que estava assistindo a esses desfiles enquanto aguardava o começo do cortejo das escolas de samba, pois a cada uma dessas manifestações era destinado um dia específico, ficando as escolas de samba com o domingo, os ranchos carnavalescos com a segunda-feira e as grandes sociedades com a terça-feira. Logo, aquelas pessoas ali estavam realmente para apreciar aqueles respectivos desfiles.

Se o possível desinteresse do público (pelo menos ao longo da década de 1950) não é suficiente para explicar – nem mesmo as imagens indicam esse pensamento – a ascensão das escolas de samba e o consequente ostracismo das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, Danilo Bezerra⁵⁶ oferece um ponto de partida singular para compreendermos esse movimento ao afirmar que a classe média passou a ser atraída pelo interesse nas manifestações populares representadas nas escolas de samba em conjunto com a solidificação da presença de artistas da ENBA na confecção de seu carnaval, que acabaram por levá-las à massificação do consumo e à comercialização de suas práticas, transformando-as em um símbolo cultural do Rio de Janeiro. Completamos essa ideia apontando que as escolas de samba obtiveram a primazia ante as outras manifestações culturais porque elas foram capazes de realizar a leitura dos contextos que se apresentaram ao longo da década de 1950, dando uma nova característica aos seus desfiles, algo que os ranchos carnavalescos, de acordo com Renata Gonçalves, citando o relato da cronista Eneida de Moraes, se recusaram a fazer em nome da manutenção de uma espécie de tradição, não conseguindo “resolver a tensão entre aspectos internos e externos, não os articulando e, de alguma forma, tendo seu fim pela radicalização de seu rigor e ‘dignidade’.”⁵⁷ Portanto, pode-se dizer que, de acordo com a autora, os ranchos carnavalescos tiveram seu fim por conta de sua inabilidade em gerir a tensão entre se manterem fiéis a um modelo de desfile ou tentarem se adaptar aos contextos da época, algo que as escolas de samba conseguiram realizar.

⁵⁶ BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

⁵⁷ GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006. p. 77.

Em um artigo anterior, Gonçalves⁵⁸ afirma que a decadência dos ranchos carnavalescos é vista de formas diferentes por parte de dois grupos: o dos cronistas e o dos folcloristas. Para o primeiro grupo, o que teria sido o causador do fim dos ranchos carnavalescos foi paradoxalmente a sua própria institucionalização, pois, de acordo com a autora, a fundação de uma associação representativa dos ranchos carnavalescos iniciou um processo de desgaste dessas agremiações, levando a um declínio do seu sistema competitivo que já pouco contava com recursos para os cada vez mais custosos desfiles. Para o segundo grupo, o dos folcloristas, Gonçalves aborda que o fim dos ranchos carnavalescos apresentou uma outra conotação, afastada da ideia da institucionalização indicada pelos cronistas. Para esse grupo, os ranchos carnavalescos deveriam guardar uma pureza e uma autenticidade, que foram prejudicadas por conta dos desfiles condicionados pelo aspecto financeiro, o que impediria relações mais “espontâneas e cordiais, devido às crescentes exigências formais para os licenciamentos e às condições competitivas cada vez mais restritivas.⁵⁹ Nessa perspectiva, os folcloristas, preocupados em inserir as manifestações culturais populares em um rol de tradições, indicavam que as origens rurais dos ranchos eram a referência a ser seguida pelo seu correlato urbano, o que teria sido impedido pela competitividade dessas agremiações. Processo semelhante aconteceu com as escolas de samba, o que motivou, como veremos mais adiante, amplo debate sobre a sua legitimação como manifestação folclórica.

Portanto, podemos perceber que a ascensão das escolas de samba como as principais atrações do carnaval carioca teve início na década de 1950 e foi apontada por alguns autores como resultado de uma decadência das outras manifestações carnavalescas motivada por aspectos múltiplos, embora esses não tenham sido, em nossa opinião, suficientemente explicativos para determinar tal queda. Dito isso, torna-se necessário compreendermos como a imprensa narrou o carnaval da década de 1950, buscando em suas páginas indícios que possam explicar os motivos pelos quais as escolas de samba alcançaram a preferência do público e da própria imprensa em detrimento das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos. Para realizar essa tarefa, elegemos dois periódicos de grande circulação à época, o *Jornal do Brasil* e o *Diário de Notícias*, jornais que apresentavam um público leitor distinto, onde tentaremos estabelecer as semelhanças e diferenças em suas narrativas sobre o carnaval de 1950 e também

⁵⁸ GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 89-105, 2003.

⁵⁹ *Id.* Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 89-105, 2003. p. 102.

compreendermos em que momento – se é que o fizeram – esses jornais perceberam alguma mudança.

1.2 A narrativa da imprensa sobre o carnaval da década de 1950: *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*

O carnaval carioca é uma festa que possui ao longo do tempo ampla cobertura por parte da imprensa que buscou expor seu caráter de espetáculo, bem como seus problemas e os conflitos e negociações entre as agremiações que desfilavam durante os quatro dias do evento e o poder público.

Sendo assim, as fontes escritas advindas dos jornais oferecem uma importante base para compreendermos os movimentos das ideias na história, possibilitando-nos entender de que maneira ocorreram os processos que aqui nos propusemos a debater. Logo, buscaremos entender de que forma os jornais narraram o carnaval da década de 1950, tentando encontrar os indícios que apontem para uma transformação do carnaval carioca que, por sua vez, levaram as escolas de samba a se tornarem as principais atrações do carnaval carioca.

A utilização dos jornais como fonte de pesquisa histórica somente ganhou impulso no Brasil a partir da década de 1970, pois apesar do prestígio que a imprensa gozava à época perante a sociedade, os periódicos não eram considerados fontes adequadas para o trabalho historiográfico porque eles seriam elaborados de acordo com os interesses e paixões daqueles que elaboravam as suas linhas. Curiosamente, até essa década, havia um reconhecimento da importância dos jornais e já se encontrava uma preocupação em se escrever uma história da imprensa, mas ainda se encontravam obstáculos à escrita de uma história mediante o uso da imprensa.⁶⁰ Para De Luca, tal questão ocorria devido a uma tradição advinda da busca de uma verdade dos fatos que só poderia ser alcançada mediante a utilização dos documentos, notadamente os oficiais, em que o historiador deveria se distanciar do seu objeto de estudo, buscando fontes que indicassem neutralidade, objetividade, fidedignidade e objetividade, o que acabou por criar uma hierarquia documental e, nesse caso, os jornais não seriam propícios para o estudo do passado porque forneceriam uma visão fragmentária do presente.

⁶⁰ DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

Com o passar do tempo, a imprensa passou a ganhar o reconhecimento como importante fonte para a análise dos discursos presentes em um determinado contexto histórico e, por consequência, passou a ser considerada como fonte e para a pesquisa histórica.⁶¹

Dessa forma, devemos levar em consideração que o texto escrito nos jornais foi elaborado com algum tipo de interesse, visando atingir um público e um objetivo e que, de modo igual à fonte oral, é também ele a construção de um discurso factual, cabendo ao historiador que se propõe a trabalhar com ele, analisar tal discurso, afastando-se da busca por uma pretensa “verdade”.

À vista disso, tendo consciência das possibilidades e limitações da utilização da imprensa como fonte histórica, elegemos nessa seção dois periódicos – *Jornal do Brasil*, por acreditarmos que apresentou uma cobertura constante e consistente dos preparativos e dos cortejos das agremiações carnavalescas; e o *Diário de Notícias* que, embora tenha se dedicado mais timidamente ao carnaval, era um jornal de grande circulação naquela época ou, como ele mesmo se intitulava, “o matutino de maior tiragem do Distrito Federal”. Nossa objetivo é analisar de que forma esses jornais relataram os desfiles da década de 1950, se perceberam alguma mudança nesse período, quais foram os debates trazidos por eles e a partir de que momento passaram a oferecer uma cobertura maior às escolas de samba em detrimento das grandes sociedades e dos ranchos.

Para alcançarmos o nosso intuito, selecionamos as edições de ambos os periódicos compreendidas entre os meses de janeiro e março no período de 1950 a 1959. Embora saibamos que o ano de 1950 pertence à década anterior, escolhemos começar por ele como forma de facilitar a pesquisa, visto que esses jornais se encontram digitalizados dessa forma na hemeroteca da Biblioteca Nacional.

1.2.1 A narrativa do *Jornal do Brasil*

Os primeiros momentos da República foram marcados por uma instabilidade política em que o governo era pressionado a convocar uma Assembleia Constituinte, reagindo mediante a repressão aos adversários e a censura da imprensa como forma de impedir as contestações. Nesse ambiente, Rodolfo Dantas escreve a Joaquim Nabuco afirmando que reunira um grupo de amigos e uma quantia suficiente para fundar um jornal que seria crítico ao governo. Com a instalação da Constituinte e o início do governo constitucional, o *Jornal do Brasil* foi fundado

⁶¹ Cf. nota 6, p. 13.

em 09 de abril de 1891, reafirmando em seus princípios editoriais a intenção de criticar o governo, mas dentro de seus limites de atuação, adotando, assim, um tom moderado. No entanto, o *Jornal do Brasil* só atuou com tranquilidade por cerca de dois meses, a partir do momento em que Joaquim Nabuco passou a escrever críticas contumazes àqueles que aderiram ao regime republicano, fazendo com que, por várias vezes, o periódico fosse ameaçado de empastelamento⁶². Inicialmente, o *Jornal do Brasil* se caracterizava como um periódico que apresentava poucas notícias, sendo os anúncios os maiores ocupantes de suas páginas em uma tiragem inicial de cinco mil exemplares que eram distribuídos pela cidade por meio de carroças puxadas por cavalos, sendo influente por conta do nome dos seus colaboradores.⁶³

A linha editorial somente foi mudada quando Ruy Barbosa assume, em 1893, a direção do jornal após a sua venda, o que não impediu ácidas críticas ao governo ditatorial de Floriano Peixoto que, em setembro daquele ano, ordenou a prisão de Barbosa. Mesmo após a fuga de Ruy Barbosa, o periódico continuava realizando forte oposição a Peixoto, sendo o único a noticiar em suas páginas a Revolta da Armada, levando o então presidente a determinar a suspensão dessas notícias. Diante da negativa, a redação do *Jornal do Brasil* foi invadida e ocupada por militares. O periódico deixou de circular por mais de um ano, reaparecendo no quinto aniversário da Proclamação da República, apresentando-se como defensor dos interesses populares, o que marcaria uma profunda diferença com a linha editorial adotada quando da sua fundação, relatando casos policiais, sobre o jogo do bicho e o carnaval. Essa nova fase do matutino de se colocar como defensor das reivindicações populares, terminou por render ao *Jornal do Brasil* o apelido de “o popularíssimo”, que passou a ter também na década de 1910 um dos melhores parques gráficos do país⁶⁴, já contando com a publicação de caricaturas e ilustrações, com um caderno feminino e um encarte chamado de *Revista da Semana*, destinada aos debates literários.⁶⁵

Como não é nosso objetivo aqui estabelecer uma cronologia completa do *Jornal do Brasil*, podemos apontar que, segundo Marieta Ferreira, duas linhas editoriais básicas marcaram a trajetória do *Jornal do Brasil* que funcionaram, simultaneamente, como propulsoras e barreiras para a reforma que se configuraria ao longo da década de 1950. Por um lado, o *Jornal do Brasil* foi capaz de reunir um bom número de intelectuais e nomes importantes da política,

⁶² FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do Jornal do Brasil. In: _____ et.al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. Cap. 3. p. 141-155.

⁶³ MOTTA, Cezar. *Até a última página: uma história do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

⁶⁴ DE LUCA, Tânia Regina. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luíza; DE LUCA, Tânia Regina (org.). *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Contexto, 2018. p. 149-175.

⁶⁵ MOTTA, *op. cit.*

que fizeram o periódico se tornar um polo de debates políticos e culturais; por outro lado, ele também se configurou como um jornal de noticiário local e com preocupações comerciais:

Foram essas duas tendências detectadas na trajetória do Jornal do Brasil que criaram possibilidades, estímulos e entraves para que fossem efetuadas mudanças profundas. De um lado, possuía-se uma experiência acumulada, uma tradição de grandes debates culturais e de conexão com os grandes problemas do tempo. De outro lado, havia as vantagens materiais trazidas pelo noticiário voltado para problemas locais e pelo boletim de anúncios, que possibilitavam ao jornal usufruir de estabilidade financeira.⁶⁶

Sendo assim, o periódico iniciou um processo de reformulação posto em marcha por Maurina Pereira Carneiro que, em 1956, contratou Odylo Costa Filho para que este iniciasse uma reforma gráfica e editorial no jornal. A presença também de Reynaldo Jardim proporcionou a criação do *Suplemento Dominical*, primeiro como coluna e, depois, como um caderno, em um movimento que se configurou na imprensa durante a década de 1950, quando novos suplementos literários foram surgindo na grande maioria dos jornais diários, sobretudo nos cariocas, apresentando uma variada gama de artigos, contos, ensaios e crônicas.⁶⁷

A chegada de uma nova equipe à redação do *Jornal do Brasil* fez com que uma mudança substancial acontecesse em seu grafismo, quando, a partir de março de 1957, a primeira página do periódico passou a contar com a publicação de uma fotografia que, “introduzida a título de experiência, a foto foi incorporada definitivamente, embora a primeira página continuasse ocupada basicamente por anúncios.”⁶⁸

As edições do ano de 1950 tinham por característica a alocação das manchetes ao centro e ao alto de sua primeira página, ficando praticamente todo o espaço restante destinado aos classificados. No período elencado para o nosso trabalho, as notícias sobre o carnaval ocupavam, geralmente, um espaço entre as páginas 9 e 12. Esse noticiário foi apresentado no *Jornal do Brasil* em uma ordem cronológica à medida em que o carnaval se aproximava, ganhando os títulos de: *Pródromos do Carnaval*, *Carnaval* e *Ecos do Carnaval*, indicando, respectivamente, como estavam se preparando as agremiações para os desfiles, como aconteceram esses desfiles e, por fim, quais foram as repercussões da festa, todas elas escritas pelo cronista A. Zul.

⁶⁶ FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do Jornal do Brasil. In: _____ et.al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. Cap. 3. p. 141-155. p. 150-151.

⁶⁷ ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ et.al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. Cap. 1. p. 13-60.

⁶⁸ FERREIRA, *op. cit.*

Já nas primeiras edições do ano, fica bastante clara a preferência do colunista em noticiar os fatos relativos às grandes sociedades, oferecendo pouco espaço ao que acontecia nas escolas de samba e aos preparativos dos seus desfiles. A leitura de suas colunas não nos permite afirmar com plena certeza se A. Zul destacava mais essas agremiações por ter a sua rede de relações nas grandes sociedades e nos ranchos carnavalescos ou mesmo porque essas eram manifestações carnavalescas há mais tempo consolidadas, haja vista que as escolas de samba desfilaram em competição pela primeira vez menos de vinte anos antes. A edição de 03 de janeiro de 1950⁶⁹ nos oferece um exemplo dessa preferência do então cronista carnavalesco do *Jornal do Brasil*, na qual ele indica que uma reunião aconteceria entre as pequenas sociedades – como eram chamados os ranchos carnavalescos, os frevos e as escolas de samba em contraposição às grandes sociedades. Ainda na mesma coluna, A. Zul aponta que estava acontecendo uma “clamorosa omissão” por parte do Poder Público no que dizia respeito à formação da comissão oficial dos desfiles:

No entanto – permita-nos s.exa. [Ângelo Mendes de Moraes] esta observação – se da Comissão Oficial fizessem parte aqueles que estão diretamente ligados às sociedades que abrillantam os desfiles de domingo, segunda e terça-feira gorda, isto é, os representantes dos “frevos”, dos ranchos e dos grandes clubs, por certo já teria o digno chefe do Executivo Municipal realizado integralmente o seu objetivo [o de fazer ressurgir o carnaval carioca] (grifo nosso).⁷⁰

O apelo do cronista estava inserido em uma espécie de campanha realizada pelo *Jornal do Brasil* para uma recuperação do carnaval carioca, notadamente o carnaval de rua, visto sob sua ótica como uma festa que não vinha atendendo às expectativas ao longo dos anos anteriores. Cabe lembrar que aqueles carnavais estavam profundamente marcados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o que provavelmente contribuiu para esse ostracismo – ainda que momentâneo – do carnaval de rua da cidade. Uma das soluções apontadas por A. Zul foi solicitar que a organização da festa ficasse a cargo de pessoas que estivessem diretamente envolvidas com as agremiações, apelo que também seria feito alguns dias depois para a formação da comissão julgadora. Porém, o que nos chama atenção no trecho é que o cronista carnavalesco aponta os frevos, os ranchos carnavalescos e os grandes clubes (grandes sociedades) como as agremiações que levavam o brilhantismo à festa, sequer citando as escolas

⁶⁹ A. Zul. Clamorosa omissão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 59, n. 2, 03 jan. 1950. Pródromos do carnaval, p. 10.
⁷⁰ *Ibid.*

de samba. Temos como hipótese de que A. Zul omitiu as escolas de samba em suas colunas em parte da década de 1950, preferindo noticiar os preparativos, os desfiles e as repercussões dos cortejos das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, considerando-os as maiores atrações do carnaval carioca, porque ele próprio era presidente perpétuo da Federação dos Ranchos Cariocas, entidade representativa do segmento. Logo, utilizou o espaço que possuía no veículo de comunicação para defender os interesses das agremiações das quais ele era o principal representante.⁷¹

As edições dos dias 19, 20, 24 e 25 de janeiro de 1950 nos dão uma noção acerca da preferência do cronista do *Jornal do Brasil* em noticiar os preparativos das grandes sociedades, entrevistando os artistas responsáveis pela confecção dos préstimos.

Figura 3 - Coluna Pródromos do Carnaval

 Pródromos do Carnaval	
O "Club dos Democráticos" comemora, hoje, o seu 83.º aniversário — Fala ao JORNAL DO BRASIL o artista do "Club dos Fenianos", que promete apresentar ao povo um prêmio maravilhoso — Outras notícias sobre o movimento nos clubes e nas sociedades cariocas	"Surpreenderá o povo carioca com o prêmio do glorioso clube "Tenentes do Diabo" — afirma ao "Jornal do Brasil" o grande artista brasileiro Manoel Faria — Continuam em preparativos, nos clubes e nas sociedades, magníficas festas — Outras notícias
(a) 19/01/1950	(b) 20/01/1950
 Pródromos do Carnaval	 Pródromos do Carnaval
Basta de experiências! — "Quebrarei os meus pincéis e a minha palheta se não apresentar um prêmio digno da cultura do povo brasileiro" — declara ao "Jornal do Brasil" o artista do "Club dos Democráticos" — Augusto de Almeida é o técnico do "Turunas de Monte Alegre" — Será eleita, hoje, a diretoria da Banda Portugal — Justas homenagens ao décano dos cronistas carnavalescos	Precipitam-se os acontecimentos — "Tenho a impressão de que o Carnaval a que vamos assistir será uma estonteante parada de arte, luxo e fantasia" — disse Angelo Lazari, artista do "Pierrots da Caverna", ao JORNAL DO BRASIL — Novas homenagens aos cronistas carnavalescos — Banhos de mar a fantasia — Outras notícias
(c) 24/01/1950	(d) 25/01/1950

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nas quatro edições citadas foram realizadas entrevistas com os artistas do Clube dos Fenianos, Tenentes dos Diabos, Clube dos Democráticos e Pierrots da Caverna respectivamente, prevalecendo em todas elas adjetivos como "fantástico", "grandioso", "maravilhoso", "gigantesco" etc., apesar de suas reclamações sobre os baixos valores pagos como subvenção e a falta de pessoal especializado para a confecção dos carros alegóricos. O fato é que ao longo das edições do mês de janeiro de 1950, pouquíssimo é falado sobre as

⁷¹ O cronista A. Zul idealizou o projeto para a criação do Sanatório Abrigo do Carnavalesco, instituição que teria como objetivo amparar pessoas ligadas ao carnaval desprovidas de condições financeiras, cuja construção seria feita em um terreno no bairro de Jacarepaguá. Encontramos referências somente até o ano de 1953, quando ainda acontecia a campanha para arrecadar fundos para sua construção.

escolas de samba, dando-se ampla preferência às grandes sociedades como comprovam os espaços dedicados às entrevistas com os artistas.

O panorama até aqui descrito continuou ao longo do mês de fevereiro em que o cronista A. Zul manifestou a sua preferência pela cobertura carnavalesca das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, deixando absolutamente de lado as escolas de samba.

De acordo com Jota Efege, A. Zul foi o grande incentivador dos ranchos carnavalescos, participando das suas festividades, noticiando-as com bastante destaque e ajudando a incrementar as suas realizações, mesmo depois que as escolas de samba os superaram na preferência popular e da própria cobertura jornalística.

Com Eneida, Haroldo Costa e outros amantes dos saudosos Ameno Resedá, Lírio de Amor, Flor do Abacate, Recreio das Flores e demais coirmãos, A. Zul, já consagrado como presidente perpétuo da Federação dos Ranchos, envidava exaustivos esforços para dar-lhes o perdido renome.⁷²

Além disso, o cronista segue questionando os atos da comissão organizadora do carnaval e de sua falta de apoio às agremiações, buscando dar destaque a um quase heroísmo de seus componentes em conseguirem se apresentar nos dias da festa carnavalesca.

Um ponto interessante encontramos nos relatos de A. Zul na edição do dia 07 de fevereiro de 1950. Se a chegada de um artista (Fernando Pamplona) proveniente da então ENBA, provocou o desencadeamento do que vários autores intitularam de revolução, significando uma tática dos Acadêmicos do Salgueiro em buscar alguém que havia feito parte do júri para realizar seu carnaval, já nesse ano, o cronista lançava um apelo para que a comissão julgadora dos desfiles das grandes sociedades fosse composta por artistas da instituição, levando-nos a interpretar que, em sua opinião, somente pessoas com conhecimento técnico seriam capazes de avaliar os trabalhos de artistas que tinham origem na ENBA, caso de Sobragil Carollo⁷³, responsável pelos carros alegóricos do Clube dos Democráticos. Após tecer elogios aos esforços dos artistas das grandes sociedades, A. Zul assim se dirige ao prefeito:

No entanto – sr. Prefeito –, é preciso estimular esses homens que, apesar das dificuldades tremendas que vêm transpondo com inaudita coragem e tenacidade, tentarão restituir na parte que lhes compete, o prestígio da maior festa popular do Brasil. E como a escolha de uma Comissão de Artistas para o julgamento dos préstimos de 1950 seria um incentivo e uma recompensa justa à dedicação de todos, aqui estamos para reiterar a solicitação que fizemos a

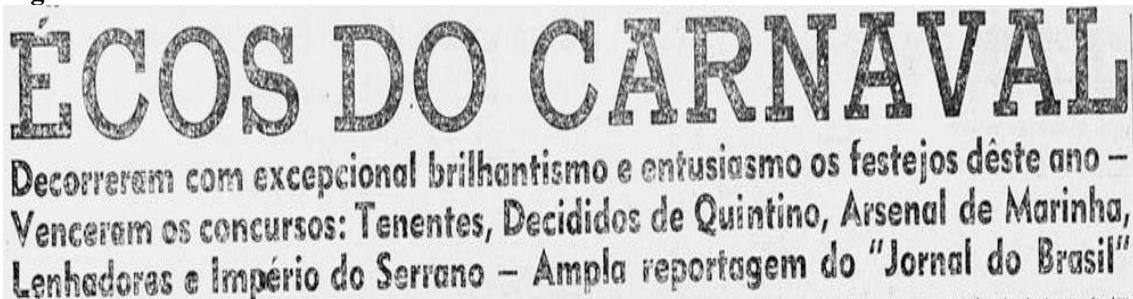
⁷² EFEGE, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 275-276.

⁷³ Sobragil Gomes Carollo (Alegrete/RS, 1896 – Rio de Janeiro/RJ, 1974). Pintor, desenhista e cenógrafo.

S.exa., por estas colunas, no sentido de constituir o júri das grandes sociedades carnavalescas, exclusivamente, com artistas da nossa gloriosa Escola Nacional de Belas Artes.⁷⁴

Ao longo das edições de fevereiro de 1950, o *Jornal do Brasil* dedicou-se a noticiar os acontecimentos das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, deixando pouco espaço às escolas de samba. Ainda que na edição do dia 23 de fevereiro, na coluna Ecos do Carnaval⁷⁵, o cronista A. Zul tenha afirmado que as escolas de samba eram uma das grandes atrações do carnaval carioca, ao lado de todas as outras manifestações carnavalescas desfilantes, não podemos nos enganar acerca de suas preferências.

Figura 4 - Ecos do Carnaval - 23/02/1950



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Podemos observar na imagem acima que a chamada da reportagem – a mesma que pôs as escolas de samba como uma das principais atrações do carnaval carioca – demonstra, provavelmente, uma espécie de hierarquia entre as agremiações carnavalescas. O que nos faz afirmar isso é que o anúncio das vencedoras está fora da ordem dos dias em que desfilaram, indicando aquelas que recebiam maior atenção do cronista do *Jornal do Brasil*, respectivamente grande sociedade, rancho carnavalesco, bloco, frevo e escola de samba.

Se retornarmos à edição do dia 19 de fevereiro, teremos um bom indicativo dessa preferência em que o cronista destina um amplo espaço ao detalhamento de como se dariam os desfiles das grandes sociedades, localização de seus barracões, quem eram os seus artistas e quais seriam os seus itinerários, bem como revelou quais eram os enredos dos ranchos carnavalescos, tendo ambos os desfiles recebido o título de “empolgantes espetáculos de arte, luxo e esplendor”.⁷⁶

⁷⁴ A. ZUL. Senhor Prefeito!. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 59, n. 32, 07 fev. 1950. Pródromos do carnaval, p. 10.

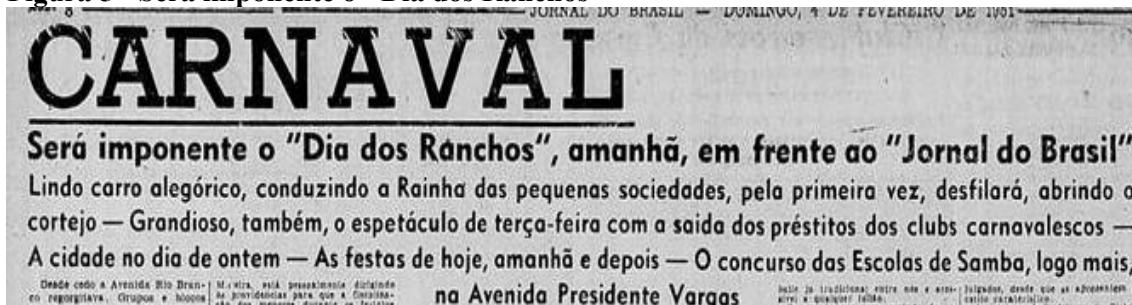
⁷⁵ *Id.* Decorreram com excepcional brilhantismo e entusiasmo os desfiles deste ano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 59, n. 44, 23 fev. 1950. Ecos do carnaval, p. 10.

⁷⁶ *Id.* Empolgantes espetáculos de arte, luxo e esplendor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 59, n. 43, 19 fev. 1950. Carnaval, p. 9.

As edições do *Jornal do Brasil* voltadas ao carnaval não tiveram mudanças significativas no ano de 1951, pois continuavam a enfatizar a demora e os valores pagos como subvenção às agremiações, a destacar os preparativos das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, pormenorizando como seriam os seus desfiles, e cedendo pouco espaço às escolas de samba. Além disso, o periódico carioca continuava interessado em entrevistar os artistas responsáveis pela confecção do carnaval das grandes sociedades.

Contudo, duas edições do periódico se afastam do que era o mais comum nas colunas sobre o carnaval. Uma delas ofereceu destaque aos ranchos carnavalescos em moldes semelhantes ao que era dado às grandes sociedades, cuja expectativa para o seu desfile era a de que seria “imponente”⁷⁷, conforme podemos ver a seguir:

Figura 5 - Será imponente o "Dia dos Ranchos"



Podemos ver na chamada acima que o “Dia dos Ranchos” está destacado em negrito e com uma fonte em tamanho maior do que as das outras agremiações. Esse destaque aos ranchos carnavalescos pode ter como elementos explicativos o fato de que, em primeiro lugar, o *Jornal do Brasil* era o seu grande patrocinador, sendo seu julgamento realizado em frente à sua então sede na Avenida Rio Branco. Além disso, no ano de 1951, duas das principais grandes sociedades, o Clube dos Fenianos e o Clube dos Democráticos, decidiram não levar às ruas da cidade os seus carros alegóricos, o que, provavelmente, deve ter contribuído para a redução do interesse da crônica pelos cortejos dessas agremiações, mesmo que ainda seus desfiles fossem classificados como “grandioso espetáculo”, como podemos visualizar acima.

Contudo, foi na edição do dia anterior, 03 de fevereiro⁷⁸, que conseguimos encontrar algo importante e que era pouco comum até então nas páginas do periódico carioca, ou seja, uma reportagem do *Jornal do Brasil* mais esmiuçada sobre os preparativos de uma escola de

⁷⁷ A. Zul. Será imponente o “Dia dos Ranchos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 60, n. 29, 04 fev. 1951. Carnaval, p. 8.

⁷⁸ Id. Escola de Samba Paz e Amor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 60, n. 28, 03 fev. 1951. Carnaval, p. 10.

samba, sobretudo se pensarmos que a agremiação em questão não era uma das mais destacadas, conforme podemos ver na seguinte imagem:

Figura 6 - Escola de Samba Paz e Amor

<p>Escola de Samba Paz e Amor</p> <p>SEU ENREDO: "UM SÓ Povo E UMA SÓ BANDEIRA</p> <p>A descrição do enredo deste apreciado conjunto de foliões é o seguinte: "Um só povo e uma só bandeira" — A incineração das bandeiras foi um ato que o Presidente da República, o Dr. Getúlio Vargas em grande solenidade na praia do Russell em 1934 juntamente com o Ministro Francisco Campos e outros, acharam por bem extinguir as bandeiras estaduais criando uma só bandeira em todo o território nacional.</p> <p>Um abre alas com os seguintes dizeres: "A Escola de Samba Paz e Amor sauda o povo e a imprensa e pede passagem".</p> <p>1^a parte — Em seguida duas comissões de rapazes ricamente trajados da seguinte maneira: Uma turno panamá cinza e a outra turno de linho cér de chumbo. As duas comissões dançam regosijando-se por estarmos sob a mesma bandeira.</p> <p>2^a parte — Um grupo de vinte moças representando cada uma um Estado do Brasil e mais cinco moças representando o Distrito Federal que foram incumbidas depois da incineração de servirem como portadoras para conduzirem a Bandeira Nacional aos seus Estados natal. Depois desta grande solenidade, as mesmas dançam em conjunto com muita cedência e alegria por estarem todas com a mesma Bandeira.</p>	<p>2^a parte — Um grupo de vinte moças representando cada uma um Estado do Brasil e mais cinco moças representando o Distrito Federal que foram incumbidas depois da incineração de servirem como portadoras para conduzirem a Bandeira Nacional aos seus Estados natal. Depois desta grande solenidade, as mesmas dançam em conjunto com muita cedência e alegria por estarem todas com a mesma Bandeira.</p> <p>Segue o 1º porta-bandeira fantasiado com linda indumentaria conduzindo a bandeira da Escola; ao seu lado acompanha o 1º mestre-sala ricamente fantasiado, ambos dançando cedenciosamente em regosijo ao grande ato.</p> <p>3^a parte — Segue os carros alegóricos representando a incineração das bandeiras estaduais trazendo dois grandes vultos que se achavam presentes naquela solenidade: o Presidente da República, Dr. Getúlio Vargas e o Ministro da Justiça o Dr. Francisco Campos e uma figura alegórica representando a raça e conduzindo o Pavilhão Nacional.</p> <p>Segue a 2^a porta-bandeira e os 2º mestre de sala, ambos dançando cedenciosamente mostrando alegria que são possuídos por estarem em delírio com o conjunto. Segue em conjunto de balanas ricamente trajadas fazendo lindas evoluções e cantando um samba intitulado "Uma só bandeira".</p>
--	---

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Para além das notícias sobre a formação da comissão de carnaval dos Tenentes do Diabo e do detalhamento do enredo do rancho carnavalesco Aliança de Quintino, encontramos pormenorizado o enredo do GRES Paz e Amor. A questão é sabermos quais foram os motivos que levaram o cronista a destacar exatamente essa escola de samba do bairro de Bento Ribeiro, haja vista que seu melhor resultado alcançado até então fora um segundo lugar no ano anterior, no desfile organizado pela União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB), considerado não-oficial, empatada com outras quatro agremiações. Em desfiles oficiais, a Paz e Amor obteve como melhor resultado um quarto lugar nos desfiles de 1942 e 1947. O fato de ter sido vice-campeã no ano anterior não parece ser uma razão suficiente, pois além de ter empatado com outras quatro que não tiveram o mesmo espaço, as duas escolas de samba que foram as campeãs

daquele desfile – Prazer da Serrinha e Unidos da Capela – tampouco receberam tal atenção. Talvez estejamos diante de uma das primeiras tentativas de aproximação das escolas de samba do *Jornal do Brasil* mediante a revelação dos detalhes de seu desfile, tal qual faziam as outras agremiações carnavalescas, principalmente as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos.

Mesmo abrindo esse espaço a uma escola de samba, a tônica das notícias do *Jornal do Brasil* continuava a mesma no carnaval de 1952, concedendo maior espaço ora às grandes sociedades ora aos ranchos carnavalescos. Assim como ocorreu no ano anterior, na edição do dia 17 de fevereiro de 1952⁷⁹, o GRES Filhos do Deserto⁸⁰, terceira colocada no carnaval de 1951, divulgou o seu enredo intitulado *Homenagem à cotonicultura brasileira* ou *Dia do Algodão*. Entretanto, essa foi uma atitude isolada entre as escolas de samba, haja vista que, três dias depois⁸¹, o periódico informou às grandes sociedades e aos ranchos carnavalescos os procedimentos necessários para que essas agremiações tivessem seus enredos divulgados, o que foi seguido principalmente pelos ranchos carnavalescos nas edições seguintes. Importante ressaltar aqui que o GRES Estação Primeira de Mangueira faria o mesmo na edição do dia 27 de fevereiro de 1954⁸², quando divulgou o enredo do seu desfile cujo título foi *Rio Antigo e Moderno*, que terminaria a disputa como a escola de samba campeã daquele ano. Contudo, a diferença entre essa divulgação e as duas anteriores citadas está no fato de que a Mangueira já era uma das grandes campeãs do carnaval carioca e uma das mais conhecidas agremiações do grande público. Ainda que outras escolas de samba não tenham lançado mão do mesmo expediente, acreditamos que esse seja um indício de que essas agremiações começavam a obter maior espaço, cuja relevância para o carnaval carioca passou a ser percebida pelo periódico, mesmo que A. Zul, desde o ano anterior, estivesse oferecendo maior destaque aos ranchos carnavalescos.

Cremos que a mudança na crônica carnavalesca do *Jornal do Brasil* começou a acontecer a partir das edições de 1953, quando os ranchos carnavalescos apareceram mais destacados do que as grandes sociedades, recebendo seus desfiles a expectativa de serem “deslumbrantes”, “sensacionais” e “uma parada de arte, luxo e beleza”, o que, na visão do periódico se confirmou. Essa guinada na cônica carnavalesca permaneceria até 1957 quando

⁷⁹ A. ZUL. “Dia do Algodão” é o enredo do Filhos do Deserto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 60, n. 38, 17 fev. 1952. Pródromos do Carnaval, p. 10.

⁸⁰ Agremiação do bairro de Lins de Vasconcelos que, em 1963, se fundiu com outra agremiação do bairro, a Flor do Lins, para formar a Sociedade Recreativa Escola de Samba Lins Imperial.

⁸¹ A. ZUL. Com os grandes clubs e os ranchos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 60, n. 40, 20 fev. 1952. Pródromos do carnaval, p. 10.

⁸² Id. Escola de Samba Estação Primeira – seu enredo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 47, 27 fev. 1954. Carnaval, p. 11.

ocorreu uma reformulação gráfica no *Jornal do Brasil* e a coluna sobre carnaval passou a ser dividida entre o cronista A. Zul e outro jornalista que não nos foi possível identificar seu nome. Além disso, o periódico passa a anunciar que voltaria a ser o líder dos festejos populares⁸³, instituindo também alguns concursos e premiações para as melhores histórias de carnaval enviadas por seus leitores com o objetivo de, segundo suas páginas, evitar o desaparecimento do carnaval. Nesse espaço de tempo prevaleceu nas crônicas de A. Zul, além dos elogios aos ranchos carnavalescos, a preocupação com o pagamento das subvenções que invariavelmente atrasavam e a decisão de algumas das grandes sociedades em não saírem às ruas justamente por conta da ausência da verba ou da falta de barracões disponíveis, o que levou, por exemplo, à decisão de sete grandes sociedades de não desfilarem, tendo apenas uma delas, o Clube dos Fenianos, se apresentado no carnaval de 1956.

Sendo assim, na empreitada de recuperar o carnaval carioca, o *Jornal do Brasil* passou a tentar entender as razões pelas quais ele estava em decadência, realizando entrevistas com personalidades ligadas aos ranchos carnavalescos e às grandes sociedades que foram uníssonos em apontar as já tão citadas questões financeiras e a burocracia que envolvia o requerimento das verbas e as autorizações para os desfiles. Contudo, devemos lembrar que provavelmente as escolas de samba padeciam dos mesmos problemas e recebendo uma verba ainda menor que as demais agremiações. Mesmo com essa constatação, o *Jornal do Brasil* não deixou de prosseguir com o seu apoio e destaque aos desfiles dos ranchos carnavalescos, utilizando os adjetivos que eram de praxe em suas páginas. O mesmo apoio já não se verificava em relação às grandes sociedades nas páginas do *Jornal do Brasil*, nas quais o cronista A. Zul começava a constatar que elas corriam o risco de desaparecerem do cenário festivo do Rio de Janeiro:

Na terça-feira de Carnaval o povo acorreu à Avenida Rio Branco convencido de que ia assistir a um grande espetáculo.

[...] Todavia, embora reconheçamos o esforço tremendo dos seus representantes, os préstimos muito deixaram a desejar. Sem bandas de músicas, todos, sem bandas de clarins, vários sem lanceiros, muitos, e com apenas dois carros alegóricos, visto que “Abre-Ala” [sic] é apenas um cartão de apresentação do cortejo, os préstimos – confessemos lealmente – não foram nem a sombra dos extraordinários desfiles de outrora.

[...] Não, positivamente não podemos concordar com isso. E é preciso, necessário, imprescindível, que os grandes clubes reajam contra a mutilação dos seus cortejos, sob pena de ficarem seriamente comprometidos com a opinião pública.⁸⁴

⁸³ A. Zul. O Jornal do Brasil voltará a ser o líder dos grandes festejos populares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 37, 13 fev. 1957. Pródromos do carnaval, p. 9.

⁸⁴ *Id.* Estão mutilando os préstimos das grandes sociedades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 58, 12 mar. 1957. 2º caderno, Clubes e festas, p. 3.

Podemos interpretar a partir das palavras acima do cronista A. Zul que elas parecem decretar derradeiramente que as grandes sociedades já não contariam mais com a ampla cobertura que era dedicada a essas manifestações carnavalescas em tempos passados, algo que ficou ainda mais explícito a partir das edições de 1958, quando as escolas de samba passaram a ter cada vez mais ampliadas as notícias sobre seus preparativos e desfiles, dividindo o espaço com os ranchos carnavalescos. Por conseguinte, às grandes sociedades restavam as já recorrentes notícias sobre a falta de subvenção e a expectativa acerca de suas saídas ou não em desfile na terça-feira de carnaval.

A comprovação de que o *Jornal do Brasil* havia mudado a sua preferência na cobertura carnavalesca pode ser encontrada na edição do dia 16 de janeiro de 1958⁸⁵, que indicou em sua capa uma reportagem sobre como o GRES Império Serrano estava se preparando para o desfile daquele ano, como podemos observar na imagem a seguir:

Figura 7 - Capa do *Jornal do Brasil* de 16/01/1958



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O *Jornal do Brasil*, em sua primeira página, mostra três fotografias do então diretor de harmonia do Império Serrano, Mano Décio da Viola⁸⁶ (grafado erroneamente como Décio),

⁸⁵ A. Zul. Mano Décio vai saber um segredo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 13, 16 jan. 1958. 1º caderno, p. 1.

⁸⁶ Décio Antônio Carlos (Santo Amaro da Purificação/BA, 14/07/1909 – Rio de Janeiro/RJ, 18/10/1984). Fundador e compositor do GRES Império Serrano.

afirmando que o enredo daquele ano lhe seria revelado pelo presidente da agremiação e quais seriam os seus atos seguintes para a execução do desfile, demonstrando que algumas escolas de samba procuravam ainda manter em segredo os enredos que apresentariam.

Três dias depois⁸⁷, seria a vez dos Acadêmicos do Salgueiro terem a expectativa sobre o seu desfile contada em amplo espaço no *Jornal do Brasil* que havia enviado repórteres a um ensaio em sua quadra, naquela época ainda localizada no Morro do Salgueiro, comprometendo-se a não revelar os possíveis segredos guardados pela agremiação. Na reportagem a escola de samba, com apenas cinco anos incompletos de existência, já era considerada uma das quatro grandes de seu gênero. Logo, para o periódico, possuir um título de campeã não era determinante para alçar a agremiação ao patamar das outras três que já haviam sido campeãs (até então, excetuando-se Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano, apenas Unidos da Tijuca e Vizinha Faladeira haviam alcançado o feito). Provavelmente, as colocações da agremiação nos carnavais a partir de 1954 podem ter feito o periódico apontar a agremiação como uma das grandes escolas de samba. Outro ponto importante é o fato de que a reportagem diz que seus novecentos figurantes já haviam recebido os modelos e as indicações de onde poderiam providenciar a confecção de suas fantasias, o que indica que ainda eram os componentes os responsáveis pela elaboração de pelo menos parte do desfile, significando aquilo que Hiram Araújo denominou de solidariedade de grupo.⁸⁸

A partir desse momento, as notícias sobre as escolas de samba ficaram cada vez mais frequentes, levando o periódico, em sua edição do dia 22 de janeiro de 1958⁸⁹, a identificar a presença constante – e, muitas vezes, incômoda – de segmentos sociais que não faziam parte do cotidiano dessas agremiações, chamados no título de “Copacabana-boys”.

A reportagem narra que pessoas provenientes da Zona Sul da cidade estavam invadindo as escolas de samba, comportando-se de maneira inadequada durante os ensaios da Estação Primeira de Mangueira, agremiação muito procurada, ainda de acordo com o jornal, devido ao fato de o morro que empresta o nome à agremiação ser o mais famoso e cantado da cidade, gerando um pedido de seu presidente, Lourival de Almeida⁹⁰, ao *Jornal do Brasil* para que reproduzisse seu apelo aos visitantes com o intuito de que estes se comportassem de uma

⁸⁷ A. ZUL. Acadêmicos do Salgueiro: tudo pensado e planejado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 16, 19 jan. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁸⁸ Cf. nota 55, p. 35.

⁸⁹ A. ZUL. Copacabana-boys provocam onda na Escola de Samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 17, 22 jan. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁹⁰ De acordo com a galeria de presidentes constante na página oficial da agremiação, disponível em <https://www.mangueira.com.br/site/presidentes/>, a Mangueira era administrada em 1958 por Marcelino José Claudino. Além disso, não existe a informação de que Lourival de Almeida tenha ocupado tal cargo.

maneira adequada nos ensaios, pois, segundo o dirigente, exageravam na bebida, cheiravam lança-perfume e faziam algazarra. Esse incômodo também vai aparecer na edição do dia 11 de fevereiro. Sob o título de “A Mangueira pede socorro”, o periódico mostra uma fotografia de pessoas cheirando lança-perfume durante o ensaio da escola de samba, retratando dessa maneira o problema:

Estão querendo acabar com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. [...] Depois veio a mania de levar a Escola para os clubes da alta sociedade. Em alguns, havia amor à Mangueira e simpatia pelo samba. Noutros, horroroso esnobismo que transformou a nossa melhor sociedade. [...] Rapazes e moças da “Zona Sul” cheirando lança-perfume e aos abraços, invadem o terreiro e instituem uma estranha maneira de deformação do samba, que vindo do marginalismo para uma posição social simpática, volta ao passado marginal pelas mãos da dita “juventude Coca-Cola”.⁹¹

Não obstante os problemas trazidos pela presença desses segmentos médios aos ensaios, as escolas de samba continuavam cada vez mais a se aproximar deles, solicitando a sua presença aos ensaios, conforme consta na primeira página da edição do dia 30 de janeiro⁹² que, sob o título de “escolas convidam para o samba”, apresenta uma foto de grande tamanho do então diretor de harmonia da Estação Primeira de Mangueira, Chicão, com algumas crianças. Abaixo da foto, o *Jornal do Brasil* informa que os dirigentes haviam participado de uma reunião e solicitaram ao periódico que convidasse os entusiastas do samba para assistirem aos seus ensaios em suas quadras, o que foi feito em sua décima página, indicando o endereço das agremiações. Portanto, pode-se afirmar que o interesse das camadas médias da sociedade pelas escolas de samba estava inserido em um contexto típico da década de 1950 que fez com que essas manifestações culturais modifcassem algumas de suas características⁹³, refletindo que a cultura é algo dinâmico.

Era cada vez mais notória a aproximação do *Jornal do Brasil* com as escolas de samba que, por sua vez, buscavam o contato com o periódico para se promoverem tal qual faziam as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos alguns anos antes. Nesse sentido, o periódico carioca irá apontar como um fato inédito para as escolas de samba a divulgação do enredo pormenorizado de uma agremiação. É válido lembrar que o que ocorria costumeiramente era se conhecer os enredos que seriam apresentados poucos dias antes dos desfiles. Sendo assim, na

⁹¹ A. ZUL. A Mangueira pede socorro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 34, 11 fev. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁹² *Id.* Escolas convidam para o samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 24, 30 jan. 1958, p. 1.

⁹³ Essa discussão será ampliada em capítulo posterior.

edição de 12 de fevereiro de 1958⁹⁴, o jornal abordou como os Acadêmicos do Salgueiro apresentariam o enredo sobre o sesquicentenário do Corpo de Fuzileiros Navais do Brasil, tendo sido visto como uma espécie de homenagem da agremiação ao *Jornal do Brasil*. Ao longo da matéria, que ocupa cerca de um quarto da página, foram apresentadas quatro fotografias representativas dos carros alegóricos e os pontos principais do que o então dirigente narrou sobre o enredo.

Usando-se do mesmo artifício, a Estação Primeira de Mangueira enviava o seu enredo para o desfile daquele ano, visto pelo *Jornal do Brasil* como inédito porque foi divulgado exatamente como foi escrito por aquele que o periódico considerava⁹⁵ o então presidente da agremiação.⁹⁶ Se as escolas de samba passaram a ser mais procuradas pelos segmentos médios da sociedade, o *Jornal do Brasil* passou então a aproximar essas agremiações daqueles que compunham o seu público leitor, noticiando de maneira cada vez mais recorrente seus preparativos para o carnaval.

Importante ressaltar que nessa mesma edição o *Jornal do Brasil* parecia decretar derradeiramente a diminuição de sua cobertura sobre as grandes sociedades, classificadas como instituições representativas da parte velha do carnaval carioca que não se modernizava porque estaria apegado a uma espécie de tradicionalismo: “modernizar o desfile das sociedades não é a intenção de ninguém, pois não é moderno o espírito dessas sociedades nem o do próprio desfile, hoje uma reminiscência – exclusivamente.”⁹⁷ Logo, percebemos que o *Jornal do Brasil* colocou as grandes sociedades como manifestações carnavalescas que estavam em franca decadência por conta da recusa em se modernizarem, ainda que não tenha exposto o que considerava como moderno.

Se as edições do *Jornal do Brasil* de 1958 já indicavam uma mudança na sua cobertura carnavalesca, demonstrando o início de uma preferência pelas escolas de samba, as páginas do ano seguinte não deixariam mais dúvida sobre tal escolha, passando a haver uma maior aproximação com o Salgueiro cujos dirigentes revelavam algumas novidades que pretendiam levar aos desfiles. Exemplo disso encontramos já na edição do dia 09 de janeiro⁹⁸, quando

⁹⁴ A. ZUL. Um enredo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 35, 12 fev. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁹⁵ Cf. nota 90, p. 52.

⁹⁶ A. ZUL. Como é escrito um enredo de escola de samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 39, 16 fev. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁹⁷ Id. Préstitos tradicionais e velhos artistas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 39, 16 fev. 1958. 1º caderno, p. 10.

⁹⁸ BATERIA de Acadêmicos vai parar meio minuto: bossa nova que do Salgueiro vem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 7, 09 jan. 1959. 1º caderno, Carnaval, p. 7.

Nelson de Andrade, apontado pela reportagem como presidente⁹⁹, indicou que a bateria da agremiação pararia por meio minuto em frente à comissão julgadora. Outras reportagens seriam feitas em torno do enredo da agremiação, tendo sempre Nelson de Andrade como seu porta-voz, demonstrando que essa seria uma das táticas recorrentes da agremiação para que alcançasse o desejado título de campeã do carnaval, tendo, inclusive, revelado o seu enredo para o periódico na edição do dia 28 de janeiro¹⁰⁰, sendo a segunda das consideradas quatro grandes a fazê-lo, já que o mesmo havia sido feito pela Portela um dia antes junto com a letra do samba-enredo¹⁰¹. Alguns dias depois, o periódico retrataria uma síntese da biografia de Nelson de Andrade e qual era o seu pensamento sobre os enredos das escolas de samba, apontando que gostava de histórias lineares.

Na edição do dia 05 de fevereiro¹⁰², o *Jornal do Brasil* já considerava de fato as escolas de samba como as maiores atrações do carnaval carioca, cujos desfiles eram demonstrativos de encanto e esplendor, atraindo o interesse por conta do próprio samba e sua coreografia, além da riqueza das fantasias, dos enredos e do bom gosto de suas apresentações. Contudo, o que mais se destacou nessa mesma edição foram as notícias sobre os desfiles dos ranchos carnavalescos e das grandes sociedades. Os primeiros foram assim retratados pelo *Jornal do Brasil*:

Os Ranchos são tão velhos quanto os préstimos das Grandes Sociedades e, de fato, tanto como eles, são considerados decadentes. Continuam, no entanto, numerosos e fiéis à linha tradicional, sem dúvida belíssima e notável pela ingenuidade. Foram os antigos cronistas do JORNAL DO BRASIL que deram notoriedade e prestígio ao desfile dos ranchos, tendo sido o antigo cronista carnavalesco deste jornal, o popular Azul (Artálio Luz), Presidente da Federação dos Ranchos Cariocas. Vale a pena assisti-los principalmente pelas marcha-ranchos.¹⁰³

A passagem acima pode nos dar alguns indicativos sobre a mudança de preferência da cobertura do *Jornal do Brasil*. Como presidente da Federação dos Ranchos Cariocas, seria natural que o cronista carnavalesco A. Zul desse maior destaque aos ranchos carnavalescos do

⁹⁹ Em 1959, de acordo com a galeria de presidentes constante no site oficial da agremiação, disponível em <https://www.salgueiro.com.br/presidentes/>, quem a comandava era Manoel Carpinteiro (Manoel Vicente de Oliveira).

¹⁰⁰ Pintor Debret vai ser o enredo do Salgueiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 23, 28 jan. 1959. 1º caderno, Carnaval, p. 7.

¹⁰¹ PORTELA bicampeã escolhe enredo e samba oficial: Brasil, panteão de glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 22, 27 jan. 1959. 1º caderno, Carnaval, p. 7.

¹⁰² ESCOLAS de samba: encanto e esplendor do carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 30, 05 fev. 1959. 1º caderno, p. 7.

¹⁰³ RANCHOS desfilam como há 20 anos: tradição e beleza. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 30, 05 fev. 1959. 1º caderno. p. 7.

que às outras agremiações carnavalescas. Logo, a substituição do cronista carnavalesco A. Zul por outro jornalista teria sido razão suficiente para que os ranchos carnavalescos fossem suplantados pelas escolas de samba nas narrativas do *Jornal do Brasil*? Acreditamos que não totalmente. Na verdade, a própria reportagem nos dá um caminho de resposta e que já foi aqui citada anteriormente. É provável que a intenção dos ranchos carnavalescos em se manterem intransigentes quanto à manutenção de suas tradições, aliada à falta de leitura das conjunturas que se apresentaram na década de 1950, tenham levado essas manifestações carnavalescas a um processo irreversível de decadência, problema que também alcançou as grandes sociedades.

Sendo assim, podemos concluir que as escolas de samba foram, ao longo da década de 1950, se consolidando nas páginas do *Jornal do Brasil* como as principais atrações do carnaval carioca superando as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos. Um conjunto de fatores pode explicar a mudança de predileção do periódico. Em primeiro lugar, a insistência dessas manifestações culturais em se prenderem a uma espécie de tradicionalismo que as impedia de apresentar novidades que atraíssem maior interesse tanto do público quanto da própria imprensa. Em segundo lugar, a capacidade de leitura que as escolas de samba tiveram da conjuntura da década de 1950 – que iremos abordar mais profundamente em capítulo subsequente –, adotando também como uma de suas táticas a aproximação com a imprensa mediante a divulgação de seus enredos. Por fim, a mudança da linha editorial do *Jornal do Brasil* fez com que o periódico passasse a divulgar com maior frequência os acontecimentos e os preparativos das agremiações que possuíam maior relevância para a camada social que compunha o seu público leitor, que passou, a partir daquela década, a direcionar seu interesse para as escolas de samba. Se essa foi a tônica da cobertura carnavalesca do *Jornal do Brasil* ao longo da década de 1950, partiremos a partir desse momento para a análise do *Diário de Notícias*, buscando observar se ele seguia o mesmo caminho em sua narrativa acerca do carnaval que o seu congênero.

1.2.2 A narrativa do *Diário de Notícias*

Diferentemente do *Jornal do Brasil*, que durante boa parte de sua existência se eximiu dos debates políticos, o *Diário de Notícias*, fundado em 1930 por Orlando Ribeiro Dantas, Nóbrega da Cunha e Alberto Figueiredo Pimentel Segundo, nasceu como um jornal que visava lutar contra as estruturas oligárquicas até então presentes no país, ainda que não tenha se alinhado a nenhum dos partidos políticos existentes. Após a Revolução de 1930 e a não

convocação de uma nova constituinte por parte do governo revolucionário, fez com que o *Diário de Notícias* se tornasse opositor ao governo, levando-o a apoiar a Revolução Constitucionalista de 1932, o que lhe causou uma censura, mas não diminuiu seu ímpeto contra o governo Vargas. Com o advento do Estado Novo e diante da forte censura que passou a receber, o *Diário de Notícias* negou-se a noticiar os assuntos desejados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, buscando se desvincilar da censura e divulgar os acontecimentos internacionais. Entretanto, essa conjuntura fez com que a situação financeira do periódico se agravasse, posto que já vinha acumulando dívidas desde a sua criação.¹⁰⁴

Importante ressaltar que o *Diário de Notícias* circulou entre 1930 e 1974, e em seus primeiros anos apresentava duas edições, uma saída às 4 da manhã e outra às 11, contando com aproximadamente 16 páginas divididas em duas seções. De acordo com Nayre Carolina Luz¹⁰⁵, o jornal em suas três primeiras páginas noticiava assuntos de ordem política e social, sendo seguida pelas colunas Educação, Sports, Economia, Comércio e Indústria, e Cinema, Theatro e Música, sendo essa a responsável por divulgar os acontecimentos culturais da cidade.

O *Diário de Notícias*, com tiragem inicial de seis mil exemplares, ampliou o número de cópias para 168 mil já ao final de 1930 e, mesmo tendo “surgido com os propósitos voltados à classe média, ele acabou sendo lido por pessoas de todas as classes sociais”¹⁰⁶, superando todos os seus principais concorrentes a partir de 1939.

Assim como fizemos com o *Jornal do Brasil*, não é nosso objetivo aqui traçar todo o histórico do *Diário de Notícias*, podemos afirmar que a cobertura carnavalesca do periódico em 1950 (e ao longo dos anos seguintes) era bem mais tímida que a do *Jornal do Brasil*, procurando se caracterizar como um jornal mais preocupado em noticiar a festa, distanciando-se de um jornalismo opinativo ou mesmo defensor das questões que envolviam as agremiações carnavalescas, além de não ser assinada especificamente por um colunista, ao contrário do outro periódico aqui estudado. Sendo assim, notamos que a cobertura sobre o carnaval iniciava com uma seção intitulada *Temporada carnavalesca*, que dividia a página com classificados, com notícias sobre concursos a serem realizados e com a seção chamada *Diário escolar*, além de ocorrências de cunho policial. Seguindo o exemplo do seu congênero, no início do ano, o *Diário de Notícias* buscava relatar os preparativos e os festejos que ocorreriam nas sedes das grandes

¹⁰⁴FERREIRA, Marieta de Moares. *Diário de Notícias*. [S.l.: s.d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em: 05 mar. 2023.

¹⁰⁵LUZ, Nayre Carolina Gomes. *Entre o marginal e o oficial: o samba e a crítica musical no Diário de Notícias do Rio de Janeiro (1930-37)*. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

¹⁰⁶*Ibid.* p. 27.

sociedades, pouco noticiando os acontecimentos nas escolas de samba. A primeira notícia encontrada¹⁰⁷ sobre uma escola de samba foi a que relatou um assalto à sede da Depois Eu Digo¹⁰⁸, fato que foi esclarecido uma semana depois.¹⁰⁹

Voltando aos relatos carnavalescos, o cerne das notícias sobre as grandes sociedades, além de seus preparativos e eventos, girava em torno do pedido de aumento de subvenções para a prefeitura. Contudo, ao contrário do que era realizado pelo cronista A. Zul no *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias* limitava-se apenas a expor a notícia, não se posicionando em defesa dessas associações em relação às suas solicitações.

Assim como no *Jornal do Brasil*, as manchetes carnavalescas de 1950 destacavam as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos, destinando pouquíssimo espaço às escolas de samba, classificando aqueles desfiles como tradicionais e deslumbrantes, tal qual podemos ver na edição do dia 23 de fevereiro.¹¹⁰

Figura 8 - Deslumbrante o desfile das Grandes Sociedades



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nessa edição, há a divulgação do resultado do concurso entre as agremiações e, assim como ocorria no *Jornal do Brasil*, houve o estabelecimento de uma espécie de hierarquia entre

¹⁰⁷ ASSALTADA uma “escola de samba” na Tijuca. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 8348, 07 jan. 1950. Segunda Seção, p. 1.

¹⁰⁸ Agremiação do Morro do Salgueiro que, ao se fundir com a Azul e Branco, formou o GRES Acadêmicos do Salgueiro.

¹⁰⁹ O CASO da escola de samba “Depois eu Digo”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 8354, 14 jan. 1950. Segunda Seção, p. 1.

¹¹⁰ DESLUMBRANTE o desfile das grandes sociedades. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 8386, 23 fev. 1950. Segunda Seção, p. 1.

elas, não obedecendo a ordem na qual desfilaram. Além disso, pudemos perceber que há um minucioso relato sobre como cada grande sociedade se apresentou na terça-feira de carnaval, não sendo encontrada qualquer menção sobre os desfiles das escolas de samba.

A tônica na preferência em noticiar os acontecimentos nas grandes sociedades se manteve no carnaval de 1951, apenas elencando as escolas de samba que fariam parte do concurso e quais eram os enredos a serem apresentados. A única alteração no matutino em relação ao ano anterior foi a criação de uma seção intitulada *Ecos do Carnaval* – homônima da coluna do *Jornal do Brasil* – em que o objetivo era relatar os principais acontecimentos após o carnaval. Não houve também qualquer alteração substancial nas páginas carnavalescas do *Diário de Notícias* em 1952 e em 1953, salvo uma das notas no interior da seção que passou a ser assinada por alguns jornalistas que o faziam sob os pseudônimos de Juca Gordo, Faixa, Beiçola, Pé-de-cana, Gibi, M.P., F.M., e J.P. Mais uma vez o grande destaque era dado ao detalhamento dos desfiles das grandes sociedades, relatando onde se localizavam os seus barracões, quais eram seus enredos, o que representariam as suas alegorias, quem eram os artistas responsáveis pela elaboração do desfile e quais seriam os seus itinerários, oferecendo muito pouco espaço às notícias sobre os ranchos carnavalescos.

Algumas mudanças bastante sutis foram realizadas pelo *Diário de Notícias* em 1954. Os responsáveis pelas edições decidiram, inicialmente, suprimir a seção “Temporada Carnavalesca”, ficando as notícias sobre o carnaval alocadas entre outras reportagens, sem qualquer título que pudesse diferenciá-las. A partir da edição do dia 31 de janeiro, o periódico passou a apresentar uma seção intitulada “Carnaval”, porém, diminuindo sensivelmente as notícias sobre as agremiações carnavalescas (as grandes sociedades entre elas), preocupando-se muito mais em relatar ao longo de diversas edições o concurso que escolheria a “Rainha do Carnaval”. Apesar disso, o periódico ainda noticiou a decisão tomada pela grande sociedade Tenentes do Diabo – o Clube dos Democráticos havia também compartilhado da mesma atitude – em não levar os seus carros alegóricos às ruas, optando, portanto, pela desistência em desfilar, o que, de acordo com o matutino, iria contribuir para a diminuição do brilhantismo do carnaval.¹¹¹ Sem embargo, o fato relatado não se configurou como um impedimento para que o *Diário de Notícias* adjetivasse os préstimos das grandes sociedades como elementos que eram

¹¹¹ DIMINUÍDO o brilhantismo do próximo Carnaval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 9604, 23 fev. 1954. Primeira Seção, Carnaval, p. 2.

pautados pelo brilho e que foram dignos de grande interesse do público, como podemos ver na imagem a seguir:¹¹²

Figura 9 - Brilhante e dos mais concorridos



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Dessa vez, o matutino trouxe uma breve notícia de como transcorreram os desfiles das escolas de samba, adjetivando-os como coreográficos, mas se limitando apenas a informar que havia um número significativo de agremiações concorrentes e que os cortejos foram prolongados devido ao atraso de algumas delas, além de ter também indicado que o campeão entre os ranchos carnavalescos foi o União dos Caçadores.

Se o *Jornal do Brasil*, mediante as palavras do seu cronista A. Zul, havia de fato decretado a decadência dos desfiles das grandes sociedades no carnaval de 1957, o *Diário de Notícias* propagou essa opinião dois anos antes, já na edição do dia 24 de fevereiro de 1955, quando esse matutino afirmou que essas agremiações usavam temas que já haviam sido explorados e com ausência de gosto artístico:

Os festejos carnavalescos de rua tiveram encerramento com os desfiles das chamadas grandes sociedades, que se apresentaram sem o brilhantismo de outras épocas, alegorias decalcadas em temas surrados. Ainda assim, grande massa popular deslocou-se de todos os pontos da cidade para assistir, nas avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, o percurso oficial do cortejo, e

¹¹² BRILHANTE e dos mais concorridos o desfile das grandes sociedades. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 9610, 04 mar. 1954. Segunda Seção, p. 1.

aplaudir os préstimos, que se atrasaram em virtude da caída de chuvas inesperadas, prejudicando, inclusive, a beleza de alguns trabalhos.¹¹³

Por outro lado, mesmo com os problemas apontados, o *Diário de Notícias* reitera o interesse do público, que segundo a reportagem, havia se deslocado de diferentes pontos da cidade para assistir aos cortejos. Além disso, o periódico também informou que os desfiles dos ranchos carnavalescos não atingiram o que deles era esperado, sendo classificados como um espetáculo despido de entusiasmo e quase melancólico, em que as agremiações se apresentaram muito mais pela obrigação de fazê-lo, tendo sido pouco aplaudidos pelo público que se fazia presente. Outrossim, ainda que tenha se utilizado de um espaço reduzido, o *Diário de Notícias* dessa forma relatou a sua impressão acerca dos desfiles das escolas de samba:

Figura 10 - Grande espetáculo carnavalesco

Grande Espetáculo Carnavalesco o Desfile das Escolas de Samba

Multidão entusiasmada aplaudindo os conjuntos

O desfile das Escolas de Samba constituiu o maior espetáculo do carnaval carioca de 1955. Durante cerca de oito horas os conjuntos desfilaram, frente a incalculável multidão, que não se cansava de aplaudirlos, com o maior entusiasmo. Boa colocação deverá ainda estar reservada à Estação Primeira, de Mangueira, nos Aprendizes de Lucas e à Portela. O resultado do concurso será conhecido hoje, às 16 horas, quando se reunirão os membros da Comissão Julgadora, na Associação das Escolas de Samba, à rua Joaquim Palhares.

OS PRÉMIOS

A Municipalidade concede 25 mil cruzados à campeã; 15 mil à vice-

Sem que se possa realmente antecipar a decisão da comissão julgadora, pode-se, entretanto, prever que serão classificados nos dois primeiros lugares o Império Serrano e a Escola de Samba do Morro da Serrinha, de Madureira.

do total dos prémios municipais é o custo geral de uma escola de samba, levando-se em conta o alto custo dos cetins, das sedas, dos nylons, dos sapatos, das lantejoulas.

Um traje de mestre-sala custa cerca de quatro a cinco mil cruzados. E os trajes das centenas de baianas típicas das escolas custam fortunas em roupas e instrumentos.

campeã; 10 mil à terceira colocada; 8 mil à quarta; e 4 mil cruzados à quinta.

Dez, vinte, cinquenta vezes mais

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Essa reportagem do matutino carioca parece indicar uma guinada na opinião sobre qual seria a principal atração do carnaval carioca a partir dali. Se, ao contrário do *Jornal do Brasil*, que manteve por algum tempo o foco nos ranchos carnavalescos, o *Diário de Notícias* não se privou de indicar que as escolas de samba se constituíam, pelo menos naquele ano de 1955, no maior espetáculo do carnaval carioca. Contudo, o jornal ainda seguia uma linha que preferia dar destaque aos concursos da Rainha do Carnaval e noticiar os acontecimentos carnavalescos nos clubes, limitando-se a divulgar os regulamentos e os roteiros das agremiações, o que perdurou até o carnaval de 1957.

¹¹³ EM DECADÊNCIA o carnaval das grandes sociedades. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 9909, 24 fev. 1955. Segunda Seção, p. 1.

Foi no ano de 1958 que o *Diário de Notícias* começou a abrir um maior espaço às escolas de samba, noticiando os acontecimentos em suas quadras e a aproximação que passou a acontecer entre o periódico e essas agremiações, seja mediante a ida de seus repórteres às quadras, seja por conta da visita dos componentes à redação, como foi o caso do GRES Beija-Flor de Nilópolis¹¹⁴, até então uma pequena escola de samba da Baixada Fluminense, fundada cerca de dez anos antes, que compareceu à sede do periódico levando alguns de seus componentes.

Para ratificar sua escolha por ampliar a cobertura das escolas de samba, o *Diário de Notícias*, ao relatar como transcorreram os desfiles das agremiações carnavalescas, em sua edição de 20 de fevereiro¹¹⁵, destaca no alto da página a apresentação das dezesseis escolas de samba que concorreram, apontando que não obstante o atraso para o início do cortejo, o público não poupou aplausos a um espetáculo visto pelo periódico como um elemento de beleza e de bom gosto. Em contrapartida, ao fim da página, o matutino carioca mais uma vez teceu críticas às grandes sociedades, apontando que houve uma predominância do mau gosto em seus desfiles que, unido ao atraso com que se apresentaram, levaram o público ao desinteresse.

A partir das edições de 1959, começa a aparecer o nome do jornalista responsável pela coluna carnavalesca do *Diário de Notícias*, Rubens Resende (que estava de licença e foi substituído pelo jornalista L.L.), com a colaboração de Manuel Egídio dos Santos, Agostinho Seixas e do fotógrafo Armando do Carmo, ficando as escolas de samba ao cargo de Newton Silva. Logo, podemos perceber que o destaque de um jornalista para cobrir exclusivamente as escolas de samba é um indício consistente de que o periódico passou a considerar seus desfiles definitivamente como o principal evento do carnaval carioca, passando também a patrocinar o concurso do “Cidadão Samba”, assunto que se tornou recorrente em suas páginas naquele ano, além do já citado concurso da “Rainha do Carnaval”, competição organizada pela Associação dos Cronistas Carnavalescos (ACC) cujo presidente era Rubens Resende, colunista do *Diário de Notícias*. Entretanto, ainda que já não mais visse os desfiles das grandes sociedades com o entusiasmo de outrora, o periódico ainda concedia algum espaço a essas manifestações, principalmente os detalhes de como viriam organizados os seus carros alegóricos para o desfile, tal qual ocorreu na edição do dia 06 de fevereiro¹¹⁶, quando o Clube

¹¹⁴ E.S. BEIJA-FLOR de Nilópolis. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 10803, 31 jan. 1958. Primeira Seção, Carnaval, p. 11.

¹¹⁵ SILENCIOU o último tamborim com o sol queimando o asfalto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 10818, 20 fev. 1958. Segunda Seção, p. 1-2.

¹¹⁶ COM ALEGRIA e crítica desfilarão os Pierrots. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 11114, 06 fev. 1959. Primeira Seção, Carnaval, p. 12.

Pierrots da Caverna divulgou como pretendiam se apresentar. Mais uma vez, as notícias sobre o desenrolar do carnaval de 1959 seguiram a mesma tônica dos desfiles passados, narrando que as grandes sociedades se constituíram em uma decepção para o público e as escolas de samba terminaram suas apresentações ao meio-dia.¹¹⁷

Ao longo dessa seção, pudemos perceber que no início do período privilegiado nesse capítulo, o *Diário de Notícias* destacava os desfiles das grandes sociedades em seu noticiário especializado, oferecendo quase nenhum espaço aos preparativos das escolas de samba e/ou seus cortejos, tal qual o *Jornal do Brasil* o fez, ainda que esse também se dedicado a uma cobertura mais aprofundada dos ranchos carnavalescos. Com o passar dos anos, mesmo enxergando que as grandes sociedades estavam em decadência e passando a conceder um espaço maior às escolas de samba, da mesma forma que o *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias*, ao contrário do seu congênere, apresentou uma cobertura muito mais superficial, preferindo destinar seu noticiário aos eventos sociais e aos concursos patrocinados por ele ou pela ACC sobretudo no período pré-carnavalesco.

Sendo assim, se a imprensa carioca, mediante os dois periódicos aqui elencados, enxergou a década de 1950 como um período em que as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos foram superados pelas escolas de samba, tendo concorrido para isso diversos fatores, e se o fim desse período e o início da seguinte foram destacados como um período que se convencionou chamar de revolucionário em relação à temática e à estética apresentadas pelas escolas de samba – como iremos abordar em capítulo posterior –, devemos analisar o que era levado a julgamento e quem julgava os desfiles das escolas de samba, o que nos ajudará a enxergar se na década de 1950 outros aspectos eram levados em consideração se comparados ao momento seguinte.

1.3 As escolas de samba em julgamento

No carnaval de 2024, as doze escolas de samba que compõem o Grupo Especial do Rio de Janeiro, em competição organizada pela LIESA, foram julgadas por uma comissão composta por trinta e seis membros que as avaliaram em nove quesitos¹¹⁸, alguns ligados mais diretamente aos aspectos visuais e outros voltados, podemos por assim dizer, ao samba.

¹¹⁷ FINAL sem brilho com o desfile das grandes sociedades. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 39, n. 11117, 12 fev. 1959. Segunda Seção, p. 1.

¹¹⁸ Os nove quesitos julgados foram: harmonia, bateria, mestre-sala e porta-bandeira, samba-enredo, evolução, enredo, comissão de frente, alegorias e adereços e fantasias.

Sendo assim, aqueles que preferem apontar a década de 1960 como o período que marcou o início de uma revolução temática e estética nas escolas de samba, principalmente devido à chegada do artista plástico Fernando Pamplona, afirmam que passou a se configurar uma preferência pela visualidade dos desfiles em detrimento dos quesitos voltados ao samba.

Uma das principais autoras que trabalham com essa ideia de que a presença dos carnavalescos aprofundou uma possível dualidade entre o visual e o “samba no pé” é Maria Laura Cavalcanti¹¹⁹, em que este último marcava a questão festiva do desfile mediante a participação dos componentes das escolas de samba na música e no canto, ao passo que o primeiro evidenciava o desfile enquanto espetáculo. Para ela foi justamente a tensão entre esses dois aspectos que iria possibilitar a expansão e a transformação das escolas de samba a partir da década de 1960.

Entretanto, devemos questionar aqui se os julgamentos realizados a partir da década de 1960, em tese, passaram a levar em conta mais os aspectos visuais dos desfiles em comparação com aqueles ligados ao samba em si e se essa mudança, por sua vez, significou também uma consequente alteração nos quesitos em julgamento, o que era analisado pela comissão julgadora durante o período analisado aqui nesse capítulo? E, mais ainda, quem eram os membros do júri responsável por apontar a campeã do carnaval carioca entre as escolas de samba? Essas perguntas são importantes para compreendermos se realmente houve uma significativa mudança de padrão no julgamento dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960, em que os quesitos anteriormente seriam ligados mais aos aspectos do samba e, posteriormente, teriam passado a ser valorizados pela comissão julgadora os quesitos, digamos, visuais.

Buscamos, então, as fontes que pudessem apontar quais eram os quesitos julgados a partir de 1950 bem como quem eram os membros das comissões julgadoras. Como as escolas de samba eram menos noticiadas pelos jornais aqui elencados em comparação com as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos, recorremos também ao livro de Hiram Araújo¹²⁰, que apresenta na maior parte da década analisada aqui os quesitos e os membros da comissão julgadora dos desfiles, embora, infelizmente, ele não aponte quais foram as fontes utilizadas por ele.

Ao analisarmos a formação da comissão julgadora entre os anos de 1950 e 1959, pudemos observar que em nenhum momento o Departamento de Turismo e Certames (DTC)

¹¹⁹ CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

¹²⁰ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

da então Prefeitura do Distrito Federal, órgão responsável pelos concursos carnavalescos, contou com membros ligados às escolas de samba, tendo sempre dado preferência por escolher pessoas que não faziam parte diretamente de seu universo. Não temos como afirmar se tal escolha realizada pelo DTC seria em virtude de tentar dar uma aura de imparcialidade à disputa entre as escolas de samba ou se, por outro lado, os responsáveis pelo órgão consideravam que os sambistas não possuíam conhecimento suficiente para avaliar os quesitos ou parte deles.

Fato é que na maioria do decênio, os quesitos julgados pouco variaram, além da comissão julgadora ser quase sempre formada por profissionais inteiramente ligados ao meio artístico, não nos sendo possível saber quais eram os critérios de seleção usados pelo DTC porque o órgão não divulgava antecipadamente os nomes dos membros do júri, somente sendo de conhecimento da imprensa e das escolas de samba no momento do desfile. A única exceção que encontramos à regra foi a presença de um membro que, a priori, não possuía qualquer formação artística e/ou musical, tratando-se do nome de Álvaro Dias, então vereador, que foi partícipe da comissão, segundo Hiram Araújo¹²¹, que julgou os desfiles da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES) em 1950.

Os quesitos analisados geralmente eram bateria, bandeira, cenografia ou escultura (carros alegóricos), enredo, evolução (mestre-sala e porta-bandeira), fantasia, harmonia e samba (letra e melodia), sendo que um mesmo julgador poderia ser responsável por mais de um item. Recorrendo ao regulamento do desfile das escolas de samba de 1956¹²², podemos observar que o júri seria composto por um maestro, responsável por julgar a bateria, a harmonia e a melodia do samba; por um escultor ou pintor, que analisaria a iluminação e a escultura das alegorias; um(a) jornalista ou escritor(a), que ficaria a cargo da letra do samba e do enredo; uma costureira ou bordadeira, que julgaria as fantasias e as bandeiras; e um(a) coreógrafo(a), que lançaria suas notas ao casal de mestre-sala e porta-bandeira, ao conjunto e à comissão de frente. Tal requisito para os julgadores pouco mudou para os desfiles seguintes, tendo sido observado que a costureira ou bordadeira foi substituída por um(a) figurinista, e um crítico de artes passou a analisar as alegorias e a sua iluminação.

Ao analisarmos todos os quesitos julgados (e suas subdivisões) entre os carnavais de 1950 e de 1959 e separar aqueles que estariam voltados mais aos aspectos visuais daqueles que estariam ligados ao samba, percebemos que quase metade deles (iluminação, escultura, fantasias, bandeiras e conjunto) estava atrelada à questão da visualidade, estando os demais

¹²¹ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

¹²² DESFILE das escolas de samba: regulamento para os concursos de 1956. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 65, n. 32, 08 fev. 1956. Pródromos do carnaval, p. 11.

(bateria, harmonia, melodia, letra do samba, enredo, comissão de frente e mestre-sala e porta-bandeira) voltados à exibição do samba. Sendo assim, a afirmação de que a década de 1960, a partir da chegada de Fernando Pamplona ao Salgueiro, foi o marco inicial da transformação das escolas de samba do Rio de Janeiro em que os aspectos visuais passaram a se sobressair em relação àqueles vinculados ao samba, parece não se sustentar, pelo menos do ponto de vista do julgamento dos desfiles. Se a citada década foi o início do que Haroldo Costa¹²³ e Sérgio Cabral¹²⁴ convencionaram chamar de “revolucionária” por conta de possíveis temas novos e de uma nova estética apresentada, os quesitos analisados no decênio anterior já levavam bastante em consideração a questão plástica dos desfiles em um número até mesmo maior, por exemplo, do que aqueles que foram julgados no concurso atual, quando só três (alegorias e adereços, fantasias e comissão de frente) possuíam características de alguma forma vinculadas ao visual, sendo que o último podemos considerá-lo como um quesito híbrido porque na atualidade envolve ambos os aspectos.

Retomando a questão dos membros das comissões julgadoras, podemos afirmar que, ao consultarmos as fontes aqui citadas, poucos nomes se repetiram entre os carnavais de 1950 e 1959. Os únicos casos encontrados foram os do maestro Alfredo Barbosa¹²⁵ (em 1952 e 1953), do jornalista Canuto Silva (em 1954 e 1956), da bailarina Elba Nogueira (em 1956 e 1958), do maestro Mozart Araújo (em 1957 e 1958), do folclorista e escritor Edison Carneiro (em 1957 e 1959) e da jornalista Eneida de Moraes (em 1958 e 1959). Não nos foi possível encontrar a biografia de cada um dos membros das comissões julgadoras entre os anos aqui privilegiados, principalmente entre 1950 e 1952 (não conseguimos saber com exatidão quem fez parte da comissão em 1951 e 1952), sendo-nos viável apenas saber por conta da exigência do regulamento quais eram as suas profissões à época. No entanto, alguns nomes que integraram o júri dos desfiles das escolas de samba nos anos subsequentes se destacam por alguns aspectos que valem a pena aqui serem ressaltados.

O primeiro nome que consideramos relevante ser citado aqui aparece na comissão julgadora de 1953. Trata-se do artista Manoel Faria¹²⁶. Ainda que não tenhamos maiores dados sobre a sua carreira, sabemos que esse artista (escultor ou pintor) foi o responsável pela confecção do desfile dos Tenentes do Diabo, tendo sido tricampeão do carnaval entre 1949 e

¹²³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

¹²⁴ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹²⁵ O maestro Alfredo Barbosa foi o único membro da comissão julgadora a permanecer no palanque durante o desfile de 1952, que foi atingido por forte chuva e teve seu julgamento posteriormente anulado devido a esse fato.

¹²⁶ Manoel Faria Guimarães (Rio de Janeiro/RJ, 22/02/1895 – Rio de Janeiro/RJ, 1980). Desenhista e pintor.

1951, além de vice-campeão em 1952. Sendo assim, cremos que a sua presença no júri confirma a existência de uma hierarquização no carnaval até então, pois um profissional que produzia o carnaval de uma grande sociedade foi visto como alguém plenamente capaz de julgar, mediante os seus conhecimentos artísticos, o desfile das escolas de samba. Outro membro que comporia a mesma comissão julgadora da qual fez parte Manoel Faria, seria Modestino Kanto¹²⁷. Porém, as fontes aqui elencadas garantem que ele não compareceu ao desfile das escolas de samba.

Avançando para o ano de 1955, encontramos o nome de Mercedes Baptista¹²⁸, personagem que anos mais tarde entraria para a história do carnaval carioca. Após ter se dedicado a diversas profissões a partir de sua chegada ao Rio de Janeiro, Mercedes Baptista iniciou seus estudos no balé em 1945, tendo conseguido integrar o corpo de balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ) em 1948, sendo a primeira mulher negra a consegui-lo. Atuou também como bailarina, colaboradora e coreógrafa do Teatro Experimental do Negro (TEN). Mercedes Baptista entraria para a história do carnaval do Rio de Janeiro em 1963, quando foi responsável por uma ala do desfile do Salgueiro que se exibia com passos do minueto, e não de samba, no desfile cujo enredo era sobre a vida de Xica da Silva, o que acabou por gerar muitas críticas sobre a bailarina e sobre a agremiação, acusados de estarem desvirtuando as características das escolas de samba¹²⁹. Portanto, podemos perceber que a tática utilizada pelas escolas de samba em convidar membros que fizeram parte das comissões que julgavam os seus desfiles era uma tática recorrente, que não começou nem terminou com Fernando Pamplona, como veremos a seguir.

Além disso, conseguimos perceber que vários membros da comissão julgadora eram oriundos da ENBA, casos do já citado Modestino Kanto, de Renato Miguez¹³⁰ (1954) e de Iberê Camargo¹³¹ (1957). Sendo assim, o contato dessa instituição com o universo da cultura popular representado pelo desfile das escolas de samba já era bastante comum, sendo a chegada de Fernando Pamplona ao Salgueiro mais um dos exemplos dessa proximidade.

¹²⁷ Modestino Kanto (Campos dos Goytacazes/RJ, 08/09/1889 – Rio de Janeiro/RJ, 22/10/1967). Escultor. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1908, sendo aluno de Rodolfo Bernardelli. Estudou na França com Paul Landowski, escultor da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Entre as suas obras mais famosas está o monumento ao Marechal Deodoro da Fonseca, no bairro da Glória.

¹²⁸ Mercedes Baptista (Campos dos Goytacazes/RJ, 20/05/1921 – Rio de Janeiro/RJ, 19/08/2014). Bailarina.

¹²⁹ Esse ponto será tratado com mais detalhes no próximo capítulo.

¹³⁰ Renato Braga de Miguez Garrido (Maceió/AL, 19/10/1929 – Rio de Janeiro/RJ, 2002). Ingressou no curso de escultura da então Escola Nacional de Belas Artes em 1948, sendo professor adjunto do curso a partir de 1956, aposentando-se em 1991 como professor de Folclore. Interessa-se especialmente pela cultura popular.

¹³¹ Iberê Camargo (Cachoeira do Sul/RS, 18/11/1914 – Porto Alegre/RS, 09/08/1994). Iniciou seus estudos na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria/RS, chegando ao Rio de Janeiro em 1942, ingressando na então Escola Nacional de Belas Artes, de onde se afastou por discordar do academicismo vigente na instituição.

Chegando ao ano de 1957, observamos o nome de Edison Carneiro¹³² que, como já afirmamos, foi um dos poucos a participar da comissão julgadora por mais de um ano. Carneiro escreveu sobre diversos temas da cultura popular, especialmente aqueles voltados à cultura afro-brasileira, sendo um dos maiores defensores das escolas de samba como manifestações folclóricas, travando um embate no interior do movimento folclórico brasileiro com Renato Almeida, sendo ele o redator da *Carta do samba*, documento no qual o folclorista se demonstra preocupado com os processos evolutivos dessas agremiações¹³³.

Sem querermos nos alongar mais, e como não é nosso objetivo aqui esmiuçar a biografia de cada um dos membros da comissão julgadora, iremos nos ater a dois nomes que nos permitem importantes reflexões sobre o que se tornou comum quando se trata do histórico das escolas de samba. O primeiro nome é o de Fernando Pamplona, julgador do quesito escultura e riqueza no carnaval de 1959, cujo histórico das escolas de samba aponta que ele chegou aos Acadêmicos do Salgueiro mediante o convite do então dirigente da agremiação, Nelson de Andrade, por ter atribuído uma nota a sua agremiação maior do que a da escola de samba que se sagrou campeã, a Portela. Sendo assim, o objetivo do dirigente seria levar o cenógrafo para conceber o cortejo de sua agremiação em 1960, indicando que desejava transformar a maneira com a qual seus componentes se apresentavam, algo que ele já havia tentado no ano anterior, quando levou Dirceu¹³⁴ e Marie Louise Nery¹³⁵ para a escola de samba da Tijuca. Mas o que queremos ressaltar aqui é que durante a nossa pesquisa encontramos o nome de Fernando Pamplona entre os julgadores dos desfiles das grandes sociedades em 1955¹³⁶. Sendo assim, a presença do cenógrafo nas avaliações dos cortejos das agremiações carnavalescas não foi exclusividade das escolas de samba, significando também que ele já gravitava no universo das manifestações culturais carnavalescas algum tempo antes de ser um dos responsáveis pela confecção de um desfile. Fato é que a sua presença nas escolas de samba foi uma das táticas pensadas por Nelson de Andrade para poder vencer o carnaval, algo que talvez não tenha sido pensado pelas grandes sociedades e pelos ranchos carnavalescos que, como vimos ao longo do capítulo, já estavam perdendo a preferência da cobertura carnavalesca. Além disso, é mister dizer que a própria presença de Nelson de Andrade nos Acadêmicos do Salgueiro foi uma tática pensada por seus componentes, moradores do Morro do Salgueiro, cuja maioria provavelmente apresentava pouco estudo formal, vendo no então comerciante, que era apenas um frequentador

¹³² Edison de Souza Carneiro (Salvador/BA, 12/08/1912 – Rio de Janeiro/RJ, 02/12/1972). Etnólogo e escritor.

¹³³ Esse ponto será mais detalhado no próximo capítulo.

¹³⁴ Dirceu da Câmara Nery (PE, 1919 – [?], 1967). Cenógrafo e aderecista.

¹³⁵ Marie Louise Nery (Berna, Suíça, 31/05/1924 – Berna, Suíça, 11/05/2020). Figurinista, aderecista e cenógrafa.

¹³⁶ A. ZUL. Júri dos Grandes Clubs. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1955. Ecos do carnaval, p. 9.

das festas realizadas na localidade, uma capacidade de representá-los perante a instituição que reunia as escolas de samba, tornando-se, mais tarde, responsável pela criação dos enredos, dirigente e presidente da agremiação.

Outro nome interessante que aparece como integrante de uma comissão julgadora, um ano antes de Fernando Pamplona, é o de Marie Louise Nery, julgadora dos quesitos bandeira e fantasias no carnaval de 1958. É sabido que ela, ao lado de seu esposo Dirceu Nery, realizou o enredo *Viagem pitoresca através do Brasil*, em 1959, para o Salgueiro. Tanto na obra de Sérgio Cabral¹³⁷ quanto na de Haroldo Costa¹³⁸ há a indicação de que Nelson de Andrade, ao tomar conhecimento por meio de uma componente da agremiação que dirigia, de um casal de artistas plásticos que residia em Copacabana, fez o convite para que fizesse o carnaval de 1959. Contudo, devemos questionar se Nelson de Andrade já não sabia da existência do casal ou de Marie Louise Nery, pois a mesma, conforme abordamos, fez parte da comissão julgadora em 1958 e ele era o dirigente da agremiação que acompanhava os desfiles e as apurações. Portanto, não podemos descartar a possibilidade de que a tática pensada por Nelson de Andrade de levar um membro da comissão julgadora para elaborar o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro tenha ocorrido um ano antes da chegada de Fernando Pamplona, não sendo uma espécie de acaso conforme Haroldo Costa e Sérgio Cabral deixaram transparecer em seus livros.¹³⁹

Por fim, podemos dizer que as comissões julgadoras formadas entre 1950 e 1959 foram bastante conservadoras no que diz respeito aos resultados. Ao analisarmos as escolas de samba que obtiveram da primeira a quinta colocação no concurso – lembrando que em 1950 e 1951 havia duas entidades representativas e, portanto, dois desfiles – fomos capazes de observar que houve pouquíssima variação nesses resultados, acontecendo somente mudanças de posição entre elas.

As maiores mudanças ocorreram nos anos de 1950 e 1951 justamente por haver duas entidades que representavam as escolas de samba, ocorrendo nesses anos dois desfiles considerados oficiais por receberem subvenção da prefeitura do então Distrito Federal. Nesse caso, o Império Serrano dominou a disputa pela FBES, sendo seguido por outras agremiações que hoje já não mais existem por terem se fundido a outras, casos do GRES Aprendizes de Lucas¹⁴⁰ e do GRES Filhos do Deserto¹⁴¹, ou terem encerrado as suas atividades, caso do GRES

¹³⁷ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹³⁸ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

¹³⁹ Cf. notas 123 e 124, p. 66.

¹⁴⁰ Agremiação do bairro de Parada de Lucas que, em 01 de maio de 1966, fundiu-se ao GRES Unidos da Capela e formou o GRES Unidos de Lucas.

¹⁴¹ Cf. nota 80. p. 49.

Floresta do Andaraí. Pela União Cívica das Escolas de Samba (UCES), em 1950, e pela UGESB, em 1951, a Estação Primeira de Mangueira e a Portela se revezaram no primeiro lugar, seguidos também por outras agremiações que hoje já não mais existem, à exceção do GRES Unidos da Tijuca, terceiro lugar em 1950.

Entretanto, a partir da unificação dos desfiles – exceção a 1952 em que houve a anulação do concurso – houve pouquíssimo revezamento entre as agremiações que ocuparam do primeiro ao quinto posto. Para termos uma ideia, entre 1954 e 1957, Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas foram sempre as agremiações que ficaram entre o primeiro e o quinto lugares, variando apenas a posição na classificação final. Nesse espaço de tempo, os Aprendizes de Lucas sempre ficaram na quinta colocação, ao passo que os Acadêmicos do Salgueiro – à exceção de 1954, quando ficaram em terceiro – estiveram sempre em quarto lugar. Portanto, concluímos que nesse período a comissão julgadora sempre consignou as melhores notas ao Império Serrano, à Estação Primeira de Mangueira e à Portela. Além disso, a única mudança observada no carnaval de 1958 é a troca entre os Aprendizes de Lucas e o GRES Unidos da Capela no quinto lugar, continuando os Acadêmicos do Salgueiro na quarta posição.

A mudança um pouco mais substancial no posicionamento das escolas de samba e, claro está, na avaliação da comissão julgadora, vai acontecer no carnaval de 1959, quando o Salgueiro rompe a barreira da quarta colocação (desta vez atribuída à Estação Primeira de Mangueira) tornando-se a agremiação vice-campeã e a presença do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel em quinto lugar.

Portanto, percebemos nessa seção que as comissões julgadoras escolhidas pelo DTC entre os anos de 1950 e 1959 eram formadas por membros que possuíam uma ligação direta com as artes, porém nenhum deles¹⁴² (ou poucos) era atrelado às escolas de samba, algo que só aconteceu à posteriori, nos casos, por exemplo, de Mercedes Baptista, Marie Louise Nery e Fernando Pamplona. Sendo assim, pareceu prevalecer no DTC uma visão de que somente pessoas com conhecimentos acadêmicos formais – lembremos que parte considerável da comissão era oriunda da ENBA – seriam capazes de avaliar os desfiles das escolas de samba.

Além disso, pudemos notar que as comissões julgadoras que trabalharam ao longo do decênio aqui privilegiado formaram um júri bastante conservador no que diz respeito à atribuição das notas às escolas de samba, sendo o título de campeã invariavelmente restrito a

¹⁴² Como não conseguimos obter dados biográficos das costureiras e/ou bordadeiras que avaliavam os quesitos bandeira e fantasias, não podemos afirmar com certeza se elas possuíam alguma ligação com as agremiações ou com suas entidades representativas.

três agremiações (Império Serrano, Estação Primeira de Mangueira e Portela). Somente em 1960 é que essa dinâmica seria alterada com a presença dos Acadêmicos do Salgueiro no rol das campeãs do carnaval carioca¹⁴³, o que pode ter contribuído também para a visão de que a partir desse ano teve início um processo de “revolução”, sobretudo porque essa agremiação obteve mais três títulos ao longo da década de 1960.

Ao longo desse capítulo, fomos capazes de observar que as escolas de samba não eram manifestações carnavalescas que estavam isoladas, mas competiam em um cenário festivo múltiplo com agremiações que surgiram anos antes, ainda no século XIX. Logo, no início do decênio 1950-59, as escolas de samba ainda perdiam em prestígio para as grandes sociedades e para os ranchos carnavalescos em se tratando da cobertura jornalística de pelo menos dois periódicos de grande circulação no Rio de Janeiro: o *Jornal do Brasil* e o *Diário de Notícias*. No caso do primeiro, percebemos que ofereceu um espaço maior às notícias sobre o carnaval do que o seu congênero, relatando os preparativos e os acontecimentos das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, manifestação que veio a se tornar a favorita pelo cronista responsável pela seção muito por conta de sua ligação com essas entidades. Somente a partir de 1957 é que o *Jornal do Brasil* vai afirmar de maneira categórica que as grandes sociedades haviam entrado em decadência, passando a oferecer um espaço maior às escolas de samba, o que vai ser de fato concretizado no ano seguinte, quando o periódico passa até mesmo a ceder o espaço da primeira página às escolas de samba. Já no caso do *Diário de Notícias*, embora sua cobertura carnavalesca tenha se demonstrado mais tímida em comparação ao *Jornal do Brasil*, ela se deu de maneira similar, delegando um espaço mínimo às escolas de samba, preferindo também as grandes sociedades. Contudo, a decadência das grandes sociedades no carnaval carioca tem seu marco, segundo o periódico, em 1955, abrindo maior espaço às escolas de samba também a partir do carnaval de 1958. Mesmo assim, ao contrário do *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias* manteve uma discrição no que concerne às notícias sobre as escolas de samba, preferindo noticiar outros eventos relacionados ao carnaval da cidade. Portanto, podemos afirmar que, pelo menos no que diz respeito à cobertura dos dois jornais aqui analisados, as escolas de samba somente vão suplantar as outras manifestações carnavalescas

¹⁴³ Ao término da apuração das notas, a Portela foi declarada campeã. Contudo, naquele ano, o regulamento previa perda de pontos para as agremiações que extrapolassem o tempo máximo de apresentação, fato que faria do GRES Acadêmicos do Salgueiro a escola de samba campeã. Porém, como as escolas de samba punidas (Portela e Estação Primeira de Mangueira) alegaram que foram prejudicadas durante os seus desfiles por recorrentes invasões da pista e, diante da ameaça de Nelson de Andrade em recorrer à justiça, Natal, dirigente da Portela, apresentou a ideia de dividir o título entre as cinco primeiras colocadas (Portela, Estação Primeira de Mangueira, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos da Capela e Império Serrano), o que acabou sendo aceito.

quase no fim da década de 1950, quando passam a ter um espaço mais significativo ao passo que o de suas, digamos, concorrentes, foi diminuindo com o passar dos anos.

Além disso, o período aqui estudado demonstrou que o julgamento dos desfiles das escolas de samba foi uma avaliação realizada por profissionais ligados às artes de uma maneira geral, sem a presença de pessoas que vivessem o cotidiano dessas agremiações, indicando pouquíssima variação entre as cinco primeiras colocadas e mantendo o universo das campeãs restrito a apenas três delas, algo que somente começaria a mudar a partir de 1960, marco inicial daquilo que alguns autores denominariam de revolução a partir principalmente da chegada do cenógrafo Fernando Pamplona, o que iremos abordar no próximo capítulo.

CAPÍTULO II – OS INTÉPRETES DAS ESCOLAS DE SAMBA

A partir de 1960, a chegada de um grupo específico de artistas plásticos oriundos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ao universo das escolas de samba, que, com o passar do tempo passaram a ser denominados de carnavalescos, ficando responsáveis pela concepção e execução dos enredos, pelo desenho das fantasias e pela criação das alegorias, trouxe como consequência uma intensa discussão sobre uma possível interferência de agentes representantes de uma dita cultura erudita em uma manifestação cultural popular.

A maioria da bibliografia contemplada neste trabalho destaca como figura proeminente desse processo o cenógrafo Fernando Pamplona, ex-aluno e professor da ENBA e cenógrafo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ). Além de personificar a imagem do carnavalesco, Pamplona é apontado como aquele que revolucionou os desfiles das escolas de samba ao apresentar novas temáticas para os enredos, fugindo dos padrões considerados ufanistas da época, modificando também a estética das alegorias e, principalmente, das fantasias representativas da nobreza, além de ser visto como o professor de uma geração de outros carnavalescos que se seguiram a ele.

A presença de Fernando Pamplona no Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro – e de outros carnavalescos que passaram a compor as agremiações – gerou uma discussão acerca da legitimidade do trabalho de pessoas alheias ao cotidiano das escolas de samba e, sobretudo, que estavam distantes do universo social dessas agremiações. Tal discussão pode ser encontrada tanto na imprensa quanto em algumas obras (acadêmicas ou não), das mais diversas áreas das ciências sociais, que apresentam como objeto de estudo o processo de formação, desenvolvimento e transformação das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Sendo assim, temos como objetivo principal deste capítulo analisar os processos narrativos das transformações das escolas de samba, utilizando como seus intérpretes principais os jornalistas Sérgio Cabral e Haroldo Costa. Outrossim, buscaremos compreender os motivos pelos quais ambos os jornalistas tiveram como objeto principal o carnavalesco Fernando Pamplona, cujo trabalho foi apontado como revolucionário e determinante para uma nova configuração das escolas de samba cariocas a partir da década de 1960. Em contrapartida, tal trabalho passou a ser alvo de várias críticas por ter pretensamente deturpado as características das agremiações e, consequentemente, afastando as camadas sociais que as criaram.

Antes de partirmos ao encontro de nosso objetivo, torna-se necessário definir o termo *carnavalesco*. Nei Lopes e Luiz Antônio Simas¹⁴⁴ designam o carnavalesco como aquele que tem como principal objetivo desenvolver um enredo – autoral ou não – que será contado durante o desfile de cada uma das escolas de samba. Os autores afirmam que os primeiros carnavalescos eram pessoas que estavam nos quadros das próprias agremiações, sendo designados para o trabalho aqueles que possuíam maiores habilidades artísticas, a quem Lopes e Simas chamam de “pratas da casa”. Em contrapartida, aqueles denominados pelos autores como “artistas de fora”, são pessoas que possuíam conhecimento acadêmico e que posteriormente passaram a fazer parte das escolas de samba. De acordo com Helenise Guimarães¹⁴⁵, a palavra *carnavalesco* passou oficialmente a designar um profissional responsável pela elaboração e execução dos desfiles das escolas de samba somente a partir da década de 1970.

Torna-se importante salientar que não é nosso objetivo estabelecer qualquer juízo de valor sobre o termo carnavalesco, pois não é nosso desejo afirmar que somente aqueles que possuíam uma formação artística com origem na ENBA possam receber tal classificação. Sendo assim, podemos dizer que, ao longo do seu processo histórico, as escolas de samba já haviam contado com artistas que eram responsáveis pela elaboração de alguns dos elementos dos seus desfiles, tendo geralmente origem nas grandes sociedades e nos ranchos carnavalescos:

Em outras palavras, podemos afirmar que essas pessoas “entendidas”, que “tinham jeito” para o ofício, não importando se se tratava de “curiosos”, “devotados”, “autodidatas”, ou de pessoas de “reconhecido mérito” – podemos citar além de Carrancini, os cenógrafos Públito Marroig e Fiúza Guimarães, o escultor Modestino Kanto, Angelo Lazary e Hipólito Colom com os vínculos na Escola Nacional de Belas Artes, o professor e caricaturista Calixto Cordeiro, o estivador Antonio Infante Zayas, entre outros de diversificado perfil e formação – são os pioneiros da atividade hoje desempenhada pelo “carnavalesco”.¹⁴⁶

Como veremos mais adiante no texto de Helenise Guimarães, ainda que ela tenha afirmado que a palavra *carnavalesco* tenha sido usada apenas a partir da década de 1970 para

¹⁴⁴ LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

¹⁴⁵ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

¹⁴⁶ SANTOS, Nilton Silva dos. “*Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!*”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p. 35.

designar um profissional, ela não deixa de indicar aqueles artistas que eram oriundos dos quadros das escolas de samba como tal.¹⁴⁷

Nesse contexto, encontramos também o trabalho de Vinícius Natal e Felipe Ferreira, que tem como objetivo reinserir a imagem de Miguel Moura nos debates acerca do campo artístico carnavalesco e da pintura. Esse artista, de acordo com os autores, iniciou sua trajetória na Escola de Arte Bernadelli, tendo atuado como assistente do cenógrafo carnavalesco Públis Marroig. Portanto,

sua ligação com o mundo do samba e do carnaval levou-o a ser um dos fundadores da escola de samba Depois Eu Digo (uma das antecessoras do atual G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro) onde atuou, como pintor e escultor, nas décadas de 1930 e 1940, além de trabalhar no G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, na década de 1950. Nessa mesma década, foi o artista responsável pela produção de carros alegóricos do Clube dos Cariocas [...].¹⁴⁸

Logo, de acordo com as palavras acima, percebemos que era bastante comum o trânsito desses artistas plásticos pelas mais variadas formas de manifestações carnavalescas (grandes sociedades, ranchos carnavalescos, escolas de samba, decoração das ruas, coretos etc.). Além disso, fica claro que Miguel Moura, assim como Antônio Caetano¹⁴⁹ – desenhista e um dos fundadores da Portela –, possuía, além do conhecimento artístico, uma ligação direta com as escolas de samba, configurando-se como um carnavalesco “prata da casa”, conforme a concepção de Simas e Lopes¹⁵⁰, por ser oriundo de uma escola de samba e possuir dotes artísticos para a realização dos desfiles, opondo-se à ideia de “artista de fora” que, para esses autores, como vimos, era aquele que possuía conhecimento acadêmico formal e que passaram a fazer parte dessas agremiações.

Seria justamente um “artista de fora” o indicado por uma considerável bibliografia dedicada às escolas de samba, conforme dissemos, como aquele que foi o pioneiro na inserção de uma temática negra em seus desfiles, inaugurando uma espécie de “revolução”, embora tenhamos a exata noção de que tal pioneirismo venha sendo alvo de contestações em trabalhos acadêmicos recentes, já tendo sido, inclusive, contestado por Miguel Moura, por quem

¹⁴⁷ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992. p. 29.

¹⁴⁸ NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114. p. 94-95.

¹⁴⁹ Antônio da Silva Caetano (Rio de Janeiro/RJ, 10/09/1900 – Rio de Janeiro/RJ, 18/11/1982). Desenhista, compositor e um dos fundadores do GRES Portela.

¹⁵⁰ Cf. nota 144, p. 74.

Fernando Pamplona foi acusado de roubar o seu protagonismo, tomando para si a primazia da produção visual carnavalesca nas escolas de samba.¹⁵¹

Sendo assim, ainda que esse pioneirismo de Fernando Pamplona e do Salgueiro tenha sido (e venha sendo), no mínimo, relativizado por alguns autores, não podemos negar a importância de autores como Sérgio Cabral e Haroldo Costa para que se compreendam os processos que se configuraram naquele período.

Para que possamos alcançar os objetivos propostos para o capítulo, iremos dividi-lo em três partes. A primeira será dedicada a identificar Sérgio Cabral como um memorialista das escolas de samba do Rio de Janeiro, traçando sua trajetória e como ela influenciou diretamente a sua concepção sobre o que eram as escolas de samba e os motivos pelos quais ele considerou que essas agremiações foram transformadas temática e visualmente a partir do trabalho dos carnavalescos oriundos da ENBA, principalmente de Fernando Pamplona. Para tanto, utilizaremos as duas obras escritas por Sérgio Cabral sobre o tema, que objetivaram traçar o histórico das escolas de samba: *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*¹⁵², publicada em 1974; e *As escolas de samba do Rio de Janeiro*¹⁵³, obra datada de 1996.

De forma igual, dedicaremos a segunda parte ao ator, jornalista e autor Haroldo Costa, identificando a sua trajetória como um memorialista do carnaval carioca, buscando compreender os motivos pelos quais ele considerou os Acadêmicos do Salgueiro como a escola de samba que iniciou um processo no carnaval carioca ao apresentar o que seria uma nova temática por intermédio de Fernando Pamplona. Sendo assim, teremos como base o livro de sua autoria que busca traçar o histórico daquela escola de samba, intitulado *Salgueiro: academia de samba*¹⁵⁴, obra publicada em 1984.¹⁵⁵

Por fim, a terceira parte desse capítulo será dedicada a analisar de que maneira os olhares tanto de Sérgio Cabral quanto de Haroldo Costa sobre o processo de transformação que as escolas de samba do Rio de Janeiro vivenciaram a partir do fim da década de 1950 e início da de 1960, que vários convencionaram chamar de “revolução”, influenciaram o debate acadêmico dedicado ao assunto.

¹⁵¹ NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114.

¹⁵² CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

¹⁵³ *Id. As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹⁵⁴ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

¹⁵⁵ Anos depois, Haroldo Costa publicou outra obra dedicada ao GRES Acadêmicos do Salgueiro para marcar o cinquentenário da agremiação, em 2003, cujo título é *Salgueiro: 50 anos de glória*.

2.1 Sérgio Cabral: sujeito, trajetória e obra

Sérgio de Oliveira Cabral Santos nasceu em 17 de maio de 1937, no Rio de Janeiro. Órfão de pai aos três anos de idade, morou até os cinco anos de idade, junto com sua mãe, na casa dos seus avós paternos, em Sergipe. Voltando para o Rio de Janeiro, viveu na casa dos avós maternos no subúrbio de Cavalcante, local que, segundo sua entrevista ao programa *Roda Viva*, foi determinante para que se aproximasse do samba e das escolas de samba:

O lado escola de samba é porque eu fui criado em Cavalcante, que é ao lado de Madureira, onde nasceu Leci Brandão, onde tem a Portela e depois teve o Império Serrano. Então, quer dizer, a comunidade de Cavalcante se dividia entre *Portela* e *Império Serrano*. Então, eu fazia parte disso. Quando eu era adolescente, uma coisa que era banca mesmo, banca, você chegar na esquina com os amigos e botar banca, era chegar com um samba da Portela que ninguém conhecia.¹⁵⁶

Cabral afirma que o fato relatado acima aconteceu por volta de 1952, o que significa que ele, ainda adolescente, já transitava no universo das escolas de samba, pois tinha acesso aos sambas que ainda não eram conhecidos por seus amigos, antes de se dedicar à escrita de sua história.

O início da trajetória de Sérgio Cabral como jornalista ocorreu quando uma equipe da revista *O Cruzeiro* esteve em seu bairro para realizar uma reportagem. Como na época Cabral estava prestando vestibular para jornalismo, manifestou ao chefe da equipe, Ubiratã de Lemos, o desejo de ser jornalista, obtendo como resposta que comparecesse à redação do *Diário da Noite* na manhã seguinte para ser apresentado ao redator-chefe para que pudesse realizar um estágio e, futuramente, ser efetivado na função, o que ocorreu tempos depois, garantindo, assim, o seu ingresso na profissão, em 1957, como repórter policial.¹⁵⁷

Pouco tempo depois, e trabalhando simultaneamente no *Diário da Noite*, Cabral chegou ao *Jornal do Brasil*, considerado por ele como o periódico que lhe deu projeção na carreira a partir de 1959. Foi nesse jornal que Sérgio Cabral passou a fazer a cobertura do carnaval – que começava no mês de dezembro –, tarefa que exerceu até 1961, quando se dedicou a escrever o histórico das escolas de samba em vinte e seis capítulos, desde a sua origem até os preparativos

¹⁵⁶ Programa Roda Viva, entrevista com Sérgio Cabral, exibido na TV Cultura, São Paulo, no dia 10/02/1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epOqUN4iBHg>. Acesso em: 22 mar. 2021.

¹⁵⁷ WEB TV Facha, entrevista com Sérgio Cabral, exibido no Canal TV Facha, Rio de Janeiro, no dia 28/06/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9U4rmHMEVw>. Acesso em: 22 mar. 2021.

de uma agremiação para o dia do desfile, passando pelo momento que ele considerou como decisivo na transformação das escolas de samba.

Portanto, podemos perceber que Sérgio Cabral manifesta seu interesse pela música popular brasileira na década de 1950, mesma época em que ele começa a trabalhar como jornalista e a realizar a cobertura do carnaval, culminando por escrever a história das escolas de samba no início da década de 1960. Logo, o jornalista vivenciou aquilo que ele mesmo considerou como revolucionário em relação aos desfiles das escolas de samba. Assim sendo, Cabral enxergou uma diferença entre os cortejos que eram realizados na década de 1950 e aqueles que passaram a acontecer a partir da chegada de Fernando Pamplona, artista que, segundo ele, foi o responsável por desencadear o processo. Do mesmo modo, podemos considerar que foi mediante o olhar de Fernando Pamplona sobre o que deveria ser o desfile das agremiações que Cabral passou a considerar como uma transformação.

De forma geral, vimos no capítulo anterior que a imprensa já apresentava um destaque maior aos desfiles das escolas de samba a partir de meados da década de 1950, ou seja, antes da chegada de Pamplona aos Acadêmicos do Salgueiro. E foi justamente essa década que apresentou algumas conjunturas que podem ter influenciado Sérgio Cabral a visualizar a década seguinte como aquela em que se iniciou um processo “revolucionário”. Além disso, nesse quadro, é importante ressaltar que o samba, como gênero musical, encontrava-se em decadência, pois as gravadoras já não mais se interessavam em produzir esses artistas e as emissoras de rádio praticamente os ignoravam em virtude do fenômeno da bossa-nova. Nesse período, o Brasil passava por um intenso processo de urbanização que contribuiu de maneira efetiva para o surgimento de uma sociedade de massa no país ávida por consumir novos produtos. Era um momento em que se pensava na construção de um novo país com vistas a superar um pretenso atraso cultural, pois essa ainda era a visão que perdurava no Brasil.

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 1950.¹⁵⁸

¹⁵⁸KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura nos anos 1950*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Portanto, podemos afirmar que as escolas de samba, em um movimento de renovação estética que foi desencadeado a partir da década de 1960, passaram também a ser vistas como um produto artístico passível de consumo pelos setores da sociedade que não faziam parte do cotidiano dos lugares aos quais elas pertenciam e cuja presença foi determinante para a mudança dos rumos das escolas de samba, presença esta que passou a ser criticada por Sérgio Cabral em suas obras. Para o jornalista, a presença da classe média fez com que as escolas de samba sofressem um processo de adaptação que foi desempenhado pelo grupo oriundo da ENBA, conforme podemos ver em sua entrevista ao programa *Roda Viva*, em junho de 2011:

Até aconteceu uma coisa curiosa pra quem gosta de espetáculo. É que as escolas de samba começaram a ser descobertas pela classe média já no final da década de [19]50. O público, uma boa parte do público era de classe média. [...] Mas aconteceu o seguinte: quando a classe média descobriu como plateia, resolveu participar. Resolveu participar. E aí acontece aquela coisa: primeiro, uma mudança na própria escola de samba. Porque o que faz o espetáculo não é o autor. É o público. O público é que faz o espetáculo. Então, as escolas de samba foram se adaptando ao gosto. Por exemplo, as alegorias eram feitas por pessoas do morro. O artista era do morro. Então, aparecia [sic] aqueles Santos Dumont todo assim e tal [faz gestos querendo demonstrar imperfeição], Duque de Caxias. E aí não. Depois apareceu o pessoal da Escola Nacional de Belas Artes e tal, já fizeram uma coisa...¹⁵⁹

Por outro lado, a década de 1950 também foi marcada por um movimento de contestação por parte da esquerda ao alinhamento promovido pelo Brasil com os Estados Unidos, pois era um momento em que “a efervescência cultural em diferentes países foi bastante intensa e as manifestações estéticas se associavam a uma consciência política que tinha como pressuposto um desejo de transformação e de crítica à ordem estabelecida.”¹⁶⁰ Tal contestação também ganhou corpo nas escolas de samba, haja vista a participação de setores da esquerda ser bastante frequente nas entidades representativas dessas agremiações.¹⁶¹ Essa aproximação começou alguns anos antes, quando ao longo da campanha para a eleição da Câmara de Vereadores do então Distrito Federal, o PCB conta com o apoio da União Geral das Escolas de Samba (UGES) por intermédio de seu presidente, Servan Heitor de Carvalho e seu vice, José Calazans. Contudo, na tentativa de enfraquecer essa aproximação, o prefeito Hildebrando de Araújo Góis resolveu formar uma nova entidade representativa das escolas de samba, criando, no início de

¹⁵⁹ Programa Roda Viva, entrevista com Sérgio Cabral, exibido na TV Cultura, São Paulo, no dia 27/06/2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xe7q-r_rET4. Acesso em 25 mar. 2021.

¹⁶⁰KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura nos anos 1950*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

¹⁶¹ FERREIRA, Felipe. Escolas de samba: uma organização possível. *Sistemas & gestão*, v. 7, n. 2, p. 164-172, 2012.

1947, a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), que contava em seus quadros com várias agremiações desconhecidas.¹⁶²

Nesse quadro, podemos pensar que o trabalho realizado por Fernando Pamplona provavelmente teve como objetivo tecer uma crítica à ordem estabelecida nos desfiles das escolas de samba que era homenagear, na maior parte das vezes, os vultos e eventos de uma história pretensamente oficial. Por outro lado, acreditamos também que o fato de Sérgio Cabral ter sido membro do Partido Comunista e, portanto, um crítico ao alinhamento vigente do Brasil à época, fez com que ele tenha vislumbrado no trabalho de Fernando Pamplona uma forma de contestação ao que era apresentado até então pelas escolas de samba em seus desfiles.

Outra questão que estava em voga no período aqui privilegiado era a discussão sobre se as escolas de samba poderiam ser compreendidas como uma manifestação folclórica. No cerne do movimento folclórico, havia uma recusa em considerar as escolas de samba como partícipes do folclore brasileiro em virtude da dificuldade em adequá-las aos demais folguedos brasileiros.¹⁶³ Um dos debates mais contundentes no interior do movimento folclórico foi estabelecido entre Renato Almeida¹⁶⁴ e Edison Carneiro cujas visões eram praticamente antagônicas no que concerne às escolas de samba como manifestação folclórica. De acordo com Luís Rodolfo Vilhena, “a dimensão pública dessa polêmica emergiu através de um artigo de Renato Almeida no qual ele defende que, no que diz respeito às escolas de samba [...], pouco de autenticamente folclórico teria sobrado.”¹⁶⁵ Ademais, para Almeida, a natureza competitiva das escolas de samba desde o momento de sua fundação as afastava de uma característica eminentemente espontânea e popular. Há ainda que se considerar que a ideia de folclore está diretamente ligada a um passado vinculado ao campo, sendo a cidade, de acordo com esse pensamento, o espaço de contaminação dessas tradições o que impediria ou pelo menos dificultaria a classificação das escolas de samba como folclóricas.

Em contrapartida, Edison Carneiro ainda conseguia enxergar nas escolas de samba um caráter integrador e popular, ainda que tenha feito críticas às transformações que sofreram, conforme aponta Renata Gonçalves: “a visão que Edison Carneiro defende das escolas de

¹⁶² Para maiores detalhes desse movimento, consultar a obra de Sérgio Cabral (1996) aqui analisada, principalmente o capítulo 9, intitulado *Guerra Fria no samba*.

¹⁶³ GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 238-260, 2013.

¹⁶⁴ Renato Almeida (Santo Antônio de Jesus/BA, 12/06/1895 – Rio de Janeiro/RJ, 25/01/1981). Folclorista, musicólogo e jornalista.

¹⁶⁵ VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. 1995. 441 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. p. 347.

samba é sempre ambivalente, pois busca dimensionar sua continuidade entre os folguedos populares, mas destaca paralelamente singularidades e críticas ao seu processo evolutivo.”¹⁶⁶

Será também Edison Carneiro o responsável pela redação do documento que ficou conhecido como *Carta do samba*, cuja gestação ocorreu durante o I Congresso Nacional do Samba, em 1962. Embora o documento trate de modo mais específico do samba em suas variadas vertentes, ele não se abstém de opinar acerca de um de seus locais privilegiados de criação e divulgação, isto é, as escolas de samba. No documento, há uma clara preocupação com os processos evolutivos apresentados pelas escolas de samba, sobretudo por sua natureza cada vez mais competitiva, recomendando-se, inclusive, que as agremiações abdicassem de receber prêmios e classificações, além de extinguirem os carros alegóricos (substituindo-os por pequenas alegorias) para que assim pudessem se reintegrar ao carnaval carioca.

Guardiã das melhores tradições do samba, criadora da maior e da mais importante associação popular do nosso país, a escola, agora em plena maioridade, já não precisa mais de “estímulos” dessa ordem para continuar a crescer e desenvolver-se.¹⁶⁷

Percebe-se que a *Carta do samba* apresenta uma inquietação com a manutenção de uma tradição, sendo as escolas de samba vistas como defensoras de tal característica que vai permear todo o documento. Cabia aos participantes do congresso indicarem os caminhos para que a autenticidade do samba fosse mantida, protegendo-o dos malefícios que a evolução poderia trazer:

O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los¹⁶⁸

Sérgio Cabral estava entre os participantes do I Congresso Nacional do Samba e, portanto, contribuiu para a elaboração da *Carta do samba*. Logo, podemos compreender que o jornalista, antes mesmo desse evento, já havia imposto para si o papel de relatar a história das

¹⁶⁶ GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 238-260, 2013. p. 242.

¹⁶⁷ CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (Brasil). *Carta do samba*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012. p. 31.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 24.

escolas de samba, tornando-se uma espécie de defensor da sua autenticidade, passando, posteriormente, a criticar algumas das transformações sofridas por essas agremiações carnavalescas a partir da década de 1960, conforme ficou patente em seus textos jornalísticos e em seus dois livros dedicados ao histórico dessas agremiações carnavalescas.

Retomando rapidamente a trajetória de Sérgio Cabral como jornalista, ele passou a ser o redator da coluna intitulada *Música naquela base*, pertencente ao Caderno B do *Jornal do Brasil*, em que escrevia sobre música popular, sendo demitido do periódico após participar de uma greve. Após a demissão, passou por grande dificuldade financeira, recebendo ajuda de amigos como Prudente de Moraes Neto que o convidou para trabalhar na *Light*. Embora necessitando, o jornalista, em entrevista concedida à Associação Brasileira de Imprensa (ABI)¹⁶⁹, afirma que, por ser à época um homem de esquerda, teve dificuldade em aceitar o convite, fazendo uma consulta ao Partido Comunista que informou que ele poderia aceitar sem problemas o emprego porque o partido tinha uma base no interior da empresa. Continuando com seu trabalho na *Light*, Sérgio Cabral passou a trabalhar na redação do *Diário Carioca* – para ele a melhor redação em que trabalhou na carreira – tendo saído por questões financeiras e ido para uma sucursal da *Folha de São Paulo*, jornal em que trabalhou de 1963 a 1969. Nesse mesmo ano de 1969, Cabral passou a ser editor, ao lado de Tarso de Castro e de Jaguar, do jornal *O Pasquim*, que tecia críticas à ditadura militar, fato que acabou levando-os à prisão por cerca de dois meses. Em 1972, foi para São Paulo trabalhar na *Editora Abril* como editor da revista *Realidade*. Para Cabral, o fato de ter se especializado em música popular brasileira e ter sido membro do Partido Comunista fez com que ele jamais tenha ficado desempregado, pois: “o partido não deixava nenhum comunista desempregado. Se existia uma vaga, colocava-se um companheiro. Gosto das lições que o partido me ensinou sobre ética, vida política, realidade brasileira, cultura e espírito de solidariedade [...].”¹⁷⁰ Portanto, podemos afirmar que a militância no Partido Comunista e a influência que dele recebeu sobre a realidade brasileira e a cultura refletiram diretamente na escrita de Sérgio Cabral, o que transpareceu principalmente em seu primeiro livro sobre as escolas de samba: *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e porquê*¹⁷¹, publicado em 1974.

Nessa obra, Sérgio Cabral começa sua narrativa buscando identificar os antecedentes que levaram à criação das escolas de samba do Rio de Janeiro, apontando como semente

¹⁶⁹ CABRAL, Sérgio. Entrevista concedida a Cláudia Souza. Rio de Janeiro, 13 jun. 2008. Disponível em: <http://www.abi.org.br/entrevista-sergio-cabral/>. Acesso em: 02 abr. 2021.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Id.* *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

germinal as procissões religiosas dedicadas à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, ocorridas em 06 de janeiro, o Dia de Reis. Destas procissões e dos ranchos de reis, surgiu a ideia de Hilário Jovino Ferreira de criar um rancho que saísse às ruas durante o carnaval. Cabral considera esse momento de suma importância para o carnaval carioca e, justamente por isso, reproduz vários trechos da entrevista concedida por Ferreira ao cronista carnavalesco Vagalume¹⁷² para o *Diário Carioca*, em fevereiro de 1931.

Após o último trecho da entrevista que, importante observar, aconteceu pouco tempo depois da fundação da primeira agremiação carnavalesca a usar o termo escola de samba e um ano antes do primeiro concurso entre essas agremiações, em que Hilário Ferreira aponta os fatos que via como problemáticos nos desfiles de ranchos carnavalescos, destacando também sua importância no cenário festivo carioca, Sérgio Cabral afirma que, tempos depois, os ranchos carnavalescos seriam preteridos pelas escolas de samba:

Mal sabia o Tenente Hilário Jovino Ferreira que, anos depois, os ranchos seriam sugados pelas escolas de samba com tal apetite que perderiam todo o colorido dos velhos tempos do Ameno Resedá [...]. À medida que as escolas de samba iam crescendo, os ranchos iam caindo, até chegar ao ponto a que chegaram a partir dos anos 60: as escolas de samba aparecendo como a principal atração do carnaval carioca e os ranchos fazendo um desfile que, embora lindo e digno de todos os aplausos, é marcado pela tristeza e pela nostalgia.¹⁷³

Primeiramente, podemos afirmar que não havia como Hilário Jovino ter qualquer noção sobre o sucesso que seria alcançado pelas escolas de samba cerca de trinta anos após a sua entrevista, pois sequer havia na época uma clara distinção entre os blocos e os agrupamentos que se intitularam escolas de samba. Em segundo lugar, sobressai nas palavras de Cabral uma noção de que houve uma simples mudança de patamar na preferência, seja do público, seja da imprensa, entre os ranchos carnavalescos e as escolas de samba sem, no entanto, ter apontado diretamente possíveis motivos para que essas últimas tenham obtido a primazia do carnaval carioca. Por fim, o jornalista indica que os ranchos carnavalescos ainda eram capazes de oferecer um desfile interessante ao menos em seu aspecto visual, ainda que marcado pela tristeza e nostalgia. Este último ponto nos leva a reafirmar que uma das razões que podem ter levado os ranchos carnavalescos a um processo de decadência foi a incapacidade de perceberem os contextos presentes nas décadas de 1950 e 1960, provavelmente presos a um tradicionalismo

¹⁷² Francisco Guimarães (Rio de Janeiro/RJ, [1875?] – Rio de Janeiro/RJ, 09/01/1946). Jornalista e dramaturgo.

¹⁷³ CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 15.

que Sérgio Cabral observou quando escreveu que seus desfiles eram nostálgicos, mas que ele próprio iria defender para as escolas de samba, sobretudo após a presença dos carnavalescos.

Embora não tenha apontado diretamente os motivos para que as escolas de samba tenham se sobressaído em relação aos ranchos carnavalescos, Sérgio Cabral indica algumas soluções que poderiam auxiliar na retomada de seus melhores dias, fazendo coro com a imprensa que, pouco mais de vinte anos antes da publicação de seu livro, já clamava por ajuda a essas manifestações carnavalescas:

Não é estranho, portanto, que um livro sobre escolas de samba pleiteie não só do governo como dos artistas e do povo cariocas, maior apoio aos ranchos carnavalescos, que morrem aos poucos de inanição. Se os compositores famosos se decidirem a fazer músicas para os ranchos, se os artistas plásticos entrarem nos ranchos como estão entrando nas escolas de samba, se os veículos de comunicação derem mais atenção a eles e se o Governo do Estado ajudar os ranchos aumentando a subvenção e colaborando para que adquiram sedes próprias, os ranchos carnavalescos provavelmente renascerão.¹⁷⁴

Interessante observar que Sérgio Cabral se tornou um crítico das consequências do trabalho dos carnavalescos nas escolas de samba, mas no trecho acima ele se mostra como um defensor da presença desses profissionais pelo menos como uma maneira de salvar os ranchos carnavalescos do ostracismo que se anunciava.

Ao longo desse primeiro livro dedicado à história das escolas de samba, Sérgio Cabral segue uma linha baseada na valorização dos sujeitos que ajudaram a formar essas agremiações, denominados por ele de bambas, começando pela Deixa Falar, passando pela Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano e Acadêmicos do Salgueiro. Essa predileção pelos sambistas provavelmente levou Sérgio Cabral a enaltecer em seus escritos os aspectos mais diretamente ligados ao samba, tais como a música e a dança, e a ter criticado as consequências do trabalho dos carnavalescos e a valorização dos aspectos visuais. Tal impressão é confirmada pelo jornalista quando João Máximo indaga se a mudança nas escolas de samba registrada por Cabral foi dolorosa para ele, pois, de acordo com o jornalista, no segundo livro (publicado em 1996), há um maior espaço dedicado à participação dos carnavalescos se comparado ao primeiro, em que os grandes personagens são os sambistas. Cabral responde assim:

Foi. Não foi? Eu digo isso no meu livro. Eu confesso isso. Eu não repudio a escola de samba atual. Eu não repudio porque é uma linguagem artística muito

¹⁷⁴ CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 15.

interessante e muito original que eles conseguiram. Quer dizer, eles contam uma história de um jeito novo, quer dizer, novo em relação às outras artes [...]. Então, eu não repudio não. Mas eu preferia, esteticamente, eu prefiro as escolas de samba dos sambistas. Eu prefiro.¹⁷⁵

Mesmo tratando na entrevista acerca do seu livro mais recente, Cabral confirma a sua predileção por aquilo que chamou de “escolas de samba dos sambistas”, o que, obviamente, influenciou o tom crítico dedicado às transformações que ele observou nos desfiles das escolas de samba.

Após destacar os sambistas de “outros redutos” em seu livro, o autor se propõe a relatar os principais acontecimentos inerentes às escolas de samba ano a ano entre 1932 – ano do primeiro concurso entre elas – e 1974. Analisando mais atentamente o que Cabral escreveu sobre os desfiles a partir de 1959, pudemos perceber que o autor deu pouca importância à presença dos artistas plásticos na elaboração dos desfiles. Ao relatar suas impressões sobre o desfile de 1959, Sérgio Cabral aponta desta maneira a presença de Fernando Pamplona:

Com seu enredo Debret, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi a grande rival da Portela que conquistava pela segunda vez um tricampeonato. Mas o Salgueiro estava tão bonito que o artista plástico Fernando Pamplona, integrante da comissão julgadora [...], resolveu que a partir do ano seguinte colaboraria na confecção do enredo da escola.¹⁷⁶

A passagem acima mostra um dos erros desta obra que Cabral diz ter corrigido no livro editado em 1996. Fernando Pamplona chegou ao Salgueiro por intermédio do convite feito pelo então dirigente da agremiação, Nelson de Andrade, para que o artista plástico elaborasse o enredo do carnaval de 1960, o que foi aceito por Pamplona que, ao lado de Arlindo Rodrigues¹⁷⁷, Dirceu e Marie Louise Nery, escolheu como tarefa retratar a história do Quilombo dos Palmares.

O primeiro carnaval conduzido por Fernando Pamplona não ganhou qualquer destaque na narrativa de Sérgio Cabral, que preferiu se ater à crise diplomática com o Paraguai motivada pelo enredo do Império Serrano cujo samba-enredo tratava Solano López como ditador. Isso nos faz pensar por quais motivos Sérgio Cabral ignorou o desfile do Salgueiro na sua obra

¹⁷⁵ Programa Roda Viva, entrevista com Sérgio Cabral, exibido na TV Cultura, São Paulo, no dia 10/02/1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epOqUN4iBHg>. Acesso em: 22 mar. 2021.

¹⁷⁶ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 133.

¹⁷⁷ Arlindo Rodrigues (Rio de Janeiro/RJ, 1931 – Rio de Janeiro/RJ, 08/10/1987). Cenógrafo, figurinista e carnavalesco.

publicada em 1974 e tampouco usou o termo revolução temática ou revolução estética para designar a apresentação dessa agremiação no carnaval de 1960, algo que ele já havia feito quando era o responsável pela cobertura carnavalesca do *Jornal do Brasil*. O que causa estranheza aqui é o hiato que Cabral criou ao não citar o que ele próprio denominou de revolução em seu livro, isto é, o trabalho de Fernando Pamplona, resgatando essa ideia mais de vinte anos após, já em seu segundo livro.

Portanto, podemos afirmar aqui que na obra publicada em 1974, Sérgio Cabral não faz críticas diretas ao trabalho de qualquer artista nas escolas de samba, mas sim a alguns dos elementos trazidos pelas agremiações em seus desfiles cujo objetivo era impressionar o público. Uma dessas críticas remete ao carnaval de 1963, quando o Salgueiro apresentou o enredo sobre Xica¹⁷⁸ da Silva:

Foi lindo o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro e ninguém tinha dúvida de que venceria o desfile, como, de fato, venceu. Lindo, porém, perigoso. É que insinuava um tipo de espetáculo estabelecendo um novo tipo de hierarquia em que o samba mesmo ficaria em plano inferior. Com o seu enredo *Chica da Silva* (grifo do autor), o Salgueiro, além de apresentar belíssimas fantasias e alegorias (e um belo samba, honra seja feita), trazia alas compostas inclusive por bailarinos profissionais apresentando outras danças, como o minueto.¹⁷⁹

Nota-se que Sérgio Cabral identifica nesse desfile do Salgueiro um expediente que ele denominou de perigoso e que fez com que, segundo sua lógica, os aspectos mais diretamente ligados ao samba fossem relegados a um segundo plano em detrimento do aspecto visual do desfile, o que denota que o jornalista buscava valorizar os elementos mais tradicionais, vendo com desconfiança aqueles que pudessem modificar as estruturas das agremiações.

Terminando a sua narrativa sequencial dos desfiles, Sérgio Cabral retrata brevemente o panorama das escolas de samba de São Paulo até chegar ao momento que consideramos crucial para compreender o pensamento do jornalista sobre as transformações das agremiações cariocas. No último capítulo do seu livro, intitulado “Para onde vão?”, Cabral busca responder a esta pergunta indicando, por um lado, que as escolas de samba como uma manifestação popular ainda estariam longe de seu fim; por outro, que as modificações impostas a elas foram bastante prejudiciais:

¹⁷⁸ Daremos preferência aqui à grafia utilizada no desfile do Salgueiro em 1963.

¹⁷⁹ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974 p. 136.

É verdade que as escolas têm sofrido alguns golpes sérios. Mas elas são bastante fortes para suportá-los. E com a autoridade de quem foi o primeiro a combater as deturpações impingidas por certos dirigentes de escolas de samba, afirmo como no samba: as escolas de samba não morreram nem morrerão.¹⁸⁰

Em primeiro lugar, sobressai que Cabral considerou que as transformações vivenciadas pelas escolas de samba na década de 1960 foram deturpações. Sendo assim, em nossa opinião, o jornalista enxergava que as escolas de samba deveriam ser pautadas por uma espécie de tradição que as legitimava como uma manifestação cultural popular. Em segundo lugar – e não menos importante –, o jornalista delegou a si próprio o papel de um legítimo defensor do que considerava como tradições das escolas de samba e com suficiente autoridade para denunciar qualquer modificação que considerasse ruim para elas, o que efetivamente fez nos jornais e na obra aqui analisada.

No entanto, é importante abordar aqui que Sérgio Cabral não evidencia, nesse livro, os carnavalescos como principais responsáveis por aquilo que considerou como prejuízos às escolas de samba, jogando os holofotes para a presença de um segmento social que ele denominou de classe média. Conforme vimos anteriormente¹⁸¹, Cabral afirma que a partir do momento que a classe média passou a demonstrar interesse pelas escolas de samba e a fazer parte da plateia dos seus desfiles, as agremiações buscaram se adaptar ao gosto estético daquele segmento social a partir do fim da década de 1950. Portanto, o autor faz uma crítica contumaz a essa presença, não como público em si, mas como partícipe dos desfiles das escolas de samba:

As modificações que elas [escolas de samba] sofreram foram muito poucas até que foram descobertas pela classe média nos anos 50. Até então, o público do desfile eram os moradores dos subúrbios e favelas de onde saíam para se apresentarem na cidade. As alegorias, as bandeiras, as fantasias, os sambas eram feitos por pessoas social, econômica e culturalmente identificadas tanto com os integrantes das escolas quanto com o público que mofava dez, quinze horas para ver o desfile levando cassetadas da polícia. A classe média, porém, com aquela capacidade de esculhambar tudo em que se mete, acabou esculhambando também as escolas de samba.¹⁸²

Portanto, podemos perceber que Sérgio Cabral identifica a década de 1950 como um momento de ruptura de um padrão que até então era apresentado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, ruptura esta provocada pela presença de um segmento social que não fazia parte do

¹⁸⁰ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 149.

¹⁸¹ Cf. nota 159, p. 79.

¹⁸² CABRAL, *op. cit.*

cotidiano das escolas de samba. Porém, o autor responsabiliza os próprios dirigentes das agremiações por aquilo que ele considerou maléfico a elas, já que esses dirigentes permitiram a intromissão, conforme suas próprias palavras, dos brancos como uma forma de tentar angariar prestígio, o que acabou prejudicando a eficiência dos desfiles na Avenida.

Em contrapartida, Sérgio Cabral faz uma defesa do trabalho dos carnavalescos nas escolas de samba, principalmente daqueles oriundos da ENBA, indicando que eles chegaram para solucionar um problema de caráter estético nas alegorias que antes eram elaboradas pelos artistas do morro, mas que não estavam de acordo com as preferências da classe média que passara a compor o público e o desfile das agremiações:

É claro que as alegorias confeccionadas por artistas populares não agradavam àquele público que as considerava de “mau gosto”. O mesmo acontecia com as bandeiras e fantasias, além das letras dos sambas de enredo que pareciam verdadeiros bestialógicos para as pessoas que tiveram acesso aos cursos secundários e universitários. Felizmente a grande modificação do – digamos – aspecto visual coube a duas pessoas que entendiam perfeitamente do fenômeno cultural das escolas de samba: os artistas plásticos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. É verdade que cometiam alguns equívocos, mas souberam fazer uma revisão dos erros assim que perceberam.¹⁸³

Logo, podemos perceber que o autor nessa sua obra acusa a classe média pelas interferências maléficas às escolas de samba do Rio de Janeiro e, paradoxalmente, enxerga a mudança no aspecto visual dessas agremiações devido à presença de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues como algo positivo, principalmente pelo fato de ambos terem a compreensão do que era uma escola de samba, ainda que tal presença sugira uma forma de adequação dos desfiles ao que a classe média considerava como bom gosto no aspecto visual.

Entretanto, Cabral, além de apontar, conforme vimos, que a presença dos carnavalescos acabou tendo como consequência intervenções estéticas que não se encaixavam nos padrões das escolas de samba (como foi o caso do enredo do Salgueiro sobre Xica da Silva, em 1963, no qual havia uma ala coreografada que dançava em ritmo diferente do samba, simulando uma dança de salão), afirma, ainda, que outras escolas tentaram seguir o modelo implantado pela escola de samba da Tijuca, mas sem saber exatamente o que estavam buscando:

Outras escolas sabiam que o Salgueiro estava propondo uma mudança, mas não entendiam o que se passava. A Estação Primeira de Mangueira, por exemplo, encomendou uma alegoria ao escultor Amílcar de Castro que,

¹⁸³ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 149-150.

independente do grande talento do artista, provocou gargalhadas no pessoal do morro: eles não compreendiam o significado da alegoria, mas perceberam nele conotações fálicas. A Portela, por sua vez, abriu seu desfile de 1964 com um grupo de violinistas encasacados. Aqueles primeiros anos da década de 60 foram, realmente, bem confusos para as escolas de samba.¹⁸⁴

Sendo assim, o que predominou nessa obra de Sérgio Cabral foi a ideia de que os carnavalescos, embora tenham trazido um novo aspecto visual às escolas de samba, não foram os principais responsáveis por uma espécie de desvirtuamento daquilo que o autor considerou como suas tradições, geralmente atreladas aos aspectos do samba como música e dança, preferindo deslocar tal responsabilidade para a classe média que passou a compor não só o público, mas também o desfile das agremiações. Contudo, acreditamos que a presença de um segmento social distinto daquele considerado original das escolas de samba não seja suficiente para explicar as transformações ocorridas a partir do fim da década de 1950. Sérgio Cabral, provavelmente, ao tomar para si o posto de defensor das escolas de samba e da manutenção de suas tradições, responsabilizou o que ele denominou de classe média como principal culpada por macular as agremiações. Além disso, o autor relega a um segundo plano o fato de que os carnavalescos advindos da ENBA também faziam parte dessa classe média e estavam interferindo diretamente na concepção e execução dos desfiles das escolas de samba cariocas, preferindo também evidenciar a responsabilidade de seus dirigentes por introduzir elementos que nada tinham de característico em seus cortejos.

Portanto, essa visão tradicionalista permeou a escrita de Sérgio Cabral na sua obra de 1974, o que lhe fez dar preferência por exaltar os sambistas e a contar, como denuncia o título, a origem das escolas de samba do Rio de Janeiro, não se atendo de maneira mais aprofundada na análise sobre a participação dos carnavalescos na transformação do carnaval carioca. Sendo assim, ao publicar uma segunda obra dessa temática, Cabral dedicou um espaço bem mais significativo ao processo. A pergunta que nos cabe fazer aqui é quais foram as motivações que levaram o jornalista a, se não mudar completamente o foco de sua narrativa, dividir os holofotes direcionados aos sambistas com os carnavalescos, principalmente Fernando Pamplona?

Tentando responder a essa questão, buscamos analisar a sua segunda obra dedicada ao tema, publicada em 1996: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*¹⁸⁵. Inicialmente, Cabral afirma que decidiu contar a história das escolas de samba do Rio de Janeiro a partir de 1961, quando era colunista do *Jornal do Brasil*, publicando, conforme vimos, sua primeira obra sobre

¹⁸⁴ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba*: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. p. 150-152.

¹⁸⁵ *Id.* *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

o tema em 1974. De acordo com o jornalista, as suas tentativas de narrar a história das agremiações anteriores à publicação dessa obra foram incompletas e prejudicadas por erros de sua responsabilidade, justificando-se sob a alegação de que não é uma tarefa fácil escrever a história de um povo cuja cultura enfrentou as mais variadas formas de preconceito por parte dos setores dominantes da sociedade, não estando a história das escolas de samba imunes a essa prática, pois “o povo que as criou viu-se obrigado a afastar-se delas por razões de caráter econômico.”¹⁸⁶ Percebe-se em suas palavras que Cabral reafirma a sua opinião que houve uma interferência prejudicial dos setores dominantes da sociedade em uma manifestação cultural popular, ideia que também sobressaiu nas entrevistas e matérias jornalísticas conduzidas por ele.

Sérgio Cabral, ao final do décimo capítulo do seu livro, indica que o Salgueiro se tornara uma escola de samba inovadora a partir do carnaval de 1959, quando a agremiação apresentou um enredo em homenagem ao pintor *Debret*. Para o autor, a vontade que o então dirigente do Salgueiro, Nelson de Andrade, tinha em mudar a forma de apresentação de sua escola de samba, fez com que ele convidasse dois artistas plásticos para elaborarem o desfile da agremiação. O trabalho apresentado por Dirceu e Marie Louise Nery, segundo o autor, causou grande impacto no público e na comissão julgadora, principalmente em um de seus membros, Fernando Pamplona, responsável por julgar o quesito escultura e riqueza, fato que iria, ainda de acordo com Cabral, mudar definitivamente as características dos desfiles das escolas de samba cariocas. Nesse momento, podemos destacar três pontos na narrativa de Sérgio Cabral. O primeiro é aquele em que o jornalista aponta a agremiação da Tijuca como uma escola inovadora já no carnaval de 1959, isto é, um ano antes da chegada de Fernando Pamplona de forma mais direta ao universo das escolas de samba. O segundo é indicar Nelson de Andrade como aquele que primeiramente sentiu certa necessidade de inovar a forma de desfile de uma escola de samba, mas precisamente no Salgueiro, convidando dois artistas plásticos que não possuíam qualquer experiência de trabalho anterior nessas agremiações. Por fim, o autor transfere para Fernando Pamplona o papel de principal responsável pela transformação dos rumos das escolas de samba.

Sendo assim, cabe aqui questionar os motivos pelos quais Nelson de Andrade, por exemplo, foi eclipsado da narrativa de Sérgio Cabral que indica o período entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960 como aquele em que as modificações nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro ocorreram, deslocando efetivamente o holofote para

¹⁸⁶ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p. 15.

Fernando Pamplona. Além disso, o que pode ter levado Sérgio Cabral a abandonar também o casal Nery como transformador dos desfiles das escolas de samba, já que ele mesmo apontou a apresentação concebida pela dupla em 1959 como uma inovação?

O capítulo seguinte, intitulado por Sérgio Cabral de “Tempos Modernos”, dedica-se a narrar os acontecimentos nos desfiles das escolas de samba entre 1960 e 1973, destacando a figura de Fernando Pamplona. De antemão, podemos perceber que o autor considera a chegada do cenógrafo aos desfiles das escolas de samba como um evento que vai marcar uma nova etapa na história das escolas de samba, deixando um passado antigo e entrando na modernidade. Exaltando a capacidade técnica de Fernando Pamplona e a sua rede de sociabilidade nos meios intelectuais da cidade, Cabral vai apontar Nelson de Andrade como o responsável pela chegada do cenógrafo ao Salgueiro, afirmando que o então dirigente se mostrou interessado em conhecer o membro da comissão julgadora que havia atribuído uma nota maior a sua agremiação do que à Portela, que se sagrou campeã, convidando-o a realizar os preparativos para os desfiles de 1960. Ao ter aceitado o convite de Nelson de Andrade, Fernando Pamplona sugeriu que o enredo contasse a história do Quilombo dos Palmares que, segundo o autor, iria significar uma reviravolta nos padrões até então apresentados pelas escolas de samba. Porém, Sérgio Cabral afirma que fugir de enredos cuja temática se baseava no relato dos grandes eventos históricos e de personagens mais recorrentes nos livros de história já havia acontecido na história da agremiação. Como exemplo de sua afirmação, ele cita uma homenagem ao ex-prefeito Pedro Ernesto que algumas décadas antes havia sido preso por subversão. Entretanto, a homenagem foi indireta, pois no carnaval de 1955, a escola de samba da Tijuca apresentou o enredo *Epopéia do samba* que exaltava o esforço dos sambistas para preservar as escolas de samba como manifestações culturais legítimas, tendo Pedro Ernesto aparecido na letra do samba¹⁸⁷ como alguém importante para o processo, mas não o tema do enredo em si.

Contudo, o próprio Cabral abandona esse momento como pioneiro, preferindo estabelecer o marco da “revolução salgueirense” no carnaval de 1960 e seu enredo sobre o Quilombo dos Palmares. Esse pioneirismo, ainda de acordo com o autor, trouxe dificuldades para Fernando Pamplona e sua equipe no sentido de tentar convencer os componentes da agremiação a utilizarem fantasias mais simples, baseada em uma estética com motivos africanos, rompendo, como já dissemos, com a estética das fantasias baseadas na nobreza

¹⁸⁷ Assim diz a parte do samba composta por Bala, Duduca e José Ernesto Aguiar que aborda a participação de Pedro Ernesto: “Foi para a felicidade do sambista que se interessou pelo nosso samba o eminente doutor Pedro Ernesto Batista, que hoje se encontra no reino da glória, mas deixou na terra portas abertas para o caminho da vitória.”

europeia. De fato, como afirma Guilherme Faria¹⁸⁸, essa passagem que demonstra o poder persuasivo de Fernando Pamplona é algo bastante recorrente nos trabalhos que abordam as escolas de samba, tornando-se também um cânone. No entanto, ao definir um cânone como um conjunto de verdades pouco questionáveis ou mesmo incontestes, acreditamos que ele dá uma excessiva força aos textos de Haroldo Costa e de Sérgio Cabral como divulgadores desse momento de tensão entre os carnavalescos e os componentes da agremiação, pouco valorizando aqueles que vivenciaram e confirmaram o processo ainda que sob diferentes óticas.

Cremos que o ponto-chave do livro de Sérgio Cabral no que diz respeito às transformações das escolas de samba esteja no carnaval de 1963. Para o autor, os desfiles do Salgueiro até então não incomodavam tanto as outras agremiações, mas tal fato tomou novos rumos quando a agremiação da Tijuca venceu graças às novidades apresentadas no enredo sobre Xica da Silva, embora não aponte que novidades foram essas, com exceção de uma ala coreografada pela bailarina Mercedes Baptista. Interessante observar que justamente o desfile que Cabral aponta como o definidor dos rumos das escolas de samba foi aquele que não contou com a participação de Fernando Pamplona na sua elaboração – salvo o fato de ele ter ajudado na escolha do samba-enredo –, ficando sob responsabilidade de Arlindo Rodrigues. O autor, então, busca enfatizar a mudança na composição social do público que ia assistir aos desfiles das escolas de samba, afirmando que as novidades trazidas pelo Salgueiro atenderam ao gosto desse novo público. O que Cabral chama de novo público é aquele que não estava ligado de maneira direta às escolas de samba, que não fazia parte do cotidiano dos locais de origem dessas agremiações, sendo, portanto, pessoas alheias ao “mundo do samba”, 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.”¹⁸⁹ Nesse sentido, é importante também observar que foi nessa época¹⁹⁰ que se passou a cobrar pelo ingresso nas arquibancadas para aqueles que desejassem assistir aos desfiles das escolas de samba e, talvez, decorra daí a visão de Cabral que tais arquibancadas passaram a contar com a presença de um novo público atraído pelas apresentações do Salgueiro:

Até o final da década de 50, a plateia era formada predominantemente por representantes das comunidades das escolas que lá iam torcer pelas suas favoritas. Mas, já no início dos anos 60, observava-se o interesse cada vez

¹⁸⁸ FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

¹⁸⁹ LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 34.

¹⁹⁰ Sérgio Cabral afirma que tal cobrança passou a ocorrer em 1962. Danilo Alves Bezerra indica o ano de 1963.

maior de um público de classe média vindo da Zona Sul do Rio de Janeiro. A velha máxima segundo a qual quem faz o espetáculo é o público foi percebida **pioneeramente** (grifo nosso) pelo Salgueiro, que passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores.¹⁹¹

Além disso, devemos levar em consideração que o pensamento de Sérgio Cabral, como não poderia ser diferente, estava diretamente atrelado ao contexto cultural das décadas de 1950 e 1960. De acordo com Marcos Napolitano, a cultura engajada de esquerda estava sob domínio do Partido Comunista, mas a partir de 1956, o PCB pôs em marcha um processo de abertura para além do campo político, mas também no campo cultural,

tentando constituir uma nova política cultural mais aberta a alianças de classe e a formas mais universalistas. Paralelamente à Declaração de Março de 1958 e à “Nova Política”, consagrada pelo V Congresso de 1960, o PCB constrói uma política cultural frentista. Essa nova política cultural superava o simplismo do realismo socialista, em direção ao nacional-popular e à incorporação da chamada “cultura burguesa” erudita e refinada, que deveria fundamentar a “revolução nacional, democrática e anti-imperialista”.¹⁹²

Sendo assim, podemos pensar que ainda que Sérgio Cabral tenha preferido, em sua obra, ater-se à presença do que ele convencionou chamar de classe média como algo determinante para as mudanças dos rumos das escolas de samba, não abordando de maneira direta o contexto acima citado, o autor, por estar inserido nessa mudança da política cultural do PCB, enxergou o trabalho de Fernando Pamplona – por sua vez, um artista com forte presença nos movimentos de esquerda – e seu enredo sobre o Quilombo dos Palmares como um ato revolucionário, um trabalho que contestava, segundo ele, os padrões de desfile até então vigentes, escolhendo relatar no desfile a história de um líder negro que se recusou a se subjugar à escravidão, denotando que a arte engajada de esquerda passou também a se fazer presente na confecção dos cortejos das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Por outro lado, de maneira até mesmo paradoxal, a arte engajada de esquerda acabou se tornando um dos objetos de consumo dessa classe média brasileira, tendo as escolas de samba se tornado passíveis desse consumo, fato que foi empiricamente percebido por Cabral.

Culturalmente, aquela década pode ser vista como uma conjuntura de encontro de várias temporalidades históricas, na qual um Brasil arcaico, provinciano e

¹⁹¹ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p. 187.

¹⁹² NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Arão (org.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 588-589.

tradicional era confrontado pelo impacto da modernização capitalista, trazendo um novo ciclo de industrialização e urbanização, sobretudo após 1956, com a posse de JK.¹⁹³

Portanto, acreditamos que Sérgio Cabral dê em sua obra uma importância excessiva à presença da classe média como um fator preponderante para a transformação das escolas de samba do Rio de Janeiro, não apontando que os contextos das décadas de 1950 e 1960 foram fundamentais para o processo, isto é, a participação da classe média como público ou mesmo como partícipe do desfile não pode ser tomada como o principal elemento explicativo para os rumos que as agremiações carnavalescas tomaram a partir daquele período.

Retomando o pensamento de Sérgio Cabral, essa mudança do público que, segundo ele, foi percebida pelo Salgueiro mediante o trabalho dos seus carnavalescos antes das demais, adequando-se a agremiação àquilo que ele denominou de novo público e a comissão julgadora gostariam de ver nos desfiles das escolas de samba, criou também uma nova maneira de competir – e vencer a disputa – entre as agremiações que buscaram copiar o modelo salgueirense. Nesse sentido, ao destacar o carnaval de 1963 como aquele que vai ditar novos rumos para as escolas de samba, Cabral reafirma a importância de Fernando Pamplona, bem como a de Arlindo Rodrigues, cujo trabalho teria elevado o nível das agremiações, em um claro juízo de valor realizado pelo jornalista, que passou a considerar o trabalho dos carnavalescos oriundos da ENBA como algo que trouxe uma melhoria para o aspecto visual do desfile das escolas de samba, antes a cargo dos próprios componentes.¹⁹⁴

De 1963 em diante, os dirigentes das demais escolas queriam competir com o Salgueiro, no nível proposto por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, mas não sabiam como. Os da Portela acharam que a marca principal daquele trabalho era a ostentação e, por isso, responderia em 1964 com um grupo de violinistas encasacados abrindo o desfile em que apresentava o enredo “O Segundo Casamento de D. Pedro I”. Os da Estação Primeira, por sua vez, viram modernidade no Salgueiro e a melhor maneira de responder seria pedir a Amílcar de Castro, extraordinário escultor ligado aos movimentos de vanguarda, para confeccionar uma das suas alegorias.¹⁹⁵

Percebe-se nas palavras acima que, de acordo com Sérgio Cabral, nem mesmo as outras escolas de samba sabiam ao certo quais eram as inovações trazidas pelo Salgueiro, deixando

¹⁹³ NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Arão (org.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 587-588.

¹⁹⁴ Cf. nota 159, p. 79.

¹⁹⁵ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p. 187.

apenas transparecer que estas seriam de ordem estética. Além disso, o autor dá ênfase a uma entrevista concedida pouco antes do carnaval de 1963 pelo figurinista Newton Sá, que fez parte da equipe que elaborou o desfile do Quilombo dos Palmares, ao jornal *Correio da Manhã*, criticando sua própria participação – e dos demais companheiros da equipe – enquanto membro proveniente de um segmento social alheio àquele das escolas de samba, interpretada por ele como uma interferência maléfica que alijava os componentes das agremiações em dar vazão a sua criatividade. Tal acontecimento denota que a imprensa já se encontrava aberta a discutir o trabalho dos carnavalescos nas escolas de samba e os supostos malefícios que eles possam ter trazido, principalmente após o carnaval de 1963, quando o Salgueiro apresentou uma ala que exibia uma dança de salão em vez de sambar.

Sendo assim, percebemos que, se por um lado no livro de 1974 prevaleceu o destaque sobre os sambistas, no livro de 1996, a ênfase recaiu sobre o trabalho dos carnavalescos, principalmente a partir do desfile de 1960 realizado por Fernando Pamplona, inaugurando os “Tempos Modernos” das escolas de samba como Cabral denominou o período. O fato de ser um militante de esquerda, aliado ao movimento artístico dentro dessa mesma esquerda, constituíram um contexto no qual Sérgio Cabral vislumbrou as propostas de trabalho de Fernando Pamplona como uma revolução iniciada a partir do enredo sobre o Quilombo dos Palmares e a exaltação da figura de Zumbi, em um desfile pautado em uma estética africana – embora a temática negra não tenha sido uma novidade e cuja discussão veremos adiante –, personagem este que se opunha radicalmente àqueles que eram mais comumente retratados nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e cuja estética estava baseada em elementos da nobreza europeia.

2.2 Haroldo Costa: sujeito, trajetória e obra

De acordo com seu depoimento ao Museu da Pessoa¹⁹⁶, Haroldo Costa nasceu no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro da Piedade, em 13 de maio de 1930, sendo filho de um alfaiate e de uma dona de casa. Assim como Sérgio Cabral, viveu na região Nordeste do Brasil (mais exatamente em Maceió) devido ao falecimento de sua mãe quando ele ainda tinha dois anos de idade, indo morar com a família de seu pai na capital alagoana. Ainda segundo as suas declarações, a sua vivência em Maceió foi fundamental para que ele tivesse contato com

¹⁹⁶ O samba, o teatro e uma fábula interracial. Museu da Pessoa, entrevista com Haroldo Costa, exibido no Canal Museu da Pessoa, São Paulo, no dia 17/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKBNPKzCfc>. Acesso em 25 maio 2021.

manifestações folclóricas, tais como, Reisados, Guerreiros, Maracatu, Pastoris, Chegança e Quilombo. Com aproximadamente dez anos de idade, voltou ao Rio de Janeiro para morar com o pai, onde viveram na Rua Joaquim Silva, na Lapa.

Ainda no Rio de Janeiro, Haroldo Costa estudou no Colégio Pedro II onde se iniciou na política estudantil presidindo o Grêmio Científico e Literário, sendo através desse colégio, como delegado, que ele passou a frequentar a União Nacional dos Estudantes (UNE), passando, posteriormente, a presidir a Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários (AMES), além de fazer parte da comissão fundadora da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES).

Seu contato com o teatro aconteceu, de acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹⁹⁷, quando seu pai teve acesso, em 1948, a um panfleto do Teatro Experimental do Negro (TEN) convocando voluntários que ajudassem na alfabetização de adultos, em um curso que funcionava no prédio da UNE. Incentivado por seu pai, Haroldo Costa passou a lecionar três vezes por semana no segundo andar do prédio da UNE e, no primeiro, os partícipes do teatro ensaiavam. Em seu depoimento ao Museu da Pessoa, Costa diz que, quando estava em sala de aula, foi convidado a ajudar na leitura de uma peça teatral por conta da ausência de um dos atores, o que lhe rendeu o papel do personagem Peregrino, do espetáculo *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso.

De acordo com Haroldo Costa¹⁹⁸, o TEN, criado em 1944 por Abdias do Nascimento, surgiu de uma inquietação pela falta de oportunidades para atores negros e de representatividade negra no teatro brasileiro, ao ponto de atores brancos terem seus rostos pintados para viverem personagens negros, como foi o caso do ator Orlando Guy na peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues.

Ao criar o TEN, Abdias do Nascimento, dentre outras coisas, visava superar a presença secundária e caricata do negro nos palcos [...]. Em resposta a isso, Abdias do Nascimento propunha enveredar pelos meandros da chamada dramaturgia clássica, tendo os negros como protagonistas.¹⁹⁹

¹⁹⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. Haroldo Costa. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/haroldo-costa/dados-artísticos>. Acesso em 25 maio 2021.

¹⁹⁸ Programa Trilha de Letras, entrevista com Haroldo Costa, exibido na TV Brasil, Rio de Janeiro, no dia 23/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjuWRHmJNZc>. Acesso em 25 maio 2021.

¹⁹⁹ PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliiana: Teatro negro e identidade nacional. *Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 216-238, dez. 2020. p. 218.

Portanto, sob a ótica de Haroldo Costa, o TEN foi fundamental para incentivar os negros que possuíam uma vocação para as artes dramáticas, que passaram a atuar como protagonistas em peças como *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, *Calígula*, de Albert Camus, da já citada *O filho pródigo* e, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, que tinha como mote principal as religiões africanas, possuindo um “papel social”, conforme suas palavras.²⁰⁰

Foi justamente a apresentação de *Aruanda* que causou o início de uma divergência acerca do caminho de representação que seria tomado pelo TEN, pois a peça, de acordo com Roberto Pereira, destacava o folclore como o elemento principal do espetáculo, sendo, provavelmente, o marco inaugural do Teatro Folclórico no país. Nesse sentido,

ao contrário de inserções pontuais e geralmente caricatas, em *Aruanda*, estas manifestações [folclóricas], em conjunto, adentraram o teatro com uma direção, que mesmo adaptando o folclore ao palco, buscava preservar grande parte do seu ritual, apresentando os personagens, danças, indumentárias, cantos, toques, de modo semelhante a como eles eram executados em seu *lócus de origem*.²⁰¹

Logo, podemos perceber que, se a utilização do folclore nos palcos teatrais não era novidade, foi a partir da encenação de *Aruanda* que ele se tornou elemento fundamental de um gênero que passou a ser representativo da nacionalidade brasileira, também apresentando características comuns com outro gênero que esteve em voga no país, o Teatro de Revista.

O modelo de peça teatral dramático-folclórica inaugurado pelo TEN, com *Aruanda*, mesclando, dentre outras coisas, elementos do Teatro Dramático e do Teatro de Revista foi copiado e adaptado, secundarizando o enredo dramático, ou substituindo-o por pequenas dramatizações que despontavam personagens ou “tipos”, e destacando mais ainda, em suas novas versões, justamente o “folclore”. Contudo, apesar do pioneirismo, as luzes da ribalta não recaíram sobre o Teatro Experimental do Negro, que via o folclore como acessório e não como elemento principal de suas peças.²⁰²

Foi nesse movimento que houve uma cisão no TEN, rompimento este liderado por Haroldo Costa, Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista, que fundam o Grupo dos Novos, cujo desejo era o de ver o elemento folclórico como carro-chefe de suas encenações, ao contrário de Abdias do Nascimento, para quem o folclore deveria funcionar unicamente como acessório. O

²⁰⁰ Programa Trilha de Letras, entrevista com Haroldo Costa, exibido na TV Brasil, Rio de Janeiro, no dia 23/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjuWRHmJNZc>. Acesso em 25 maio 2021.

²⁰¹ PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliense: Teatro negro e identidade nacional. *Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 216-238, dez. 2020. p. 219.

²⁰² *Ibid.* p. 221.

maior objetivo do Grupo do Novos – que depois se tornaria Teatro Folclórico Brasileiro e, mais tarde, Companhia Brasiliiana – era, de acordo com Pereira, o de romper com a concepção teatral de Nascimento, ainda que os três fundadores fossem também negros, incorporassem manifestações negras e fossem vistos como um grupo teatral negro. Esse rompimento com o pensamento de Nascimento, que desejava um teatro segmentado, que representasse nos palcos os anseios, os desejos e os símbolos de uma parcela da população negra, significava abraçar um conjunto mais amplo para além da reivindicação de uma identidade étnica.

Podemos entender, então, que as manifestações folclóricas com as quais teve contato ainda na infância em Maceió e sua experiência no TEN e nos grupos teatrais que se seguiram, marcaram profundamente a trajetória profissional e as opiniões de Haroldo Costa acerca do que deveria ser encenado no teatro brasileiro:

Minha tia, que está em Maceió até hoje, foi a grande responsável pela minha existência cultural, minha existência de pessoa preocupada com o povo, com a arte do povo, a arte do país, porque a minha tia Bezinha foi na verdade não só quem me ensinou as primeiras letras, como também a pessoa que me deu uma diretriz.²⁰³

Além disso, é provável que essa vivência em Maceió e o seu contato com as manifestações folclóricas locais possam ter influenciado a sua escrita sobre o carnaval, enxergando no trabalho de Fernando Pamplona um marco na representatividade negra nos enredos e nas formas de apresentação das escolas de samba do Rio de Janeiro. Essa passagem fica clara na sua entrevista concedida ao Projeto Sal60²⁰⁴:

O Fernando era um grande inspirador, quer dizer, todo movimento tem que ter um líder ou ter um ídolo. Ele era nosso ídolo. Lamentavelmente, eu não posso me incluir entre esses apadrinhados por meu amigo Pamplona porque eu não sou artista plástico, mas eu me incluo nessa irmandade porque eu bebi nas coisas que ele disse espontaneamente ou provocadamente [sic], ele sempre teve posições muito claras e era uma coisa que me impressionava porque ia ao encontro de tudo o que nós estávamos pensando naquele momento quando criamos o que seria depois a Brasiliiana. Um espetáculo profundamente brasileiro, profundamente multirracial, profundamente democrático, exaltando aquilo que é a arte popular. É por isso que eu disse logo no início que eu acho que a síntese do artista popular se chama Fernando Pamplona.²⁰⁵

²⁰³ COSTA, Haroldo. Depoimento. In: SILVA, Marília Trindade Barboza da. *Consciência negra: depoimentos de Grande Otelo, Haroldo Costa e Zezé Motta*. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003. p. 87.

²⁰⁴ Projeto desenvolvido pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro em comemoração aos sessenta anos da “revolução salgueirense”. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/>. Acesso em: 18 maio 2021.

²⁰⁵ Roda de Conversa Sal60: Os primeiros anos da revolução salgueirense, entrevista com Haroldo Costa e Zeni Pamplona, exibido no Canal Salgueiro TV, Rio de Janeiro, no dia 30/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhd5BkpQDkQ&t=2s>. Acesso em: 18 maio 2021.

Haroldo Costa possui vários livros publicados cuja temática principal é a cultura negra. Entre eles destacam-se: *Fala crioulo* (1982), *Na cadência do samba* (2000), *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* (2000), *Política e religiões no carnaval* (2007), *Arte e cultura afro-brasileiras* (2013), entre outros. Entretanto, interessa-nos aqui o seu primeiro livro escrito sobre os Acadêmicos do Salgueiro, intitulado *Salgueiro: academia de samba*²⁰⁶, em que o autor apresenta um levantamento sobre o histórico de fundação e o posterior desenvolvimento da agremiação ao longo do tempo. Nesse livro, Costa intitulou os capítulos utilizando elementos típicos dos desfiles das escolas de samba. Importa-nos aqui, mais precisamente, o capítulo cujo título é “Evolução”. Esse termo significa a forma como uma agremiação percorre a pista de desfile, exigindo-se dela uma coesão do início ao fim, sem que haja grandes espaços entre suas alas. No caso da obra de Haroldo Costa, apresenta-se uma ideia de melhoria, em que a agremiação da Tijuca buscava um melhor resultado nos desfiles, superando algo passado. Logo, o autor afirma que essa evolução começou a partir do inconformismo do então presidente Nelson de Andrade com os resultados obtidos pela agremiação e do seu desejo de buscar uma maneira que pudesse impressionar a comissão julgadora dos desfiles. Podemos perceber que prevalece na ideia de Haroldo Costa que vencer a competição significava um ato mais importante que o desfilar em si. De fato, Nelson de Andrade, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), indica que o fato de ser campeã do carnaval envolvia diretamente uma questão de prestígio, ainda que momentâneo, para os componentes de uma escola de samba frente aos demais:

Porque o sambista em si quer é ganhar. Porque o sambista do Salgueiro quer chegar, gozar o sambista da Mangueira: “Oh, cheguei na tua frente. Eu sou campeão.” O elemento que mora em Madureira, que um é portelense e o outro imperiano, vai chegar e: “Oh, cheguei na tua frente. Sou campeão.” Então, quer dizer, é essa a luta. Aí sim, o dia que desaparecer essa luta entre os sambistas, o dia que o morro achar que não precisa brigar com outro morro, o dia que dois moradores do mesmo bairro não quiser mais nada, aí eu acredito que morrerá o samba.²⁰⁷

Sobressai nas palavras de Nelson de Andrade o fato de que ele considera que a natureza competitiva das escolas de samba era o cerne da própria existência dessas agremiações, não bastando apenas participar do desfile, mas concretizar o desejo de, pelo menos no decorrer de um ano, poder ostentar o título de campeã do carnaval. Entretanto, é interessante observar que

²⁰⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

²⁰⁷ ANDRADE, Nelson de. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Juvenal Portella e Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (92 min).

até aquele momento do depoimento do ex-presidente do Salgueiro e da Portela, apenas sete agremiações²⁰⁸ haviam conquistado o almejado título. Portanto, Haroldo Costa deixa transparecer em seu texto que segue a mesma linha de pensamento de Nelson de Andrade, aquela de que ganhar o carnaval era o principal objetivo, pelo menos para os componentes do Salgueiro.

Sendo assim, na visão de Haroldo Costa, esse objetivo começa a se concretizar a partir do momento em que o dirigente toma conhecimento da existência de um casal de artistas e resolve convidá-los para elaborar o carnaval da agremiação²⁰⁹, pois não tinha condições de concorrer financeiramente com as escolas de samba de maior poder aquisitivo que eram capazes de contratar artífices da Casa da Moeda ou do Arsenal de Marinha para confeccionarem suas alegorias e esculturas. Logo, podemos perceber que Haroldo Costa aponta o início de uma evolução do Salgueiro no trabalho de Dirceu e Marie Louise Nery que, assim como Pamplona, encontraram resistência dos componentes da agremiação. O enredo desenvolvido pelo casal Nery em conjunto com Hildebrando Moura (o artista que já realizava os carnavais dos Acadêmicos do Salgueiro), no qual os componentes desfilaram com adereços nas cabeças e nas mãos, associado às ideias de Nelson de Andrade em abolir as cordas que separavam a escola dos espectadores e não desfilar com carros alegóricos causou, segundo o autor, uma surpresa.

Além disso, Haroldo Costa considerou o enredo sobre Debret como uma inovação porque fugia aos enredos que comumente eram apresentados, baseados em uma história presente nos livros didáticos, pelas escolas de samba até então.²¹⁰ O enredo, portanto, teria sido uma “ousadia” do Salgueiro que acabou por impactar, segundo Costa, Fernando Pamplona, um dos membros da comissão julgadora de 1959:

Só o Salgueiro ousava, apresentando “Debret”, como ficou conhecido o enredo de 1959. E isto fez com que Pamplona ficasse impressionado, dando um ponto de diferença para esta escola, que desfilou com os lindíssimos figurinos produzidos e adaptados pela Marie Louise Nery [...].²¹¹

²⁰⁸ Entre 1932 e 1972, apenas Estação Primeira de Mangueira, Portela, Unidos da Tijuca, Vizinha Faladeira, Império Serrano, Salgueiro e Unidos da Capela haviam sido campeões do carnaval, sendo esta última em título dividido com outras quatro. Até 2024, mais outras sete agremiações (Beija-Flor, Mocidade Independente de Padre Miguel, Imperatriz Leopoldinense, Unidos de Vila Isabel, Estácio de Sá, Unidos do Viradouro e Acadêmicos do Grande Rio) conseguiram o feito. Há controvérsias sobre os possíveis títulos da Recreio de Ramos, em 1934, e da Prazer da Serrinha, em 1950.

²⁰⁹ Essa ideia também pode ser relativizada conforme vimos no capítulo anterior, pois Marie Louise Nery havia feito parte da comissão julgadora do desfile das escolas de samba no carnaval de 1958. É bem provável que, enquanto dirigente, Nelson de Andrade soubesse da existência da artista antes do fato narrado.

²¹⁰ Para efeitos de ilustração, das dezessete agremiações que desfilaram no carnaval de 1959, apenas quatro (entre elas os Acadêmicos do Salgueiro) não possuíam no título do seu enredo uma exaltação direta ao país ou aos seus vultos.

²¹¹ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 92.

Seguindo uma narrativa semelhante a de Sérgio Cabral, Haroldo Costa afirma que a chegada de Fernando Pamplona ao Salgueiro partiu do desejo que Nelson de Andrade teve de conhecer o então julgador de escultura e riqueza que atribuiu uma nota melhor a sua agremiação do que à *Portela*, a campeã daquele ano. Ao aceitar o convite, o cenógrafo do TMRJ demonstrou-se:

Preocupado em não cair no rame-rame dos enredos habituais, que ele tanto criticava, começou a procurar algum personagem, algum fato de nossa história que nunca tivesse sido abordado por uma escola de samba. E mais, alguma coisa que honrasse o compromisso com a ousadia, o desafio, a inovação que já estava caracterizando o Salgueiro.²¹²

A passagem anterior nos faz tecer duas importantes observações. A primeira é que Haroldo Costa considera o enredo sobre o Quilombo dos Palmares com um tema que jamais fora apresentado por qualquer escola de samba, ou seja, afirma que os Acadêmicos do Salgueiro foram pioneiros na inserção da temática afro-brasileira nos desfiles das escolas de samba. A segunda observação é que Costa considera que Fernando Pamplona chegou a uma escola de samba que já estava apresentando como principal característica a inovação. Sendo assim, pode-se inferir que Haroldo Costa acredita que o pioneirismo e a transformação dos desfiles das escolas de samba a partir do início do trabalho de Fernando Pamplona estavam no lançamento da temática afro-brasileira, porém as inovações – ainda que ele não as tenha especificado – já faziam parte da agremiação, cabendo ao cenógrafo dar continuidade ao processo.

Devemos, antes de tudo, lembrar que a ida de Fernando Pamplona para o Salgueiro estava inserida em um contexto político e cultural típico das décadas de 1950 e 1960, em que nomes e debates do movimento negro, da esquerda engajada nacionalista e do movimento folclorista estavam espocando, formando uma rede de contatos que foi primordial para entendermos as escolhas do carnavalesco e da agremiação por seguir um determinado caminho.²¹³

Segundo Leonardo Antan, ao aceitar o convite para elaborar o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro de 1960, Fernando Pamplona estava contrariando a ideia de que os intelectuais não podiam se intrometer nas manifestações folclóricas. Portanto, para Antan, o cenógrafo

²¹² COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 92-93.

²¹³ ANTAN, Leonardo. Um carnaval engajado, negro e popular: movimentos sociais que motivaram a construção de “Quilombo dos Palmares”. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/2020/11/18/reflexoes-carnaval-engajado/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

desejava naquele instante servir como um bastião do verdadeiro carnaval e dos autênticos enredos a serem apresentados pelas escolas de samba.²¹⁴

Ainda de acordo com Antan, será Edison Carneiro um dos maiores influenciadores do pensamento de Fernando Pamplona sobre o desfile das escolas de samba, o que claramente se refletiu no desfile de 1960, quando foram inseridos aspectos do Maracatu ao fim do desfile do Salgueiro, o que imprimiu não somente a influência do movimento folclorista, mas também mostrou uma nítida ligação “entre a batalha de Zumbi dos Palmares contra a dominação branca com as manifestações populares.”²¹⁵

Sobre essa dominação branca, Fernando Pamplona afirma em sua autobiografia ter questionado Edison Carneiro sobre as razões pelas quais os negros gostavam de usar fantasias que representavam os brancos, fosse nas escolas de samba, fosse no Maracatu ou nas Congadas, tendo ele próprio especulado que a indumentária negra era representativa da derrota e da escravidão, ao passo que a branca era uma simbologia de vitória e poder.

Como nas Congadas e Maracatus, que são embaixadas de recoroação de um Rei Negro e como este rei reinaria somente nas festas de sua nação escrava, os brancos dominantes as consentiam. O negro, então, para dar maior valor ao poder “de ocasião” vestia-se, ele e sua corte, como D. João VI ou Pedro I ou II e suas cortes. Daí... as escolas de samba seguiram a mesma história.²¹⁶

Decorre daí uma narrativa convergente entre Haroldo Costa e Sérgio Cabral de que Pamplona teve que usar a sua capacidade de persuasão para que os componentes da agremiação aceitassem utilizar fantasias representativas negras, abdicando de uma indumentária que retratava a nobreza europeia porque, segundo Costa, “quase ninguém queria sair de negro.”²¹⁷ Este depoimento pode dar a entender que um autor negro afirma que outros negros não queriam usar indumentárias que remetessesem a sua cor. No entanto, vale ressaltar que o enredo sobre o Quilombo dos Palmares representou cinco nações africanas que foram destacadas por Edison Carneiro para Fernando Pamplona, não tendo sido baseado necessariamente na escravidão. Logo, o questionamento se deu, provavelmente, não pela fantasia de negro em si, mas por receio de parecer menos rica visualmente do que aquelas baseadas nas cortes europeias. Dessa

²¹⁴ ANTAN, Leonardo. Um carnaval engajado, negro e popular: movimentos sociais que motivaram a construção de “Quilombo dos Palmares”. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/2020/11/18/reflexoes-carnaval-engajado/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013. p. 59.

²¹⁷ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 93.

maneira, Haroldo Costa aponta que o poder de convencimento de Fernando Pamplona foi fundamental para o sucesso do enredo:

Era um cara que falava muito bem e ele subverteu inteiramente a ordem das escolas de samba quando os componentes, que a princípio não gostaram muito das fantasias que ele fazia, daquela linha, enfim, era tudo muito rústico, muito africano na sua origem, no seu colorido, e eles queriam era cabeleira branca, sapato com fivela, porque, de pobreza, bastava o resto do ano. Então, essa subversão, essa intenção que foi audaciosa do Pamplona porque ele desafiou o status naquele momento e criou, impôs uma linguagem que explodiu totalmente no Quilombo dos Palmares. Aí foi o ápice, pelo menos pra mim, que eu era, naquela época, do júri na Secretaria de Turismo.²¹⁸

A passagem acima deixa claro que, assim como Fernando Pamplona ficou encantado pelo desfile de 1959, Haroldo Costa teve sentimento semelhante em relação ao desfile de 1960 elaborado pelo então cenógrafo do TMRJ, visto por ele como uma subversão da ordem, ou seja, o negro passou a ser protagonista de uma história relatada em cortejo, tal como a proposta que originou o TEN, em que o negro era o protagonista da cena.

Retomando rapidamente a questão da indumentária africana, Fernando Pamplona é mais categórico ao afirmar que os salgueirenses não queriam se trajar de negros, embora termine por afirmar que o problema maior estava na estética apresentada pelas fantasias, que eram usadas como forma de se impor, de se mostrar, de ser visto também por outras pessoas que não circulavam nos locais de origem das escolas de samba, como podemos perceber na seguinte passagem:

O trabalho é que ninguém queria ser negro. E eu botei os figurinos do negro e: “minha ala não vai sair com essa porcaria dessa roupa!” [...] Aí eu, enfezado, disse assim, virei para um cara que não queria o figurino, disse assim: “você tem vergonha de ser negro, oh cara?” Ele disse: “não, não é que eu tenha vergonha de ser negro. Me dá uma capa de Napoleão, um chapéu de arminho, uma espada que eu vou ficar bonito paca. Nossa carnaval não é lá embaixo não. É aqui na praça [Saenz Peña] (grifo nosso) também.”²¹⁹

Percebe-se nas palavras do carnavalesco que a indumentária baseada na nobreza advinda dos desfiles que exaltavam os grandes vultos e eventos da história oficial brasileira estava tão

²¹⁸ Roda de Conversa Sal60: Os primeiros anos da revolução salgueirense, entrevista com Haroldo Costa e Zeni Pamplona, exibido no Canal Salgueiro TV, Rio de Janeiro, no dia 30/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhd5BkpQDkQ&t=2s>. Acesso em: 18 maio 2021.

²¹⁹ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

enraizada nos componentes da agremiação (e, provavelmente, não apenas no Salgueiro) que eles somente enxergavam beleza nesse tipo de fantasia com a qual poderiam se diferenciar dos demais e se exibir na praça.

Essa busca por se afastar – não totalmente – de enredos que fugiam dos temas que comumente valorizavam certos personagens e eventos da História do Brasil, fez com que o Salgueiro visualizasse a si próprio como uma escola que objetivava romper padrões estabelecidos nos desfiles das escolas de samba, conforme podemos ver na passagem abaixo, reproduzida por Haroldo Costa em seu livro, que é a justificativa – redigida por Nelson de Andrade – enviada ao Departamento de Turismo e Certames (DTC), órgão responsável pela organização dos desfiles à época, na qual sobressaem os seguintes trechos:

O Salgueiro já há alguns carnavais procura modificar o sentido que as escolas de samba (inclusive a nossa), de uma maneira geral, vinham dando aos enredos e à decoração, que cada vez mais desviavam as criações populares de sua origem, deturpando a sua autenticidade.

O desfile das escolas estava se tornando um *show*, com forte influência de Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de observar. Além disso, os temas “patrióticos” inteiramente falsos, no que diz respeito às tradições populares, dominavam, ajudados pela influência de uma ditadura cujos males ainda hoje se fazem sentir, quase que a totalidade dos enredos. Neste clima é que o Salgueiro resolveu dar um grito e procurar novamente as bases que mais se aproximasse da criação popular.

Procuramos então reviver temas artísticos, folclóricos ou épicos, com relação aos dois primeiros itens, continuando os carnavais de: ‘Brasil Fonte das Artes’, ‘Romaria à Bahia’ e ‘Navio Negreiro’.

Descobrimos, para o povo, Debret, o Nzambi dos Palmares.²²⁰

Foram essas mudanças propostas pelo Salgueiro mediante o trabalho de seus carnavalescos que passaram a ser alvo de inúmeras críticas, principalmente por parte da imprensa, acusando-se esses profissionais de estarem deturpando as características populares das escolas de samba. Nesse sentido, essas características eram compreendidas pelos colunistas como uma interferência de um personagem que não vivia o cotidiano dos componentes das escolas de samba, impedindo, ou pelo menos dificultando, que esses pudessem realizar a sua concepção artística.²²¹ Além disso, fica claro na citação acima que o objetivo da agremiação era o de se afastar – embora não totalmente – dos desfiles ufanistas que passaram a vigorar a partir

²²⁰ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 108.

²²¹ Essa discussão mais pormenorizada será feita no terceiro capítulo, quando abordaremos o texto de: RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. Em seu livro, a autora considera que a presença dos carnavalescos nas escolas de samba significou uma usurpação de uma manifestação cultural negra por parte dos brancos, opinião com a qual não concordamos.

do governo de Getúlio Vargas, ainda que os temas nacionais tivessem sido propostos pelos próprios sambistas em uma tática de aproximação com o poder público para alcançar o reconhecimento das escolas de samba.²²² Por fim, Nelson de Andrade, ao escrever o texto entregue ao DTC, buscou identificar uma inovação na escola de samba da Tijuca já em seu primeiro desfile, *Romaria à Bahia*, em 1954, que, segundo sua lógica, romperia com os enredos que estavam maculando as tradições populares, além de exaltar o ineditismo da agremiação que “descobriu para o povo” Debret e Zumbi dos Palmares.

É bastante plausível que venha desse texto a ideia de Haroldo Costa em afirmar que Fernando Pamplona chegou a uma agremiação que já se mostrava inovadora desde os seus primórdios, tendo o carnavalesco contribuído na inserção da temática afro-brasileira nos desfiles das escolas de samba. Tal argumento talvez fique mais claro se pensarmos que o autor vislumbrou no desfile que representava o negro como protagonista de uma história, de um enredo de escola de samba, dando suma importância ao fato por ele próprio ser um ativista negro, relembrando a sua experiência no TEN, ainda que o pioneirismo salgueirense acerca de tal temática seja questionável. Além disso, devemos relembrar que um dos motivos que causaram o rompimento de Haroldo Costa com o TEN e levaram à fundação do Grupo dos Novos – posteriormente rebatizado Teatro Folclórico Brasileiro e, ainda mais tarde, Companhia Brasiliiana – foi o desejo de inserir nas encenações teatrais elementos folclóricos, enxergando o trabalho de Fernando Pamplona como uma representação teatral semelhante àquilo que ele, Haroldo Costa – membro da comissão julgadora de 1960 –, entendia que deveria ocorrer nas encenações. Sendo assim, o autor compreendeu o Salgueiro e Fernando Pamplona como pioneiros do carnaval carioca a partir do enredo sobre o Quilombo dos Palmares e a exaltação de um herói negro:

Mas Zumbi, até 1960, quando o Salgueiro apresentou um enredo chamado Quilombo dos Palmares [...], o protagonismo era do Zumbi. Zumbi foi descoberto. Foi descoberto e hoje ele faz parte do panteão dos heróis nacionais. [...] A partir dessa ideia ou dessa iniciativa do Salgueiro apresentar um enredo baseado numa figura que era muito pouco ou quase nada

²²² Monique Augras, em seu livro *O Brasil do samba-enredo* (1998) aponta que durante o governo de Vargas não encontrou qualquer menção a uma obrigatoriedade da utilização de temas nacionais pelas escolas de samba, excetuando-se uma carta enviada pelo presidente da União das Escolas de Samba ao prefeito Pedro Ernesto em que os sambistas se comprometiam a se apresentar em “cortejos baseados em motivos nacionais” (p. 43) e a “imprimir o cunho essencial de brasiliidade” (*Ibid*). Logo, ela comprehende tal movimento como uma estratégia dos sambistas para alcançar o reconhecimento das escolas de samba no cenário festivo carioca, não sendo uma imposição do governo de Getúlio Vargas – nem mesmo quando o Estado Novo estava em voga –, sendo apenas um reflexo do contexto ufanista da época. Por fim, Augras só encontra tal obrigatoriedade no regulamento do carnaval de 1947, já no governo de Eurico Gaspar Dutra.

conhecido. E assim tem uma série de enredos que as escolas de samba fazem que focaliza exatamente isso: a história não-oficial do Brasil.²²³

Percebe-se que Haroldo Costa enaltece até mesmo o viés didático apresentado pelo enredo Quilombo dos Palmares, que, para além de alçar Zumbi dos Palmares à galeria dos heróis nacionais, tornou-o conhecido para a maioria das pessoas, habituadas a verem retratados fatos e personagens de uma pretensa história oficial, indo ao encontro da ideia de Nelson de Andrade quando este afirmou que o Salgueiro descobriu Zumbi “para o povo.”²²⁴

Dessa forma, Haroldo Costa valorizou também o Salgueiro no que diz respeito a romper a barreira do preconceito racial nos enredos das escolas de samba, passando a valorizar os aspectos da cultura afro-brasileira:

A contribuição do Salgueiro nunca será suficientemente falada e cantada porque foi uma modificação que até hoje tá rendendo. Você vê: antigamente falar em orixá, falar nos deuses africanos, falar nos deuses afro-brasileiros, era uma coisa que não era muito bem-vinda. No entanto, hoje se vê o contrário. Rara a escola que não aborda esse tema, quer dizer, é uma cultura que se impõe pela sua autenticidade, que se impõe pela sua naturalidade e se impõe pelo aspecto histórico, sócio-histórico da gente, né?²²⁵

Retomando a questão das críticas impostas aos carnavalescos e ao Salgueiro de um modo geral, Haroldo Costa aponta no seu capítulo intitulado “Alegorias”, que elas passaram a ser mais contundentes a partir do carnaval de 1963 e do enredo sobre *Xica da Silva* desenvolvido por Arlindo Rodrigues, tendo o autor, inclusive, feito uma defesa daquilo que foi proposto pelo carnavalesco e pela bailarina Mercedes Baptista, muito provavelmente por conta dos aspectos de representação teatral realizados no cortejo:

Outro momento importante no desfile, e que gerou infindáveis discussões até hoje [1984], diz respeito à ala dos importantes, que representava 12 pares de nobres dançando uma polca ao ritmo do samba, coreografada por Mercedes Batista. Não faltou quem acusasse Arlindo e Mercedes de abastardar o samba com influências espúrias. Acontece que a ala representava exatamente os salões da aristocracia, e nada mais lógico que o fizesse com as figurações coreográficas da dança da época, conciliando a divisão rítmica da polca (que afinal foi lançada nas casas-grandes) com a divisão rítmica do samba, não

²²³ Programa Trilha de Letras, entrevista com Haroldo Costa, exibido na TV Brasil, Rio de Janeiro, no dia 23/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjuWRHmJNZc>. Acesso em 25 maio 2021.

²²⁴ Cf. nota 220, p. 104.

²²⁵ Roda de Conversa Sal60: Os primeiros anos da revolução salgueirense, entrevista com Haroldo Costa e Zeni Pamplona, exibido no Canal Salgueiro TV, Rio de Janeiro, no dia 30/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhd5BkpQDkQ&t=2s>. Acesso em: 18 maio 2021.

obstante serem ambos de compasso binário. O inegável é que o impacto foi irresistível.²²⁶

Sendo assim, no livro de Haroldo Costa prevaleceu a visão de que o trabalho de Fernando Pamplona no Salgueiro significou uma “evolução” (título de seu capítulo) que foi desencadeada a partir da inserção de uma temática negra – embora não inédita – que exaltou o heroísmo negro – presente principalmente nos enredos sobre o Quilombo dos Palmares, Xica da Silva e Chico Rei – utilizando uma linguagem similar àquela do teatro, um heroísmo contestador de uma ordem vigente em suas épocas e também contestador dos enredos que eram mais comumente apresentados nos cortejos das escolas de samba cariocas. Essa conjunção de fatores fez com que o autor enxergasse tanto no carnavalesco quanto no Salgueiro um pioneirismo mediante a maneira como passaram a ser apresentados os enredos, que estabeleceram um novo padrão a ser seguido pelas demais agremiações, em um processo visto por Costa como evolutivo. Já para Sérgio Cabral, os “tempos modernos” foram inaugurados a partir do convite de Nelson de Andrade para que Pamplona assumisse a elaboração do desfile do Salgueiro em 1960. No entanto, a valorização da temática negra ficou mais evidente no livro de Haroldo Costa do que no de Cabral, que preferiu se ater ao elemento contestador dos enredos “tradicionais” representado pelos personagens retratados pelo Salgueiro.

2.3 As influências das narrativas de Cabral e Costa

As narrativas de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa encontraram grande eco nos trabalhos que se dedicaram a estudar as escolas de samba em seus múltiplos aspectos, pois ambos os autores foram pioneiros em apresentar a história do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro.²²⁷ Grande parte desses trabalhos identificou o Salgueiro como a escola de samba pioneira na apresentação da temática negra nos desfiles, fazendo com que Guilherme José Faria²²⁸ compreendesse essa força narrativa das obras de Cabral e Costa como cânones, ao passo em que ele busca demonstrar os limites do pioneirismo salgueirense na modernização dos desfiles e na introdução de temáticas afro-brasileiras no carnaval carioca.

²²⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 132.

²²⁷ Entre outros autores que se dedicaram à escrita da história do carnaval carioca, podemos destacar Eneida de Moraes e seu livro *História do carnaval carioca* (1958); e Hiram Araújo que, ao lado de Amaury Jório, escreveu *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte* (1969).

²²⁸ FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

Desse modo, Faria objetiva identificar nos trabalhos acadêmicos e em outras produções interessadas na história das escolas de samba do Rio de Janeiro, a influência que os livros de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa tiveram sobre elas, levando-o a concluir que ainda que tenham ampliado o debate, em virtude da força das narrativas desses memorialistas que se tornaram cânones²²⁹, esses autores não foram capazes de desconstruí-las.

Para o autor, as versões narradas pelos dois jornalistas acabaram se tornando verdades praticamente absolutas que foram propaladas ao longo do tempo. Embora ele afirme que as letras de músicas, as entrevistas e as matérias jornalísticas produzidas foram os métodos de pesquisa utilizados por ambos os autores, fazendo com que prevalecesse em suas obras a força da narrativa oral, Guilherme Faria não se aprofunda ao longo do seu trabalho sobre as fontes e as motivações de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa que os ajudaram a construir uma história que indica o Salgueiro como a escola de samba pioneira na apresentação de enredos de temática negra, tendo se limitado, por exemplo, a apontar que Costa passou a nutrir simpatia pela agremiação porque esta estava alinhada ao seu discurso ativista. Claro está que Faria não tem por objetivo analisar a trajetória e a rede de relações desses memorialistas que os levaram as suas conclusões acerca de um pretenso pioneirismo do Salgueiro e de Fernando Pamplona, e sim a influência que seus escritos publicados entre as décadas de 1980 e 1990 tiveram sobre outros trabalhos.

Sendo assim, no caso de Haroldo Costa, a sua participação como ator no Teatro Experimental do Negro e na fundação do Grupo dos Novos (posteriormente Teatro Folclórico Brasileiro e Companhia Brasiliiana), aliado ao seu ativismo e àquilo que ele pensava que deveria pautar as apresentações teatrais, além do fato de ser torcedor declarado da agremiação, fizeram com que ele, provavelmente, tenha exaltado o Salgueiro e silenciado sobre outras escolas de samba que abordaram a temática negra nos desfiles antes mesmo da agremiação da Tijuca. Em relação a Sérgio Cabral, o pioneirismo dado ao Salgueiro pode ter sido fruto da interpretação das fontes orais provenientes das entrevistas produzidas por ele, além das suas matérias jornalísticas e de outros autores. Sendo assim, devemos ressaltar que as obras e os pensamentos de Haroldo Costa e de Sérgio Cabral estão atravessados pelos contatos com o mundo e, particularmente, com o mundo do samba, para usarmos a expressão definida por José Sávio

²²⁹ Para Faria (2014), um cânones é “um conjunto de enunciados que são pouco ou nunca questionados, constituindo-se assim em verdades que são repetidas continuamente. Assim como no campo religioso, o cânones encerra em si narrativas sagradas que embasam a estruturação da fé e da doutrina católica, as obras dos dois jornalistas, guardadas as devidas proporções, desempenharam e ainda desempenhas essa função balizadora de verdades”. p. 11-12.

Leopoldi.²³⁰ Essas são pistas que podem indicar as razões pelas quais os autores preferiram apostar nos Acadêmicos do Salgueiro como uma escola de samba pioneira no carnaval carioca, não encontrando eco no trabalho de Faria.

Retomando a análise da tese de Faria, além de apontá-los como os grandes responsáveis por consolidar a imagem do Salgueiro como uma escola de samba revolucionária, canonizando uma versão que seria reverberada dali em diante por diversos autores, o autor afirma que Haroldo Costa e Sérgio Cabral deram grande ênfase à chegada de Fernando Pamplona ao universo das escolas de samba, universo no qual o carnavalesco passou a ser uma espécie de unanimidade que, por sua vez, passou a ser recorrente na bibliografia sobre o assunto. No entanto, Faria alerta que essa posição alcançada por Pamplona não foi conseguida de uma maneira aparentemente tranquila como os textos dos dois jornalistas analisados por ele deram a entender. Para o autor, o contato de Fernando Pamplona com um espaço de conhecimento erudito, ao mesmo tempo em que abriu espaços, outros tiveram que ser objetos de negociação.

Respeitado no meio acadêmico e intelectual da cidade, o cenógrafo, por conta da sua rede de sociabilidades, garantiu espaços generosos e simpáticos da imprensa carioca para a escola do morro do Salgueiro. [...] Por outro lado, sua condição de artista e professor universitário trouxe, principalmente nas escolas concorrentes, certo ar de desconfiança e má vontade. No início dos anos 1960, a partir do trabalho de Fernando e sua equipe, vieram à cena novos elementos que criaram áreas de tensão e conflitos. O que parecia estar em questão era a maior presença dos artistas de formação erudita, em detrimento dos artistas populares, até então hegemônicos nos preparativos dos desfiles.

²³¹

Discordamos do autor quando ele afirma que Haroldo Costa e Sérgio Cabral deixaram transparecer nos seus livros que Fernando Pamplona conquistou seu reconhecimento no universo do carnaval com aparente tranquilidade, pois ambos reafirmaram as dificuldades encontradas pelo carnavalesco para convencer os componentes do Salgueiro a se integrarem ao enredo sobre o Quilombo dos Palmares. Além disso, Cabral foi um dos críticos contumazes em relação à presença desses artistas plásticos de formação erudita nas manifestações da cultura popular, seja em suas colunas escritas para os jornais nos quais trabalhou, seja nas entrevistas realizadas por ele, como veremos mais adiante. Concordamos com Guilherme Faria quando ele afirma que a contundência de algumas críticas aos carnavalescos foi amenizada no livro de

²³⁰ Cf. nota 189, p. 92.

²³¹ FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. p. 47-48.

1996 se comparado ao de 1974, ainda que maior espaço tenha sido dado a esses artistas em sua segunda obra, caracterizando uma mudança que Cabral considerou dolorosa.²³²

Além do exposto acima, Guilherme Faria aponta que Costa e Cabral contribuíram para atrelar a imagem de Fernando Pamplona a de precursor na introdução da temática negra nos enredos das escolas de samba. Mais especificamente na obra de Cabral, o pretenso desejo de inovação do Salgueiro já se encontrava presente quando da chegada do cenógrafo à agremiação, sendo o então dirigente Nelson de Andrade apontado como o responsável por dar vazão a esse desejo. Porém, de acordo com Faria, a imagem consolidada no pioneirismo e na transformação estética acabou por evidenciar o trabalho de Pamplona.

O autor admite que, inicialmente, concordava com a versão de que o Salgueiro foi a primeira escola de samba a abordar a temática negra, mas que sua visão dos fatos foi modificada à medida que foi construindo seu trabalho:

Ajustando melhor a lente, passei a encontrar indícios de experiências na mesma temática em outras agremiações. Ao propor temas e enfoques também inovadores e citando alguns dos personagens que se tornariam mais adiante “descobertas” do Salgueiro, percebi que o processo de buscar as referências e carnavaлизar as representações culturais afro-brasileiras já estava estabelecido em outras agremiações desde pelo menos o final dos anos 1940.²³³

Para Faria, a ideia do pioneirismo do Salgueiro ficou tão enraizada que as iniciativas de outras escolas de samba no que concerne à mesma temática simplesmente foram apagadas da memória carnavalesca e esquecidas na bibliografia que aborda o tema. Nesse sentido, o autor conclui que tal fato foi possível por conta do cânone em que se transformaram os livros de Costa e de Cabral, cuja narrativa valorizou o Salgueiro, e que foi seguida pelos demais autores. O que talvez possa explicar essa ênfase na agremiação da Tijuca é o fato de que, utilizando tal temática, ela alcançou a vitória nos desfiles das escolas de samba, ao passo que suas concorrentes que investiram nos enredos da mesma natureza não obtiveram o mesmo sucesso.²³⁴ Se não é uma chave explicativa contundente, acreditamos que ela mostra um caminho que pode ser pensado, sobretudo, se compararmos com os enredos apresentados pelas escolas de samba campeãs na década anterior.

²³² Cf. nota 175, p. 85.

²³³ FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. p. 274-275.

²³⁴ Analisando a lista de campeãs entre as escolas de samba do Rio de Janeiro, encontramos uma exceção que foi o enredo da Estação Primeira de Mangueira, de 1940, intitulado *Prantos, pretos e poetas*. Contudo, as fontes disponíveis da época não permitem investigar mais a fundo como o enredo foi abordado.

Embora o autor possa ter razão no que diz respeito à afirmação de que outras agremiações já haviam utilizado a temática negra em seus enredos, a forma como ele chegou a esse apontamento se mostrou problemática, pois para isso, Faria confronta as propostas dos enredos com os sambas que as escolas apresentaram e que, em sua maioria, foram publicados no *Jornal do Brasil*, acabando por inserir na temática negra enredos que versavam sobre diversos assuntos, tais como, a história do Rio de Janeiro, o folclore, artistas etc., o que, segundo sua ótica, serve para comprovar que as escolas de samba se relacionaram com a histórias dos negros no Brasil desde a década de 1940. Como exemplos ao questionamento do pioneirismo salgueirense, o autor utiliza o enredo apresentado pelo Império Serrano, em 1948, e pela escola de samba Cartolinhas de Caxias²³⁵, em 1953. Faria afirma, ainda, que durante a década de 1950, as letras dos sambas-enredo passaram a enfatizar mais explicitamente a temática negra. Retomando os exemplos acima citados, no enredo de 1948, com o qual o Império Serrano se sagrou campeão pela primeira vez, havia a homenagem ao poeta Castro Alves, cujo epíteto é “o poeta dos escravos”. No entanto, acreditamos que a simples menção de palavras nas letras dos sambas-enredo que remetam a uma história ou a uma personalidade negra não seja suficiente para enquadrar um enredo em uma temática negra ou pelo menos para contrapor o que foi apresentado pelo Salgueiro porque o negro não era o tema do enredo em si ou, então, sua presença era demonstrada de maneira superficial. No caso do samba-enredo sobre Castro Alves, a letra do samba-enredo sequer utiliza palavras que remetam à África, aos sujeitos escravizados, à cultura negra etc., que pudesse ter feito Faria classificá-lo exatamente como um enredo de temática negra:

Salve Antônio Castro Alves
O grande poeta do Brasil
O mundo inteiro jamais esqueceu
Sua poesia de encantos mil
Deixou história linda
Seu nome na glória vive ainda
Salve este vulto varonil
Amado poeta do Brasil
Foi a Bahia que nos deu
Sua poesia o mundo jamais esqueceu²³⁶

²³⁵ Agremiação que se fundiu com as escolas de samba União do Centenário, Capricho do Centenário e Unidos da Vila São Luís, dando origem ao GRES Grande Rio que, em 1988, se fundiu com o GRES Acadêmicos de Caxias e formou o atual GRES Acadêmicos do Grande Rio.

²³⁶ Homenagem a Antônio Castro Alves. Samba-enredo composto por Altamiro Maia “Comprido”.

Já no caso da agremiação de Duque de Caxias, Guilherme Faria questiona a partir de seu samba-enredo o pioneirismo do Salgueiro no que diz respeito à descoberta de personagens outrora desconhecidos pelo grande público, tal qual denota a justificativa do enredo escrita por Nelson de Andrade e apresentada ao Departamento de Turismo e Certames²³⁷, indicando que Aleijadinho já havia sido citado em 1953, no samba *Benfeiteiros do Universo*²³⁸, que colocava o escultor em uma lista de ilustres, adjetivando-o como “o maior vulto da arte colonial”, ou seja, oito anos antes do enredo desenvolvido por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Portanto, percebemos que Aleijadinho aparece na letra do samba, mas não é o tema do enredo em si, tal qual o foi na apresentação do Salgueiro em 1961. Além disso, ele demonstra que outro enredo sobre o escultor foi apresentado pela escola de samba Aprendizes de Lucas, mas que não mereceu tanto destaque quanto o que foi dado a sua coirmã da Tijuca. O entusiasmo maior pelo Salgueiro pode ser explicado, ainda que não unicamente, pelo fato de essa escola de samba ter sido a campeã do carnaval anterior, dividindo o título com outras quatro agremiações.

Sendo assim, cremos que Guilherme Faria, ao tentar comprovar a hipótese de que outras escolas apresentaram a temática negra antes do Salgueiro e de Fernando Pamplona (e não estamos aqui negando totalmente essa hipótese) e que tal versão se tornou um cânones a partir dos livros de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa, acaba se equivocando ao trazer para o debate enredos que subjetivamente abordaram a história ou personalidades ligadas à cultura negra. Além disso, ao explicar como chegou a tal conclusão, Faria diz que organizou o título dos enredos em categorias, concluindo que somente 2% dos enredos abordaram a temática negra durante a década de 1950. Realizando o mesmo procedimento para os enredos da década de 1960, o autor identificou que o panorama não havia mudado, pois os enredos afro-brasileiros apareceram ainda de maneira muito tímida (cerca de 10%). No entanto, mediante pesquisa nas páginas do *Jornal do Brasil* e analisando trechos dos sambas-enredo, ele constatou que se a atenção não recaísse apenas sobre os títulos dos enredos, as escolas de samba apresentaram a história do negro no país em um número muito mais considerável do que se supunha. Podemos, então, fazer alguns questionamentos a partir das conclusões de Faria. Se o autor relativiza o pioneirismo dos Acadêmicos do Salgueiro e do trabalho de Fernando Pamplona no que diz respeito à temática afro-brasileira, o fato de ele próprio ter concluído que os enredos com essa temática foram ampliados de maneira considerável durante a década de 1960, não indicaria pelo menos uma contribuição bastante efetiva daquela agremiação para o processo? Sendo assim,

²³⁷ Cf. nota 220, p. 104.

²³⁸ Samba-enredo de autoria de Hélio Cabral e que foi posteriormente gravado por Martinho da Vila.

embora não fosse a agremiação pioneira, não teriam sido o Salgueiro e Fernando Pamplona os maiores divulgadores da temática?

Portanto, ao ampliar esse leque temático, Faria provavelmente não levou em consideração que aquilo que é apontado como o pioneirismo do Salgueiro possa também dizer respeito à forma como essa agremiação apresentou visualmente a temática, ou seja, de que maneira ela foi apresentada ao longo do desfile, e não simplesmente o que foi feito.

Além disso, Guilherme Faria afirma não ter encontrado em sua pesquisa no *Jornal do Brasil* tanta ênfase no pioneirismo atribuído ao Salgueiro na década de 1960, tendo seus enredos sido tratados de maneira formal e sem o mesmo entusiasmo verificado por ele na bibliografia produzida recentemente, fato que concordamos com ele. Entretanto, devemos fazer a ressalva que o autor utilizou apenas o *Jornal do Brasil* como fonte jornalística para fazer tal afirmação, ainda que conste em sua bibliografia pesquisa nos acervos dos periódicos *Diário de Notícias* e *Última Hora*. O próprio autor reproduz uma passagem transcrita no livro de Haroldo Costa em que o jornal *O Globo* exalta o enredo sobre o Quilombo dos Palmares como um tema inédito nos desfiles das escolas de samba, cujo tratamento, de acordo com a matéria, foi impecável, apresentando também originalidade na coreografia. Nesse sentido, o autor acaba por afirmar que a utilização dessa matéria foi um subterfúgio do memorialista para embasar o seu discurso de pioneirismo do Salgueiro. Por outro lado, Faria optou por se ater unicamente ao *Jornal do Brasil* para tentar relativizar o pioneirismo do Salgueiro e de Fernando Pamplona, relegando a um segundo plano outras fontes de periódicos que pudessem corroborar com o pensamento de Haroldo Costa e de Sérgio Cabral, como foi o caso do jornal *O Globo*.

Concordamos com Guilherme Faria quando ele afirma que outros importantes personagens são vagamente citados ou sequer o são, como é o caso de Nelson de Andrade, apontado até mesmo por Fernando Pamplona como aquele que realmente modificou os rumos das escolas de samba e que, de acordo com o autor, não encontrou reconhecimento nos trabalhos mais recentes porque não foi capaz de possuir a mesma força do cânone que é relacionado ao carnavalesco.

Dessa forma, trabalhamos com a hipótese de que o fato de uma parte considerável da bibliografia ter elegido Fernando Pamplona como o responsável por trazer novas concepções estéticas às escolas de samba, figuras como Nelson de Andrade, Hildebrando Moura e até mesmo Arlindo Rodrigues, foram sendo esquecidas ao longo do tempo por esses inúmeros trabalhos. Assim sendo, entendemos que Fernando Pamplona foi aquele que liderou uma nova maneira pela qual o desfile das escolas de samba passou a ser visualizado, porém não quem o

iniciou porque foi capaz de enxergar as conjunturas que se apresentaram ao longo da década de 1950.

Outra obra que questiona, porém em parte, o pioneirismo do Salgueiro na temática proposta por Fernando Pamplona, é a tese de Danilo Alves Bezerra²³⁹. De acordo com o autor, a bibliografia analisada demonstrou que o Salgueiro foi a escola de samba pioneira quanto à temática negra no carnaval. No entanto, concordando com o pensamento de Guilherme Faria, Bezerra também afirma que essa versão de pioneirismo se tornou um cânone que não se sustentou a partir da observação dos enredos apresentados ano a ano e da bibliografia recente sobre o tema, encontrando-se enredos dessa temática desde o final dos anos 1940, o que, no entanto, não desvaloriza o trabalho de Fernando Pamplona.

Vale dizer, para o momento, que a relativização desse caso não muda o fato de que o aspecto teatral e performance do Salgueiro foram fundamentais no processo de espetacularização desses desfiles, exibido pela mídia impressa e na posterior adaptação pelos pares.²⁴⁰

Importante observar que a única fonte utilizada por Bezerra para questionar o pioneirismo do Salgueiro é justamente a tese de Guilherme Faria, tendo indicado sua leitura em nota de rodapé, além de observar que esse autor afirma em seu trabalho que a Portela e a Estação Primeira de Mangueira passaram a seguir o modelo estético proposto por Fernando Pamplona no Salgueiro, demonstrando que, mesmo questionando – ou, pelo menos, relativizando – o pioneirismo dessa agremiação e do citado carnavalesco, Faria não nega a importância do aspecto visual que passou a ser apresentado a partir de então.

Para Bezerra, partilhando das ideias de Helenise Guimarães²⁴¹ (que veremos mais adiante), o diferencial apresentado pelos Acadêmicos do Salgueiro foi o de ter composto uma equipe que possuía conhecimento formal em artes plásticas e que deu uma nova racionalidade à concepção dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Ainda que outros artistas plásticos tivessem participado da confecção de saimentos anteriores, da própria Salgueiro inclusive, a novidade fazia parte de uma conjuntura favorável às escolas de samba e alinhava-se com o interesse

²³⁹ BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 35.

²⁴¹ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

recente da classe média nos ensaios e paradas desses agrupamentos, estimulado pela imprensa periódica, em parceria com o poder público municipal.²⁴²

Portanto, Danilo Bezerra trabalha com a hipótese de que a chegada de Fernando Pamplona e dos demais artistas da ENBA foi consequência de um projeto maior pensado para atender aos anseios da classe média que era incentivado pela imprensa e pelo poder público. Sendo assim, a presença desses artistas dialogando com setores da classe média levou as escolas de samba na direção de sua espetacularização, da mercantilização dos desfiles e de tornar o carnaval do Rio de Janeiro conhecido internacionalmente.

O autor é categórico ao afirmar que o grupo de Pamplona marcou um pioneirismo ao quebrar o paradigma recorrente da década de 1950, que valorizava elementos ligados à nobreza, passando a exaltar nas fantasias e alegorias a história afro-brasileira, entendendo a utilização da temática, se não como uma ação pioneira do Salgueiro, mas como a sua tradução no aspecto visual, pois embora tivessem sido identificados enredos com tal temática apresentados anteriormente por outras agremiações, não o foram de forma contínua, ainda que, mesmo no Salgueiro, não tenha acontecido de maneira sequencial, como é o caso do enredo do desfile de 1962, *O Descobrimento do Brasil*. Logo, Bezerra vai enxergar a inovação temática trazida por Fernando Pamplona como um marco transformador dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro em seu aspecto visual, ao contrário de Faria que busca relativizar – e não negar – a importância desse carnavalesco no processo.

Um trabalho que apresenta e busca compreender essas transformações ocorridas a partir das técnicas que foram introduzidas e das alterações dos materiais utilizados nos desfiles pelos carnavalescos, além de traçar o perfil do profissional carnavalesco e daqueles que o antecederam, denominados de técnicos, é a dissertação de Helenise Guimarães²⁴³.

Podemos perceber que a autora, primeiramente, faz uma separação entre aquele que por ela é considerado profissional, ou seja, o carnavalesco, e aqueles que vieram antes desse profissional, denominados como técnicos, dando a entender que passou a haver uma superação de etapas, indo de um período pautado pelo amadorismo até chegar ao profissionalismo. Além disso, nota-se que Guimarães comprehende os carnavalescos como aqueles que realmente foram

²⁴² BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016. p. 171.

²⁴³ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

responsáveis pelas transformações percebidas nas escolas de samba, destacando especialmente Fernando Pamplona.

Guimarães afirma que a presença de pessoas diretamente ligadas à ENBA no carnaval carioca começou com a presença dos técnicos na elaboração dos desfiles das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos, além daqueles que foram partícipes da comissão julgadora de seus desfiles. A absorção desses técnicos por parte de tais agremiações carnavalescas pode, segundo a autora, ser compreendida como um embrião para o surgimento do profissional carnavalesco. Ainda de acordo com ela, foi sob a denominação de técnicos que esses artistas começaram a chegar às escolas de samba e nelas encontraram as condições propícias para o seu desenvolvimento e afirmação, embora a autora não tenha deixado claro que condições específicas eram essas que não eram encontradas nas demais manifestações carnavalescas.

Um ponto importante na análise de Guimarães é que, mesmo apontando que o termo carnavalesco como sinônimo de uma profissão tenha surgido apenas a partir da década de 1970, ela considera também como tal aqueles que surgiram nos quadros das próprias agremiações – e não somente os que possuíam algum conhecimento acadêmico formal – como é o caso de Antônio Caetano, na Portela, e de Júlio Mattos²⁴⁴, na Estação Primeira de Mangueira. Logo, para ela, o carnavalesco “é um produto da própria Escola de Samba, não só porque elas o contratavam, mas porque muitos deles pertenciam às Agremiações.”²⁴⁵ Portanto, em sua concepção, Guimarães considera que o carnavalesco como um personagem atuante nas escolas de samba não é fruto exclusivamente de uma interferência externa, haja vista que elas também contaram ao longo de seu processo histórico com artistas oriundos de suas localidades.

Outro ponto interessante no trabalho de Helenise Guimarães é o fato de que ela não aponta o Salgueiro como única agremiação responsável por uma revolução, dividindo tal responsabilidade também com a Portela:

A Portela foi, desde sua fundação em 1923, uma Escola de Samba revolucionária, secundada trinta anos mais tarde pelo Salgueiro. A diferença é que a Portela fez uma revolução de bases administrativas e ideológicas, e o Salgueiro posteriormente revolucionou no contexto plástico-visual dos desfiles.²⁴⁶

²⁴⁴ Júlio Pereira Mattos (Rio de Janeiro/RJ, 06/04/1931 – Rio de Janeiro/RJ, 19/03/1994). Artesão autodidata. Conquistou cinco campeonatos pelo GRES Estação Primeira de Mangueira.

²⁴⁵ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992. p. 29.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 33-34.

Uma observação importante que se pode fazer a partir do trecho anterior é que, embora outras escolas de samba tenham ajudado a modelar os padrões dessas agremiações, sobressai nos textos de diversos autores a revolução estética trazida pelos Acadêmicos do Salgueiro, destacando-a como uma escola revolucionária, até mesmo pioneira, levando-nos a reafirmar que o aspecto visual trazido aos desfiles por Fernando Pamplona passou a prevalecer na ótica desses autores a partir desse momento específico.

Helenise Guimarães não escapou de ter essa ótica, ainda que tenha considerado outras agremiações como revolucionárias. Contudo, a autora aponta que a “revolução” desencadeada pelo Salgueiro se iniciou um ano antes da chegada de Fernando Pamplona à escola, pelas mãos do casal formado por Dirceu e Marie Louise Nery, que levou ao universo das escolas de samba um “espírito de espetáculo”, conforme as palavras da autora, de bases teatrais.

Para Guimarães, tal revolução estética desencadeada pelo Salgueiro foi consequência da busca feita pelas escolas de samba por uma melhor apresentação visual, estabelecendo um contato que, segundo a autora, não era inédito, apenas não havia sido ainda revelado, pois as escolas de samba desde seus primórdios contratavam artistas para que elaborassem pelo menos parte de seus desfiles. Portanto, a chegada de Fernando Pamplona estaria inserida nesse contexto de aproximação das escolas de samba com artistas de fora de seu universo, porém não totalmente alheios, pois o próprio Pamplona havia feito parte da comissão julgadora dos desfiles das escolas de samba em 1959.

Embora tenha apontado que a relação entre as escolas de samba e artistas de fora, incluídos aqueles da ENBA, tenha sido algo rotineiro, Guimarães acaba trilhando o caminho percorrido por diversos autores, afirmando que as escolas de samba passam a tomar um novo rumo a partir da chegada de Pamplona:

Tendo aceito [sic] o convite [de Nelson de Andrade] (grifo nosso) e atento às características do Salgueiro, que se impunha como Escola ousada e inovadora, Pamplona propôs o enredo “Zumbi dos Palmares”, mais tarde chamado “Quilombo dos Palmares”. Formou então com o casal Nery, o figurinista Arlindo Rodrigues e o aderecista Nilton Sá, também da ENBA, uma equipe que mudaria os rumos do carnaval carioca.²⁴⁷

Percebe-se que Helenise Guimarães, mesmo tendo destacado que foi o casal Nery quem iniciou a “revolução”, termina por colocar Fernando Pamplona como principal destaque

²⁴⁷ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco*: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992. p. 51.

daquele momento, caindo, inclusive, em uma espécie de armadilha que toma os Acadêmicos do Salgueiro como uma escola que seria um sinônimo de inovação e ousadia, levando-a a afirmar que Pamplona chegara a uma escola que já apresentava tais características, mesmo com pouco tempo de existência.²⁴⁸

Para a autora, essa abertura das escolas de samba a outros segmentos sociais fez com que elas atraíssem maior interesse do público e dos meios de comunicação, levando estas manifestações carnavalescas a terem maior apreço popular enquanto tal apoio às grandes sociedades e aos ranchos carnavalescos decrescia.

Sendo assim, o trabalho de Helenise Guimarães contribui para a construção da imagem de Fernando Pamplona como o personagem que vai transformar as escolas de samba mediante uma temática não vista anteriormente nos desfiles e, principalmente, no aspecto visual traduzido nas fantasias e alegorias, colaborando de maneira decisiva para que as escolas de samba se tornassem a principal atração do carnaval carioca. Mesmo nos momentos em que Fernando Pamplona não participa diretamente dos preparativos do carnaval, Guimarães busca destacar também essa ausência em seu texto, deixando outros artistas como o próprio casal Nery e Arlindo Rodrigues, e personagens como Nelson de Andrade em uma espécie de penumbra do então carnavalesco.

Seguindo uma linha de raciocínio parecida, temos o trabalho desenvolvido por Milton Cunha Junior, que aponta Fernando Pamplona como o transformador das temáticas apresentadas pelas escolas de samba antes centradas em personagens e eventos de uma espécie de história oficial do Brasil e que passaram a contar histórias desconhecidas do grande público, sobretudo baseadas na negritude.

Ainda que o objetivo de sua dissertação seja o de mapear a recorrência de temas na poética de Joãosinho Trinta²⁴⁹ – considerado um dos discípulos de Pamplona –, Cunha Junior²⁵⁰ também vai gravitar na recorrente ideia de um carnaval que vem antes e outro que vem depois de Fernando Pamplona, exaltando a mudança dos enredos:

Após os anos de Fernando Pamplona e Marie Louise Nery, na década de [19]60, à frente dos Acadêmicos do Salgueiro, as questões da negritude e da

²⁴⁸ A fusão entre as escolas de samba Azul e Branco e Depois Eu Digo, que deu origem ao GRES Acadêmicos do Salgueiro, foi consumada em 05 de março de 1953.

²⁴⁹ João Clemente Jorge Trinta (São Luís/MA, 23/11/1933 – São Luís/MA, 17/12/2011). Bailarino, artista plástico e carnavalesco.

²⁵⁰ CUNHA JUNIOR, Milton Reis. *Paraísos e infernos na poética do enredo escrito de Joãosinho Trinta*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

África passaram a aparecer com frequência nos enredos das escolas de samba.²⁵¹

Pode-se notar na passagem acima que o autor põe Fernando Pamplona em primeiro lugar, mesmo que cronologicamente ele tenha surgido nos Acadêmicos do Salgueiro após o casal Nery (Cunha Junior omite o nome de Dirceu Nery). Muito provavelmente a imagem de Fernando Pamplona como o carnavalesco transformador das escolas de samba seja tão forte que levou o autor a destacá-lo em primeiro plano. O autor ainda afirma que Joãosinho Trinta foi aluno e depois assistente dos carnavalescos citados, seguindo a linhagem de exaltar a negritude nos enredos elaborados por ele a partir do momento em que assume os preparativos das escolas de samba em carreira solo. Sobressai aqui também a imagem construída de Pamplona como o grande professor dos carnavalescos que vieram em seguida a ele, fato corroborado por Helenise Guimarães que aponta que o carnavalesco era um grande incentivador de seus alunos para que eles fizessem parte do carnaval das escolas de samba.

Esse caráter professoral – ou de alguém responsável por “abrir portas” para o universo do carnaval – de Fernando Pamplona é também destacado na tese de Nilton Santos²⁵², ainda que ele compartilhe tal imagem com Arlindo Rodrigues:

Percebemos a atuação da dupla Pamplona e Arlindo, então, como facilitadores de oportunidades de iniciação no mundo artístico do carnaval que propiciarão vivências e experiências aos jovens acadêmicos da Escola de Belas Artes, seja por intermédio das decorações de rua e salões de baile carnavalesco, seja na indicação de alguns estudantes para projetos específicos em escola de samba.²⁵³

Para Santos, esses personagens que gravitavam em torno da dupla de carnavalescos constituíram-se como um grupo de sociabilidade carnavalesca capitaneado e mediado por Pamplona e Rodrigues. Porém, o autor acaba por destacar mais adiante em seu texto a imagem de Fernando Pamplona como um líder de uma revolução e um mediador cultural que transformou as escolas de samba:

²⁵¹ CUNHA JUNIOR, Milton Reis. *Paraísos e infernos na poética do enredo escrito de Joãosinho Trinta*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 77.

²⁵² SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

²⁵³ *Ibid.* p. 109.

A presença de consideráveis setores médios urbanos, no afluxo aos ensaios das escolas de samba na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro como na confecção dos carnavais, foram [sic] importantes na incorporação desta nova característica ao mundo carnavalesco, possibilitando uma nova linguagem estética e visual. Interlocutor privilegiado de Fernando Pamplona, responsável por capitanejar o grupo carnavalesco salgueirense, lembra-nos Cavalcanti, era o jornalista e intelectual de esquerda Edison Carneiro, responsável pela coleta de amplo material folclórico e antropológico sobre a cultura afro-brasileira – das religiões, do samba e do folclore.²⁵⁴

Ainda de acordo com o autor, a mediação cultural entre os carnavalescos e os componentes das escolas de samba foi uma troca ativa entre dois mundos sociais distintos que encontraram na ENBA o seu ponto de contato. Percebe-se, então, que Santos se alinha com as ideias de Guimarães ao dar uma importância fundamental à ENBA como o *lócus* de origem daqueles que transformaram o carnaval:

A chegada do casal Nery ao Salgueiro e a posterior incorporação do desenhista e aderecista Nilton Sá, além de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, deram àquela escola de samba a possibilidade de realizar a “revolução espetacular” que marca sobremaneira sua trajetória no carnaval dos anos sessenta.²⁵⁵

Os anos de 1960 vão, de acordo com Nilton Santos, consolidar o desfile das escolas de samba como um espetáculo adaptado aos valores estéticos e culturais do público constituído pelos setores médios urbanos. César Maurício da Silva²⁵⁶ compartilha dessa ideia afirmando que esse público não se limitou à audiência do cortejo, mas passou a atuar diretamente na elaboração do carnaval das escolas de samba, estando esse público capaz de transformar os desfiles no interior da ENBA.

Os artistas plásticos Dirceu Neri [sic] e a suíça Marie Louise elaboraram para o Salgueiro o enredo de 1959, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, baseado na obra do pintor Jean-Baptiste Debret [...]. O enredo do Salgueiro é considerado um marco para a entrada de pessoas ligadas ao mundo acadêmico no planejamento dos desfiles das Escolas de Samba alavancando uma

²⁵⁴ SANTOS, Nilton Silva dos. “*Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!*”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p. 124.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 45.

²⁵⁶ SILVA, César Maurício Batista da. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985*. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

sequência de enredos que definiria a assimilação das temáticas ligadas à negritude.²⁵⁷

Silva desloca a responsabilidade sobre o início da revolução para a figura do casal Nery. Porém, ao tratar do tema da entrada de acadêmicos nas escolas de samba, o autor acaba por cometer o equívoco de colocar Dirceu e Marie Louise no cerne dos artistas provenientes do mundo acadêmico provavelmente por uma ideia já arraigada de que a revolução estética proposta pelo Salgueiro tenha começado pela ENBA. Novamente a questão dos enredos de temática negra é abordada, porém o autor não fala de pioneirismo, mas aponta que os carnavalescos de formação acadêmica contribuíram para que houvesse uma sequência de enredos cujos personagens principais eram negros, citando os casos de *Quilombo dos Palmares* (1960), *Xica da Silva* (1963) e *Chico Rei* (1964), esquecendo-se, porém, de *Vida e obra de Aleijadinho* (1961).

Entretanto, a associação entre a chegada de Fernando Pamplona, juntamente com seus pares, e a mudança de temática dos enredos das escolas de samba baseada na exaltação da negritude e no rompimento com a pretensa história oficial deve ser vista com cuidado, pois entre os temas acima citados que retratavam personagens negros, encontra-se *O Descobrimento do Brasil*, levado à Avenida pelos Acadêmicos do Salgueiro em 1962 e desenvolvido por Arlindo Rodrigues, sendo repetido por ele alguns anos mais tarde, em 1979, na Mocidade Independente de Padre Miguel. Claro está que tal fato não retira a importância da temática apresentada, ainda que ela não tenha sido inédita nos desfiles das escolas de samba, mas acreditamos que a partir dos carnavais apresentados pelo Salgueiro, o número de enredos desse tipo tenha aumentado.

Outro autor que destaca em seu texto a figura de Fernando Pamplona como um desencadeador de um processo revolucionário nas escolas de samba é Luiz Anselmo Bezerra²⁵⁸. Embora seu objetivo principal seja o de analisar as relações institucionais entre o jogo do bicho e a escola de samba como suportes de poder no município de Nilópolis, Bezerra aponta que a presença de Fernando Pamplona e de Arlindo Rodrigues no universo das escolas de samba foi um momento catalisador na transformação das escolas de samba em seu aspecto plástico-visual,

²⁵⁷ SILVA, César Maurício Batista da. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985*. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 40.

²⁵⁸ BEZERRA, Luiz Anselmo. *A família Beija-Flor*. 2010. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

indicando ainda que todos os carnavalescos que se destacaram posteriormente tiveram origem no grupo de Pamplona no Salgueiro.

Sendo assim, prevalece em seu texto a imagem de Fernando Pamplona como o transformador dos desfiles das escolas de samba e como um professor de outras gerações de carnavalescos que vieram em seguida. Trabalhando com a noção proposta por Cavalcanti da existência de uma tensão entre o aspecto visual e o “samba no pé” e as críticas a uma possível descaracterização das escolas de samba, principalmente a partir de Joãosinho Trinta – considerado um dos discípulos de Pamplona –, Bezerra afirma que essas análises que apontam para uma perda de autenticidade e de uma essência negra dos desfiles das escolas de samba foram também contestadas pela antropóloga Maria Lúcia Montes em seu artigo sobre a estética negra nos desfiles das escolas de samba. Explicando o pensamento da autora sobre a mudança do tratamento plástico-visual desencadeado nas escolas de samba a partir dos anos de 1960, Bezerra nos diz que:

a refusão de elementos dos ranchos e das sociedades a partir do trabalho desses artistas teria contribuído tanto para a projeção das escolas de samba ao primeiro plano das celebrações carnavalescas populares quanto para a manutenção de seu papel enquanto manifestações capazes de expressar uma presença e uma identidade negras no Brasil.²⁵⁹

Consequentemente, de acordo com a ótica de Montes, analisada por Bezerra, a chegada dos artistas provenientes da ENBA foi fundamental para que as escolas de samba ultrapassassem as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos como principal atração do carnaval carioca, pois eles foram capazes de perceber as características dessas agremiações que poderiam funcionar nas escolas de samba, além de se manterem, ao contrário do que os críticos ao trabalho dos carnavalescos apregoavam, como uma das manifestações culturais dos negros.

Guilherme Vargues²⁶⁰ é mais um autor que consagra a Fernando Pamplona a imagem do grande transformador do carnaval das escolas de samba cariocas. Contudo, ele trabalha com uma lógica que afirma que o carnavalesco é somente mais um dos vários contatos estabelecidos entre aqueles considerados como intelectuais e os segmentos populares. As escolas de samba, então, remodelaram-se a partir do momento em que passaram a ter contato com o universo

²⁵⁹ BEZERRA, Luiz Anselmo. *A família Beija-Flor*. 2010. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 99-100.

²⁶⁰ VARGUES, Guilherme Ferreira. *Sambando e lutando: nascimento e crise das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2012. 276 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

cultural mais amplo da cidade. Essa remodelação dos desfiles – ou uma “refusão”, como Bezerra apontou acima – aconteceu também, de acordo com Vargues, a partir do momento em que membros do júri passaram a ser carnavalescos, que, por sua vez, buscaram mediante seu novo trabalho agradar ao júri, adotando novos padrões, sendo Fernando Pamplona um exemplo típico desse movimento ao ter feito parte da comissão julgadora, em 1959, e assumindo os preparativos de uma agremiação no ano posterior.

Guilherme Vargues expressa claramente a ideia de que Pamplona e os Acadêmicos do Salgueiro foram os responsáveis por transformar os padrões das escolas de samba na seguinte passagem:

O Salgueiro é um exemplo de escola que se articulou com o crescimento das escolas de samba no Rio de Janeiro. Ela detinha muito menos prestígio que Portela e Mangueira, por isso trouxe para dentro da escola diversos profissionais que indiretamente participavam do desfile, seja na crítica, na consultoria artística, ou no próprio corpo de jurados do desfile. Fernando Pamplona antes de ser carnavalesco era jurado, se seu desfile agradou o júri e a crítica mais geral da cidade, estava aí criada uma “tendência irresistível” a seguir o modelo adotado pelo Salgueiro.²⁶¹

Podem ser observadas na passagem acima duas questões que se sobressaem. A primeira é que a disputa entre as escolas de samba ia além da vitória na competição, mas estava inserida em uma noção de prestígio, ainda que momentaneamente atrelado ao período do carnaval; a segunda é a da visão que se uma agremiação desejasse manter seu prestígio (ou mesmo obtê-lo), deveria seguir os passos do Salgueiro: “Não quero dizer que é um processo intencional. Entretanto, é natural que ao perceberem o crescimento do Salgueiro, outras escolas adotem o seu comportamento.”²⁶² E o comportamento adotado a partir de então, seria – ainda que não rompesse definitivamente com a temática nacionalista prevalecente até então – o de expor algumas histórias desconhecidas do grande público e uma nova apresentação visual.

Danielle Salles Kiffer²⁶³ é outra autora que aborda o encontro entre os segmentos da cultura popular (chamada por ela de cultura subordinada) com a cultura erudita (denominada cultura dominante). Trabalhando a partir de um concurso entre as escolas de samba patrocinado

²⁶¹ VARGUES, Guilherme Ferreira. *Sambando e lutando: nascimento e crise das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2012. 276 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. p. 254.

²⁶² *Ibid.* p. 194.

²⁶³ KIEFFER, Danielle Salles. *Samba e Coca-Cola: isto faz um bem!* Cultura popular, escolas de samba e o processo de incorporação e resistência. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

pela *Coca-Cola* entre 1957 e 1962, e divulgado pelo jornal *Última Hora*, a autora afirma que houve um processo de hegemonia no qual a marca de refrigerantes, representante de um poder dominante, negocia seus interesses com o grupo dominado. Sendo assim, ela comprehende a noção de hegemonia não como uma imposição do mais forte sobre o mais fraco, mas sim como resultado de uma negociação entre os grupos, caracterizada tanto por resistência quanto por dominação. Logo, para a autora, a presença da *Coca-Cola* como patrocinadora de um concurso entre as escolas de samba em que elas deveriam exaltar seus símbolos, embora pudesse sugerir uma espécie de mácula em um dos símbolos da cultura popular, significou apenas mais um dos vários diálogos entre as agremiações e segmentos do grupo dominante.

Segundo Kiffer, o encontro entre esse símbolo imperialista e as escolas de samba criou uma reação na intelectualidade carioca, isto é, a autora percebe que o concurso patrocinado pela *Coca-Cola* e pelo jornal *Última Hora* gerou maior participação desses intelectuais nas escolas de samba:

Dizemos isso, porque, logo depois do concurso, já em 1959, podemos perceber, possivelmente como um reflexo à competição promovida por Coca-Cola e *Última Hora*, uma interferência maior dos intelectuais nas escolas de samba. Citamos como exemplo o Salgueiro, que vivenciou esta experiência, diferente de outras escolas à ocasião. Em 1959, a agremiação contratou como carnavalescos, o folclorista Dirceu Nery e a artista plástica Marie Louise Nery.²⁶⁴

Percebe-se que a autora não coloca a chegada dos carnavalescos às escolas de samba como uma tentativa de adequação ao que pretensamente a comissão julgadora desejava ver nos desfiles, tal qual Vargues aborda, mas sim como uma consequência do concurso organizado e patrocinado pela *Coca-Cola* e pelo jornal *Última Hora*. Além disso, ela aponta o casal Nery como precursor da presença dos intelectuais nas escolas de samba, cujas ideias para o desfile foram, segundo suas palavras, bem aceitas pela mídia, tendo utilizado as páginas do *Jornal do Brasil* para fazer tal afirmação, inovações que consistiam não somente na mudança dos padrões das fantasias baseadas na nobreza e das alegorias, mas também na eliminação das cordas que separavam as agremiações do público.

Ainda que aponte Dirceu e Marie Louise Nery como os pioneiros da presença da intelectualidade no universo das escolas de samba, Kieffer dá maior destaque a presença de

²⁶⁴ KIEFFER, Danielle Salles. *Samba e Coca-Cola: isto faz um bem!* Cultura popular, escolas de samba e o processo de incorporação e resistência. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. p. 77.

Fernando Pamplona e ao impacto que o enredo que retratava o quilombo dos Palmares causou no público, na imprensa e no júri, compreendendo-o como um marco no carnaval carioca. Para a autora, a escolha por uma temática negra não era uma novidade na carreira artística de Pamplona, que buscou realizar nos Acadêmicos do Salgueiro uma forma de resgate da identidade brasileira:

A partir de então a temática negra começou a substituir, pouco a pouco o costume de fazer temas nacionalistas que se originou [...] no governo de Getúlio Vargas. Temática esta que já compunha grande parte dos trabalhos de Pamplona que, como integrante da intelectualidade carioca, entendia a cultura africana como a raiz da identidade brasileira e queria trazer novamente este movimento que teve origem em 1920.²⁶⁵

Portanto, para Danielle Kieffer a presença da intelectualidade na figura de Fernando Pamplona é a responsável por grande transformação dos rumos das escolas de samba, apontando o desfile do Salgueiro de 1960 como uma mudança radical, apresentando fantasias mais simples, fugindo aos padrões ufanistas característicos até então e dando início a uma revolução estética e operacional nos desfiles, em um processo de evolução no qual a intelectualidade queria enaltecer a identidade brasileira enquanto que as agremiações queriam vencer a disputa entre elas, reforçando o diálogo que permeou o histórico das escolas de samba.

Essa ideia de evolução a partir do que foi idealizado por Fernando Pamplona e apresentado pelos Acadêmicos do Salgueiro passou a ser recorrente como aquilo que deveria ser buscado pelas agremiações caso desejasse vencer a disputa entre elas. Um processo que novamente tem em Fernando Pamplona o desencadeador. De acordo com Laís Vianna de Oliveira:

Soma-se a isso [ao enfraquecimento da Portela após a cisão que deu origem ao GRES Tradição] (grifo nosso) a “modernização” do carnaval que já acontecia desde o começo da década de 60 com a chegada de Fernando Pamplona no Carnaval, que vindo da escola de Belas Artes, inova a estética dos desfiles, seguida do aumento das alegorias e a mudança nas narrativas dos enredos com Joãozinho Trinta, em 70. Aparentemente, a Portela não acompanha esse processo que acontece de forma paulatina, e por isso deixa de fazer desfiles competitivos. Porém, a visão que se tinha de dentro da escola é que as mudanças estavam acontecendo e afetando profundamente a

²⁶⁵ KIEFFER, Danielle Salles. *Samba e Coca-Cola: isto faz um bem!* Cultura popular, escolas de samba e o processo de incorporação e resistência. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. p. 84.

agremiação, resultando nas dissidências GRANES Quilombo (1970)²⁶⁶ e GRES Tradição (1984).²⁶⁷

Sendo assim, uma das razões para que a Portela, segundo a autora, perdesse sua competitividade foi justamente a recusa a se adequar ao padrão estético de desfile que teria sido inaugurado pelo Salgueiro. Por outro lado, no cerne da escola havia um forte questionamento que tais mudanças estavam afetando as características não só da Portela, mas das escolas de samba como um todo, gerando a criação da Quilombo que buscava resgatar uma “essência perdida” das escolas de samba. Percebe-se, portanto, que o trabalho de Fernando Pamplona é visto, para além de algo revolucionário, como um objeto de tensão e de questionamentos a uma interferência de uma dita cultura erudita em uma manifestação que seria essencialmente popular, questionamento que também vai encontrar eco na imprensa.

Dando continuidade ao entendimento de Fernando Pamplona como aquele que transformou as escolas de samba ao longo da década de 1960, João Gustavo Sousa²⁶⁸, ao analisar a trajetória dos destaques e sua importância para as escolas de samba, indica que o período compreendido entre o final da década de 1950 e o início da década seguinte foi marcado pela mudança nas características das escolas de samba que, para além das mudanças temáticas e em seu aspecto visual, passaram a ser representativas de um diálogo com outras manifestações artísticas e culturais que estavam no cerne das artes e espetáculos globais.

Tal diálogo possibilitou, de acordo com o autor, que enredos com a temática negra, embora não fossem inéditos, passassem a ser contados de uma maneira distinta, destacando-se nesse processo Fernando Pamplona e seus companheiros:

O desfile que marca a estreia de Pamplona e sua comissão de artistas não se torna inédito apenas por contar uma história relativa à figura do negro no Brasil. Outras agremiações, inclusive o Salgueiro, já o haviam feito em outros carnavais, como por exemplo, em 1957, quando a escola trouxe “O navio negreiro”. Mas as narrativas em relação à presença africana no país passaram a ser abordadas sob outro foco.²⁶⁹

²⁶⁶ Na verdade, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo foi fundado em 08/12/1975.

²⁶⁷ OLIVEIRA, Laís Vianna de. “*O axé da Portela voltou!*”: atualização de memórias e tradições do GRES Portela (2013-2015). 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. p. 34.

²⁶⁸ SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar*: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 47.

Pode-se perceber na passagem acima que mesmo citando a presença de outros artistas na execução do desfile do Salgueiro de 1960, Sousa coloca Pamplona como o grande líder de uma equipe que modificou os rumos das escolas de samba, tendo os Acadêmicos do Salgueiro como o *lócus* desencadeador de um processo que se tornaria uma espécie de parâmetro, ainda que não obrigatório, a ser imitado a partir de então pelas demais agremiações.

Ao longo dos trabalhos até aqui analisados, compreendemos que a grande maioria apresenta Fernando Pamplona como aquele que, mediante o seu trabalho, vai passar a ditar os rumos das escolas de samba a partir da década de 1960, indo além da transformação temática baseada na história e na cultura afro-brasileira – que já havia sido contemplada anos antes – sobretudo em seu aspecto visual, tornando-se, então, o modelo que passaria a ser seguido pelas demais agremiações. Em nossa opinião, a mudança estética que passou a ser apresentada nos desfiles, atraindo o interesse de segmentos sociais diferentes daqueles que originalmente compunham as agremiações, foi uma das principais responsáveis para que as escolas de samba se tornassem a principal atração do carnaval carioca. Entretanto, é justamente a ênfase dada à transformação visual das escolas de samba que nos leva a acreditar que outros personagens, como Nelson de Andrade, tenham sido eclipsados ou mesmo esquecidos na bibliografia ao longo do tempo.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em seu livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*²⁷⁰, afirma que ocorreram na década de 1950 processos que foram fundamentais para as mudanças das características das escolas de samba do Rio de Janeiro. Entre esses processos, a autora aponta a ampliação das bases sociais das agremiações a partir do aumento da participação das camadas médias, incluindo-se aí a chegada de artistas plásticos e cenógrafos na confecção de seus desfiles. Tal chegada é compreendida pela autora como consequência de uma dinâmica que sempre permeou o histórico das escolas de samba que foi o da mediação cultural, garantindo-lhes vitalidade e, ao mesmo tempo, uma constante tensão.

A autora, assim como Guimarães, diz que as inovações sempre estiveram presentes nas escolas de samba, destacando a atuação de Paulo da Portela na estruturação das escolas de samba, adaptando elementos provenientes de outras manifestações carnavalescas, modificando o ritmo e a coreografia do samba e estabelecendo a disciplina como um dos pilares para que os sambistas pudessem ser reconhecidos – e não mais perseguidos – pelo poder público. Se a Portela foi responsável, conforme aponta a autora, pelas inovações que aconteceram entre as

²⁷⁰ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

décadas de 1930 e 1950, a década seguinte seria marcada por um processo de inovações na plástica e na temática dos enredos das escolas de samba: “à sua frente estava um grupo de artistas ligados à Escola de Belas-Artes, liderados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues na escola de samba Salgueiro.”²⁷¹

Podemos perceber que a autora divide o protagonismo das transformações das escolas de samba entre Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, resgatando também outras figuras importantes que foram esquecidas na maioria da bibliografia que versa sobre o tema, tais como Hildebrando Moura, artista que trabalhou nos Acadêmicos do Salgueiro já a partir de seu primeiro carnaval, em 1954; além do casal Nery e de Newton Sá que, ao lado da dupla supracitada, foram responsáveis pelos preparativos do desfile de 1960 e que, de acordo com Cavalcanti, inovaram na temática dos enredos e dos materiais empregados nas fantasias e alegorias. Mais adiante em seu livro, a autora apresenta uma característica marcante de Fernando Pamplona e de Joãosinho Trinta:

De um lado, as inovações propostas eram compatíveis com a estrutura dramática já sugerida pelas escolas. De outro lado, o talento de alguns carnavalescos (e penso especialmente em Pamplona e Joãosinho) consiste também na capacidade de verbalizar, de forma muito didática e sistemática, os processos sociais em curso dos quais são parte integrante. Os carnavalescos são intelectuais muitas vezes com claras propostas de atuação na “cultura popular”.²⁷²

Evidencia-se, portanto, que a opção de Fernando Pamplona por uma temática negra não se deu unicamente porque Zumbi dos Palmares era um personagem desconhecido do grande público, mas porque o contexto presente na década de 1960 era propício ao tema e o carnavalesco soube captar o momento. Além disso, em declarações suas²⁷³, Pamplona afirma que buscou fazer um resgate de elementos da cultura popular que haviam se perdido nos desfiles das escolas de samba.

Em outro livro de sua autoria, *O rito e o tempo*²⁷⁴, Maria Laura Cavalcanti enfatiza a presença de Fernando Pamplona como transformador das escolas de samba a partir do enredo proposto sobre um herói negro até então desconhecido pela maioria do público acostumado a assistir aos desfiles das agremiações carnavalescas. Ainda que, segundo ela, o próprio

²⁷¹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 71.

²⁷² *Ibid.* p. 72.

²⁷³ Tal declaração foi dada ao jornal *Correio da Manhã* e será esmiuçada em outro capítulo.

²⁷⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

carnavalesco negue que seja o marco da presença de artistas plásticos de formação erudita nas manifestações culturais carnavalescas, indicando tal origem nas grandes sociedades, que contaram com o trabalho dos técnicos conforme vimos no trabalho de Helenise Guimarães, o impacto estético e temático a partir da atuação do grupo de artistas no Salgueiro tornou-se referência na história do carnaval.

Compreendendo o carnavalesco como um mediador cultural – assim como Nilton Santos o fez – e as escolas de samba como um *lócus* de interação entre segmentos sociais díspares em uma sociedade urbana complexa, Maria Laura Cavalcanti afirma que esse contato aliado a uma gama de inovações na temática dos enredos entre as décadas de 1960 e 1970, possibilitou uma nova forma de se perceber a temática racial nos desfiles.

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro desempenhou nesse contexto papel importante. Essa escola renovou a temática racial, produzindo uma versão que chamo aqui de *negra*. Nessa produção, o personagem do carnavalesco ocupou lugar de destaque no decisivo papel de mediador cultural.²⁷⁵

A questão da mediação cultural pôde ser percebida quando Fernando Pamplona teve que convencer os componentes dos Acadêmicos do Salgueiro a se fantasiarem com indumentárias africanas, expondo a eles que tal fato seria inédito nos desfiles das escolas de samba, fato que foi narrado por Sérgio Cabral e por Haroldo Costa, versão que foi entendida por Guilherme Faria como um cânone por ter sido ecoada por diversos autores. Embora Pamplona negue que seu trabalho tenha sido um marco no carnaval, em uma entrevista concedida por ele a Cavalcanti e à Filipina Chinelli, o carnavalesco afirma que a escolha por uma temática negra não foi intencional unicamente por ser um tema negro, mas porque o enredo sobre Palmares tinha uma conotação política de contestação à escravidão, além de confirmar que era a primeira vez que a indumentária negra seria usada nas escolas de samba. Contrapondo-se às fantasias representativas do poder branco, Pamplona, em conversa com Edison Carneiro, resolveu, de acordo com Cavalcanti, “vestir a escola de negros efetivamente de poder, e foram buscar o ‘poder’ negro numa imagem da África”²⁷⁶, retratando nações africanas no desfile. Logo, os enredos que se seguiram (Xica da Silva e Chico Rei) exaltavam o poder negro e suas táticas de enfrentamento à escravidão.

²⁷⁵ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 32.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 33.

Para Cavalcanti, corroborando o que afirmou Guilherme Faria, outras escolas de samba expuseram a temática afro-brasileira em seus desfiles durante a década de 1960, mas os Acadêmicos do Salgueiro o fizeram de uma maneira nova e peculiar na qual se exaltava o conflito, a rebeldia e a mediação.

Cristiana Tramonte, em seu livro *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba*²⁷⁷, segue a mesma linha de pensamento que a maioria dos autores ao apontar que os Acadêmicos do Salgueiro foram os responsáveis pela transformação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Contudo, ela não indica claramente Fernando Pamplona como o desencadeador do processo, atendo-se a indicar este início em 1959 – sob o trabalho de Dirceu e Marie Louise Nery –, em um processo, segundo a autora, que se tornou irreversível, pois a agremiação:

traz para seus quadros artistas e intelectuais universitários, que chegam portando valores estéticos diferenciados e que, em meio a oposições e conflitos, vão sendo incorporados aos tradicionais. A influência é imediata: mesmo as escolas mais conservadoras começam a rever seus valores estéticos, reelaborados pelo contato com as novas informações.²⁷⁸

Embora concordemos com a autora quando ela diz que a chegada de pessoas que originariamente não faziam parte do universo das escolas de samba significou uma mudança em seus padrões de desfile, sobretudo a partir da década de 1960, fato que gerou uma tensão entre os recém-chegados e os que anteriormente eram responsáveis por comandar os preparativos para as apresentações, acreditamos não ser totalmente verdadeira que a revisão dos valores estéticos por parte das escolas de samba tradicionais (notadamente Portela, Império Serrano e Estação Primeira de Mangueira) tenha sido imediata, conforme vimos na dissertação de Laís Vianna de Oliveira para quem um dos motivos para a perda de competitividade da azul e branca de Madureira foi justamente o de não ter acompanhado essas mudanças estéticas, ainda que no interior da agremiação elas tenham sido sentidas de alguma maneira²⁷⁹. Além disso, algumas páginas adiante, Tramonte comete um equívoco quanto aos enredos, pois ela afirma que Fernando Pamplona foi quem fez a proposta de incluir uma ala de africanos no enredo do Salgueiro de 1959. Na verdade, o enredo de 1959 foi sobre o pintor Debret e, ainda que houvesse alas que remetessesem à África e/ou à escravidão, Pamplona era, naquele ano, membro

²⁷⁷ TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis: Vozes, 2001.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 66.

²⁷⁹ Cf. nota 267, p. 126.

da comissão julgadora. Sendo assim, não podemos ter certeza se Cristiana Tramonte considera o início da mudança realmente no ano de 1959 ou se o seu marco parte do trabalho de Fernando Pamplona e o enredo sobre o Quilombo dos Palmares. Uma breve indicação de que a autora faz a opção pelo segundo é sua afirmação que o Salgueiro trouxe artistas e intelectuais acadêmicos – no caso considerados por ela aqueles que eram oriundos da ENBA – para seus quadros, o que caracteriza Fernando Pamplona.

Mediante a análise dos textos selecionados, notamos que Fernando Pamplona é percebido pela maioria da bibliografia como um artista de formação erudita que transformou as escolas de samba em suas características temáticas e estéticas. Notamos também que alguns desses autores compartilham a responsabilidade dessa transformação com outros personagens, sobretudo o carnavalesco Arlindo Rodrigues e o dirigente Nelson de Andrade, mas acabam por colocar o trabalho de Fernando Pamplona em um patamar mais elevado, fazendo com que essas outras figuras fossem sendo postas em um segundo plano ou até mesmo esquecidas como partícipes de um processo que se convencionou denominar de revolucionário.

CAPÍTULO III – A COMPREENSÃO DA PRODUÇÃO DO CARNAVAL A PARTIR DA “REVOLUÇÃO”

Conforme vimos no capítulo anterior, a chegada de um grupo específico de artistas ao universo das escolas de samba gerou um processo que alguns autores decidiram chamar de “revolução”. Tal expressão pode nos levar a entender que tal processo significou uma ruptura radical com aquilo que era apresentado por essas agremiações até então, modificando repentinamente os enredos que costumeiramente os apreciadores dos desfiles estavam acostumados a ver, pautados por uma apologia aos grandes vultos e eventos de uma pretensa história oficial brasileira. Entretanto, como todo processo, ele não ocorreu de um dia para o outro, tampouco houve a substituição definitiva daquilo que até então era contado por intermédio dos enredos, mas foi fruto de uma conjuntura que tem origem ainda na década de 1950.

Além disso, devemos lembrar que o termo “revolução” teve como maiores divulgadores os jornalistas Sérgio Cabral e Haroldo Costa que apresentaram razões específicas para compreenderem os trabalhos concebidos sobretudo pelo carnavalesco Fernando Pamplona e apresentados pelo Salgueiro a partir de 1960 como um marco definitivo para a transformação das escolas de samba, e que teriam se tornado, então, um modelo que passaria a ser seguido pelas demais agremiações, contribuindo para que essas agremiações se tornassem as principais atrações do carnaval carioca.

No entanto, cremos que esse processo em que as escolas de samba passam a possuir a preferência em detrimento das grandes sociedades e dos ranchos carnavalescos já havia acontecido na década anterior, principalmente se levarmos em consideração os relatos feitos pela cobertura jornalística especializada que analisamos ao longo do primeiro capítulo. Sendo assim, acreditamos que a chegada do citado artista se configurou como mais uma das etapas do processo de desenvolvimento das escolas de samba, no qual entendemos que Fernando Pamplona demonstrou a habilidade de executar uma leitura das conjunturas que se apresentaram naquela época, o que as demais manifestações carnavalescas que concorriam pela atenção do público e da imprensa não foram capazes de perceber, de realizar ou mesmo continuaram se prendendo a uma espécie de tradicionalismo.

Portanto, se o trabalho de Fernando Pamplona e de seu grupo passou a ser visto como algo “revolucionário” por supostamente ter apresentado um ineditismo no que se refere às temáticas e à estética apresentada pelas escolas de samba a partir de então, temos como objetivo

neste capítulo analisar de que forma esse processo passou a ser compreendido diante desse momento fundamental da história das escolas de samba do Rio de Janeiro. Mais ainda, analisaremos quais foram as circunstâncias da chegada desses artistas aos Acadêmicos do Salgueiro e as suas repercussões, estabelecendo quais foram as críticas destinadas a essa presença, acusada de ser uma interferência de uma cultura erudita em uma manifestação cultural eminentemente popular.

3.1 O pensamento sobre a “revolução” e a primazia do visual

As doze escolas de samba que compõem o Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro têm, no máximo, setenta minutos para se apresentarem ao longo dos seus desfiles, buscando contar da melhor maneira possível o enredo que se propuseram levar ao público e, não menos importante, para o corpo de jurados. Portanto, o tempo na passarela de desfile é representativo de um ano inteiro de um trabalho idealizado pelo carnavalesco e concretizado por centenas de outros profissionais. De acordo com Leila Maria Blass²⁸⁰, o carnavalesco, responsável ou não pela ideia do enredo, é um artista que ganha maior visibilidade no final dos anos 1960, assumindo o total controle do processo de confecção dos desfiles em substituição aos artesãos que exerciam a criação plástica das escolas de samba, refundindo elementos da cultura erudita e da cultura popular. Será ele também o principal responsável por coordenar o cronograma de trabalho, viabilizando um cenário plástico-visual que tem por objetivo contar o enredo, fazendo com que as agremiações estabeleçam também uma narrativa verbal e não-verbal que possa ser decodificada por aqueles que desfilam e por aqueles que assistem, e, completamos, também por aqueles que julgam.

Sendo assim, esse trabalho tem como elemento desencadeador o enredo, desenvolvendo-se em um plano sequencial que é articulado e posto em marcha principalmente em três locais que estão espalhados pela cidade, isto é, a quadra, o barracão e oficinas e a passarela de desfiles, cada qual exercendo o seu papel em sincronia para finalmente se encontrarem ao longo do desfile.

Quadra, oficinas e barracão são os lugares da produção artística de um desfile de carnaval. Após as festas natalinas e da passagem do ano, recebem cada vez mais pessoas conforme se aproximam os dias de Carnaval. As expectativas

²⁸⁰ BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.

aumentam e esses lugares fervilham logo nos primeiros dias do mês de janeiro.²⁸¹

Segundo Maria Laura Cavalcanti, essa especificidade das escolas de samba faz com que o ano carnavalesco esteja sempre à frente do ano oficial do calendário, pois terminada a apresentação, já se começa a pensar sobre o que vai se levar para a avenida no ano seguinte. Logo, para a autora, as definições de carnaval são mesmo ampliadas pelos desfiles das escolas de samba:

Carnaval, nesse sentido amplo, significa não apenas a festa, mas toda a sua preparação, ao longo da qual um novo enredo transformar-se-á gradualmente em samba-enredo, em alegorias e em fantasias. Cada elo desse processo coloca em cena não só formas distintas de expressão artística como grupos sociais muito diferenciados entre si.²⁸²

Corroborando a ideia acima exposta, o interessante título do livro de Luiz Antônio Simas e Fábio Fabato, *Pra tudo começar na quinta-feira*²⁸³, em uma clara brincadeira com o enredo do GRES Unidos de Vila Isabel, intitulado *Pra tudo se acabar na quarta-feira*, de 1984, faz-nos refletir sobre essa realidade que se apresenta todos os anos para as escolas de samba do Rio de Janeiro. Afinal, conforme Cavalcanti já havia exposto, os desfiles dessas agremiações começam a ser pensados tão logo se tem conhecimento do resultado do concurso, dando início a uma movimentação nas peças que elas consideram necessárias para lograr o tão almejado título.

Para os autores supracitados, as escolas de samba são diretamente influenciadas pelos contextos históricos que surgem diante delas, baseando seus enredos a partir dessas conjunturas, visão com a qual concordamos de maneira parcial, pois afirmamos que nem todas as agremiações se comportaram dessa maneira, principalmente se apontamos nosso foco para a década de 1960, o que contribuiu para que os enredos pensados por Fernando Pamplona e seus pares fossem apontados como “revolucionários”, o que também vai permear o pensamento de Simas e Fabato, que veem o cenógrafo como uma espécie de “pai” de todos os carnavalescos.

²⁸¹ BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 50.

²⁸² CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 23.

²⁸³ SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

Como vimos, segundo Helenise Guimarães²⁸⁴, o termo carnavalesco, utilizado como definidor de uma profissão, de um artista especializado na elaboração de um desfile de escola de samba, tem sua origem já na década de 1970, portanto, ele é posterior à chegada de Pamplona ao Salgueiro, o que pode conduzir ao engano de se pensar que as relações entre a ENBA e o carnaval (e também as escolas de samba) tenham começado a partir do momento em que o então cenógrafo do TMRJ passou a comandar os trabalhos de uma agremiação, pois, segundo ela, esse foi o marco da relação entre a instituição e o carnaval carioca. Contudo, em um trabalho mais recente, a autora – também partidária da tese do momento “revolucionário” – informa que artistas originários dessa escola já lidavam com alguns aspectos da festa, principalmente no que diz respeito às decorações das ruas, nas quais Fernando Pamplona também fez parte, protagonizando ao lado de Adir Botelho uma rivalidade que perdurou por quase trinta anos.²⁸⁵

Ainda de acordo com Guimarães, a decoração das ruas do Rio de Janeiro fazia parte de um projeto maior que tinha por objetivo tornar a cidade um polo turístico cuja atração principal seria o carnaval, que acabaria por culminar na oficialização da festa, em 1932. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, as decorações de rua e dos salões de baile se revezavam entre motivos carnavalescos tradicionais (pierrôs, colombinas, arlequins etc.) e aqueles atrelados a aspectos nacionais. Porém, seria nos anos de 1960 que as decorações carnavalescas ganhariam ares de espetáculo e contribuiriam decisivamente para a entrada dos artistas da ENBA nesse universo, em que:

Mais do que buscar uma identidade simbólica, a espetacularização destas ornamentações buscava também usar o carnaval como veículo para novas linguagens artísticas. [...] A permanência do carnaval associa-se à imagem da festa como um grande evento turístico, e a partir de então, a luta para evitar seu desgaste e mantê-lo no roteiro internacional acabaria por acirrar a competição não mais restrita aos cenógrafos. A decoração carnavalesca tornava-se também atraente para outros profissionais, sobretudo aqueles oriundos da Escola Nacional de Belas Artes.²⁸⁶

Acreditamos que seria justamente uma nova linguagem artística levada ao universo das escolas de samba que faria com que o trabalho de Fernando Pamplona fosse apontado pela considerável maioria da bibliografia aqui contemplada como algo pioneiro. Embora saibamos que outras agremiações já haviam utilizado enredos que remetiam à história e à cultura afro-

²⁸⁴ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco*: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 73-90.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 78-79.

brasileiras, insistimos na hipótese de que a forma, ou como prefere Guimarães, linguagem artística, com a qual Pamplona elaborou os seus desfiles tenha sido determinante para que o seu trabalho fosse apontado como um símbolo que inaugurou uma nova fase para as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Recorrendo a parte da bibliografia disponível sobre as escolas de samba, perceberemos que, em sua maioria, é afirmado que a década de 1960, a partir da chegada de Fernando Pamplona, constituiu-se no período em que foi estabelecido um marco no qual o desfile dessas agremiações passou a ser pautado essencialmente pelo aspecto visual, o que, conforme já abordamos, não se confirma se nos detivermos sobre os quesitos que eram julgados, havendo pouca mudança em comparação com a década precedente. Diante disso, temos como elementos representativos desse visual no desfile das escolas de samba os quesitos fantasia e alegorias, ponto central da análise de Maria Laura Cavalcanti²⁸⁷, para quem o visual serviu para encobrir processos sociais que foram fundamentais para a evolução dos desfiles das escolas de samba, em que as alegorias e a mediação cultural desempenhada pelos carnavalescos foram fundamentais. Gostaríamos de fazer aqui uma breve ressalva quanto à utilização do termo *evolução*, principalmente porque, além de significar um deslocamento gradual – e no caso específico de um desfile, harmônico –, ele pode carregar em si uma ideia de melhoria em comparação com um período anterior, noção com a qual não concordamos quando se trata da história das escolas de samba, logo, consideramos mais adequado utilizar o termo *transformação*.

Retornando ao texto de Cavalcanti, a autora afirma que as alegorias – um dos aspectos visuais do desfile – são estruturas criadas para serem observadas e consumidas durante o breve período do desfile. Para ela, as alegorias “são uma forma extraordinária de arte popular. Se quisermos, impuras e profundamente humanas, na medida em que [...] o processo de criação é perpassado por poderosos conflitos. Mas certamente arte.”²⁸⁸ Ainda que a autora tenha se referido especificamente ao trabalho realizado na Mocidade Independente de Padre Miguel e aos conflitos que foram por ela testemunhados nessa agremiação ao longo dos preparativos para o carnaval de 1992, podemos afirmar que esses conflitos já se faziam presentes na década de 1960, como também mediante as críticas que eram destinadas aos trabalhos dos carnavalescos principalmente advindas de setores externos, que os acusavam de levarem um malefício à arte popular. De qualquer forma, se partirmos do princípio que o trabalho capitaneado por Fernando

²⁸⁷ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

²⁸⁸ *Ibid.* p. 70.

Pamplona significou uma inovação trazida para o universo das escolas de samba, incorporando a elas outras concepções artísticas, conforme já vimos, Cavalcanti, concordando com Guimarães, aponta que essas inovações sempre gravitaram por essas agremiações, porém, mais ainda, elas trazem em seu bojo a questão da imitação, ou seja, quando uma escola de samba é bem-sucedida em sua proposta, ela passa a ter esse modelo copiado por suas congêneres, o que já ocorria desde os primórdios das agremiações. Todavia, permanece na visão da autora o fato de que a presença de Fernando Pamplona e, posteriormente, de Joãosinho Trinta, na criação dos desfiles das escolas de samba contribuiu para que os carros alegóricos passassem a desempenhar um fundamental papel nos cortejos, haja vista que eles trouxeram a elas ideias estéticas e dramáticas provenientes de outras formas de manifestação cultural.

Sendo assim, percebemos que, para Cavalcanti, a chegada desse grupo específico de artistas provenientes da ENBA nos anos de 1960 significou uma inovação para as escolas de samba que foi concretizada nas alegorias a partir de novas concepções estéticas, fazendo com que, inclusive, crescesse o interesse popular que se refletiu no aumento das arquibancadas. Uma reflexão que podemos fazer sobre a relação entre o público e os carros alegóricos é se esse interesse da plateia não teria sido uma herança do período em que as grandes sociedades, com suas alegorias, dominavam o carnaval carioca. Caso concordemos com tal ideia, a hipótese de Cavalcanti se confirma e, por outro lado, aqueles que apontam como um dos motivos de decadência das grandes sociedades o fato de não mais apresentarem inovações também se comprova. Nesse sentido, a autora entende que o sucesso alcançado pelas escolas de samba a partir de inovações trazidas pelas alegorias não foi algo que tenha surgido de maneira repentina, mas sim como consequência de uma interação entre permanência e mudança que permeou (e até hoje permeia) a história dos desfiles em que esse processo de inovação apresenta uma seletividade que sustenta sua evolução ou, como preferimos, sua transformação:

para obter sucesso junto ao público e ser absorvida em seguida pelas demais escolas, uma inovação deve ser compatível com alguma coisa precedente – uma espécie de estrutura básica, de matriz de sentido elementar, sem a qual o desfile não é mais desfile.²⁸⁹

A passagem acima indica que as inovações trazidas por Fernando Pamplona, que teriam contribuído para a transformação das escolas de samba do Rio de Janeiro, possuíam uma estrutura na qual o carnavalesco se baseou, o que significa que o que foi denominado de

²⁸⁹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999. p. 74.

“revolução” por vários autores não se constituiu em uma drástica ruptura de padrões, mas um novo olhar acerca do que já havia sido produzido anteriormente pelas agremiações, adaptando-se aos contexto que se faziam presentes naquele momento. Para Simas e Fabato, as escolas de samba são entidades que permanecem em diálogo constante com as circunstâncias, influenciando-as e sendo influenciadas por elas, sendo que na década de 1960, elas iniciaram um movimento de espelhar as questões políticas, estéticas, sociais e religiosas da negritude. Seria a década em que, de acordo com os autores, o carnavalesco passaria a comandar todo o processo de construção dos desfiles das escolas de samba.²⁹⁰

Logo, percebemos que essa visão que vai ao encontro da afirmação de que a década de 1960 foi aquela em que se configuraram as transformações das escolas de samba possibilitadas pela chegada de Fernando Pamplona está bastante cristalizada, seja em obras mais antigas, como a de Maria Isaura Queiroz²⁹¹, para quem a presença desse artista foi uma consequência do aumento do nível de exigência dos trabalhos carnavalescos, motivado, por sua vez, pela crescente rivalidade entre as agremiações, seja em obras mais recentes, como a de Simas e Fabato.

Portanto, se há, digamos, uma espécie de consenso na literatura sobre o tema no que diz respeito ao trabalho de Fernando Pamplona na década de 1960 como aquele que desencadeou a transformação das escolas de samba, como o próprio carnavalesco enxergou o seu trabalho nos Acadêmicos do Salgueiro?

Antes de partirmos para essa empreitada, devemos relembrar o que levou Fernando Pamplona ao universo das escolas de samba. A história mais contada e conhecida afirma que o então cenógrafo do TMRJ chegou ao Salgueiro mediante o convite feito por Nelson de Andrade para que ele concebesse o carnaval da agremiação a partir de 1960, além de ter feito parte da comissão julgadora em 1959. Entretanto, pouco foi abordado até o momento sobre quais foram as razões narradas pelo próprio carnavalesco para que ele tenha decidido aceitar o convite. Em seu depoimento prestado ao MIS do Rio de Janeiro para a coleção criada e organizada por essa entidade, intitulada *Depoimentos para a Posteridade*, em 12 de novembro de 2001²⁹², Fernando Pamplona informa que seu interesse pela cultura popular se deu desde o período em que viveu no Acre, mas que não tinha ainda naquela época visto um desfile de escola de samba, apenas lido sobre eles. Mais à frente, o cenógrafo afirma que trabalhava no TMRJ quando as escolas

²⁹⁰ SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

²⁹¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

²⁹² PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

de samba estavam desfilando pela Avenida Rio Branco, indo até a pista para assistir o cortejo das que ele chamou de quatro grandes (Portela, Império Serrano, Estação Primeira de Mangueira e a nascente Acadêmicos do Salgueiro), admirando a sua beleza, mas que ele já possuía “certos conceitos individuais”²⁹³, o que, em nossa ótica significa que ele discordava da forma com que as escolas de samba desfilavam.

Além disso, Pamplona afirmou que conheceu Nelson de Andrade antes mesmo do desfile de 1959, quando ambos participaram de um debate sobre as escolas de samba, indicando que eles possuíam ideias similares sobre como deveriam ser configurados os desfiles das agremiações, indicando que foi nesse evento que foi convidado para fazer parte da comissão julgadora:

Conheci um maluco lá chamado Nelson de Andrade. O que ele falava teoricamente batia com o que eu pensava teoricamente. “Quem é esse cara?” “Presidente do Salgueiro.” Podia ser de qualquer outra escola, mas ele me chamou a atenção. E até que conversando sobre isso com o Miécio Tati, era escritor, e era o único camarada na Secretaria, no departamento de Turismo e Certames – não havia Riotur – que entendia realmente de cultura popular. [...] Mas o Miécio Tati [...], ele me convidou pra ser júri 1959 das escolas de samba. Um palanque que ficava em frente à Biblioteca Nacional, onde os juízes todos estavam juntos.²⁹⁴

Fazendo parte do júri, Pamplona revelou em seu depoimento o encantamento que o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro provocou nele mediante o samba-enredo e a bateria, mas, sobretudo pelo tema do enredo e pela ausência (ou quase) das alegorias:

Quando eu vi o *Salgueiro* e aquela explosão! Fizeram uma exibição de bateria especial, principalmente pra gente. Não trouxeram uma só alegoria. E eu julgava alegoria. Pelo regulamento, eu tinha que dar zero. Dei a maior nota. Dei oito. Porque as alegorias eram vivas e tava justificado. Eu não sabia que era o Dirceu Nery que tinha feito com a suíça, Maria Luísa [Marie-Louise] Nery, o carnaval. Eles reproduziram as gravuras do Debret vivas. Aquela liteira, com aquele negócio dos perus. Todas as gravuras do Debret e me impressionou muito porque a maioria dos enredos era capa e espada, patriotice [sic], patriotada, Tamandaré, Riachuelo, Batalha do Tuiuti. Portela veio com *Brasil, panteão de glórias*, só tinha capa e espada no panteão de glórias do Brasil. Quando eu vi uma escola ter a coragem de apresentar um artista, aí eu fiquei mordido. E aquelas alegorias, aqueles bonecos duros, horrorosos, você botava em qualquer canto do palco, era a mesma coisa, que não havia cronologia e vi a coisa viva, aí me ganhou.²⁹⁵

²⁹³ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

Percebemos na passagem acima que Fernando Pamplona era um crítico do que até então era comumente apresentado nos desfiles das escolas de samba, pautado, conforme suas palavras, em uma “patriotada”, além de desaprovar a concepção artística das alegorias que eram levadas para o desfile. Sendo assim, anos depois, ficou evidente que o artista, ao assumir o trabalho em uma escola de samba, possuía um pensamento pré-concebido acerca do que poderia ser um desfile de escola de samba, aplicando tais ideias a partir do momento em que assumiu os trabalhos em uma agremiação, dando início ao que muito autores denominaram de “revolução”.

Ainda em seu depoimento, o carnavalesco foi inquirido sobre ser o responsável pela transformação dos desfiles das escolas de samba cariocas. Em primeiro lugar, Maria Augusta Rodrigues²⁹⁶ – considerada uma das discípulas de Pamplona – afirma que a figura do carnavalesco surgiu a partir de Pamplona e Arlindo Rodrigues, indicando que a influência e a importância concedidas a esses artistas partiram do trabalho que ambos realizaram no Salgueiro. Ademais, a carnavalesca aponta que Pamplona e Rodrigues levaram formas e esquemas de cores diferenciadas às escolas de samba, causando uma espécie de virada nos rumos do carnaval do Rio de Janeiro.

Aproveitando-se da fala de Maria Augusta Rodrigues, Francisco Duarte também afirma que uma mudança no carnaval carioca aconteceu a partir da chegada de Fernando Pamplona às escolas de samba. No entanto, o jornalista prefere pôr em evidência as críticas que a imprensa realizou sobre essa presença do carnavalesco, nas quais se questionava se seria correto a cultura elitizada tomar posse da cultura popular. Por fim, Lygia Santos aborda a questão da temática racial levada por Pamplona e Rodrigues aos Acadêmicos do Salgueiro e a forma como ambos buscaram convencer os componentes da agremiação a se fantasiarem com indumentária africana, destacando que ambos exerceram um processo educacional-pedagógico que desencadeou um orgulho nos sambistas com a sua raça, enfatizando que a mudança no carnaval ocorreu a partir desse momento.

Dessa maneira, está nítido nas observações realizadas pelos três entrevistadores que eles enxergavam Fernando Pamplona como o personagem que modificou os padrões dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Enquanto Maria Augusta Rodrigues optou por indicar que o carnavalesco, ao lado de Arlindo Rodrigues, apurou a estética das escolas de samba, e Francisco Duarte preferiu apontar as críticas oriundas da imprensa ao seu trabalho; Lygia Santos elegeu o caminho da questão racial para demonstrar sua visão de que o carnavalesco foi não só

²⁹⁶ Maria Augusta Rodrigues (Campos dos Goytacazes/RJ, 22/01/1950). Artista plástica e carnavalesca.

o introdutor da temática, mas que ela serviu como um objeto educacional para os próprios negros conhescerem a sua história e se reconhescerem como negros. Logo, mesmo passados mais de vinte anos do seu último trabalho no Salgueiro, ainda persistia no imaginário a imagem de Pamplona como aquele que revolucionou a temática e a estética dessa agremiação, sendo seguida pelas suas adversárias.

Entretanto, Fernando Pamplona buscou sempre minimizar a sua participação nesse processo “revolucionário”, conduzindo desse modo a sua resposta:

Eu já encontrei carnavalescos, inclusive Julinho [Mattos], antes de eu entrar em escola de samba, defendendo a [escola de samba] Paraíso do Tuiuti. Depois, ele foi carnavalesco da *Mangueira* durante muito tempo. [...] Não sei se vocês sabem que o Sörensen²⁹⁷, que era arquiteto, pintor, desenhista, escultor, fez a Portela e cobrava duas mil pratas o risco²⁹⁸. Talvez a nossa grande qualidade tenha sido trabalhar a vida inteira pro Salgueiro de graça, sem ganhar nenhum tostão. Pelo contrário, gastando do próprio bolso. Todos que lá trabalharam. Arlindo Rodrigues, eu, João Trinta, Maria Augusta, Rosa Magalhães²⁹⁹, jamais [...]. Mas havia uma integração com a criação do pessoal da escola e não apenas aquele técnico de futebol que é chamado pra qualquer clube pra dirigir, organizar e botar os caras e realizar as coisas dele [...]. Nós não éramos o carnavalesco contratado pra fazer uma escola e por outra escola depois que perde o campeonato. Nós nos integravamos à comunidade da escola pra poder realizar o que a escola fazia.³⁰⁰

Logo, podemos perceber que Pamplona reafirmou em sua declaração o fato de não ter sido o primeiro carnavalesco, pois existiram outros artistas que já haviam trabalhado nas escolas de samba, alguns recebendo pagamento para realizar alguns desenhos somente para as fantasias, algo que o carnavalesco nega ter acontecido com ele e seus pares, querendo evidenciar, assim, a sua relação afetiva com a agremiação e a interação com seus componentes na realização do trabalho. Além disso, ele afirmou nesse depoimento que a sua intervenção no processo criativo foi mínima, cabendo aos próprios sambistas uma grande parcela na concepção do trabalho no qual possuíam bastante liberdade de atuação:

Havia uma contribuição de cada e não havia máquina industrial de fazer protótipo e depois estampar tudo igual, industrialmente. Houve ala de baiana que tinha três costureiras no morro. O risco era o mesmo. Aparentemente, elas estavam uniformes, mas cada uma delas dava uma interpretação e a gente

²⁹⁷ Carlos Haraldo Sörensen (Bauru/SP, 03/11/1928 – Rio de Janeiro/RJ, 29/02/2008). Artista plástico, pintor, ceramista, escultor e arquiteto.

²⁹⁸ Nome dado aos desenhos das fantasias.

²⁹⁹ Rosa Lúcia Benedetti Magalhães (Rio de Janeiro/RJ, 08/01/1947). Artista plástica, cenógrafa e carnavalesca.

³⁰⁰ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

pedia, por ignorância nossa, que eles contribuíssem com a sapiência deles para que nós compreendêssemos como é que o povo fazia. Intervenção houve muito pouca. Por exemplo: pra imitar o corso, as alas tinham lâmpada [...]. Eu tirei esse troço porque escutava o conjunto [...]. Olha o Candomblé, por favor. Veja o Reisado! Veja o Maracatu lá em Pernambuco! O povo usa espelho. Espelhinho comprado na feira com o escudo do Flamengo atrás. Ou do meu Botafogo. Aí faz continha em volta do espelho. Faz um ornamento. Fazem chapéus no espelho. Usem espelho no lugar dessa lâmpada babaca que é do carro da [Festa da] Penha, do corso. E o pessoal usou espelho. Pedimos às baianas pra não botarem vestido de Carmen Miranda com barriga de fora, americana. Pedi pra eles irem à biblioteca consultar a indumentária do Debret. Isso era uma semi-intervenção.³⁰¹

Em nossa dissertação de mestrado³⁰², essa contribuição dos componentes foi relatada por Maria Aliano³⁰³, mais conhecida como Dona Caboclinha, então presidente da Velha Guarda dos Acadêmicos do Salgueiro. Segundo a componente, anteriormente à chegada de Pamplona, eram os próprios componentes da agremiação que concebiam as ideias que seriam levadas ao desfile, geralmente passando pela aprovação dos integrantes mais velhos ou daqueles, ainda de acordo com ela, “mais entendidos”. É a partir da vinda do então cenógrafo do TMRJ que as ideias deixaram de ser responsabilidade dos componentes, ficando a cargo destes, por exemplo, a confecção das fantasias, tal qual relatado por Pamplona.

Em suma, a partir do exposto, percebemos que as críticas surgidas sobre uma pretensa intervenção da cultura erudita na cultura popular não se sustenta sob a ótica de Fernando Pamplona porque, de acordo com ele, não houve uma total intervenção de sua parte, haja vista que a interferência dos integrantes no processo criativo ainda se fazia presente, cabendo a ele resgatar elementos característicos da cultura popular, tais como, o uso de espelhos e contas nas fantasias em substituição, por exemplo, às lâmpadas.

Nesse sentido, parece ser este o ponto nevrálgico da tentativa de autodefesa de Fernando Pamplona, que rechaça a teoria de uma invasão cultural, dando preferência por enfatizar a circularidade cultural entre o erudito e o popular.

Um dos fundadores do Salgueiro, o Italianinho, que tinha uma barraca de verdura, era branco, italiano e parceiro do [Antenor] Gargalhada³⁰⁴. O branco

³⁰¹ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

³⁰² AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. *Vamos balançar a roseira para ganhar o carnaval: o processo de institucionalização dos Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961)*. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2013.

³⁰³ ALIANO, Maria. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 06 jun. 2012.

³⁰⁴ Antenor Santíssimo de Araújo (Rio de Janeiro/RJ, 1909 – Rio de Janeiro/RJ, 17/01/1941). Compositor e um dos baluartes da *Azul e Branco*, agremiação que deu origem ao *GRES Acadêmicos do Salgueiro*.

tem direito de fazer samba, que diabo! E o Noel Rosa³⁰⁵ estudou medicina, e o Chico Buarque³⁰⁶ estudou arquitetura, e o Ary Barroso³⁰⁷ era advogado. O ideal não é você, como disse o [Sérgio] Bittencourt³⁰⁸ uma vez: “o samba só é verdadeiro feito por crioulo de pé descalço” [fala com indignação e desdém]. Vai à merda! Eu quero que o samba, o crioulo de pé descalço ponha o sapato de verniz e faça samba, sabe? Não é a gente igualar por baixo não. É a gente tentar educar o de baixo pra chegar ao maior nível possível dentro da conquista dele. Não existe esse negócio, essa dicotomia entre cultura e erudição. Cultura é a sedimentação do conhecimento.³⁰⁹

Para o carnavalesco, havia uma grande interação entre os artistas e os componentes dos Acadêmicos do Salgueiro, reforçando a ideia exposta por Maria Laura Cavalcanti³¹⁰ de que os carnavalescos eram mediadores culturais e as escolas de samba um lugar de ampla interação entre segmentos sociais. Podemos perceber que décadas depois, Fernando Pamplona ainda buscava se defender da imagem que se criou acerca dele, procurando também relativizar as críticas positivas ou negativas suscitadas a partir de seu trabalho.

Mais algum tempo depois, o carnavalesco continuou a expor o seu pensamento sobre o processo ao longo do seminário intitulado *Fernando Pamplona: personalidade, revolução e arte*³¹¹, no qual, já pelo título, conseguimos perceber que o objetivo era versar sobre aquilo que foi considerado como uma revolução iniciada por Fernando Pamplona a partir de 1960.

Inicialmente provocado a relatar sobre as circunstâncias que o levaram ao Salgueiro, Fernando Pamplona, após narrar um acontecimento do desfile de 1965, e perguntado pelo mediador do evento sobre a importância de Nelson de Andrade, disse que: “Nelson de Andrade fez a coisa mais importante do mundo. Ele fez, em vez de contar a história de capa e espada, de patriotice [sic], de patriotada, de piano do tempo da ditadura do Getúlio, ele cantou um artista. Cantou Debret.”³¹² Tal resposta encontrou coro em outro participante do evento, Laíla³¹³, que declarou que, ao contrário de muitos que indicam que a revolução teria começado com Arlindo Rodrigues ou com Joãosinho Trinta, foi, na verdade, Nelson de Andrade quem alavancou o movimento. Recorrendo às palavras de Pamplona, é importante aqui perceber que ele afirmou

³⁰⁵ Noel de Medeiros Rosa (Rio de Janeiro/RJ, 11/12/1910 – Rio de Janeiro/RJ, 04/05/1937). Cantor e compositor.

³⁰⁶ Francisco Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro/RJ, 19/06/1944). Cantor, compositor e escritor.

³⁰⁷ Ary Evangelista Barroso (Ubá/MG, 07/11/1903 – Rio de Janeiro/RJ, 09/02/1964). Compositor e radialista.

³⁰⁸ Sérgio Freitas Bittencourt (Rio de Janeiro/RJ, 03/02/1941 – Rio de Janeiro/RJ, 09/07/1979). Jornalista e compositor. Escreveu para o periódico *Correio da Manhã* onde teceu diversas críticas aos rumos que as escolas de samba tomaram a partir da presença do carnavalesco.

³⁰⁹ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

³¹⁰ Cf. nota 272, p. 128.

³¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmAxQ3alY9I>. Acesso em: 07 jul. 2020.

³¹² Ibid.

³¹³ Luiz Fernando Ribeiro do Carmo (Rio de Janeiro/RJ, 27/05/1943 – Rio de Janeiro/RJ, 18/06/2021). Compositor e dirigente de escola de samba.

que o enredo foi ideia de Nelson de Andrade, e não do casal Nery, fato também narrado pelo próprio ex-dirigente em depoimento que analisaremos mais adiante, no qual ele diz ser o responsável pela elaboração dos enredos a serem apresentados, denotando também que os responsáveis pela concepção artística do desfile não necessariamente eram os criadores do enredo como costumam ser atualmente.

Dando sequência ao relato de um possível processo revolucionário, o apresentador se voltou para Sérgio Cabral, perguntando-lhe como a imprensa havia sentido a revolução dos Acadêmicos do Salgueiro na década de 1960. O jornalista admitiu que não havia se entusiasmado, pois vira com preocupação o fato de algumas alas terem se apresentado com passos marcados, o que, em sua opinião, representou uma deturpação. Cabral se refere aqui a uma ala que se apresentou dançando o minueto no desfile que narrava a história de Xica da Silva, em 1963³¹⁴, apontando que o mesmo estratagema do passo marcado foi usado no ano seguinte, mas não surtiu o efeito esperado. Entretanto, a partir daí, Cabral narrou o que chamou a sua atenção no trabalho de Fernando Pamplona e de sua equipe:

Mas agora, em relação ao Salgueiro, quer dizer, tem a parte formal, a parte bonita do desfile. Porque eles eram craques. Eles tinham uma coisa que chamava muito a atenção que era o seguinte: as outras escolas não sabiam exatamente o que estava acontecendo com o Salgueiro. Que solução era aquela que o Salgueiro adotava. As outras escolas, primeiro, procuravam, entre aspas, modernizar porque aquilo era uma coisa moderna e aí faziam as maiores besteiras que vocês nem podem imaginar, né? Havia muito dinheiro ali. A escola que gastava menos dinheiro com fantasia era exatamente o Salgueiro porque eles sabiam dar a solução. O que havia no Salgueiro era realmente figurinistas maravilhosos. Time, né? E esse time dos dois, que os dois criaram [...]. Time esse que se transformou no time do carnaval do Rio de Janeiro. Eram os craques!³¹⁵

Podemos perceber inicialmente nas palavras de Sérgio Cabral a valorização do aspecto visual dos desfiles que em sua ótica foi transformada pelas ideias dos carnavalescos dos Acadêmicos do Salgueiro. Além disso, o novo modelo de desfile proposto pela agremiação da Tijuca, de acordo com o jornalista, passaria a servir de parâmetro para as demais escolas de samba, ainda que elas não tivessem a real noção do processo que estava se desenhando diante delas. Por fim, Cabral indica que os líderes de uma equipe que deu uma nova concepção estética às escolas de samba mesmo com poucos recursos financeiros, foram Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Logo, neste momento, passados pouco mais de sessenta anos do que se

³¹⁴ Cf. nota 179, p. 86.

³¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmAxQ3alY9I>. Acesso em: 07 jul. 2020.

convencionou chamar de revolução, Sérgio Cabral divide os louros entre Pamplona e Rodrigues.

Sobre essa possível mudança de estrutura nos desfiles das escolas de samba, a partir de 1960, Djalma de Oliveira Costa, mais conhecido como Djalma Sabiá, ao ser estimulado por Flávio Kirk, em entrevista concedida ao projeto *Fernando Pamplona: um nome na história da cultura carioca*³¹⁶, além de reafirmar que foi Nelson de Andrade quem convidou o então cenógrafo para elaborar o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro, enxergou um outro pioneirismo que teria sido criado por Fernando Pamplona, mas que não encontramos eco na bibliografia aqui analisada, que foi a formação de uma comissão de carnaval:

[...] Pamplona ficou olhando e falou assim: “olha, eu vou fazer o carnaval pra vocês de 60. Mas eu exijo uma coisa. O casal que fez o carnaval anterior também venha trabalhar comigo.” Ele aí criou um colegiado com a mulher do Dirceu [Marie Louise], Dirceu Nery. [...] Aí trouxe Arlindo Rodrigues, depois Viriato [Ferreira]³¹⁷, Rosinha Magalhães, Maria Augusta [Rodrigues]. Um colegiado que hoje tá todo mundo imitando. Então, nesse colegiado, ele ganhou logo em 60. Ele ganhou o campeonato.³¹⁸

Ainda que tenha cometido alguns equívocos em relação a nomes e datas, para Djalma Sabiá, mesmo tendo formado uma comissão com outros artistas, o trabalho de Fernando Pamplona foi decisivo para ganhar o carnaval. Portanto, prevaleceu na narrativa dos dois componentes dos Acadêmicos do Salgueiro o pretenso pioneirismo delegado a Fernando Pamplona no que se refere à mudança temática das escolas de samba. Flávio Kirk afirma que a história contada sobre o Quilombo dos Palmares no desfile representou uma evolução nos enredos que suplantou aqueles voltados a contar uma história voltada ao oficialismo. Djalma Sabiá complementou a informação dada por seu companheiro:

Ele botou então carnaval afro. Então, os carnavais afro do Fernando Pamplona, o Salgueiro mudou a estrutura do carnaval no Rio de Janeiro. passou todo mundo a olhar o Salgueiro já, entendeu? Com respeito! Ele aí veio em 61 com Aleijadinho. Ele veio em 62, com... Não, aí em 62, ele deu uma colher ao Arlindo. O Arlindo fez Descobrimento do Brasil. Ele aí falou: “vamos prum [sic] carnaval negro de novo.” Aí fez em 63, junto com o Arlindo, Xica da Silva.³¹⁹

³¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0G0tRrDtqs>. Acesso em: 19 jun. 2020.

³¹⁷ Viriato Ferreira (Rio de Janeiro/RJ, 24/04/1930 – Rio de Janeiro/RJ, 12/09/1992). Figurinista e carnavalesco.

³¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0G0tRrDtqs>. Acesso em: 19 jun. 2020.

³¹⁹ *Ibid.*

Sendo assim, na ótica dos dois componentes dos Acadêmicos do Salgueiro, Fernando Pamplona aparece como o grande responsável pela mudança estrutural do carnaval do Rio de Janeiro, ajudando a solidificar a presença da agremiação entre as grandes escolas de samba da época e a de Fernando Pamplona como um mito transformador dos aspectos visuais e estéticos dos desfiles. Tal imagem pode estar tão enraizada que, mesmo no carnaval do qual o carnavalesco não teve participação direta, ele aparece nas narrativas, como é o caso do desfile de 1963, trabalho que foi tocado por Arlindo Rodrigues, pois Fernando Pamplona se encontrava na Alemanha em razão de um prêmio recebido. Além disso, prevaleceu na entrevista uma associação direta da figura de Fernando Pamplona à temática afro-brasileira, como se ambos fossem indissociáveis.

Ainda seguindo essa linha de análise, outro personagem que nos ajuda a pensar como passou a ser configurada a construção dos desfiles das escolas de samba a partir do período que foi denominado de “revolucionário” é o ex-dirigente Nelson de Andrade. Logo, suas declarações podem fornecer indícios sobre o que ele pensava sobre as possíveis transformações dos desfiles das escolas de samba, principalmente porque foi ele o responsável pelo convite a Fernando Pamplona para que ele realizasse o carnaval do Salgueiro em 1960. Mais ainda, conforme vimos, Nelson de Andrade também é apontado por alguns autores como um dos responsáveis por essas transformações, mas que acabou sendo eclipsado com o passar do tempo.

De início, as mesmas críticas que foram dirigidas a Fernando Pamplona também foram direcionadas a Nelson de Andrade, principalmente aquelas concernentes a uma pretensa introdução do “homem branco” nas escolas de samba, a exemplo da pergunta que foi feita pelo jornalista Juvenal Portella que indicou o marco inaugural desse momento na chegada de Dirceu Nery aos Acadêmicos do Salgueiro. Interessante notar que, inicialmente, o entrevistador não cita a presença de Marie Louise Nery, apontada pela maioria da bibliografia aqui contemplada como coautora do desfile de 1959. Ademais, está evidenciado que Portella não estabeleceu o que seria o marco inaugural do processo no trabalho de Fernando Pamplona, preferindo deslocá-lo para o ano anterior. No entanto, o ponto que entendemos como o mais interessante no questionamento desse entrevistador foi aquele em que ele destacou a questão racial. A resposta a tal questão foi praticamente idêntica àquela dada por Fernando Pamplona cerca de trinta anos depois:

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 tinhemos [sic] que haver um casamento entre o crioulo e o branco, entre o branco e o crioulo, eu comecei a fazer logo no

samba porque era uma coisa justa. O que eu pergunto: bom sambista é crioulo? Não. Bom batedor de instrumento é o branco? Não.³²⁰

Portanto, ao se deparar com a pergunta que girava em torno da questão racial, Nelson de Andrade, em sua tentativa de defesa, indiretamente se colocou como um mediador cultural entre o negro e o branco. Além disso, quando perguntado sobre ter sido o responsável por introduzir o intelectual nas escolas de samba, o ex-dirigente, primeiramente nega o fato, afirmando que as agremiações já contavam com intelectuais em seus quadros. Porém, em seguida, ele diz que levou os “doutos para o samba por necessidade”³²¹. A necessidade, de acordo com sua lógica, seria a de competir de igual para igual com as três grandes escolas de samba de então: Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano. Sendo assim, ele indicou claramente que foi o responsável por ter levado o casal Nery para os Acadêmicos do Salgueiro e, no ano posterior, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Newton Sá, ainda que o primeiro tenha afirmado ao longo de sua vida que foi ele quem convidou os dois últimos para ajudá-lo na concepção do desfile sobre o quilombo dos Palmares. Mais uma vez, Nelson de Andrade compreendeu os questionamentos realizados por Juvenal Portella como acusações, explicitando desta maneira a sua discordância:

Quer dizer, então, [que] vocês dizem que eu desvirtuei o samba? Vocês dizem que eu fiz mal ao samba. Mas a questão é a seguinte: eu trouxe um fruto e esse fruto reproduziu e tá reproduzindo em tudo quanto é escola. Eu pergunto: é maléfico? Eu acho que não. Eu acho que é benéfico.³²²

Logo, Andrade deixa transparecer que ele próprio se via como transformador dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, sobretudo quando ele indica que levou um fruto (o grupo proveniente da ENBA) e o fruto reproduziu em outras escolas de samba, ou seja, o modelo adotado pelos Acadêmicos do Salgueiro passou a ser, segundo o seu olhar, seguido pelas suas congêneres, determinando como se construiria a partir daquele instante o cortejo dessas agremiações, ainda que o trabalho desse fruto, denominado “revolução” deva ser visto com ressalvas, principalmente quando nos referimos a um ineditismo temático. Se, conforme abordamos, a temática afro-brasileira apresentada por Fernando Pamplona não foi algo inédito,

³²⁰ ANDRADE, Nelson de. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Juvenal Portella e Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (92 min).

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

o que teria levado, por exemplo, Nelson de Andrade a acreditar que os desfiles do Salgueiro passaram a servir como modelos para as outras escolas de samba? Vejamos a tabela a seguir:

Tabela 1 - Escolas de samba e seus enredos em 1960

Agremiação	Enredo
Portela	Rio, cidade eterna ou Rio, capital eterna do samba
Estação Primeira de Mangueira	Carnaval de todos os tempos ou Glória ao samba
Acadêmicos do Salgueiro	Quilombo dos Palmares
Unidos da Capela	Produtos e costumes de nossa terra
Império Serrano	Medalhas e brasões
Aprendizes de Lucas	José Bonifácio, patriarca da Independência
Mocidade Independente de Padre Miguel	Frases célebres da nossa história
União de Jacarepaguá	A um passo da glória
Unidos de Padre Miguel	Ato da Aclamação
Beija-Flor	Regência prima
Aprendizes da Boca do Mato	Ruy Barbosa na Conferência de Haia
Unidos de Bangu	Joias da Primavera

Fonte: Galeria do Samba

Poderíamos, talvez, encontrar um caminho de resposta justamente no título de 1960, quando a agremiação abordou a história do Quilombo dos Palmares, diferenciando-se das outras concorrentes que apresentaram enredos ligados à exaltação de figuras de nossa história ou mesmo ao nosso país. No entanto, se analisarmos brevemente a tabela a seguir, referente aos enredos levados aos desfiles no carnaval de 1961, perceberemos que pouquíssimo foi alterado, não obstante os Aprendizes de Lucas terem apresentado uma história similar a dos Acadêmicos do Salgueiro.

Tabela 2 - Escolas de samba e seus enredos em 1961

Agremiação	Enredo
Estação Primeira de Mangueira	Reminiscências do Rio antigo
Acadêmicos do Salgueiro	Vida e obra do Aleijadinho
Portela	Joias das lendas brasileiras
Império Serrano	Movimentos revolucionários e independência do Brasil – Inconfidência Mineira
Unidos da Capela	Centenário de Ruy Barbosa
Aprendizes de Lucas	Nos tempos de Aleijadinho
Mocidade Independente de Padre Miguel	Carnaval carioca
União de Jacarepaguá	D. João VI no Brasil
Caprichosos de Pilares	Coroação de D. Pedro II
Unidos de Padre Miguel	Exaltação aos ex-combatentes
Acadêmicos de Bento Ribeiro	Apoteose aos grandes vultos da Marinha

Fonte: Galeria do Samba

Portanto, a tabela nos mostra que o Salgueiro continuou a seguir a linha a que se propôs nos carnavais anteriores, tendo sido seguido somente pelos Aprendizes de Lucas em se tratando de enredo. Foi justamente essa coincidência um dos motivos que levou Guilherme Faria³²³ a lançar a hipótese de que o pioneirismo atribuído ao Salgueiro foi consequência de uma história reverberada por Sérgio Cabral e por Haroldo Costa, pois outras agremiações que haviam apresentado a temática afro-brasileira em seus desfiles não encontraram o mesmo eco nas mais diversas obras, acadêmicas ou não, sendo os Aprendizes de Lucas ignorados pela bibliografia no ano em que levaram à avenida um enredo idêntico. O que provavelmente explique essa preferência seja o fato de que o Salgueiro já havia sido campeão dos desfiles e, além disso, alcançou o vice-campeonato em 1961, ficando sua congênere em sexto lugar.

Ao contemplarmos o ano de 1962, porém, percebemos que há somente um enredo que remeteu à história ou à cultura afro-brasileira entre as escolas de samba que compuseram o grupo principal dos desfiles, em que a Estação Primeira de Mangueira levou para o desfile o enredo *Casa grande e senzala*. Logo, nem mesmo os Acadêmicos do Salgueiro deram continuidade à linha que eles mesmos pretensamente teriam inaugurado, levando para a avenida o enredo intitulado *O descobrimento do Brasil*. Tal configuração pouco seria alterada até o carnaval de 1965 – marco final de nossa pesquisa –, tendo sido apresentados somente mais seis enredos que remeteram de maneira direta ou indireta à história e/ou a cultura afro-brasileira, já contabilizados os dois apresentados pelo Salgueiro (*Xica da Silva*, de 1963, e *Chico Rei*, de 1964).³²⁴ Importante também lembrar que em 1965 os desfiles possuíam um eixo temático em comum que fazia parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em que nenhum título fazia alusão à temática apontada como sido primeiramente trabalhada pela escola de samba do Morro do Salgueiro. Uma breve análise dos títulos desses enredos poderia indicar que a única agremiação que talvez tenha seguido o que os Acadêmicos do Salgueiro passaram a apresentar foi a Mangueira. Contudo, não é possível afirmar de uma maneira contundente que os dirigentes da agremiação e o carnavalesco Júlio Mattos tenham decidido pôr em prática enredos de temática afro-brasileira tendo como modelo os carnavais exibidos pelo Salgueiro.

³²³ FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

³²⁴ Os enredos apresentados foram os seguintes: em 1963, Xica da Silva (Acadêmicos do Salgueiro) e Exaltação à Bahia (Estação Primeira de Mangueira); e, em 1964, Chico Rei (Acadêmicos do Salgueiro), Histórias de um preto velho (Estação Primeira de Mangueira), Uma festa no Tijuco (União de Jacarepaguá) e Feira na Bahia (Unidos de Padre Miguel), sendo que esses dois últimos podem gerar dúvidas se a história e/ou cultura afro-brasileira foram realmente apresentadas nos desfiles.

Sendo assim, ao recorrermos aos enredos apresentados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro durante a primeira metade da década de 1960, não podemos concordar que elas passaram a copiar uma nova configuração de desfile que pretensamente teria sido inaugurada pelos Acadêmicos do Salgueiro, conforme indicou Sérgio Cabral ao dizer que as agremiações passaram a desejar competir no mesmo nível, mas sem saber exatamente o que fazer a partir de 1963³²⁵, pelo menos não em relação aos enredos.

Outro caminho de análise sobre o porquê dos enredos dos Acadêmicos do Salgueiro terem sido apontados como pioneiros pode estar justamente no fato de a cobertura carnavalesca no início da década de 1950 ter dedicado pouco espaço às notícias sobre as escolas de samba, o que pode ter levado ao engano sobre um suposto ineditismo dada a quantidade de fontes disponíveis e, à medida que essa cobertura foi ampliada ao longo da década de 1960, o trabalho capitaneado por Fernando Pamplona passou a ser entendido como algo nunca antes exibido.

Entretanto, acreditamos que o entusiasmo sobre o trabalho de Fernando Pamplona, de acordo com o que já afirmamos no segundo capítulo, tenha se dado por conta da maneira com a qual as apresentações passaram a ocorrer, sobretudo se pensarmos na questão dos materiais utilizados – e afirmamos aqui que o conhecimento técnico de Pamplona adquirido na ENBA contribuiu para isso –, como foi o caso dos espelhos em substituição às lâmpadas. De acordo com o próprio artista, a mudança dos materiais empregados contribuiu para impactar visualmente o desfile, além de ter também barateado os custos do carnaval:

Mas o Dirceu Nery ensinou, por exemplo, que uma vez nós vimos uma ala de baiana do Império Serrano na TV Globo que o Arlindo olhou e disse assim: “Fernando, com essa ala a gente fazia o Salgueiro todo!” O bordado das baianas era uma coisa... Não tô falando da qualidade do desenho não. Da manufatura, do artesanato, maravilha de paetês, vidrilhos... Quando o Nery disse assim: “É três metros. Você põe um pompom branco em cima num losângulo [sic] de veludo vermelho que dá o mesmo efeito.” O Salgueiro gastava um décimo das outras escolas. Era o efeito. Aumentar. A escola era pequena. Mais branco do que vermelho porque o branco aumenta, amplia. São determinadas coisas que a gente aprende na academia – e o povo aprende sozinho –, que a gente transmite.³²⁶

Outrossim, podemos perceber que o aspecto pautado como revolucionário no trabalho de Fernando Pamplona no Salgueiro tenha girado essencialmente sobre o aspecto visual, mas não necessariamente se referindo exclusivamente ao luxo e riqueza, mas ao emprego de

³²⁵ Cf. nota 195, p. 94.

³²⁶ PAMPLONA, Fernando. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

materiais alternativos que buscaram baratear o custo de um desfile, não se configurando, portanto, em uma questão de ineditismo temático, ainda que essa versão ainda apresente bastante força nos mais diversos trabalhos dedicados às escolas de samba.

Se a presença de Pamplona foi compreendida por muitos autores como um processo revolucionário que modificou os padrões dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, quais foram os contrapontos a esse movimento, visto também como algo que deturpou as características das agremiações? Tentaremos responder a essa pergunta na próxima seção.

3.2 Os contrapontos à revolução

De antemão, necessitamos explicitar aqui que não concordamos que o trabalho de Fernando Pamplona nos Acadêmicos do Salgueiro tenha necessariamente significado uma revolução, mas o entendemos como mais um dos processos inerentes ao desenvolvimento das escolas de samba. No entanto, como esse movimento foi denominado de revolução e ele passou a ser criticado por alguns autores, torna-se nosso objetivo aqui analisar como esse período foi compreendido por esses críticos.

Elegemos para essa empreitada duas obras que consideraram a década de 1960 como aquela que transformou negativamente as escolas de samba do Rio de Janeiro sobretudo porque possibilitou uma maior interferência de membros de uma cultura erudita em uma manifestação essencialmente da cultura popular. Mais ainda, essas duas obras afirmam que a “revolução” afastou ainda mais do processo criativo o povo negro em detrimento da presença cada vez maior de brancos que, por sua vez, contribuiu para desvirtuar essas agremiações carnavalescas.

A primeira obra escolhida para análise é o livro de Ana Maria Rodrigues intitulado *Samba negro, espoliação branca*³²⁷, fruto de sua dissertação de mestrado em Ciências Sociais, defendida em 1981 na Universidade de São Paulo, que partiu do questionamento ao conceito da democracia racial de Gilberto Freyre. Nesse sentido, a autora apresenta como objetivo do seu trabalho compreender a transformação pela qual as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a partir dos anos de 1960, vinculando-a não somente às relações entre classes sociais, mas a entendendo como um processo de branqueamento da festa. Para comprovar sua hipótese, Rodrigues realizou trabalho de campo em quatro escolas de samba: Imperatriz Leopoldinense, Estação Primeira de Mangueira, Beija-Flor de Nilópolis e União da Ilha do Governador, além das análises de reportagens jornalísticas sobre as agremiações e da bibliografia relativa aos

³²⁷ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

estudos do grupo negro no Brasil. Afirmando que na época da escrita de seu trabalho as escolas de samba ainda eram objetos de estudos recentes nas Ciências Sociais, a autora critica duas obras publicadas nos anos de 1970 que analisaram essas manifestações culturais. Para Rodrigues, tanto o livro de Maria Júlia Goldwasser, intitulado *O palácio do samba: um estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* (1975), quanto a obra de José Sávio Leopoldi, *Escolas de samba: ritual e sociedade* (1978), incorrem no erro de apontar para a inexistência de diferenças sociais nos desfiles das escolas de samba, cujo cortejo levaria também a um ritual de integração racial. Rodrigues contrapõe-se a tal ideia porque para ela fica clara que mesmo durante os desfiles, existe uma supremacia de poder e controle que está nas mãos do segmento branco.

Já pelo título, podemos perceber que a autora considera que a presença de pessoas brancas nas escolas de samba constituiu-se em uma espoliação, isto é, a chegada de um grupo proveniente da ENBA a essas agremiações significou um ato violento de apropriação de uma manifestação popular e, principalmente, negra, impedindo que esse grupo desse vazão ao seu poder de criação.

Para Rodrigues, as escolas de samba apresentam dois processos que são simultâneos e contraditórios. O primeiro é que elas ainda se constituem em um local em que manifestações culturais negras ainda sobrevivem; por outro lado, essas manifestações foram alteradas e transformadas em produto cultural. Portanto, para ela, as escolas de samba fazem parte irremediavelmente de um mecanismo de embranquecimento que já se fizera presente em outras manifestações culturais negras:

Este processo caracteriza-se simultaneamente como requisito e consequência da inclusão do segmento branco neste tipo de manifestação, resultando não só na espoliação sociocultural do segmento negro, como também na sua exploração econômica.³²⁸

Sendo assim, podemos perceber nas palavras acima que Ana Maria Rodrigues considera que a presença ostensiva do segmento branco nas escolas de samba significou não somente um solapamento da cultura negra, mas também a impossibilidade do negro em comandar a concepção do desfile, tornando-se, assim, em mão de obra a serviço do branco, representado pelo carnavalesco.

³²⁸ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 5.

A autora apontou que os desfiles das escolas de samba apresentaram ao longo de sua existência diferentes formas de estruturação que estariam diretamente ligadas às motivações para a sua realização que, simultaneamente, foram modificadas à medida em que outros segmentos passaram a fazer parte dos quadros das agremiações, adaptando-se, dessa maneira, às mudanças sociais, em um claro desejo de sobreviverem enquanto manifestações culturais. Concordamos parcialmente com Rodrigues nesse ponto. Entendemos que as escolas de samba realmente buscaram se adaptar às conjunturas de época que se apresentaram a elas, tendo a presença de Pamplona significado mais um movimento nesse sentido, contribuindo para que as escolas de samba (notadamente o GRES Acadêmicos do Salgueiro) realizassem uma leitura do que estava acontecendo ao longo da década de 1950. Contudo, essa questão de sobrevivência esteve presente desde os primórdios das escolas de samba – não sendo uma exclusividade da década de 1960 – que, em busca de reconhecimento, adaptaram-se às exigências não somente do poder público, mas também ao ordenamento de um carnaval “civilizado”, levando a uma “domesticção da massa urbana”, se quisermos aqui usar o termo de Maria Isaura de Queiroz.³²⁹

Nesse sentido, Ana Maria Rodrigues resgata o histórico das escolas de samba cariocas, inicialmente afirmando que elas seguiram o modelo de desfile dos ranchos carnavalescos, diferenciando-se deles apenas pelo ritmo musical, o samba. Inicialmente, essas agremiações contavam com a ajuda dos jornais para a promoção e divulgação dos seus concursos, não possuindo, segundo ela, regras muito rígidas que, inclusive, poderiam ser negociadas durante o desfile. Em uma visão romantizada desses desfiles pré-oficialização, a autora afirma que o desejo dos criadores das escolas de samba, mas sobretudo dos moradores dos morros e favelas da cidade era o de estampar como eles viviam nesses locais, como podemos observar no seguinte trecho:

O entusiasmo era autêntico e ingênuo. 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.³³⁰

Percebe-se que Rodrigues apresentou um olhar que está diretamente ligado a uma idealização dos desfiles das escolas de samba, pois a utilização de termos como “autêntico” e “ingênuo” indica uma tentativa de heroicização dessas agremiações, ressaltando-se as

³²⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

³³⁰ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 34.

características que seriam intrínsecas ao grupo idealizado. De fato, o que há nesse momento do cortejo é uma intenção política em que esse grupo busca mostrar a sua existência.

Rodrigues dá a entender que a sociedade carioca de fins da década de 1920 era dividida exclusivamente entre um segmento dominante branco e um segmento, digamos, subalterno negro e que ambos estavam isolados culturalmente, haja vista que a sociedade brasileira ainda se espelhava em um modelo cultural europeu, vendo as manifestações culturais negras, entre elas o samba, como algo exótico. No que diz respeito às escolas de samba, essa característica começaria a ser alterada cerca de trinta anos após o surgimento do primeiro bloco a usar essa denominação, iniciando, de acordo com a autora, um movimento contraditório na relação entre o segmento dominante e a população marginalizada:

Assemelha-se a um processo sutil de branqueamento, que se inicia com duas ações interligadas: a primeira é a constante afirmação de que o elemento negro não é, por direito, responsável pela criação e pelo controle dessas formas lúdico-espontâneas que são as escolas de samba. A segunda é a interferência consciente e constante, cada vez mais aguda, no objetivo principal dessas associações, que são os desfiles das escolas de samba, durante o Carnaval.³³¹

A autora afirma que uma das tentativas de apropriação das escolas de samba por parte do segmento branco dominante se dá mediante a afirmação de que existe um equilíbrio numérico entre esse e o segmento negro, o que indicaria que esse último não poderia ser diretamente “responsável pela criação e controle” dessas manifestações culturais, conforme vimos anteriormente. Para comprovar essa ideia, a autora lançou mão de dados coletados por ela em trabalho de campo realizado em 1977 na Estação Primeira de Mangueira, que se contrapõem à afirmação de que há um equilíbrio entre brancos e negros no universo das escolas de samba, ainda que se tenha feito uma subdivisão no grupo negro. No tocante ao que ela chamou de interferência consciente e constante, podemos afirmar que ela se referiu ao trabalho realizado pelos artistas que chegaram às escolas de samba a partir de fins da década de 1950, oriundos, principalmente, da ENBA.

Ana Maria Rodrigues tem como concepção de carnavalesco um artista multitarefas, que apresenta uma característica personalista e cuja relação com os demais componentes, seu sucesso e seu poder dependem de como dar-se-á a sua atuação. Além disso, ela afirma que o trabalho desse artista foi alvo de pressões por parte dos componentes e daqueles que tiveram discernimento para identificar os prejuízos causados por esse trabalho, dado o fato de ter

³³¹ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 40.

realizado profundas e rápidas mudanças nas escolas de samba. Mais ainda, a autora sustentou categoricamente que o primeiro carnavalesco foi Fernando Pamplona que, segundo ela, se identificou com o enredo sobre Debret, em 1959, elogiando o desenvolvimento do tema e sendo convidado para projetar o desfile de 1960. Embora, de acordo com Rodrigues – tal qual relatou Haroldo Costa³³² – Pamplona tenha encontrado alguma resistência no interior dos Acadêmicos do Salgueiro, tal fato não intimidou o carnavalesco em sua empreitada de transformação das escolas de samba, que continuou a usar a instituição para pôr em marcha as suas ideias, o que acabou por contribuir com mudanças significativas na forma de apresentação dessas agremiações. Nesse sentido, a autora nos diz:

Usando os desfiles como um imenso laboratório, conservou as modificações que foram aplaudidas pelos críticos, pela imprensa ou que foram aprovadas pelas comissões julgadoras dos desfiles, através das notas atribuídas; contornou as pálidas resistências demonstradas pelos componentes à sua entrada na escola, expressas através da negação de usar algumas fantasias, e retirou o que não conseguiu que fosse aprovado, tanto pelos intelectuais que reclamavam com críticas na imprensa e outros meios de comunicação quanto pelos sambistas de outras escolas e mesmo do Salgueiro.³³³

Portanto, prevalece na ótica da autora que, além de ter sido o primeiro carnavalesco, Fernando Pamplona foi o principal responsável pelas transformações nos desfiles das escolas de samba, movimento ao qual outros autores deram o nome de “revolução”, consideradas por ela como um malefício às agremiações, servindo para os segmentos dominantes da sociedade como um fator de legitimação para a sua inserção nas escolas de samba, ainda que tenham existido contestações a esse trabalho. Para Rodrigues, essas transformações tiveram uma consequência imediata e outra de longo prazo. No caso da primeira, o êxito alcançado pela agremiação da Tijuca, ainda de acordo com a autora, só pode ser assim classificado se levarmos em consideração unicamente o segmento dominante da sociedade, principalmente porque os membros das comissões julgadoras dos desfiles eram oriundos dessa camada social e tiveram a oportunidade de ver seus valores culturais representados pelas escolas de samba. Ora, nesse ponto, devemos fazer algumas ressalvas acerca do pensamento de Rodrigues. Em primeiro lugar, não cremos ser possível afirmar que os Acadêmicos do Salgueiro somente obtiveram sucesso por conta da representação dos valores culturais dos segmentos a quem ela chama de dominantes em seus desfiles. Afirmamos isso porque outras agremiações provavelmente pouco

³³² Cf. nota 217, p. 102.

³³³ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 45.

modificaram a forma de apresentação para as comissões julgadoras – formadas quase sempre pelos segmentos dominantes, inclusive na década imediatamente anterior (como vimos no primeiro capítulo) –, sobretudo no que concerne às temáticas principais de seus enredos, sendo campeãs com histórias, digamos, mais comumente exibidas até então. Além disso, não seria contraditório o sucesso ser alcançado justamente a partir da apresentação de uma temática afro-brasileira que não representava os valores culturais desse segmento dominante?

Sobre a outra consequência que se apresentou, a autora afirma que:

A longo prazo, essas mudanças serviram como meio de a sociedade dominante penetrar totalmente nestas manifestações. Seus conceitos e critérios foram paulatinamente introduzidos e passaram a influenciar e a dominar inteiramente os desfiles.³³⁴

Podemos notar, então, que a autora acreditou que a entrada desse grupo específico de artistas, que ela considerou como os primeiros carnavalescos, foi o responsável por modificar negativamente as escolas de samba, impondo aos poucos um padrão de desfile que pouco condizia com o que era apresentado até então, quando os preparativos dessas agremiações eram conduzidos por membros oriundos de suas comunidades, conferindo a elas, então, uma característica adaptada àquilo que, de acordo com a autora, a comissão julgadora – formada por pessoas do segmento dominante da sociedade – desejava assistir. Entretanto, devemos realizar uma contraposição a esse entendimento, pois ao longo da história das escolas de samba cariocas foi bastante comum a presença de artistas que eram contratados para conceberem seus desfiles, ainda que somente em alguns aspectos como, por exemplo, os carros alegóricos. Além disso, a relação entre as escolas de samba e a ENBA já era um movimento comum antes mesmo da chegada do grupo capitaneado por Fernando Pamplona, sendo sua presença, em nossa ótica, apenas mais uma tática entre tantas outras utilizadas pelas agremiações para melhorarem as suas apresentações e obterem o título de campeãs, tal qual fez Nelson de Andrade ao convidar o casal Nery e Pamplona para realizarem o carnaval dos Acadêmicos do Salgueiro. Portanto, acreditamos que prevalece no pensamento de Ana Maria Rodrigues o fato de que foi Fernando Pamplona quem transformou maleficamente os desfiles das escolas de samba, levando às agremiações concepções artísticas que deturparam as suas características originais com o claro objetivo de se adequar aos padrões culturais dos membros das comissões julgadoras, haja vista

³³⁴ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 47.

que ela não cita o casal Nery tampouco a longa relação entre as agremiações e a ENBA como possíveis transformadores desses padrões.

Em outro momento de sua obra, Rodrigues afirma que os carnavalescos não tiveram a exata noção do processo de transformação das escolas de samba que ajudaram a desencadear, movimento que, de acordo com ela, foi consequência da ação de um segmento social, o dominante, ou seja, a base para que esse movimento eclodisse já estava posta:

Esta visão é justificada pelo fato de o sr. Pamplona, sozinho, não ter criado o processo. Foi apenas o elemento-chave para o seu desencadeamento. Se não houvesse condições propiciais, ou se estas já não houvessem sido criadas, de nada adiantaria o seu papel isolado. Entretanto, o solo era suficientemente fértil e a semente foi lançada. O sr. Pamplona virou a cabeça e observou uma fruta suculenta amadurecida naturalmente na árvore, sem que seus donos cuidassem de vigiá-la e protegê-la. Ele estendeu a mão e a colheu.³³⁵

Vários trechos sobressaem na passagem plena de metáforas acima. Ana Maria Rodrigues confirma a sua visão de que se Fernando Pamplona não criou sozinho o processo de transformação das escolas de samba, foi ele o responsável por desencadeá-lo. Logo, para ela, Pamplona encontrou as condições propícias (um solo fértil com semente lançada) para a realização do seu trabalho, encontrando uma fruta suculenta amadurecida (as escolas de samba), sem que seus donos (os negros ou o segmento subalterno da sociedade) cuidassem de sua vigilância e proteção, cabendo ao carnavalesco apenas colhê-la.

Rodrigues indica que outro problema da penetração do carnavalesco nas escolas de samba foi o papel que esse artista teria pretensamente assumido como libertador e de um dominador frente a “grupos colonizados” (os componentes das escolas de samba). Para ela, essa característica fez com que houvesse uma constante necessidade desses artistas em efetuar mudanças nas escolas de samba. Sendo assim, eles não poderiam agir de outro modo que não a de um controlador absoluto ligado ao segmento dominante e que influenciou de maneira direta e intensa os desfiles das escolas de samba.

Contudo, acreditamos que a autora apresenta na passagem acima uma visão muito simplista do processo, creditando as transformações das escolas de samba (ou revolução como muitos preferem chamar o processo) a uma vontade dos segmentos a quem ela chama de dominantes, além de indicar que na sua ótica os componentes dessas agremiações aceitaram de uma forma passiva a alteração de suas características, trazendo como consequência o seu

³³⁵ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 49.

afastamento, impedindo-os de realizar qualquer interferência no processo criativo, não refletindo, portanto, que a presença desse grupo de artistas foi mais uma das táticas que eram frequentemente utilizadas pelas escolas de samba ao longo de sua história para vencer o carnaval do Rio de Janeiro. Esse é um dos pontos problemáticos do texto de Rodrigues porque coloca o negro como um agente passivo do processo, encobrindo que a própria existência das escolas de samba do Rio de Janeiro foi fruto de intensas negociações entre os negros moradores das favelas e subúrbios e os segmentos dominantes da sociedade. Além disso, no caso do Salgueiro, a presença de Fernando Pamplona, como dissemos, foi uma tática consciente do então dirigente Nelson de Andrade que objetivava vencer a disputa. Mais ainda, a própria chegada desse dirigente à agremiação também foi uma tática dos seus componentes que enxergaram nele a capacidade de representá-los e defender seus interesses na instituição que reunia as escolas de samba. Portanto, esse grupo, composto por um segmento marginalizado da sociedade, foi agente ativo na construção do processo, fazendo com que as suas necessidades fossem preenchidas a partir do aproveitamento da situação que estava diante dele.

Para findarmos a análise do texto de Ana Maria Rodrigues, é importante ressaltarmos que a autora considera que as transformações ocorridas nas escolas de samba praticamente só poderiam ter tido lugar no Salgueiro:

[...] quando falei da chegada dos carnavalescos às escolas de samba, o Salgueiro pode ser considerada a escola-núcleo das transformações ocorridas com as escolas de samba. Não muito antiga, sem tradições históricas, nesta escola foram iniciadas experiências efetuadas pela classe dominante, que redundaram na definitiva e ampla transformação do modo de se pensar os desfiles. Como tais “inovações” traduziram-se em êxito para esta escola, foram imediatamente imitadas por outras.³³⁶

Sendo assim, para Rodrigues, o Salgueiro foi uma espécie de laboratório utilizado pelos setores dominantes da sociedade para introduzirem os seus conceitos estéticos e, assim, modificarem definitivamente os desfiles das escolas de samba dado o sucesso alcançado por aquela agremiação. No entanto, as razões indicadas pela autora para que os Acadêmicos do Salgueiro fossem o núcleo das transformações carecem, em nossa opinião, de substancialidade. Dizemos isso porque Rodrigues afirma que a escola de samba em questão não era muito antiga e não apresentava uma tradição histórica, o que teria facilitado o processo. Entretanto, embora possa ter razão no que diz respeito à data de fundação da agremiação, pois havia sido criada em

³³⁶ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. p. 62.

05 de março de 1953, não se pode dizer que era uma agremiação sem história porque ela foi fruto de uma fusão entre duas escolas de samba, o GRES Azul e Branco e o GRES Depois Eu Digo, fundados ainda nos anos de 1930. Logo, não se pode dizer que os Acadêmicos do Salgueiro careciam de uma tradição histórica se pensarmos que seus componentes eram oriundos de duas escolas de samba surgidas ainda nos primórdios dessas agremiações.

Para Rodrigues, então, a introdução de temas afro-brasileiros nos desfiles do Salgueiro foi um dos mecanismos dessa experiência, não sendo, portanto, algo a ser comemorado sobretudo porque foi uma ideia vinda do segmento dominante, ou seja, tais temas foram representados segundo uma visão desse segmento sobre o que seriam os padrões culturais negros.

Portanto, podemos perceber que Ana Maria Rodrigues ao longo de sua obra, como o próprio título denuncia, considera que as escolas de samba do Rio de Janeiro foram cooptadas pelo segmento branco dominante que impôs os seus valores culturais a uma manifestação cultural essencialmente negra e popular, sendo tal movimento desencadeado a partir da chegada de Fernando Pamplona aos Acadêmicos do Salgueiro, agremiação que possuía as condições necessárias para que as transformações fossem postas em marcha.

Outra obra que vai ao encontro do pensamento de que as escolas de samba foram prejudicadas pela introdução de elementos externos a elas é o livro escrito por Antônio Candeia Filho³³⁷ e Isnard Araújo³³⁸, intitulado *Escolas de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*³³⁹. Escrito em 1978, portanto algum tempo depois do início da “revolução”, essa obra, dividida em nove partes (além da bibliografia e uma parte dedicada ao GRANES Quilombo) tem por objetivo traçar um histórico da Portela, dos setores que formam uma escola de samba e suas transformações, bem como funcionar como uma espécie de alerta para o futuro dessas agremiações, além de constituir o que seria o Museu Histórico Portelense.

Assim como Rodrigues, Candeia e Isnard Araújo, dialogando com as obras de Edison Carneiro, Abdias do Nascimento, Sérgio Cabral, entre outros, indicam que a presença de setores intelectualizados da sociedade causou uma adaptação das escolas de samba ao consumo de massa, o que teria prejudicado de maneira contundente os seus aspectos culturais populares, relegando o sambista a um plano secundário. Importante salientar que, ao contrário de

³³⁷ Antônio Candeia Filho (Rio de Janeiro/RJ, 17/08/1935 – Rio de Janeiro/RJ, 16/11/1978). Cantor, compositor e um dos fundadores do GRANES Quilombo.

³³⁸ Isnard Araújo (Rio de Janeiro/RJ [?], 1939 – Rio de Janeiro/RJ, 2017). Professor, membro do Departamento Cultural da Portela e um dos idealizadores do Museu Histórico Portelense.

³³⁹ CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978.

Rodrigues, que analisou o processo “revolucionário” do lado de fora, esses autores puderam observar essas transformações internamente, sobretudo Candeia, importante personagem na história da Portela.

Para os autores, a figura do carnavalesco é representativa da utilização das escolas de samba para interesses pessoais, em que sua concepção artística não teria respeitado as características essencialmente populares dessas agremiações, impondo a elas uma cultura estranha. Como exemplo dessa interferência a dupla de autores abordou a transformação das alegorias e o impacto causado por ela:

As alegorias estão perdendo o cunho popular próprio do nosso povo e adquirindo outro estilo que foge à formação cultural brasileira. Esse é um problema que levantamos com toda veemência e alertamos a todas as Entidades e Instituições ligadas ou não ao samba no sentido que a nossa cultura seja preservada e não despersonalizada e aviltada por artistas que transferem as suas tendências com objetivos pessoais definidos. [...] Não queremos defender a Escola do tipo que desfilava em 1935 ou equivalente, mas pretendemos questionar essa pseudoevolução que a nosso ver é destruidora em certos aspectos e dirigida para outros interesses que se identificam com uma cultura importada e imposta.³⁴⁰

Notamos na passagem acima que Candeia e Araújo consideram que os artistas que passaram a comandar os preparativos das escolas de samba a partir da década de 1960 trouxeram elementos estranhos às agremiações, o que contribuiu de maneira vil para a sua descaracterização enquanto manifestação cultural negra e popular. Tomando o cuidado para não parecerem “românticos”, os autores afirmam que a nova configuração que se fez presente nas escolas de samba representou uma falsa evolução porque espelhou os ditames de uma cultura que nada tinha de popular, tal qual Rodrigues acreditava que era a imposição da vontade dos segmentos dominantes da sociedade.³⁴¹ Além disso, os autores buscaram alertar que o sambista, ou seja, aquele componente que vivenciava o cotidiano das escolas de samba, era o responsável por angariar os recursos necessários durante os ensaios para que fosse possível a concretização dos desfiles, mas que tal esforço não era valorizado haja vista que a realidade que se impunha era a de que todo o dinheiro era gasto pelos artistas plásticos (os carnavalescos) que se beneficiavam do trabalho alheio.

³⁴⁰ CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidoror/SEEC, 1978. p. 32.

³⁴¹ Cf. nota 334, p. 156.

Para além da presença do carnavalesco, fruto, de acordo com Candeia e Araújo, das pressões e concessões ao meio acadêmico, que fizeram com que os valores da cultura afro-brasileira fossem desprestigiados, os autores dividem a culpa pelos malefícios trazidos às escolas de samba com os meios de comunicação de massa, que teriam ajudado a transformar essas agremiações em um produto passível de consumo, tendo, para isso, estimulado os sambistas a abandonarem as suas características inerentes. Para eles, a presença desses dois elementos atuando conjuntamente acabaram por eliminar a autenticidade das agremiações, escanteando aqueles que verdadeiramente fazem as escolas de samba, em uma demonstração de inversão de valores:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-sala e Porta-bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas chamados “carnavalescos”, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituirmos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte popular brasileira que vai sendo dessa maneira aviltada e desmoralizada no seu meio ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro-brasileiro.³⁴²

Percebemos nas palavras acima que os autores realizaram uma clara oposição entre os que eles consideram como sambistas “verdadeiros”, ou seja, os componentes formados no interior das agremiações, geralmente ligados aos aspectos do “samba no pé”, e aqueles que chegaram com o objetivo de impor os seus desejos pessoais em termos artísticos, o que significou uma deturpação da arte popular brasileira, afastando o artista “nato de barracão”, isto é, aquele sem uma formação acadêmica, da possibilidade de dar vazão ao seu poder criador, coadunando-se com o pensamento de Ana Maria Rodrigues³⁴³, para quem a presença dos carnavalescos significou uma espoliação.

Mais adiante em seu texto, os autores complementaram a sua ideia, colocando-se como defensores dos valores culturais negros presentes nas escolas de samba, combatendo o processo evolutivo considerado por eles como prejudicial e que contribuiu para que as agremiações se descharacterizassem por influências externas:

Hoje em dia, já se notam reações generalizadas contra as apresentações e desfiles de Escolas inteiramente afastadas de suas origens. Nossa meta é a correção daquilo que vem atrapalhando os desfiles, que tem confundido

³⁴² CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978. p. 70.

³⁴³ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

simples modificações com evolução. Se nos dias de hoje é unânime a opinião e posição da imprensa ligada ao samba, em relação a determinadas Escolas, é porque elas se deixaram descharacterizar pelas influências de fora. A pretexto de buscar a evolução, e entrar na competição, as agremiações estão se submetendo a desejos e anseios pessoais que nada têm a ver com a arte popular na ânsia de agradar o mercado de consumo esquecendo de preservar os seus valores.³⁴⁴

Ao longo do livro, Candeia e Araújo tecem críticas acerca das transformações impostas a partir do processo que se convencionou chamar de “revolução” sobre cada setor que compõe uma escola de samba, realizando um apelo para que as entidades representativas das agremiações adotassem um critério baseado em uma autenticidade e estabelecido pelos próprios sambistas. Um exemplo claro de seu descontentamento pode ser visto quando indicaram os problemas causados a essa autenticidade pela transformação e pelo excesso de alegorias nos desfiles de então:

Consideramos uma Escola cheia de alegorias como descharacterizada e violentada, mesmo porque os sambistas que possuem no seu contingente estarão cobertos pelos trabalhos em isopor, pinturas, esculturas, estandartes e técnicas modernas de adereços e alegoria supervalorizados. Consideramos justo que na confecção das alegorias sejam utilizados artistas oriundos da própria Escola, a fim de que possam exercer no futuro funções de comando e liderança no barracão de sua agremiação, coibindo os excessos e limitando-se à criatividade ao âmbito da arte popular.³⁴⁵

Sendo assim, os autores consideram que a nova configuração que se impôs às escolas de samba a partir dos anos 1960 fez com que os sambistas “verdadeiros” fossem alijados de sua própria manifestação cultural, cabendo a eles mesmos romperem com esses novos padrões, tomando novamente para si as agremiações que ajudaram a criar.

Importante aqui expor que o livro escrito por Candeia e Isnard Araújo faz parte de um movimento acontecido algum tempo antes em que um grupo de componentes da Portela demonstrara-se descontente com os rumos que a agremiação havia tomado. Em um documento assinado por Antônio Candeia Filho, André Motta Lima, Carlos Saboia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola), o grupo endereçou à direção da escola de samba as suas reivindicações e sugestões para que ela reassumisse a sua posição de liderança. Logo, em um rápida análise da *Carta à Portela*, datada de 11 de março de 1975,

³⁴⁴ CANDEIA FILHO; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978. p. 77.

³⁴⁵ *Ibid.* p. 78.

podemos crer que ela serviu como base para a escrita do livro de Candeia e Isnard Araújo. De antemão, na introdução da *Carta à Portela*, o grupo deixou claro quais eram as causas dos problemas que a agremiação enfrentava:

Se hoje em dia são unâimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar de sua tradição de glória, se deixou descharacterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as ideias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba. Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.³⁴⁶

Portanto, percebemos no documento acima que esses componentes da Portela acreditavam que a chegada de um determinado grupo de artistas plásticos provenientes da ENBA a partir dos anos 1960 foi o momento que significou uma mudança drástica nos padrões das escolas de samba, abrindo espaço para que pessoas alheias ao samba penetrassem nas agremiações. Além disso, esse movimento funcionou como uma armadilha porque o sambista passou a acreditar que essa intromissão significava uma evolução, uma vitória do samba, levando-o a se adaptar aos desejos e anseios de setores que não eram originários das escolas de samba.

O documento escrito pelos tradicionalistas, como eram chamados por si próprios e por seus opositores, segundo Gabriela Buscácio³⁴⁷, sequer recebeu uma resposta da direção da Portela, o que levou ao acirramento das tensões entre o grupo e o segmento dirigente, conduzindo Candeia a abandonar a agremiação e fundar o GRANES Quilombo, uma tentativa de frear o processo de “revolução” que as escolas de samba passaram a vivenciar a partir dos anos de 1960 e mostrar sua oposição a esse processo.

Como Candeia e Isnard Araújo mesmo indicam, o Quilombo foi criado com o objetivo de resgatar a raiz que as escolas de samba esqueceram a partir do início da década de 1960,

³⁴⁶ CARTA À PORTELA. Disponível em: <https://acervoportelense.blogspot.com/2012/05/carta-portela-1975.html>. Acesso em: 18 mar. 2019.

³⁴⁷ BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12. p. 277-307.

sendo uma espécie de grito de alerta para que o sambista retomasse as agremiações e pudessem dar vazão à sua criatividade e expor a cultura afro-brasileira.

Quilombo não está agredindo ninguém, está alertando o povo, os sambistas em geral. É preciso que alguém grite e Quilombo é um grito na multidão. Estão tomando o lugar dos verdadeiros sambistas, Quilombo é um núcleo de resistência contra as deformações que vêm afetando a arte popular brasileira. [...] Basta ver um desfile de Escolas de Samba e percebe-se nitidamente as deformações (modernização) impostas pelo poder econômico sem mostrar desenvolvimento da cultura e arte popular. Não está muito longe o extermínio das baianas, do mestre-sala e porta-bandeira, dos passistas (quase extintos), dos compositores que vão sendo envolvidos e destruídos pela modernização e pelo consumo.³⁴⁸

Podemos notar nas palavras dos autores que a criação do GRANES Quilombo aconteceu para demarcar uma forte oposição entre aquilo que seus fundadores acreditavam que seriam as verdadeiras e originais escolas de samba e o movimento que consideraram como deturpador de suas características a partir da chegada de pessoas que representavam os interesses do poder econômico, transformando-as em um objeto de consumo. Para eles, portanto, os sambistas – representados pelos segmentos das escolas de samba – eram vítimas desse processo e, caso não se insurgissem contra esse movimento, correriam o risco de desaparecerem.

Sobre a fundação do GRANES Quilombo, João Baptista Vargens³⁴⁹, em depoimento para a coleção *Depoimentos para a posteridade* fornecido ao MIS do Rio de Janeiro, apontou que foi realmente uma consequência do descontentamento de alguns componentes com os rumos que a Portela estava tomando a partir dos anos de 1960. Além disso, participando do mesmo evento, Nei Lopes³⁵⁰ confirmou qual era a intenção do grupo liderado por Antônio Candeia Filho e em que a nova escola de samba se diferenciava das demais:

A gente tá vendo que se trata de uma instituição assim realmente de respeito e exatamente voltando a uma tecla que a gente começou exatamente pelo fato de não ser pura e simplesmente uma escola de samba. Porque no momento em que o Quilombo surgiu, as escolas de samba já atravessavam, e por isso o Quilombo surgiu, a crise que redundou, que resultou nesse impasse que as escolas de samba como manifestação da cultura popular estão vivendo hoje. [...] O que era interessante no Quilombo enquanto escola de samba que a gente não encontrava mais nas escolas de samba de origem. As escolas de samba nossas de origem naquele momento, em mil novecentos e setenta e oito,

³⁴⁸ CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978. p. 88.

³⁴⁹ João Baptista de Medeiros Vargens (Rio de Janeiro/RJ, 24/07/1952). Professor e escritor. É autor da biografia de Antônio Candeia Filho.

³⁵⁰ Nei Braz Lopes (Rio de Janeiro/RJ, 09/05/1942). Compositor, cantor e escritor.

setenta e nove, por aí, já se estruturavam como empresas. E como empresas deturpadas no meu modo de entender.³⁵¹

Nei Lopes confirma a ideia de que o GRANES Quilombo era uma tentativa de resgate das escolas de samba a um período anterior ao que começou a se configurar a partir do momento que, quase consensualmente, foi chamado de “revolução” nas agremiações, buscando, então retomar uma espécie de tradição. Contudo, Gabriela Buscácio³⁵² reflete sobre essa retomada, indagando a qual tradição Candeia e seus pares estariam tomando como referência, pois, para ela, a depender do ponto de vista, essa tradição será deslocada no tempo.

Sendo assim, fomos capazes de notar aqui que ambas as obras – a de Rodrigues e a de Candeia e Araújo –, possuem como baliza a questão racial, em que compreenderam o momento da “revolução” como um processo que teve como consequência o afastamento do segmento negro da sociedade nos papéis decisórios da criação dos desfiles das escolas de samba que passou, então, a ser comandada de acordo com os padrões culturais dos segmentos dominantes da sociedade, que tiveram como seus representantes os carnavalescos que, a partir da década de 1960, incorporaram novidades que, de acordo com a ótica dos autores, deturparam as agremiações.

Além dessas duas obras elencadas, consideramos interessante abordar como uma parte da imprensa passou a criticar o trabalho desses artistas como uma intromissão em uma manifestação da cultura popular. Como exemplo desse movimento, escolhemos as colunas escritas por Sérgio Bittencourt e Aroldo Bonifácio para o jornal *Correio da Manhã*, em que eles se manifestam contundentemente contra o que consideraram como uma intromissão na cultura popular a partir da introdução de elementos artísticos que, segundo eles, levaram malefícios aos desfiles das escolas de samba. Ambos os jornalistas, recorrentemente, a partir de 1965, escreveram seus textos em tom acusatório contra as deturpações impostas e aceitas pelas escolas de samba. Interessante observar que membros do segmento médio da sociedade se autoproclamaram defensores de uma manifestação cultural dos segmentos populares, indo de encontro ao trabalho realizado por artistas que faziam parte de seu meio social.

O jornalista Aroldo Bonifácio identificou que as transformações que considerou maléficas às escolas de samba começaram em 1959 a partir do momento em que o dirigente

³⁵¹ GRANES Quilombo: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Nei Lopes. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1985. 2 CD (87 min).

³⁵² BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12. p. 277-307.

dos Acadêmicos do Salgueiro impôs uma novidade que, por sua vez, desencadeou um processo de deturpação em muitos setores das agremiações.

Quando em 1959 Nelson de Andrade foi buscar o “Trio Fluminense” numa boate de Copacabana e apresentou-o na E.S. “Acadêmicos do Salgueiro”, de onde era presidente na ocasião, o CORREIO DA MANHÃ foi o primeiro órgão da imprensa carioca a protestar contra a profissionalização do samba. 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 conjuntos de shows e de bailados de gafieira surgidos na “Portela” e de bailados clássicos, lançados por Mercedes Batista, na “Acadêmicos do Salgueiro”.³⁵³

No trecho acima, percebemos que o jornalista considera que a atitude de Nelson de Andrade significou o início da profissionalização do carnaval carioca, além da perda de autenticidade do samba em que as agremiações passaram a levar para os seus quadros pessoas ligadas a outras manifestações artísticas. Mais adiante em seu texto ele completa afirmando que a sua indignação já encontrava respaldo tanto pela imprensa quanto pelos admiradores dos desfiles das escolas de samba, que viam com preocupação o que ele considerou como deturpações:

Felizmente, nossas lutas pela autenticidade do samba e pela preservação da beleza do folclore já estão encontrando eco. Já estão sendo apoiados por colunistas de vários jornais e também pelo povo que já começa a protestar contra as impurezas do samba que, há muito, vimos denunciando.³⁵⁴

Portanto, o jornalista considerou que as escolas de samba eram manifestações culturais que possuíam características para serem classificadas como folclóricas e cuja autenticidade estava sendo corrompida pela introdução de elementos alheios ao que seria original a elas, em uma clara ideia de que havia uma pureza nessas agremiações que foi maculada a partir da década de 1960. Essa ideia romântica foi compartilhada por Sérgio Bittencourt alguns dias em sua coluna, quando realizou uma defesa do que ele considerava como autêntico, tomando também para si o papel de defensor das escolas de samba a ponto de requerer que fossem anulados os desfiles caso as agremiações insistissem em contar com artistas “de fora” em suas apresentações:

³⁵³ BONIFÁCIO, Aroldo. Figurões inexpressivos também comprometem escolas de samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22039, 07 fev. 1965. Carnaval, p. 18.

³⁵⁴ *Ibid.*

Lennie Dale³⁵⁵, artista de Televisão, Mercedes Batista e Haroldo Costa desfilando em Escola de Samba, significam “bagunçar” o coreto. Deveria haver uma luta ou um mínimo de esforço para a preservação do autêntico. Escola de Samba é Escola de Samba, não é passarela de vedete. [...] Uma Escola que “desce” é um morro que se desloca e vem para o asfalto cantar suas carências e alegrias maiores. [...] O que nos resta de mais legítimo e sagrado é o samba, aquele samba pé no chão, pobre, mas realizado. [...] Usam, na investida, a ingenuidade do homem do morro, tão unido ao seu mínimo. E invertem os papéis: a Escola se sente honrada em receber tão ilustres agregados, quando os agregados é que precisam da Escola.³⁵⁶

Pode-se notar no texto de Bittencourt uma ideia romântica de que a presença dos artistas exemplificados impediu que os moradores dos morros cariocas pudessem continuar cantando as suas mazelas e alegrias e que, estando sempre satisfeitos com o mínimo que possuíam, foram, devido à sua ingenuidade, levados ao engano ao acreditarem que as escolas de samba estavam se beneficiando, cabendo a realização de um movimento para que o autêntico continuasse a existir, movimento esse que o próprio jornalista estava disposto a participar. Insistindo nessa ideia de corrupção da autenticidade do samba, Aroldo Bonifácio³⁵⁷ culpou a então entidade representativa das escolas de samba – a Associação das Escolas de Samba do Brasil – e a Secretaria de Turismo por não tomarem providências contra a intromissão de elementos que, de acordo com ele, nada entendiam de samba, contribuindo para transformar os desfiles das escolas de samba em um espetáculo teatral comum e, além disso, pouco se importando com a defesa do autêntico e do folclore.

Continuando sua cruzada contra o que ele considerava como deturpação dos desfiles das escolas de samba, Sérgio Bittencourt, em sua coluna *Bom dia, Rio*, insistia na oposição entre uma escola de samba ingênua, pura, autêntica, anterior à década de 1960 e outra surgida após esse período, modificada e maculada por outros interesses alheios ao samba, que colocaram o homem simples do morro em segundo plano, levado a crer que seria uma evolução benéfica:

Foi, durante anos [a escola de samba], o clímax dos Carnavais. Um show de autenticidade e coragem: homens e mulheres desciam os morros e vinham botar sua sacrossanta banquinha no asfalto da Avenida. [...] Foi assim, não é mais. O clima de alienação vigente veio destruindo parcela por parcela, e atingiu as Escolas de Samba. Ano passado, por exemplo, botaram violino na Portela. [...] Ela não é mais exibição de crioulo analfabeto e morto de fome.

³⁵⁵ Pseudônimo de Leonardo La Ponzina (Nova York, Estados Unidos, 21/07/1937 – Nova York, Estados Unidos, 09/08/1994). Bailarino, ator, coreógrafo e cantor naturalizado brasileiro.

³⁵⁶ BITTENCOURT, Sérgio. Crônica antípatica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22041, 10 fev. 1965. 2º caderno, *Bom dia, Rio*, p. 3.

³⁵⁷ BONIFÁCIO, Aroldo. Turismo e AESB não querem fazer defesa da autenticidade do samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22045, 14 fev. 1965, p. 18.

Virou qualquer coisa de “altamente genial”. O homem do morro crê, piamente, na amizade e no interesse dessa gente. O homem do morro sempre precisou acreditar. Mas, poucas vezes, acreditou certo.³⁵⁸

Como forma de demonstrar que sua ideia não era uma atitude isolada, Sérgio Bittencourt reuniu ao longo de três edições depoimentos de alguns personagens que consignaram seu apoio a ele, considerando as escolas de samba como instituições que estavam sofrendo um processo de deturpação de suas características originais em nome da introdução de novidades que nada contribuíam para as suas apresentações. Interessante ressaltar que Bittencourt procura embasar seu raciocínio a partir das declarações dadas por pessoas que não faziam parte do universo das escolas de samba, mas sim de um segmento social semelhante àquele que estava sendo acusado da transformação maléfica. A exceção a essa regra está na segunda seção de depoimentos em que o jornalista utilizou uma entrevista concedida pela passista Paula do Salgueiro a outro periódico, em que ela afirmou que não pensava que as mudanças estavam erradas, mas que preferia o samba autêntico, sem coreografias. Para Bittencourt, o fato de uma sambista reclamar da perda de autenticidade dos desfiles das escolas de samba era a prova de que ele precisava para legitimar a sua opinião:

Aí está a “bomba”: a própria Paula, glória e orgulho justos da Acadêmicos do Salgueiro, admite, de público, a alienação vigente dentro da sua agremiação. Já não é o cronista quem diz: é Paula. Ela é o Salgueiro, embora o Salgueiro saiba não ser, somente, Paula. Essa senhora representa, para mim, a voz de muitos outros passistas legítimos, que não vêm para os jornais protestar apenas porque não são “Paulas”. Paula pode, e veio.³⁵⁹

Essas mudanças que teriam retirado a autenticidade do samba – e, consequentemente, das escolas de samba – são tratadas pelo cronista como uma evolução (ou revolução como outros chamam o processo), o que, ainda para ele, não necessariamente significariam um avanço benéfico, mas apenas uma forma de alienação do sambista, cabendo a ele se voltar contra as intromissões nas escolas de samba. Por fim, Sérgio Bittencourt, percebendo que não conseguia fazer valer as suas ideias para que se recuperasse a autenticidade do samba, lamenta-se após o resultado do desfile de 1965, indicando que o samba havia acabado:

³⁵⁸ BITTENCOURT, Sérgio. Um mínimo de Momo (II). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22049, 19 fev. 1965. 2º caderno, Bom dia, Rio, p. 8.

³⁵⁹ *Id.* Depoimentos (II). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22054, 25 fev. 1965. 2º caderno, Bom dia, Rio, p. 3.

Não vou fazer coro a qualquer tipo de gritaria contra o resultado apresentado pelo corpo de jurados do desfile das escolas de samba. Não reconheço a decisão desse júri, nem de nenhuma outra comissão julgadora que escolhesse o caminho do estímulo à alienação. [...] As quatro agremiações colocadas deturparam a legitimidade do samba e insistiram na agressão à sua matéria-prima. Não reconheço palhaçadas. [...] O asfalto da Presidente Vargas passou a prescindir de samba; o que vale é show, o passo rigidamente coreografado, “astros” e “estrelas” a frente. [...] A decisão desse júri é um murro no bom senso, uma rasteira violenta na autenticidade da nossa cultura popular.³⁶⁰

Percebemos que Bittencourt insistia na ideia de que havia uma deturpação nos desfiles das escolas de samba, fruto de, podemos dizer, um processo que se configurou a partir da década de 1960 e que ele considerava como uma intromissão que violentava a cultura popular. Essa campanha do jornalista não ficaria sem uma resposta daquele que foi apontado como um dos principais responsáveis pelo processo que passou a ser denominado de “revolução”. Dessa maneira, Fernando Pamplona expõe a sua opinião sobre as críticas que recebera:

Sempre que me perguntam por que me dediquei ao carnaval, lembro-me da crítica muito repetida de que a turma erudita não se devia intrometer nas Escolas de Samba, porque sofistica e deturpa a autenticidade das mesmas. Em primeiro lugar, defendo a situação com artista. Acho que o manancial de força artística popular é demasiadamente rico no Brasil e inexplorado. Considero uma obrigação do artista nacional dedicar-se com todas as forças à preservação de uma cultura popular. [...] Quanto ao problema da autenticidade das escolas de samba e da fixação das mesmas como arte popular, parece-me que ninguém sabe, ainda, o que é ou o que deve ser Escola de Samba. Pelo simples fato de que elas ainda não são folclore.³⁶¹

Podemos observar que Fernando Pamplona possuía a ideia de que as escolas de samba ainda não eram uma manifestação folclórica dado o seu pouco tempo de existência e, principalmente da indefinição de características que as pudessem sedimentar como tal. Além disso, podemos notar que o carnavalesco, assim como o jornalista, se via como um defensor da cultura popular. A diferença reside no fato de que Bittencourt advogava que as escolas de samba haviam perdido a sua autenticidade, enquanto Pamplona não enxergava essa autenticidade porque as escolas de samba careciam de uma definição sobre o que elas eram de fato.

Logo, podemos perceber que o que permeava esse debate, diferentemente dos textos de Candeia e Araújo e de Rodrigues em que prevaleceu a questão racial, era a possível intromissão

³⁶⁰ BITTENCOURT, Sérgio. O samba acabou. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22061, 07 mar. 1965. Cultura e Diversão, Bom dia, Rio, p. 3.

³⁶¹ SALGUEIRO é puro amor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22067, 14 mar. 1965. Suplemento Feminino, p. 5.

de membros de uma cultura erudita em uma manifestação da cultura popular em que os carnavalescos (principalmente Pamplona) e parte da imprensa se acusavam mutuamente, buscando tomar para si o papel de defensores das escolas de samba.

Ao longo de seu desenvolvimento, as escolas de samba cariocas constantemente estiveram em contato com outros segmentos sociais que não faziam parte de seu cotidiano e a presença dos artistas plásticos provenientes da ENBA não fugiu a essa regra. No entanto, foi justamente a partir da década de 1960 que essa presença passou a ser contestada sob a acusação de que estariam modificando demasiadamente a originalidade das escolas de samba. A chegada de Fernando Pamplona e de sua equipe aos Acadêmicos do Salgueiro a partir daquele momento desencadeou, segundo os seus críticos, um processo de alteração das características das escolas de samba que teve pretensamente por objetivo principal atender ao que era visualmente desejado pela comissão julgadora, formada por pessoas que eram representantes de uma pretensa cultura erudita, o que acabou por se agravar devido à natureza competitiva presente entre as agremiações.

Porém, cremos que essas críticas tenham partido de uma falsa premissa de que as escolas de samba – assim como outras manifestações populares – apresentavam uma pureza, até mesmo um caráter ingênuo, diretamente ligado aos aspectos folclóricos que foram maculados a partir da inserção desses artistas específicos em seus quadros. Além disso, devemos relembrar que poucos anos antes, como vimos no segundo capítulo, aconteceu um debate no interior do Movimento Folclórico Brasileiro sobre se as escolas de samba poderiam ser consideradas manifestações folclóricas. Mais ainda, uma parte considerável daquilo que se classificou como manifestações folclóricas estava associada à época em que o Brasil ainda era um país essencialmente rural, o que, por sua vez, ajudou a criar a concepção de que elas, por serem tipicamente urbanas – embora criada por sujeitos até então anônimos da sociedade – e terem recebido as mais variadas influências, impediam, ou ao menos dificultavam, classificá-las como folclore, dadas as suas peculiaridades.

Afastando-nos dessa discussão sobre o folclore, definitivamente não podemos acreditar que as escolas de samba do Rio de Janeiro tenham sofrido uma espécie de vilipêndio cultural a partir do momento em que artistas plásticos ligados à ENBA passaram a atuar de maneira mais efetiva na elaboração dos desfiles, notadamente a partir de 1960, quando as críticas a essa presença se tornaram mais contundentes. Reiteramos que aqueles que se proclamaram como bastiões da defesa das escolas de samba contra possíveis processos de deturpação eram pessoas que realizaram, em parte, um pensamento simplista, concebendo-as como manifestações

culturais dotadas de uma pureza que passou a ser atacada a partir daquele momento específico. Além disso, membros do que se poderia denominar como segmentos dominantes ou, pelo menos, que não pertenciam ao mesmo segmento social dos criadores das escolas de samba e dos moradores das favelas e subúrbios (níveis de criação dessas agremiações) – no caso, uma parte da imprensa – também passaram a se proclamar como defensores dessa mesma pureza das agremiações, enxergando no trabalho dos artistas plásticos uma interferência desnecessária que mudou as características das escolas de samba cariocas.

Sendo assim, ratificamos que o que ambos os grupos não enxergaram é que as escolas de samba ao longo do seu desenvolvimento sempre estiveram em um constante movimento de circularidade cultural, seja para defenderem a sua própria existência, seja para incorporarem elementos que pudessem contribuir para a sua vitória nos concursos. Especificamente a partir de 1960, insistimos na ideia de que a grande mudança trazida aos desfiles das escolas de samba não está necessariamente naquilo que se costuma denominar de “revolução temática”, pois outras agremiações anteriormente ao Salgueiro já haviam apresentado enredos que giravam em torno desses temas, ainda que tenhamos a crença de que o que chamou a atenção e fez com que esse movimento assim fosse denominado foi a forma com a qual esses enredos foram apresentados. Contudo, acreditamos que a maior contribuição do grupo liderado por Fernando Pamplona foi ter realizado uma leitura dos contextos que se apresentaram ao longo da década de 1950, adaptando os desfiles dos Acadêmicos do Salgueiro a esse movimento, que não necessariamente passou a ser seguido pelas demais agremiações, mas que inaugurou uma nova forma de se apresentar que atingiu um dos principais objetivos das escolas de samba que é o de vencer a disputa entre elas.

Portanto, vimos ao longo desse capítulo que a chegada de um grupo específico de artistas plásticos oriundos da ENBA a partir de 1960 proporcionou um debate sobre um processo que a literatura especializada denominou de revolução, pois enxergou uma ruptura com os padrões que até aquele momento eram apresentados pelas escolas de samba. No cerne desse debate passou-se a indicar que as agremiações a partir daí passaram a valorizar mais os aspectos ligados à visualidade dos desfiles em detrimento daqueles que estariam voltados ao samba, ou seja, à dança e ao canto. Além disso – e não menos importante –, indicou-se que as escolas de samba estariam sofrendo uma deturpação de suas características devido à influência de uma cultura erudita em uma manifestação da cultura popular, o que levou ao progressivo afastamento de seus criadores. Mais ainda, alguns autores trabalharam com a oposição entre uma cultura branca dominante versus uma cultura negra subalterna, e que a presença daqueles

artistas plásticos visava ao atendimento daquilo que o segmento dominante da sociedade, mediante os seus valores culturais, desejava ver nos desfiles, impedindo que os negros, criadores das escolas de samba, pudessem continuar dando vazão à sua criatividade. No entanto, assim como parte da imprensa, esses autores possuem uma visão de que as escolas de samba eram dotadas de uma pureza que foi comprometida com a chegada desses artistas plásticos ao seu universo, não levando em consideração que ao longo de sua história, as escolas de samba do Rio de Janeiro estiveram constantemente inseridas em um movimento de circularidade cultural.

CAPÍTULO IV – O CARNAVAL DO IV CENTENÁRIO

Embora Danilo Bezerra³⁶² aponte que o carnaval de 1963 (incluindo-se, claro, os desfiles das escolas de samba) tenha sido o marco final de um projeto posto em marcha pelo poder público e pela imprensa para internacionalizar o carnaval da cidade do Rio de Janeiro, preferimos deslocá-lo, em se tratando dos cortejos das escolas de samba, dois anos à frente, pois acreditamos que o ano de 1965, além de se configurar como um desfile temático em que as agremiações levaram à avenida enredos que retrataram diversos aspectos ligados à cidade do Rio de Janeiro, que estava completando quatrocentos anos de sua fundação, também foi um ano em que um modelo de desfile pretensamente inaugurado pelos Acadêmicos do Salgueiro e o seu carnavalesco, Fernando Pamplona, passaram a receber críticas cada vez mais contumazes.

Além disso, acreditamos que o desfile das escolas de samba de 1965 representou se não a vitória de uma escola de samba a partir de um processo revolucionário que pretensamente teria sido inaugurado por ela, indicou o sucesso de um novo modelo de desfile que foi proposto pelo Salgueiro. Afirmamos isso porque se no ano de 1960, em que resgatou a temática afro-brasileira nos desfiles das escolas de samba, a conquista da agremiação da Tijuca foi dividida com outras quatro agremiações, e em 1963, foi um desfile que poderia ter representado um título único, o cortejo que marcou as comemorações do IV Centenário da cidade definitivamente solidificou a posição dos Acadêmicos do Salgueiro entre as principais agremiações do Rio de Janeiro. Mais ainda, cremos que não podemos dizer que houve uma revolução temática inaugurada pelo Salgueiro e pelo carnavalesco Fernando Pamplona porque não representou uma alteração nos enredos que as escolas de samba até então apresentavam, sendo mister dizer que a própria agremiação tijucana nesse período convencionalmente apontado como revolucionário levou ao desfile um tema mais comumente apresentado naquela época pela maioria das suas congêneres. Logo, em nossa opinião, o que foi determinante para que os Acadêmicos do Salgueiro alcançassem o sucesso nos desfiles foi a forma como esses enredos foram apresentados, significando uma nova maneira de desfilar que não necessariamente passou a servir de parâmetro para as outras agremiações como diversos autores deixam transparecer. O fato é que Fernando Pamplona e seus pares realizaram uma leitura dos contextos que se apresentaram ao longo da década de 1950, aproveitando-se, muitas vezes, das

³⁶² BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

suas redes de relações estabelecidas ao longo da sua trajetória artística, e que levaram à construção desse novo modelo de desfile.

4.1 A construção do carnavalesco nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro

Helenise Guimarães³⁶³ afirma que o termo carnavalesco, como designador de um artista que passou a atuar na concepção e execução dos desfiles das escolas de samba tem sua origem na década de 1970, isto é, aproximadamente uma década após a chegada de Fernando Pamplona e de sua equipe aos Acadêmicos do Salgueiro. Entretanto, a utilização tardia do termo não significa que em períodos anteriores outras figuras não tenham exercido função semelhante, principalmente se pensarmos que havia uma constante circulação de artistas entre as manifestações carnavalescas, seja realizando algum aspecto do desfile, seja como membros de comissões julgadoras. Além disso, importante ratificar que no interior das próprias escolas de samba existiam pessoas com conhecimentos artísticos que desempenhavam o papel de carnavalescos.

Portanto, ainda que o termo tenha surgido há pouco mais de cinquenta anos, artistas conhecidos por outros nomes, tais como técnicos e cenógrafos já atuavam nas agremiações carnavalescas pondo em marcha os aspectos artísticos necessários aos desfiles. Nesse sentido, retomamos o pensamento de Nilton Santos³⁶⁴ para quem profissionais especializados, denominados por ele de técnicos, já trabalhavam antes do início do século XX principalmente nas grandes sociedades e nos ranchos carnavalescos, confeccionando, na maior parte das vezes, os carros alegóricos, elementos que se faziam presentes desde o século XVI, notadamente nos carnavais de Nice e Nuremberg. Outrossim, em diálogo com Guimarães³⁶⁵, o autor afirma que esses técnicos, oriundos da atual ENBA, já estavam presentes no universo das escolas de samba (na confecção do carnaval, como auxiliares ou mesmo como membros das comissões julgadoras) desde as primeiras décadas do século XX.

Além desses técnicos, outros profissionais – usamos aqui a palavra não porque recebessem algum tipo de remuneração, mas como alguém dotado do conhecimento necessário

³⁶³ GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

³⁶⁴ SANTOS, Nilton Silva dos. “*Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!*”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

³⁶⁵ GUIMARÃES, *op. cit.*

à execução do desfile e que possuía o ofício de produzir o carnaval – eram requisitados para elaborarem os desfiles dos festejos carnavalescos, como foi o caso do militar Antônio Francisco Soares que, segundo Santos³⁶⁶, confeccionou seis carros alegóricos por ocasião do casamento de D. João com Dona Carlota Joaquina, elementos que impressionaram a crônica da época pelo seu tamanho e pelos movimentos de suas esculturas. De acordo com o autor, a presença de um militar na concepção desse desfile era uma amostra das transformações sociais do período, além de representativa do papel que alguns indivíduos desempenhavam na elaboração das múltiplas atividades que ocorriam na cidade. Mais ainda,

Essa breve descrição apresenta elementos paradigmáticos de uma certa vinculação entre os setores de elite, civil e militar e mesmo de setores médios com algumas informações visuais, artísticas e alegóricas presentes nas festas carnavalescas europeias ou, em particular, com os festejos populares e carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro.³⁶⁷

Entretanto, Santos nos alerta que não se deve buscar uma origem desse saber do técnico especializado, pois ao mesmo tempo em que fornecia os seus conhecimentos às festividades da época, poderia também ter absorvido conhecimentos provenientes de outros segmentos da sociedade, tais como, os festeiros populares, cenógrafos e artistas plásticos dos teatros presentes em outros espaços festivos. Portanto, fica claro no pensamento do autor de que a circularidade cultural presente nos meios artísticos da cidade já se fazia presente desde tempos mais remotos e que, em nossa opinião, continuaria sendo fundamental para o trabalho dos carnavalescos e do desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Sendo assim, Nilton Santos indica que o embrião do personagem posteriormente denominado carnavalesco tem sua origem em tempos bem anteriores ao surgimento do termo, citando vários exemplos de artistas que possuíam uma direta ligação com a ENBA e outros de origens diversas.³⁶⁸ Portanto, podemos afirmar que a concepção de que o carnavalesco surgiu a partir dos anos 1960 mediante a chegada de Fernando Pamplona ao universo das escolas de samba e necessariamente com formação acadêmica é equivocada, haja vista a intrincada teia de relações presente no carnaval carioca que abrangia indivíduos das mais variadas formações. Provavelmente, essa concepção decorre do fato de que muitos autores consideram que o

³⁶⁶ SANTOS, Nilton Silva dos. “Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

³⁶⁷ *Ibid.* p. 33.

³⁶⁸ Cf. nota 146, p. 74.

cenógrafo Fernando Pamplona inaugurou um processo de revolução nas escolas de samba, modificando os seus padrões ao trazer a elas temas que seriam inéditos – o que deve ser relativizado – e inaugurando uma nova estética nos desfiles. O próprio autor aqui analisado, mesmo tendo indicado uma origem anterior, é partidário da noção de que Pamplona inaugurou uma “revolução espetacular”, termo que, segundo ele, foi cunhado pelo próprio carnavalesco. Abordando a composição das comissões de carnaval, ou seja, de um grupo de artistas reunidos com o objetivo de pensar e concretizar um desfile, entre as décadas de 1950 e 1970, Nilton Santos afirma que elas não surgiram nas décadas de 1950/60, pois as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos já contavam em seus quadros com técnicos que desempenhavam diferentes funções na elaboração dos desfiles de acordo com as suas habilidades. Para ele, uma comissão carnavalesca em que todos os seus membros dividiam as responsabilidades de maneira igualitária só aconteceu em 1984 no GRES Tradição. Entretanto, o autor acaba por dirigir seu foco para a virada dos anos 1950 para os anos 1960, com a chegada do casal Nery e a posterior presença do aderecista Nilton Sá, além de Pamplona e de Arlindo Rodrigues, o que possibilitou a inauguração da “revolução espetacular”. Logo, ao dizer que uma comissão de carnaval em que seus membros possuíam igual poder decisório somente foi formada em 1984, Santos, então, acaba por coadunar-se com a ideia de que no Salgueiro, a partir de 1960, havia uma liderança, geralmente atribuída a Fernando Pamplona, como denota o seu próprio texto.

Seguindo essa mesma linha de análise, Hiram Araújo³⁶⁹ estabelece uma cronologia das transformações visuais das escolas de samba, indicando que houve uma revolução estética proposta por Fernando Pamplona. Inicialmente, o autor afirmou que a evolução artística das escolas de samba foi lenta porque era vista como algo inerente às grandes sociedades, ainda que ele não tenha especificado os motivos para que isso acontecesse. Nesse sentido, Araújo indicou que no primeiro concurso entre as escolas de samba, em 1932, Antônio Caetano, um dos fundadores da Portela, concebeu o que seria uma primeira alegoria que estaria diretamente relacionada ao enredo apresentado pela agremiação.

Já no ano seguinte, Araújo assim descreveu como era o carro alegórico apresentado pela agremiação pelas mãos do artista:

Um carro quadrado de madeira com rodas de bilhas pequenas que começou a servir de base para colocar adereços em cima. As esculturas eram feitas em

³⁶⁹ ARAÚJO, Hiram. *A cartilha das escolas de samba*. Joinville: Clube dos Autores, 2012.

papel carne-seca³⁷⁰, coloridos com pó de xadrez³⁷¹ em cima de uma mistura de cola (o papel carne-seca servia de pasta e a cola era feita de farinha). Antônio Caetano colocou em cima desse carro tosco um castelo com uma águia pousada de asas abertas. Aos lados da alegoria, crianças em bicicletas enfeitadas por papéis coloridos, compunham o quadro. Antônio Caetano, fundador da Portela foi pioneiro nas artes plásticas, era desenhista do Arsenal de Guerra.³⁷²

Percebemos na passagem acima que Hiram Araújo considera Antônio Caetano como um pioneiro nas artes plásticas, embora acreditemos que estabelecer pioneirismos, ainda mais em se tratando do histórico das escolas de samba – principalmente se pensarmos em seus anos iniciais –, seja uma tarefa das mais árduas. Logo, o autor deixa transparecer em seu pensamento que Antônio Caetano era um carnavalesco, enfatizando o fato de ser desenhista do Arsenal de Guerra, ou seja, alguém com conhecimento técnico para exercer a função. Entretanto, o autor estabelece um juízo de valor acerca da qualidade do trabalho apresentado, denominando-o como tosco.

Dessa maneira, Araújo considera, assim como a maioria da bibliografia relativa ao tema, que foi a partir da presença de Pamplona que as escolas de samba sofreram uma transformação em termos estéticos, desencadeando uma revolução:

Nelson de Andrade importou para o Salgueiro na década de 50 um artista plástico erudito chamado Hildebrando que, em 1959, trouxe Dirceu Nery com sua mulher suíça, Marie Louise Nery, que revolucionaram cenograficamente o carnaval com o enredo “Debret”. Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes, no júri oficial, se maravilhou com o que viu e, foi convidado a ir para o Salgueiro desencadeando a revolução estética, hoje base dos desfiles.³⁷³

Podemos perceber que, segundo o pensamento de Araújo, os Acadêmicos do Salgueiro já contavam em seus quadros com um artista erudito, ainda que ele não tenha explicado o que considerou como tal, podemos presumir que fosse alguém com uma formação artística obtida em alguma instituição. Além disso, ele afirma que é o casal Nery que revolucionou cenograficamente os desfiles, mas logo em seguida muda o seu foco para Fernando Pamplona cuja presença dá início a uma revolução estética.

³⁷⁰ Provavelmente refere-se ao papel que é utilizado em açougue para embrulhar as carnes entregues ao consumidor.

³⁷¹ Pigmento em pó à base de óxido de ferro que possui diversas aplicações.

³⁷² ARAÚJO, Hiram. *A cartilha das escolas de samba*. Joinville: Clube dos Autores, 2012. p. 98.

³⁷³ *Ibid.* p. 99.

O foco amplamente direcionado para Fernando Pamplona como o carnavalesco que trouxe elementos que possibilitaram a transformação das escolas de samba cariocas fez com que outros artistas, que contribuíram também para o processo de desenvolvimento das agremiações, acabassem por ser esquecidos pela historiografia dedicada ao tema. Um texto que realiza a tentativa de resgatar esses personagens é o artigo escrito por Vinícius Natal e Felipe Ferreira³⁷⁴ no qual é analisada a construção do carnavalesco nos desfiles das manifestações culturais do Rio de Janeiro em que os autores retomam a trajetória do artista Miguel Moura no campo artístico da cidade do Rio de Janeiro, que se dividia entre as artes plásticas tradicionais e a criação para as entidades carnavalescas. Nesse sentido,

Acreditamos que a circulação de Miguel Moura entre diferentes formas artísticas possa abrir espaço para a reflexão acerca do ofício de carnavalesco no Rio de Janeiro, ampliar a discussão sobre a configuração negra no cenário das artes cariocas e, mais ainda, observar de que maneira construiu um olhar artístico e político sobre a cidade e seus lugares.³⁷⁵

A reflexão proposta acima pelos autores nos leva a outra discussão sobre quem deve ou não ser considerado carnavalesco. O foco excessivo dado a Fernando Pamplona por boa parte dos estudos dedicados às escolas de samba decorre da crença equivocada de que somente pessoas com conhecimento acadêmico formal poderiam ser consideradas como tal, ou seja, o então cenógrafo do TMRJ teria sido o responsável por inaugurar uma nova profissão, levando ao esquecimento de importantes figuras, tais como o próprio Miguel Moura e Júlio Mattos. A relação das manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro com a ENBA é bem anterior à década de 1960, portanto não sendo nenhuma novidade o trabalho desses profissionais nas escolas de samba. Logo, a presença de Fernando Pamplona nas escolas de samba como um artista que passou a ser responsável pela concepção do desfile de uma agremiação foi apenas mais um entre tantos outros movimentos realizados pelas escolas de samba ao longo de sua história.

Além disso, quando Cavalcanti afirma que os carnavalescos são intelectuais que possuem propostas de atuação nas escolas de samba³⁷⁶, devemos também refletir sobre o próprio significado da palavra intelectual e quem poderia estar enquadrado nessa categoria. Constantemente nos deparamos com a concepção de que o intelectual é aquele indivíduo que

³⁷⁴ NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 97.

³⁷⁶ Cf. nota 272, p. 128.

tem um vasto conhecimento e que possui uma formação acadêmica. É justamente essa ideia que, em nossa opinião, pode ter levado vários autores a acreditarem que a função carnavalesco foi inaugurada a partir da chegada dos artistas oriundos da ENBA, contribuindo, assim, para a exclusão de outros que exerciam tal trabalho nas escolas de samba, mesmo não possuindo uma formação artística formal.

Sendo assim, Antonio Gramsci é um autor que nos ajuda a refletir sobre a categoria intelectual e, consequentemente, sobre se somente aqueles que possuíam uma formação artística acadêmica poderiam ser enquadrados como tal. Ao pensar sobre o que é ser intelectual, o autor afirma que é inconcebível haver não-intelectuais, o que existe, de fato, são graus diferentes de atividade intelectual. Logo, para ele:

Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isto significa que, se se pode falar de intelectuais, é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais. Mas a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade específica intelectual.³⁷⁷

Portanto, entendemos que na concepção gramsciana os carnavalescos, como afirmou Maria Laura Cavalcanti, são intelectuais que atuam nas escolas de samba. Entretanto, devemos ter o devido cuidado para não se restringir essa definição apenas àqueles que possuem uma formação acadêmica sob o risco de eclipsarmos outras figuras importantes na história das escolas de samba. Afirmando isso porque uma parte considerável da literatura dedicada ao tema passou a considerar como carnavalesco aquele profissional (remunerado ou não) que possuía um conhecimento artístico formal e que chegou às escolas de samba a partir da década de 1960, geralmente com origem na ENBA. Logo, se para Gramsci não existem não-intelectuais, por conseguinte, todos aqueles que se dedicam ou dedicaram à elaboração de um desfile recebem a definição de intelectual e, no caso mais específico, são carnavalescos.

Retomando a discussão sobre o personagem trazido à tona por Natal e Ferreira, Miguel Moura foi um carnavalesco cuja formação artística foi desenvolvida na Escola de Arte Bernadelli, fundada em 1931 para ser um contraponto ao modelo conservador da então ENBA e com o objetivo de lançar novos nomes no cenário da então capital da República, artistas esses

³⁷⁷ GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995. Cap. 1, p. 3-23. p. 7.

que em sua maioria possuíam origem na classe média baixa da sociedade, que percorriam os subúrbios nos fins de semana para encontrar temas para os seus quadros.³⁷⁸

Ainda mais importante, os autores construíram um quadro a partir de dados coligidos em jornais e revistas que comprovam a atuação de Miguel Moura como o responsável pelo desenvolvimento artístico dos desfiles de pelo menos quatro escolas de samba (Depois Eu Digo, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos da Tijuca), além de ranchos carnavalescos e grandes sociedades. Logo, comprova-se a ideia de que ainda que o termo tenha surgido posteriormente, já na década de 1970, vários artistas já haviam exercido o papel de carnavalesco nas escolas de samba do Rio de Janeiro e com formações distintas àquelas fornecidas pela ENBA, ou até mesmo sem qualquer aprendizagem artística formal, sendo Miguel Moura um desses exemplos, demonstrando-se que a chegada de Fernando Pamplona às escolas de samba foi, conforme já dissemos – ainda que não neguemos a sua importância –, apenas mais um movimento no processo de desenvolvimento histórico dessas agremiações.

A importância da presença desses outros artistas como Miguel Moura pode ser atestada, por exemplo, na entrevista de Djalma Sabiá concedida a mim para a dissertação de mestrado. Quando perguntado sobre os preparativos do primeiro desfile após a fusão, o fundador e compositor dos Acadêmicos do Salgueiro afirmou que os carnavalescos naquele momento eram Hildebrando Silva – a literatura aponta que o sobrenome é Moura – e Miguel Moura, indicando que ambos eram primos³⁷⁹. Quando inquirido sobre se o termo carnavalesco já era usado na época, Djalma Sabiá diz que sim e enfatiza que: “e um deles era formado em Belas Artes. Acho que era o Hildebrando.”³⁸⁰ Mesmo que o próprio entrevistado não tivesse certeza sobre se o carnavalesco possuía uma formação artística formal – lembrando que Miguel Moura estudou na Escola de Arte Bernadelli –, ter dado essa informação pareceu importante para ele, indicando que a relação entre instituições artísticas e as escolas de samba já ocorria antes da chegada de Fernando Pamplona e era valorizada. Não menos importante, o entrevistado deu à dupla de artistas a primazia sobre um tema que convencionalmente é dada a Fernando Pamplona:

E o carnaval de patriotada quem acabou foi o Salgueiro. Mas não foi o Pamplona. Nêgo [sic] diz que foi o Pamplona, mas não foi não. Já na época dos dois primos, o Hildebrando lá acabou. Porque o primeiro tema fora de

³⁷⁸ IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone *apud* NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114. p. 97.

³⁷⁹ Natal e Ferreira afirmam que Miguel era, na verdade, tio de Hildebrando Moura.

³⁸⁰ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 02 nov. 2012.

patriotada no Salgueiro foi Romaria à Bahia. Foi um tema folclórico. Não tinha nada a ver [com os temas até então recorrentes] (grifo nosso).³⁸¹

Uma outra análise que aqui deve ser feita é o fato de que parte considerável da bibliografia aqui contemplada, como já foi abordado no terceiro capítulo, deixa a entender que a relação entre a ENBA e as escolas de samba foi inaugurada a partir de 1960 quando Fernando Pamplona chegou ao Salgueiro e desencadeou uma pretensa revolução em termos temáticos e estéticos nas escolas de samba. Ainda que Guimarães³⁸² em sua dissertação compartilhe dessa ideia, é importante ressaltar que suas observações acerca da presença de Fernando Pamplona no cenário festivo carioca tornam-se fundamentais para compreendermos como se deu a construção do personagem intitulado carnavalesco.

Em trabalho mais recente, Guimarães³⁸³ permanece direcionando o seu foco para Fernando Pamplona, dessa vez não somente analisando o trabalho do artista em um escola de samba, mas também a sua atuação na ornamentação de alguns espaços na cidade, configurando-se, para a autora, também em uma revolução estética desencadeada pelo cenógrafo e que teve seu ápice no carnaval de 1965, momento em que todos os concursos de ornamentação do Rio de Janeiro foram vencidos por membros da ENBA. Para Guimarães:

[...] houve uma revolução estética, técnica e temática do carnaval, e que teve seu início nas transformações introduzidas por Fernando Pamplona nas decorações de rua e do Baile de Gala do Teatro Municipal. A partir das ações desse artista, veremos que muito antes de o Salgueiro deslumbrar a avenida com um tema afro-brasileiro, as “Áfricas” de Pamplona já haviam conquistado o nobre espaço do Teatro Municipal.³⁸⁴

Portanto, para Guimarães, Pamplona não somente foi o responsável por inaugurar uma revolução estética e temática nas escolas de samba, como também foi quem configurou o mesmo processo em outros locais, recorrendo ao mesmo tema baseado em motivos afro-brasileiros, iniciando esse caminho em 1954, e vencendo o concurso para a decoração do Municipal em 1958 e das ruas em 1962.

³⁸¹ COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida a Zilmar Luiz dos Reis Agostinho. Rio de Janeiro, 02 nov. 2012.

³⁸² GUIMARÃES, Helenise. *Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

³⁸³ *Id.* *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

³⁸⁴ *Ibid.* p. 16.

Essa embrionária tentativa de Fernando Pamplona e de Nilson Pena em levar uma decoração para o Baile do Municipal baseada no folclore afro-brasileiro, em 1954, foi derrotada sob a justificativa de que não seria adequado mostrar aos turistas esse aspecto de nossa cultura. Para Helenise Guimarães, o que estaria por trás da recusa do projeto dos cenógrafos era o fato de o tema ainda não ter se tornado popular, característica atribuída a figuras aristocráticas como o arlequim, a colombina e o pierrô (importadas do carnaval europeu), bem como a elementos tipicamente nacionais, como a baiana, o malandro e a mulata. Logo, o tema vencedor *Navegação e pirataria* estaria mais afeito a um espaço elitizado como o TMRJ segundo a autora.

A importância do trabalho de Helenise Guimarães está no fato de que sua análise não se atém exclusivamente ao ofício de Fernando Pamplona como carnavalesco, mas principalmente busca resgatar a sua atuação como decorador do carnaval, em uma trajetória que ajuda a explicar os motivos pelos quais o artista buscou levar temas afro-brasileiros – ainda que não tenha sido um ineditismo – aos Acadêmicos do Salgueiro. Em uma inicial análise sobre os motivos que levaram a autora a direcionar sua preferência por Fernando Pamplona como um artista que foi o responsável por consolidar alguns processos que modificaram as características das escolas de samba e, não menos importante, a própria construção do fazer e ser carnavalesco, encontramos a questão da formação de uma equipe de trabalho para pensar e executar o desfile das agremiações. Ainda que não tenha sido um expediente insólito, pois as grande sociedades já haviam recorrido a essa formação, o diferencial, de acordo com Guimarães, foi que Fernando Pamplona estimulou o interesse dos alunos da ENBA em participarem da elaboração dos desfiles das escolas de samba, configurando uma tradição que, de acordo com o cenógrafo em entrevista a autora, somente foi possível por conta da permissão do professor Quirino Campofiorito³⁸⁵ em considerar o trabalho dos alunos feito nas escolas de samba como tarefa acadêmica da disciplina de artes decorativas. Para Pamplona, na verdade, não houve em si a formação de uma equipe devido às trocas constantes dos nomes. Esse fato nos faz refletir que se alguns desses nomes passaram também a desempenhar a função de carnavalescos, como Maria Augusta Rodrigues e Rosa Magalhães, vários outros nomes simplesmente optaram por não trilhar o mesmo caminho ou também foram eclipsados pela força do nome de Pamplona. Ainda que negue a formação de uma equipe sob as suas diretrizes, Guimarães afirma que a existência delas foi fundamental em outro elemento do cenário festivo da cidade em que o cenógrafo foi fundamental:

³⁸⁵ Quirino Campofiorito (Belém/PA, 07/09/1902 – Niterói/RJ, 16/09/1993). Pintor, desenhista e professor.

No entanto, para os concursos de ornamentação foi importante que as equipes se organizassem estimuladas pelo mercado competitivo, e sem dúvida, Fernando Pamplona deflagrou um processo que oficializou a relação entre a Escola Nacional de Belas Artes e o carnaval produzido pelas Escolas de Samba, ainda que duramente criticado pelas transformações que seriam observadas nos anos 1970 a que a crônica chama de “revolução estética” e Pamplona denomina de revolução “temática” naquilo que diz respeito às transformações por ele introduzidas no desfile.³⁸⁶

Portanto, Guimarães considera que, embora a presença de artistas provenientes da ENBA realizando os preparativos das mais diversas manifestações carnavalescas era algo que já ocorria desde pelo menos o século XIX, no caso específico das escolas de samba foi Fernando Pamplona quem formalizou a relação entre elas e a instituição, relação iniciada a partir de 1960 e cujos reflexos se fizeram sentir na década de 1970, sendo alvo de diversas críticas pela revolução estética implantada, ou, de acordo com o próprio carnavalesco, revolução temática.

Ainda que não afirme que sem a presença de Pamplona essa transformação não teria existido, a autora de fato direciona totalmente o seu foco para o cenógrafo, entregando a ele o papel de consolidador da relação entre a ENBA e as escolas de samba, além de semeador das características que as agremiações passaram a apresentar a partir da década seguinte à sua chegada, movimento que foi denominado por boa parte da literatura como revolução, seja temática ou estética.

Outra análise que se pode fazer do trabalho de Guimarães é que ela enxergou, assim como Maria Laura Cavalcanti, Fernando Pamplona como um agente intelectual por circular por diferentes setores que se relacionam com o carnaval, influenciando, dessa maneira, segmentos diversos ligados ao meio acadêmico e ao meio popular. Essa visão de intelectual da autora advém também das ideias de Antonio Gramsci:

Gramsci define um tipo de intelectual que surge da própria cultura em uma determinada época e que se destaca no plano social, político e cultural por possuir uma capacidade dirigente e técnica e ser visto como “organizador de uma nova cultura”, neste caso o papel que Pamplona desempenharia como mediador cultural no carnaval e que consequentemente fixou a imagem de ligação entre a Escola de Belas Artes e a festa carnavalesca.³⁸⁷

Sendo assim, sob a ótica de Guimarães, Fernando Pamplona se destacou na história das escolas de samba do Rio de Janeiro por conta da sua capacidade de circular entre diferentes

³⁸⁶ GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. p. 225.

³⁸⁷ *Ibid.* p. 226.

segmentos e espaços da sociedade, além de ser visto, por conta dos seus conhecimentos, como alguém apto a organizar uma nova forma de se fazer carnaval, ganhando a confiança dos componentes da agremiação.

No caso de Pamplona, seus vários “papéis”, como intelectual, mediador, professor universitário, artista, cenógrafo e mesmo o de sambista fiel a uma única escola, foram exercidos em esferas diferentes como a Escola Nacional de Belas Artes, o mundo do teatro e o mundo do carnaval, como decorador e carnavalesco. Esse trânsito só foi possível porque, reunindo as qualidades de mediador cultural, Pamplona também é aceito pelos grupos de segmentos sociais diferentes daqueles de sua origem, o que vai marcar a sua trajetória como “pai da revolução visual” dos desfiles.³⁸⁸

Ainda que consideremos o termo revolução questionável, sobretudo porque muitas escolas de samba não abandonaram os temas que eram até então recorrentes – o que também se verificaria na visualidade –, podemos perceber que Guimarães oferece a Pamplona o papel de pai desse movimento. Sua justificativa não se encontra necessariamente nas escolas de samba, o que nos faz crer que seja esse o diferencial na análise da autora, mas nos temas das decorações que foram levados das ruas e salões para as agremiações e em um movimento inverso. Exemplos disso foram a escolha do tema para a ornamentação do Baile de Gala do Theatro Municipal, em 1959; do enredo dos Acadêmicos do Salgueiro, em 1960; e, por fim, o tema da decoração da Avenida Presidente Vargas, em 1962, indicando que o carnavalesco já possuía um pensamento consolidado sobre aquilo que considerava que deveria ser exibido no carnaval. Todos os exemplos citados possuíam motivos africanos e foram projetos vencedores apresentados por Fernando Pamplona em conjunto com outros artistas.

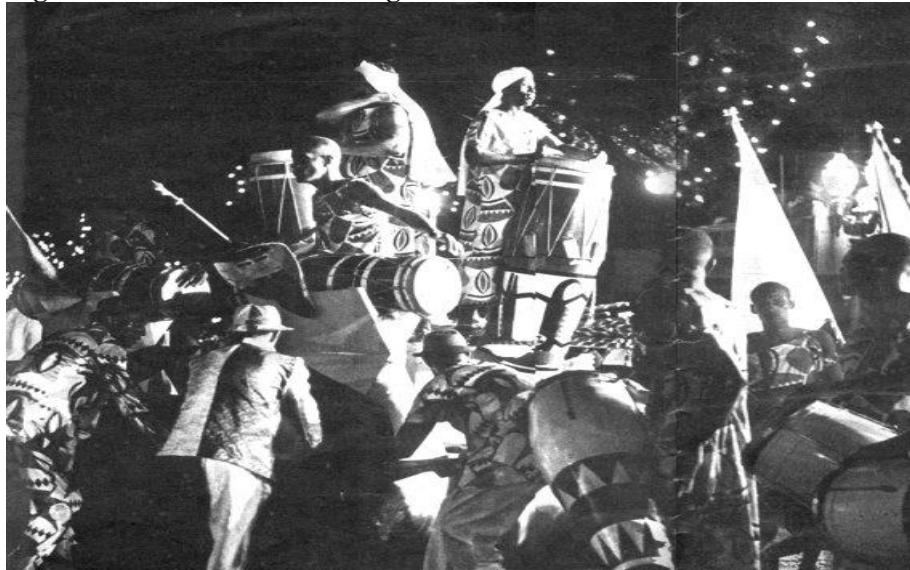
Figura 11 - Decoração do Municipal em 1959



Fonte: SIAN

³⁸⁸ GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. p. 227.

Figura 12 - Acadêmicos do Salgueiro em 1960



Fonte: Acervo Liesa

Figura 13 - Decoração da Avenida Presidente Vargas em 1962



Fonte: Acervo pessoal de Helenise Guimarães

De acordo com Helenise Guimarães, Fernando Pamplona não somente transformou o desfile das escolas de samba ao contar a história do Quilombo dos Palmares e seu herói Zumbi, bem como modificou a cena carnavalesca da cidade ao conseguir levar um tema pouco afeito a um espaço voltado à elite como o Municipal, além de decorá-la com o mesmo motivo. Para a autora:

A revolução temática que ele produzira no desfile de Escolas de Samba havia sido antes implantada nas narrativas das ornamentações urbanas, determinando uma nova carnavalização da cidade. E ele [Fernando Pamplona]

enfatiza a importância da reordenação do espaço decorado, uma solução técnica que ampliou a resposta cênica das ornamentações.³⁸⁹

A ênfase dada pelo artista a qual a autora se refere diz respeito ao fato de que ele afirmou em entrevista que a revolução do carnaval se deu pelo trabalho de sete ou oito artistas que buscaram respeitar o espaço dos foliões, levando a decoração que era feita ao nível do solo para o alto, realizando-se um contraponto entre o dinamismo apresentado pelos brincantes e desfilantes e a cenografia elevada. Sendo assim, Guimarães acredita que o papel desempenhado por Fernando Pamplona como carnavalesco foi emblemático, porém foi sua atuação como decorador que circulou nos diferentes espaços festivos da cidade que demarcou uma nova maneira de se fazer carnaval a partir de 1965, coincidindo com o momento em que a cidade retrataria o seu passado em comemoração aos seus quatrocentos anos de fundação.

Sendo assim, até o momento, podemos perceber que a construção do artista carnavalesco no carnaval do Rio de Janeiro foi algo que se deu em um espaço festivo em que os artistas que concebiam os desfiles circulavam pelas diversas manifestações culturais carnavalescas, emprestando seus conhecimentos obtidos de maneira formal ou não. Além disso, no caso específico das escolas de samba, a função de carnavalesco era exercida por componentes das próprias agremiações que possuíam algum conhecimento artístico ou, então, contratava-se algum artista que elaborava determinado aspecto do cortejo. Logo, é errônea a ideia de que a função tenha surgido apenas a partir do momento em que as escolas de samba passaram a contar em seus quadros com artistas possuidores de conhecimento formal. Conforme vimos, a relação entre instituições formais e as escolas de samba é anterior à década de 1960, momento que é apontado como definidor de mudanças das características dessas agremiações, o que teria estabelecido uma revolução temática e estética. Acreditamos que tal ideia decorra do fato de que uma parte considerável da literatura dedicada às escolas de samba tenha direcionado excessivamente o foco para Fernando Pamplona, levando-se a acreditar que o contato de artistas oriundo da ENBA com as escolas de samba e a função de carnavalesco tenha surgido a partir do momento em que o artista chega ao Salgueiro.

Contudo, ainda que os holofotes tenham sido direcionados de maneira exagerada, acreditamos que não se pode negar a importância de Fernando Pamplona na história das escolas de samba, sobretudo porque ele ajudou a consolidar uma nova maneira de desfilar a partir do resgate de alguns temas e da utilização de novos materiais que contribuíram para uma nova

³⁸⁹ GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. p. 240.

visualidade do espetáculo que se consolidou a partir do carnaval de 1965, dedicado ao IV Centenário da cidade.

4.2 Os preparativos para o carnaval do IV Centenário

O ano de 1965 marcou as comemorações do IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Diversos eventos foram pensados para exaltar a data e, sendo a maior festa da cidade, o carnaval também foi inserido na lógica das comemorações que também teve a feliz coincidência de boa parte dos desfiles das escolas de samba ter acontecido no dia primeiro de março, ou seja, mesmo dia em que a cidade foi fundada.

Em julho de 1963, o então deputado Carvalho Neto, da União Democrática Nacional (UDN), propôs um projeto que previa a realização de diversos eventos comemorativos ao IV Centenário do Rio de Janeiro, solicitando a abertura de um crédito no montante de um bilhão de cruzeiros. Inicialmente, a bancada do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) manifestou-se contrariamente ao projeto por considerar o valor proposto vultuoso, alegando que as festividades se autofinanciariam por conta da cobrança de ingresso aos turistas.³⁹⁰ A redação final do projeto de lei 137-A/63 ficou pronta em setembro daquele ano, estabelecendo que o ano de 1965 passaria a ser designado oficialmente como “Ano do IV Centenário”, prevendo as seguintes comemorações: Exposição do IV Centenário, Exposição Internacional de Arte Industrial, Exposição Internacional de Artes Plásticas, Exposição Filatélica, Festival Internacional de Balé e Danças Folclóricas, Festival Internacional de Cinema, Concurso público para a escolha do hino comemorativo, Concurso público para a escolha do símbolo comemorativo do IV Centenário, Concurso Literário e Carnaval do IV Centenário, além de um prêmio destinado ao campeão no futebol³⁹¹.

Logo, percebemos que o desejo era o de, além de obviamente comemorar o marco atingido pela cidade, mostrar o Rio de Janeiro ao mundo mediante esses vários eventos em homenagem aos quatrocentos anos e o carnaval, que já era um dos principais eventos da cidade, estaria contemplado. A citada lei, promulgada em 1964, em relação às manifestações carnavalescas, previa destinar um milhão de cruzeiros para a vencedora entre as grandes sociedades, os ranchos carnavalescos e os frevos, cabendo à escola de samba ganhadora do

³⁹⁰ PROVIDÊNCIAS para festeiros do IV Centenário da Cidade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 12470, 16 jul. 1963, p. 3.

³⁹¹ CENTENÁRIO terá mostra dos 400 anos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 12535, 29 set. 1963, p. 12.

desfile um prêmio de dois milhões de cruzeiros, o que confirma a preferência por essas agremiações ao contrário do que foi verificado em parte da década de 1950, não obstante o valor destinado como subvenção para os preparativos do carnaval ainda fosse maior às grandes sociedades, sendo de três milhões de cruzeiros, ao passo que as escolas de samba e as outras instituições receberiam um milhão de cruzeiros.³⁹²

Além disso, a cidade propagandeava não somente a sua festa, mas também a sua transformação arquitetônica com vistas ao IV Centenário, buscando atrair os turistas não somente estrangeiros, mas também os nacionais que eram tratados como “cariocas pelo coração”.

Ao levar a todo o País o calendário de IV Centenário, o Governo da Guanabara sente, com emoção, que fala ao coração de cada brasileiro, para quem a cidade fundada por Estácio de Sá é também a sua cidade, imagem e síntese das belezas da nossa terra e das qualidades do nosso povo.

Realizações permanentes – criação de museus, edição de obras histórico-literárias – marcarão o IV Centenário. Festivais, Congressos, Desfiles e Exposições acontecerão em cada semana. Movimentarão toda a cidade. Farão vibrar milhões de brasileiros de todos os Estados – todos cariocas pelo coração. E para que mais brasileiros possam participar dessa festa, a rede de hotéis se amplia, acampamentos para turistas se instalam.³⁹³

Sendo assim, foram criados dois órgãos para que fossem atingidos os objetivos: a Superintendência do IV Centenário e a Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. Entre as obras, iniciadas ou concluídas no período, que buscaram modelar a imagem de um “novo Rio”, estavam o Aterro do Flamengo, a Rodoviária Novo Rio, o Túnel Santa Bárbara, a Adutora do Guandu, o Túnel Rebouças, o Trevo dos Marinheiros, a Avenida Radial Oeste (atual Rei Pelé), a Sala Cecília Meireles e o Museu da Imagem e do Som.³⁹⁴ Como forma de expor a festa e a transformação, como não poderia ser diferente, essas instituições buscaram o que já era recorrente, ou seja, realizar a divulgação desses eventos por meio dos órgãos de imprensa de grande circulação. Para tanto, como forma de tornar a propaganda mais eficaz, as duas instituições governamentais criaram e divulgaram um calendário bianual da festa dos 400 anos, sendo um para o ano de 1964, considerado um preparatório, e outro para 1965, que marcaria a data em si, como podemos visualizar na imagem a seguir:

³⁹² PROMULGADA a lei que institui as festividades do IV Centenário da Cidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 17521, 21 jan. 1964. p. 6.

³⁹³ O RIO se prepara para festejar seus 400 anos!. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 56, 08 mar. 1964. p. 22.

³⁹⁴ Disponível em: multirio.rio.rj.gov.br/index.php/reportagens/890-rio-quatrocentao. Acesso em 15 ago. 2023.

Figura 14 - Calendário comemorativo do IV Centenário

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Entretanto, apesar da iniciativa de mostrar uma nova cidade, a então Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara se deparou com um problema já recorrente em uma de suas principais atrações, que era a contestação ao resultado proclamado pela comissão julgadora dos desfiles. Nesse caso, algumas escolas de samba protestaram contra a consagração da Portela como a campeã de 1964, ameaçando não se apresentarem no ano seguinte caso o resultado não fosse anulado pelo então governador Carlos Lacerda³⁹⁵.

De acordo com a edição do *Jornal do Brasil*, de 14 de fevereiro de 1964³⁹⁶, o então presidente do Salgueiro expôs que um membro de sua agremiação já havia tomado conhecimento das notas que seriam consignadas pelo julgador José Lewgoy³⁹⁷, responsável pelo quesito desfile não interrompido³⁹⁸, o que, obviamente, teria quebrado o sigilo do

³⁹⁵ Carlos Frederico Werneck de Lacerda (Rio de Janeiro/RJ, 30/04/1914 – Rio de Janeiro/RJ, 31/05/1977). Jornalista. Deputado federal e segundo governador do Estado da Guanabara entre 1960 e 1965.

³⁹⁶ SAMBISTAS ameaçam cruzar braços no IV Centenário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 36, 14 fev. 1964. 1º caderno, p. 9.

³⁹⁷ José Lewgoy (Veranópolis/RS, 16/11/1920 – Rio de Janeiro/RJ, 10/02/2003). Ator.

³⁹⁸ O quesito desfile não interrompido penalizava as agremiações que viessem a atrasar as suas apresentações. Portanto, de acordo com o regulamento, o quesito apenas retirava pontos das escolas de samba. Além de José Lewgov, foram julgadores do quesito Lenita Galdeano e Milton Moraes.

resultado. Além disso, os reclamantes consideravam que a comissão julgadora escolhida pelo órgão responsável não possuía capacidade suficiente para realizar a avaliação, o que, de acordo com Osmar Valença³⁹⁹, se confirmou a partir do momento em que a letra do samba do Império Serrano⁴⁰⁰, considerada a mais bonita do carnaval, recebeu uma nota baixa. Além da reclamação das agremiações contra o resultado, na mesma edição do periódico a comissão julgadora que foi substituída buscou se eximir da culpa pelo acontecido:

Em reunião realizada no Sindicato dos Jornalistas, os integrantes do júri convidados pela Secretaria de Turismo para o desfile das escolas de samba que sem qualquer explicação foi substituído por outro minutos antes do desfile, afirmaram que estão livres de qualquer responsabilidade para com o público, uma vez que o novo júri era composto de pessoas leigas.

Para os elementos do júri destituído, a atitude do Sr. Paulo Coutinho, alegando que tinha cometido um “lapso” na escolha dos nomes, foi um ato de má-fé e falta de seriedade e senso de responsabilidade que o desfile merecia.⁴⁰¹

Percebemos, então, que o movimento que pedia a anulação do resultado ganhava força a partir do momento em que a comissão julgadora destituída endossava a incapacidade, digamos, técnica, dos membros escolhidos pouco tempo antes do início do certame, o que teria colocado em suspeita o resultado daquele ano que indicou a Portela como vencedora. Portanto, configurou-se um momento de tensão que parecia não ser de simples resolução, haja vista que a maioria das agremiações estava solicitando a invalidação do concurso e, principalmente, ameaçando não desfilar caso não fosse atendida, o que possivelmente geraria um grande problema para o turismo da cidade, sobretudo naquele ano específico de grandes comemorações.

Verificando alguns periódicos que cobriram aquele momento específico, encontramos no *Diário Carioca* informações mais detalhadas sobre o movimento contestatório. Na edição do dia 18 de fevereiro de 1964⁴⁰², o citado jornal informou que dirigentes de nove escolas de samba, além de blocos e ranchos carnavalescos, exigiram a anulação do concurso, solicitando

³⁹⁹ Osmar Valença ([?], 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 02/06/2003). Foi presidente do GRES Acadêmicos do Salgueiro de 1962 a 1976 e entre 1978 e 1981.

⁴⁰⁰ Assim como em outros anos, no desfile das escolas de samba de 1964, o julgamento do samba era dividido em duas partes: letra e melodia, cada uma valendo cinco pontos. Na melodia, o Império Serrano recebeu os cinco pontos, mas na letra, avaliada por Paulo Afonso Machado de Carvalho, recebeu apenas três. Cabe lembrar que o samba-enredo da agremiação, Aquarela brasileira, composto por Silas de Oliveira, é considerado um dos mais famosos de todos os tempos, tendo sido, inclusive, reeditado em 2004.

⁴⁰¹ JÚRI das escolas se reúne para criticar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 36, 14 fev. 1964. 1º caderno, p. 9.

⁴⁰² ESCOLAS DE SAMBA, blocos e ranchos vão a CL: sem anulação não haverá desfiles no carnaval de 65. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 11018, 18 fev. 1964. p. 12.

a intervenção do governador por conta da incompetência da comissão julgadora. Dois dias após, o periódico noticiou que os dirigentes das agremiações haviam se reunido para redigirem um memorial a ser entregue a Carlos Lacerda por solicitação de Marcelo Garcia, chefe de gabinete do governador, enumerando os motivos para o pedido de anulação do concurso:

Assim, deverá constar [no memorial]: 1) a mudança da comissão julgadora duas horas antes de iniciado o desfile da Avenida Presidente Vargas; 2) o reconhecimento da honestidade de cada jurado mas, também, sua incompetência para julgar sobre carnaval e samba; 3) de oito, apenas dois jurados funcionaram no desfile das pequenas escolas na Praça Onze de Junho; 4) a quebra do sigilo do voto por parte da comissão julgadora, tanto que o matutino “Correio da Manhã”, em sua edição de 13 do corrente revela o voto de alguns jurados; 5) diante de tais fatos os sambistas pedem ao chefe do Executivo carioca a anulação dos desfiles carnavalescos de domingo e segunda-feira de carnaval.⁴⁰³

Entre as razões acima elencadas no *Diário Carioca*, acreditamos que o principal ponto de sustentação para o pedido de anulação foi o da alegada quebra de sigilo por parte da comissão julgadora dos desfiles. Recorrendo ao outro periódico citado na reportagem, verificamos que, na verdade, o sigilo foi pretensamente quebrado apenas por José Lewgoy – e não por toda a comissão julgadora –, que teria revelado ter punido o Império Serrano em cinco pontos e os Aprendizes de Lucas em um, o que, de acordo com a reportagem do *Correio da Manhã*, teria prejudicado imensamente ambas as escolas que haviam se apresentado muito bem. Outro problema que no mínimo causou estranheza foi a mudança da comissão julgadora pouco tempo antes do início das apresentações. A explicação dada pelo então responsável pela escolha dos julgadores foi que alguns membros não haviam comparecido, motivando-o a realizar a troca de toda a comissão julgadora e não apenas dos ausentes.⁴⁰⁴

Embora os pedidos de anulação dos desfiles das escolas de samba fossem algo bastante recorrente ao longo de sua história, a ameaça realizada pela maioria das escolas de samba de não desfilarem em 1965 gerou, no mínimo, uma tensão porque eram elas as principais atrações do maior evento festivo da cidade. Tal impasse permaneceu com a divulgação do resultado no Diário Oficial do Estado da Guanabara que mantinha a Portela como a campeã do carnaval carioca de 1964, fato assim noticiado pelo *Diário Carioca* em 19 de abril de 1964 sob a manchete “Portela venceu e grandes escolas não desfilam em 65.” Apesar da dubiedade da

⁴⁰³ SAMBISTAS inconformados com derrota voltam a CL. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 11020, 20 fev. 1964. p. 12.

⁴⁰⁴ TROCA dos jurados origina protestos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 21735, 13 fev. 1964. 1º caderno, p. 3.

sentença, que poderia indicar que a referida agremiação atuou nos bastidores para fazer valer o resultado consagrado pela comissão julgadora, a reportagem não indica a participação da Portela no fato, indicando apenas que o resultado seria mantido:

Várias reuniões foram realizadas pelos dirigentes, ficando deliberado aguardar a resposta do governador, para caso a mesma fosse a de confirmar os resultados oficiais, tomarem a decisão de somente desfilar em seus próprios bairros no carnaval de 1965. Embora até o momento o governador Carlos Lacerda não tenha se pronunciado a respeito, a Secretaria de Turismo publicou, sexta-feira, no “*Diário Oficial*”, o resultado oficial do desfile das grandes escolas de samba do “domingo gordo” do carnaval carioca na Avenida Presidente Vargas.⁴⁰⁵

Claro está que a indicação na manchete de que as grandes escolas de samba não fariam parte do desfile no carnaval de 1965 partiu de uma interpretação do jornalista responsável pela matéria, pois não há, na própria reportagem, qualquer declaração dos dirigentes dessas agremiações acerca da manutenção da decisão de não desfilarem no ano seguinte.

Apesar dos protestos contra o resultado e da promessa de uma reunião com o governador Carlos Lacerda, fica claro que a intenção dos órgãos responsáveis pelo carnaval do Rio de Janeiro nunca foi a de anular o desfile, conforme encontramos no periódico *A Noite* ainda no mês de fevereiro de 1964:

A pretensão dos dirigentes de várias escolas de samba de querer a anulação do concurso que deu a vitória à Escola de Samba da Portela, no último carnaval, não foi tomada em consideração pelas autoridades. Isso porque – segundo declarou o sr. Pedro Afonso Mibielli de Carvalho, da Secretaria de Turismo – a medida implicaria em novo desfile de todas as escolas concorrentes, o que, obviamente, seria coisa impraticável.⁴⁰⁶

Percebe-se, portanto, que não houve qualquer desejo das autoridades responsáveis em atender os anseios das escolas de samba descontentes, não tendo sido sequer levados em consideração, dada principalmente a impossibilidade de realização de um novo certame. Ainda na mesma reportagem, o entrevistado pelo periódico realizou um apelo às descontentes, citando os motivos pelos quais ele acreditava na manutenção do desfile de 1965:

⁴⁰⁵ PORTELA venceu e grandes escolas não desfilam em 65. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 11069, 19 abr. 1964. p. 8.

⁴⁰⁶ RESULTADOS dos desfiles carnavalescos não serão anulados. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 17542, 18 fev. 1964. p. 5.

Quanto à ameaça de não desfilarem no carnaval de 65 as escolas descontentes, afirmou que o problema é delas, mas não acredita nisso, por vários motivos: por uma questão de espírito carnavalesco, por se tratar do carnaval do Centenário e, sendo assim, seus responsáveis se acharam na obrigação sentimental, por amor à sua cidade, de contribuírem para o maior brilhantismo dos festejos e, também, porque elas sabem que a subvenção só é concedida àquelas que desfilam. Além do mais, não vão elas dar, voluntariamente, oportunidade a outras escolas, para tomarem-lhes os lugares. Até lá, certamente tudo estará esquecido.⁴⁰⁷

Não encontramos nos periódicos disponíveis as razões pelas quais as escolas de samba descontentes foram demovidas da ideia de não participarem do carnaval de 1965, mas podemos inferir que o motivo principal, apesar do apelo sentimental relacionado à data especial, estava na possibilidade do não recebimento da subvenção oficial ou até mesmo na chance, talvez menos provável, de serem substituídas por outras agremiações.

Fato é que, como sabemos, o resultado do desfile de 1964 não foi anulado e tampouco o desfile do IV Centenário deixou de contar com a presença das escolas de samba descontentes. Contudo, a contrariedade com as instituições organizadoras do carnaval carioca ainda permaneceu até o fim de 1964, dessa vez sobre as subvenções que seriam destinadas para a realização dos cortejos. Nesse caso, as agremiações reclamavam que ainda não haviam recebido as verbas prometidas no valor de 2 milhões de cruzeiros para cada uma e, além disso, esse montante seria reduzido pela metade.⁴⁰⁸

A maior queixa dos dirigentes das escolas de samba era o tratamento desigual que sofriam por parte da Secretaria de Turismo em relação às grandes sociedades e aos ranchos carnavalescos, o que era algo paradoxal, haja vista que as escolas de samba já haviam se tornado as grandes atrações do carnaval carioca. Eles reclamavam à época do projeto de lei apresentado na Assembleia Legislativa que previa o pagamento de uma subvenção de 2 milhões de cruzeiros às escolas de samba que desfilaram na Avenida Presidente Vargas, 500 mil cruzeiros às demais, além de destinar o pagamento de 6 milhões de cruzeiros a cada uma das grandes sociedades e três aos ranchos carnavalescos. O que os dirigentes das escolas de samba pleiteavam era uma equiparação aos ranchos carnavalescos, algo que o secretário de turismo garantiu que aconteceria a partir da criação de uma verba suplementar.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ RESULTADOS dos desfiles carnavalescos não serão anulados. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 17542, 18 fev. 1964. p. 5.

⁴⁰⁸ ESCOLAS ameaçam não desfilar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 290, 09 dez. 1964. 1º caderno, p. 12.

⁴⁰⁹ ESCOLAS DE SAMBA querem a mesma verba de Ranchos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 291, 10 dez. 1964. 1º caderno, p. 10.

Como sabemos, todas as pendências que as escolas de samba tinham com os órgãos responsáveis pelos desfiles parecem ter sido resolvidas, pois o desfile de 1965 transcorreu normalmente, principalmente devido à promessa de que elas teriam as suas verbas equiparadas. Além disso, ainda em 1964, as agremiações começavam a anunciar os enredos que apresentariam no carnaval do IV Centenário. Uma das primeiras escolas de samba a fazê-lo foi a Portela que, mediante as palavras de seu presidente, Nelson de Andrade, revelou que a agremiação contaria a *História das Ruas do Rio Antigo*, indicando também que seu enredo em 1966 seria o *Batizado de Dom Pedro II*⁴¹⁰.⁴¹¹

Um ponto interessante a ser citado aqui é que a decisão de se realizar um desfile temático não partiu da Secretaria de Turismo, mas da Associação das Escolas de Samba, que havia comunicado ao órgão a intenção de homenagear a cidade pela passagem do seu quarto centenário, o que foi confirmado pelo seu então presidente, Expedito Silva, ao periódico *O Jornal*, que relatou que todas elas, inclusive as que desfilariam nas divisões inferiores, levariam para a avenida enredos com a temática. Além disso, as escolas de samba já começavam a revelar os enredos que apresentariam no carnaval de 1965:

Conquanto ainda muitas escolas não tenham revelado os títulos do tema de cada um dos seus enredos, a seção de carnaval de *O JORNAL* já revela os de algumas delas, cujos “scripts” contarão tudo sobre os 400 anos da cidade. Os Acadêmicos do Salgueiro, com “História do carnaval carioca”; A Portela, mostrando “Ruas do Rio Antigo”; Império da Tijuca, com “Apoteose do Rio de Janeiro”, e a Imperatriz Leopoldinense denominando seu enredo “Homenagem do Brasil ao IV Centenário do Rio”.

Aguarda-se, ainda esta semana, o pronunciamento da Estação Primeira, a verde-rosa da Mangueira e o Império Serrano, bem como a popular “serrinha” de Madureira, quanto aos nomes dos seus enredos que estão sendo escolhidos sob o maior sigilo.⁴¹²

Por ter sido uma decisão das próprias escolas de samba e pelo fato de ser um desfile bastante peculiar, que comemoraria o advento do IV Centenário do Rio de Janeiro, consideramos importante, dentro das possibilidades, elencar aqui os enredos que as agremiações apresentariam no carnaval de 1965 como podemos ver a seguir:

⁴¹⁰ Ao fim, a Portela apresentou em 1965 o enredo *História e tradições do Rio Quatrocenário, do Morro Cara de Cão à Praça Onze*. Já em 1966, a agremiação apresentou o enredo *Memórias de um sargento de milícias*.

⁴¹¹ LUIS PAULO. Nélson “Marrom” dá à Portela título tentado no Salgueiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 38, 16 fev. 1964. 1º caderno, p. 14.

⁴¹² LUIZ ANDRÉ; NETTO, Walter. “História do Rio” será enredo de todas as escolas de samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 46, n. 13363, 16 dez. 1964. 2º caderno, p. 2.

Tabela 3 - Escolas de samba e seus enredos em 1965 - Grupo I

Agremiação	Enredo
Imperatriz Leopoldinense	Homenagem ao Brasil no IV Centenário
Império da Tijuca	Apoteose ao Rio de Janeiro
Aprendizes de Lucas	Progresso e tradições do Rio
Unidos da Capela	Rio de ontem e de hoje
Estação Primeira de Mangueira	Rio através dos séculos
Acadêmicos do Salgueiro	História do carnaval carioca
Portela	História e tradições do Rio Quatrocenário
Império Serrano	Cinco bailes tradicionais na história do Rio
União de Jacarepaguá	Carnaval, alegria do Rio
Mocidade Independente de Padre Miguel	Parabéns pra você, Rio

Fonte: Galeria do Samba

No entanto, consideramos também importante abordar os enredos dos outros grupos, não nos atendo exclusivamente às principais escolas de samba da cidade, para que pudéssemos ter a comprovação de que todas as agremiações estavam dispostas a participar do desfile temático, pois, como dissemos, a iniciativa partiu delas e não do poder público, e se encontrariam alguma exceção. A tabela do Grupo II apresenta-nos um caminho de resposta:

Tabela 4 - Escolas de samba e seus enredos em 1965 – Grupo II

Agremiação	Enredo
Unidos do Cabuçu	Rio de 400 Janeiros
Tupy de Brás de Pina	Outros carnavais
União do Centenário	
Aprendizes da Gávea	
Caprichosos de Pilares	O IV Centenário do Rio de Janeiro
Unidos da Vila Santa Teresa	Rio antigo
Unidos de Vila Isabel	Epopeia do Teatro Municipal
Unidos da Tijuca	
Unidos de Padre Miguel	Viagem através do Rio
Império do Marangá	Exaltação ao IV Centenário do Rio de Janeiro
Lins Imperial	Rio através da história
Paraíso do Tuiuti	Quatro séculos de glória
Independentes do Leblon	
São Clemente	Relíquias e memórias do Rio
Acadêmicos de Santa Cruz	Rio, quatro séculos de glórias

Fonte: Galeria do Samba

A listagem de vinte e um enredos (de um total de vinte e cinco) das escolas de samba que compunham os Grupos I e II (equivalentes aos atuais Grupo Especial e Série Ouro respectivamente) no carnaval de 1965 demonstra que de fato a opção por homenagear o aniversário da cidade foi respeitada, sendo seguida também pelas escolas de samba do Grupo III, em uma homenagem que não se limitou a narrar apenas fatos históricos do Rio de Janeiro, mas também aspectos diversos como o próprio carnaval – escolha dos Acadêmicos do

Salgueiro, da União de Jacarepaguá e da Tupy de Brás de Pina –, marcos da cidade como o Theatro Municipal – enredo da Unidos de Vila Isabel – ou mesmo a história dos transportes coletivos, enredo da Unidos da Ponte.

Fato é que, ao contrário do que ocorria na maior parte da década de 1950, quando as escolas de samba divulgavam os seus enredos somente às vésperas dos desfiles, na década de 1960 esse panorama já se encontrava modificado, pois passou a ser comum que as agremiações começassem a divulgar antecipadamente os títulos dos enredos e a fornecer os seus detalhes à imprensa especializada. Exceção a esse panorama da década de 1950 ocorreu no ano de 1958, quando os Acadêmicos do Salgueiro, por intermédio do seu dirigente Nelson de Andrade, revelaram alguns pormenores do que seria apresentado no carnaval ao *Jornal do Brasil*, atitude vista simultaneamente como um ineditismo e uma homenagem ao periódico.⁴¹³

Retomando os preparativos para o carnaval de 1965, a primeira agremiação a divulgar os pormenores do seu enredo para o desfile comemorativo do IV Centenário foi a Mocidade Independente de Padre Miguel, que confirmava a intenção de homenagear o aniversário do Rio de Janeiro, tendo sido assim noticiado pelo *Jornal do Brasil*:

Parabéns pra Você, Rio é o título do primeiro grande enredo a ser lançado para o carnaval do Quarto Centenário, em que a Escola de Samba Mocidade Independente vai contar, como as outras, a história da Cidade desde os tempos de sua fundação. O enredo se desenvolve em cinco fases distintas que darão uma visão completa da história da Cidade da seguinte maneira: O Rio dos Fundadores; O Rio dos Vice-Reis; O Rio Imperial; O Rio da República; O Rio do Quarto Centenário.⁴¹⁴

Seguidamente à Mocidade Independente de Padre Miguel, outras escolas de samba foram realizando a mesma tática de divulgarem os detalhes de seus enredos para a imprensa, tornando-os conhecidos de um público leitor cujo segmento social já fazia parte dos desfiles das agremiações, não mais se limitando a assisti-las, revelando também o montante a ser utilizado nos preparativos do desfile, caso da Estação Primeira de Mangueira:

O enredo da Mangueira intitula-se “Rio Quadrisséculo”, luxuoso tema que vai contar toda a história do Rio desde a chegada do navegador português André Gonçalves. [...] Três mil sambistas integrarão o elenco da Estação Primeira no tema que custará 30 milhões de cruzeiros para a sua montagem,

⁴¹³ Cf. nota 94, p. 54.

⁴¹⁴ MAURO, Ivan; PORTELLA, Juvenal. O samba cá entre nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 160, 09 jul. 1964. Caderno B, p. 8.

incluindo-se as fantasias dos seus principais figurantes, entre eles “Gigi”, “Delegado”, “Prego”, Robertinho e o popular cantor Jamelão.⁴¹⁵

Além dessa tática de aproximação com a imprensa jornalística, outra forma de divulgação que as escolas de samba passaram a receber foi a de sua exibição na televisão, como podemos ver na página do *Jornal do Brasil*⁴¹⁶ reproduzida a seguir:

Figura 15 - Abertura do Carnaval na TV Excelsior



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

De acordo com a imagem anterior, vemos que o *Jornal do Brasil*, em conjunto com a rede de televisão *Excelsior* – rede fundada em 1960 e extinta dez anos depois –, promoveram a divulgação, considerada até então inédita, dos sambas-enredo das escolas de samba que seriam entoados no carnaval de 1965, demarcando, segundo o periódico, a abertura do carnaval do IV Centenário, fazendo surgir, portanto, uma nova forma de interação entre as agremiações e a imprensa. Outra emissora de televisão também realizou essa estratégia de aproximação com as escolas de samba, dedicando um programa exclusivo – transmitido pela *TV Rio*, canal televisivo

⁴¹⁵ MANGUEIRA gastará 30 milhões para vencer na Pres. Vargas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 46, n. 13377, 03 jan. 1965. 2º caderno, p. 2.

⁴¹⁶ ABERTURA do carnaval do IV Centenário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 23, 28 jan. 1965. 1º caderno, p. 13.

que permaneceu no ar entre 1955 e 1977 – para as apresentações dessas manifestações carnavalescas intitulado *Ensaio Geral*:

Atualizando a sua programação, segundo os objetivos do esquema Treze Quatrocentão, a TV-Rio abriu espaço em suas transmissões para a apresentação de diversas atrações carnavalescas. [...] Diferente do outro [programa], “Ensaio Geral” tem como característica a apresentação do que há de melhor nas escolas de samba cariocas, no moderno palco-auditório da TV-Rio. Mas o ponto alto do programa que apresenta samba pra valer é a participação do repórter Amauri Monteiro. Este não se limita a fazer com que os sambistas e pastoras das escolas que lá desfilam mostrem o que farão na grande parada de domingo de Carnaval. Com aquele seu jeito de repórter entrão e malicioso, Amauri Monteiro vai mais longe e consegue extrair informações preciosas para o telespectador, que assim penetra na intimidade das grandes escolas de samba e de suas figuras mais destacadas.⁴¹⁷

Portanto, podemos perceber que o principal objetivo de programas como o apresentado pela *TV Rio* era o de aproximar ainda mais as escolas de samba do grande público que, obviamente, demonstrava interesse por essas agremiações que, por sua vez, aproveitavam-se da atenção recebida, tentando divulgar ainda mais os seus enredos e as suas personalidades. Na mesma reportagem acima citada, o *Diário de Notícias* informa que a agremiação que tinha feito parte das últimas transmissões do programa *Ensaio Geral* havia sido os Acadêmicos do Salgueiro que, de acordo com o periódico, encantou o público com a presença de Isabel Valença que contou alguns detalhes de como seria a sua participação na agremiação durante o desfile daquele ano.

Entretanto, a aproximação das escolas de samba do Rio de Janeiro com a imprensa escrita e, de maneira mais recente, com a imprensa televisiva, não as poupou de receberem críticas que se tornavam cada vez mais recorrentes como vimos no terceiro capítulo, principalmente mediante as palavras dos jornalistas Sérgio Bittencourt, Aroldo Bonifácio e Sérgio Cabral para quem as escolas de samba estavam sendo deturpadas pela presença de pessoas alheias ao seu universo. Porém, essas críticas ao que as escolas de samba cariocas pretensamente haviam se tornado não foi exclusividade desses três jornalistas, pois outras personalidades, inclusive nomes importantes na história dessas agremiações, também advogaram que elas estavam perdendo as suas características originais. Nesse sentido, pouco menos de dois meses antes do início da festa, José Ramos Tinhorão⁴¹⁸ apresentou uma análise

⁴¹⁷ ENSAIO Geral começa no 13. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 12956, 14 fev. 1965. Quarta seção, p. 6.

⁴¹⁸ José Ramos Tinhorão (Santos/SP, 07/02/1928 – São Paulo/SP, 03/08/2021). Jornalista e historiador da música popular brasileira.

de página inteira no *Diário Carioca* em que entendia que a escola de samba estaria dando início ao seu fim como fenômeno folclórico naquele carnaval do IV Centenário do Rio de Janeiro.

Buscando traçar o histórico da formação das escolas de samba e entendendo que sua estrutura foi formada pelas camadas populares a partir dos ranchos de Reis que teriam sido paganizados desde o século XIX, tornando-se os ranchos carnavalescos, Tinhorão afirma que a busca por ascensão social dos segmentos menos favorecidos foi o estopim para que essas agremiações começassem a sua desagregação, sendo ele partidário da tese de que as escolas de samba e seus membros apresentavam uma pureza e ingenuidade que foram maculadas. Ainda assim, ele nos oferece um importante panorama sobre o que se pensava sobre as agremiações carnavalescas naquele momento comemorativo da cidade:

Com o aumento do número de figurantes, de ano para ano, e a crescente proliferação das próprias escolas de samba (consequência da expansão da cidade após a última guerra) a direção desse tipo especial de associação carnavalesca passou, pouco a pouco, direta ou indiretamente, dos próprios sambistas para elementos capazes de financiar o alto custo das apresentações: comerciantes, bicheiros e industriais.⁴¹⁹

No trecho acima, percebemos que Tinhorão identifica no aumento do número de agremiações as próprias razões para que as suas características fossem modificadas, deixando de serem organizadas pelos próprios sambistas passando para aqueles que seriam capazes de patrocinar os desfiles cada vez mais caros, ainda que o pedido de auxílio dos componentes das escolas de samba aos comerciantes locais fosse algo recorrente desde o início de sua existência e a presença mais marcante dos bicheiros nas agremiações tenha se dado a partir dos anos de 1970.

Mais adiante, Tinhorão aponta que as escolas de samba ganharam o status de principal atração do carnaval carioca a partir do momento em que o carnaval de rua entrara em decadência, passando a atrair turistas e se voltando para o caminho do show, chamando atenção também das camadas médias da população. Mesmo que, segundo ele, prevalecesse na organização das agremiações o artifício da solidariedade de grupo, em que seus componentes trabalhavam gratuitamente para elas, seus dirigentes estavam dominados pela lógica do show, o que teria decretado o início da decadência das escolas de samba:

⁴¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1^a da arte erudita. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11296, 17 jan. 1965. p. 11.

Ora, como no atual estado da comunidade em que se criam as escolas de samba não se encontram no próprio meio os artistas e artesãos capazes de “elevar” o nível artístico das alegorias, para o sobrepujamento do rival, a tendência normal foi para o que viria a se revelar uma forma de suicídio: o apelo à colaboração de artistas de cultura erudita.⁴²⁰

De acordo com Tinhorão, as comunidades nas quais as escolas de samba surgiam não eram capazes de produzir artistas com um nível técnico que passou a ser exigido dada a competitividade entre as agremiações, cujos dirigentes começaram a recorrer a profissionais com uma formação erudita o que, segundo a sua ótica, deu início à morte das escolas de samba, movimento inaugurado a partir do momento em que os Acadêmicos do Salgueiro, na figura de seu dirigente Nelson de Andrade, convidaram Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nilton Sá para elaborar o seu desfile, em uma tentativa, ainda de acordo com Tinhorão, de uma impossível mistura entre a cultura erudita e a cultura popular. Mais ainda, o historiador da música popular brasileira indicou que o carnaval de 1965 comprovaria a sua tese de que as escolas de samba estavam cometendo um suicídio ao se aliarem e permitirem a penetração dos segmentos médios da sociedade em seus quadros:

A partir daí, numa sucessão de equívocos, os componentes das escolas de samba aceitaram a tese suicida da sua cultura, segundo a qual as inovações e o sucesso alcançado perante o público das avenidas lhes pertenciam. Como em tantos casos [...], a grande ilusão da massa humilde foi acreditar que da sua união com a classe média lhe poderia advir algum benefício. E o carnaval do IV Centenário aí estará para provar esta verdade. Graças a verbas oficiais liberadas às pressas para ajudar nas despesas, graças a doações dos seus mecenás locais e às contribuições arrancadas ao comércio ou conseguidas através da realização de ensaios pagos, as escolas de samba vão apresentar realmente durante o carnaval de 1965 o maior “show” ambulante jamais encenado em qualquer parte do mundo.⁴²¹

Assim, José Ramos Tinhorão decretou o fim das escolas de samba como manifestações artísticas populares, sobretudo porque perderam a solidariedade de grupo em detrimento da promoção comercial ampliada pela presença da cultura erudita e com o apoio dos segmentos médios da sociedade.

Exageros à parte, percebemos na opinião de Tinhorão uma preocupação que era comum a todos queles que criticavam a participação de artistas de formação erudita nas escolas de samba, receosos que essa presença representasse uma mácula em uma manifestação da cultura

⁴²⁰ TINHORÃO, José Ramos. Escola de samba desfila para a morte com enterro de 1^a da arte erudita. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11296, 17 jan. 1965. p. 11.

⁴²¹ *Ibid.*

popular, retirando de seus componentes o seu poder criador pautado, muitas vezes, na solidariedade de grupo.

Conforme dissemos anteriormente, essas críticas não pertenceram exclusivamente aos jornalistas especializados no carnaval carioca, mas outras personalidades se manifestaram sobre o processo às vésperas dos desfiles de 1965, como foi o caso de Natal, principal figura até então da Portela que, em duas edições do *Diário Carioca*, manifestou preocupação com aquele momento específico das escolas de samba. Na primeira edição, ele inicialmente afirmou que havia um movimento de tentar manchar a imagem da agremiação, acusando-a de se utilizar de meios escusos para vencer o campeonato, indicando, por sua vez, que essas acusações partiram de alguns jornalistas e de Moacir Rodrigues e Osmar Valença, presidentes do Império Serrano e dos Acadêmicos do Salgueiro respectivamente. No entanto, o ponto-chave da entrevista de Natal acontece quando ele indica que as escolas de samba deveriam se transformar por dentro, impedindo a intromissão de pessoas alheias que tinham por objetivo a promoção pessoal e não os interesses das agremiações. Além disso, critica o fato de que as escolas de samba estariam se tornando manifestações culturais para a apreciação dos segmentos mais abastados da sociedade e não mais para aqueles que as criaram, cobrando da Secretaria de Turismo uma providência:

Onde já se viu cobrar arquibancada na Avenida a Cr\$ 10 mil? Qual o pobre que poderá ver o desfile da “sua” escola, se obrigando a pagar aquilo que ele deve ter juntado para passar todo o carnaval? Sou contra isto. E creio que a solução era a Secretaria enviar às escolas – as donas do espetáculo – alguns ingressos para serem vendidos a bom preço aos próprios associados, outros para serem distribuídos aos que não tiverem mesmo meios para adquiri-los.⁴²²

O trecho acima indica que a preocupação de Natal residia na cobrança de ingressos para as arquibancadas, o que estaria afastando os componentes das escolas de samba em detrimento da presença daqueles que podiam adquirir os ingressos, em um movimento em que as agremiações, “dona do espetáculo”, não pareciam ter a opinião levada em consideração pelas instituições organizadoras dos desfiles. Logo, percebemos que as críticas de Natal não estavam direcionadas aos trabalhos executados por artistas de formação acadêmica, mas para aquilo que ele considerava como uma “profissionalização do samba”, o que ficou mais evidente em outra edição do *Diário Carioca*.

⁴²² PORTELA tem pronto o que suas rivais ainda sonham em fazer. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11299, 21 jan. 1965. p. 12.

A poucos dias do início dos desfiles, Natal reafirmava a sua preocupação com aquilo que ele considerava que causaria o fim das escolas de samba, ou seja, a profissionalização. Inicialmente, o presidente de honra da Portela apontou que não era contra a evolução do samba, inclusive dizendo que a presença de alas coreografadas eram benéficas, mas sendo totalmente contrário ao pagamento para a apresentação de passistas nos desfiles. Para ele, de acordo com a matéria jornalística, a rivalidade criada entre as escolas de samba e, mais especificamente para o carnaval do IV Centenário, era a principal responsável para que a profissionalização do samba atingisse níveis absurdos, completando:

Agora providência alguma seria bem-sucedida na intenção de pôr-se fim à irregularidade. O negócio é cuidar, agora, para que o ano que vem não sejam repetidos os mesmos erros. Por ora, a guerra [ilegível]. E já está, inclusive, declarada. Abertamente.⁴²³

Entre as figuras simbólicas do carnaval carioca, Natal não era voz uníssona contra o que ele chamou de profissionalização do samba, ainda que, na sua concepção, esse fato estivesse ligado ao pagamento para que passistas se apresentassem, não apontando contundentemente que teria sido fruto do trabalho de pessoas oriundas do meio acadêmico na concepção do carnaval, ainda que tenha reclamado da presença daquelas pessoas alheias às escolas de samba que tinham, segundo ele, por objetivo a autopromoção. Além de Natal, outro personagem que criticou algumas características incorporadas pelas escolas de samba foi a destaque Isabel Valença, que passou à história do carnaval representando Xica da Silva no carnaval de 1963. Para ela, o grande problema nas apresentações das escolas de samba do Rio de Janeiro era o samba marcado:

[...] Isabel Valença – a Chica da Silva – está, também, de alma e corpo inteiro contra o chamado samba-marcado, na sua opinião “uma chaga que vem grassando enormemente e que vem desvirtuando o verdadeiro sentido da existência das escolas de samba, que é mostrar ao povo o samba puro, autêntico.”⁴²⁴

Notamos nas palavras acima que a componente do Salgueiro aponta, assim como outros tantos, a presença de uma pretensa pureza do samba que estaria sendo modificada por

⁴²³ NATAL reafirma: samba não dura mais 5 anos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11331, 27 fev. 1965. p. 12.

⁴²⁴ ISABEL Chica da Silva é contra samba marcado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11332, 28 fev. 1965. p. 12.

interferências externas que, na opinião dela, era representada pelo samba marcado. Curiosamente, as maiores críticas até então realizadas sobre um desfile de uma escola de samba foi justamente quando uma ala dos Acadêmicos do Salgueiro no ano em que Isabel Valença foi consagrada incorporando a personagem título do enredo, a bailarina Mercedes Baptista coreografou uma ala inteira que representou a dança do minueto. Entretanto, Isabel Valença, provavelmente por ter obtido sucesso, isto é, sua escola de samba ter sido consagrada como a campeã daquele ano, saiu em defesa especificamente dessa ala e da coreógrafa:

Rebatendo quaisquer insinuações que se pudessem fazer com relação ao fato de ter pertencido ao Salgueiro o início das várias inovações nos desfiles da escola, Isabel Valença acentuou que “a participação de Mercedes Batista, em 63 – quando a escola foi campeã – obedecia a exigências no enredo, pois Chica da Silva, exigiu ao tornar-se dama, a presença da dança do minueto em todos os lugares a que comparecia. E Mercedes Batista apenas *marcou*, esta dança. Nada mais.⁴²⁵

De acordo com Isabel Valença, então, as críticas direcionadas à ala em questão eram injustas porque a sua coreografia estava diretamente relacionada ao enredo, não sendo, portanto, algo descontextualizado como outras marcações as quais ela provavelmente estava criticando ao longo da entrevista. Portanto, podemos perceber que ainda que se considere a década de 1960 como um período de grandes transformações nos desfiles das escolas de samba, algumas sendo consideradas como prejudiciais a elas, cujas críticas foram sendo ampliadas, não havia um consenso sobre em que exatamente esses prejuízos consistiam, pois enquanto alguns culpavam o trabalho dos carnavalescos, outros direcionavam o seu foco para os dirigentes das agremiações ou para uma espécie de profissionalização dos sambistas.

Todavia, ainda que as críticas tenham sido ampliadas ao longo do tempo e, tomado grande fôlego em 1965, sendo cada vez mais contundentes principalmente por parte da imprensa, o fato é que o carnaval daquele ano foi cercado de grande expectativa por conta das comemorações dos quatrocentos anos do Rio de Janeiro, cuja data de fundação coincidiria justamente com o momento dos desfiles das escolas de samba. Além disso, os órgãos organizadores do certame conviveram com momentos de tensão devido às ameaças das escolas de samba não se apresentarem para os desfiles, primeiro porque desejavam que o concurso do ano anterior fosse anulado e, em segundo lugar, por exigência de equiparação das subvenções oficiais. Como sabemos, os temores sobre a não realização dos desfiles não se confirmaram e a

⁴²⁵ ISABEL Chica da Silva é contra samba marcado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 11332, 28 fev. 1965. p. 12.

disputa das escolas de samba ocorreu normalmente em 1965, que consagrou o Salgueiro como o campeão e o seu modelo de desfile como veremos na próxima seção.

4.3 O desfile do IV Centenário e a consolidação dos Acadêmicos do Salgueiro

Diversos autores consideram que a chegada de Fernando Pamplona e de seu grupo aos Acadêmicos do Salgueiro significou o despertar de um processo revolucionário nas escolas de samba porque teria desencadeado uma mudança nos padrões dos desfiles dessas agremiações, sobretudo no que diz respeito aos enredos que eram apresentados, baseados até aquele momento em vultos e efemérides da História brasileira, levando para a avenida temas que pretensamente eram inéditos, cujos principais personagens remetiam à história afro-brasileira, o que teria representado para esses autores uma revolução temática.

Entretanto, cremos, em primeiro lugar, que essas apresentações não significaram necessariamente uma revolução porque não ocorreu uma significativa ruptura com os padrões daquilo que já era apresentado pelas escolas de samba, pois muitas continuaram a se valer dos enredos que eram mais comuns até então. Em segundo lugar, alguns autores comprovaram que a temática afro-brasileira já havia sido utilizada em períodos anteriores, ou seja, antes mesmo da fundação do Salgueiro. Como dissemos anteriormente, acreditamos que o cerne da questão não está em uma ruptura radical com os padrões apresentados até então – nem mesmo o próprio Salgueiro rompeu definitivamente –, mas sim na forma como esses enredos eram apresentados ao público e à comissão julgadora, o que teria, em nossa opinião, inaugurado um novo modelo de desfile, contribuindo para consolidar essa agremiação no carnaval carioca, sobretudo se pensarmos em termos de títulos conquistados, sendo sete títulos em dezenas possíveis entre 1960 e 1975.

Portanto, apresentamos aqui como uma de nossas hipóteses que o desfile do IV Centenário foi aquele que consolidou o Salgueiro no cenário das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Afirmamos isso porque se o título de 1960, com *Quilombo dos Palmares* – apontado por vários autores como o marco da revolução temática –, foi dividido com outras quatro agremiações, e o de 1963, com o enredo sobre *Xica da Silva*, poderia ter significado um título isolado dessa escola de samba, o campeonato de 1965, em que apresentou a *História do Carnaval Carioca*, significou o sucesso das táticas – que veremos mais adiante – empregadas pelos Acadêmicos do Salgueiro.

Convivendo com as críticas ao seu desfile de 1963, principalmente no que dizia respeito à ala coreografada pela bailarina Mercedes Baptista em que simulava uma dança de salão, acusando-se a agremiação de uma deturpação, os Acadêmicos do Salgueiro buscaram no carnaval do IV Centenário recuperar o título perdido para a Portela no ano anterior, quando alguns erros cometidos ao longo de sua apresentação impediram a conquista do bicampeonato, tendo a culpa recaído sobre o excesso de teatralização, fazendo com que o carnavalesco Arlindo Rodrigues tomasse a culpa para si:

Todo mundo culpou Mercedes Batista pela coreografia da escola, atribuindo-a ao seu deslumbramento pelo sucesso alcançado na polca apresentada no desfile da Chica da Silva. Mas vou ser franco, se houve algum culpado ali, fui eu. [...] Foi uma grande besteira minha exigir que, em meio ao desfile, houvesse um momento teatral, um efeito que eu acreditava de impacto. Porque acontece o seguinte: a ação pode ser teatral, mas você não pode deter o componente da sua espontaneidade para que ele se comporte de maneira teatral. Foi besteira minha.⁴²⁶

Como já exposto neste capítulo, os desfiles das escolas de samba em 1964 foram marcados não somente por essas reclamações de perda de autenticidade que já os acompanhavam, mas também por conta dos protestos contra o resultado consignado pela comissão julgadora, o que provocou ameaças de sua não realização em 1965 também devido aos pedidos de equiparação dos valores das subvenções pagos às agremiações pelos órgãos governamentais. No entanto, o desfile não deixou de ocorrer e uma das principais reclamantes, justamente os Acadêmicos do Salgueiro, venceria aquele carnaval lançando mão de algumas táticas.

A primeira dessas táticas foi a escolha do tema do enredo no qual a agremiação optou por algo que seria original, ainda que o desfile daquele ano tivesse sido temático, conforme as palavras do seu carnavalesco Fernando Pamplona, fugindo às homenagens a personalidades ou a fatos da história brasileira.

[...] o Salgueiro já tinha enredos originais em relação ao rame-rame geral. Não era uma intenção nossa dizer assim: “vamos fazer diferente dos outros”. Mas era uma intenção de você colocar em cartaz uma peça também que é diferente das outras que tão aí, né? O fato é que era muito difícil. Um vinha com ruas e bairros antigos, Rio de Janeiro no tempo do Vice-Rei, Luiz Edmundo. Caía tudo na mesma coisa, né? A não ser a regionalização – e não cabia também no

⁴²⁶ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 140.

IV Centenário, como a Lapa ou a Praça XI, mais tarde feita. Praça XI por nós, a Lapa pela Portela. Ficava difícil você não ser repetitivo.⁴²⁷

Percebemos que logo na primeira linha da fala de Pamplona acima, novamente o carnavalesco recupera o pioneirismo atribuído ao Salgueiro que teria se colocado contra os enredos que já se encontravam desagastados, enfadonhamente repetitivos. Nesse sentido, de acordo com o artista, o enredo de 1965 deveria seguir a mesma linha a qual a escola já se habituara, que era a de tentar apresentar enredos que escapavam ao que era por ele considerado comum, ainda que ele mesmo tenha indicado ser uma tarefa complicada.

O conceito sobre o enredo para o desfile do IV Centenário nasceu quando o cenógrafo estava no TMRJ e, ao ler uma revista, se deparou com um artigo da jornalista Eneida de Moraes sobre a história do carnaval, retirando dele a ideia das burrinhas carnavalescas na comissão de frente.

Figura 16 - Comissão de frente dos Acadêmicos do Salgueiro em 1965



Fonte: SIAN

A partir desse conceito, Pamplona desenvolveu mais uma tática para conseguir vencer as suas concorrentes, que foi a de teatralizar o desfile, realizando um carnaval dentro do próprio carnaval, ideia que, de acordo com o carnavalesco, era inédita:

⁴²⁷ Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

Aí Shakespeare desceu e disse assim: o teatro dentro do teatro. Você representar o teatro dentro do teatro. Hamlet, né? O carnaval dentro do carnaval. Hoje em dia já tem muitos enredos assim, mas não tinha sido feito ainda o carnaval dentro dele próprio. Coisas sobre o carnaval, espetáculo sobre o carnaval, todo o carnaval, representação, mas a representação do carnaval dentro dele era uma ideia shakespeareana. Era uma ideia histórica e era uma ideia que eu acredito que naquele momento não fosse pintar na cabeça dos caras que não tavam [sic] lendo a mesma revista que, aliás, era uma revista muito alinhada, de circulação muito curta, a *Senhor*⁴²⁸, razão pela qual, talvez, a ideia tenha ficado mais [restrita].⁴²⁹

Portanto, retirando a ideia do desfile a partir de um artigo escrito em uma revista, Pamplona conseguiu o seu objetivo que era o de diferenciar seu enredo das demais agremiações, conforme pudemos visualizar nas tabelas 3 e 4⁴³⁰, contando a história do carnaval do Rio de Janeiro e não fatos recorrentes da história da cidade, realizando uma espécie de encenação teatral, o que seria, em sua visão, mais um ineditismo e que foi creditado à circulação restrita de uma revista.

Além dessas duas táticas – a originalidade do enredo e a sua posterior teatralização –, Fernando Pamplona indica que a narrativa cronológica do enredo foi pensada a partir do livro de título homônimo escrito pela jornalista Eneida de Moraes, sendo mais uma tática utilizada por ele e seus pares nos Acadêmicos do Salgueiro como forma de alcançar o título frente as suas concorrentes, afirmando que os temas da agremiação eram sempre narrados em capítulos como forma de torná-los mais inteligíveis à comissão julgadora e ao público.

E eu me lembro muito bem, não tenho nenhuma modéstia em dizer que o Salgueiro sempre realizou numa ordem cronológica [...], ao passo que as outras escolas, na maioria delas, você podia trocar carros alegóricos uma com a outra. Basta pegar os documentos, arquivos de jornais, ver que não fazia falta um aqui, outro lá. Inverter posição de alas porque não havia, eu creio – eu não falo em todas –, mas na maioria não havia preocupação com o desfile cronológico, com a ordem que hoje [1984] já impera na maioria. E o Salgueiro do Nelson é responsável por isto também, que ele fazia muita questão disto.⁴³¹

Sendo assim, podemos perceber que além dos pioneirismos comumente atribuídos aos Acadêmicos do Salgueiro, Pamplona afirma que o estabelecimento de uma ordem cronológica

⁴²⁸ Revista que circulou entre 1959 e 1964 que tratava de temas como política, negócios, artes e moda. Voltou a circular entre 1971 e 1972 e, posteriormente, entre 1978 e 1988, quando foi incorporada pela revista *Isto É* com o título de *Isto É Senhor*, título que durou até 1992, voltando a ser apenas *Isto É*.

⁴²⁹ Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

⁴³⁰ Cf. tabelas 3 e 4, p. 195.

⁴³¹ Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

no desfile teria sido mais um deles, mesmo que tenha dito que nem todas deixavam de seguir, indicando Nelson de Andrade como o agente dessa tática, em uma divisão de responsabilidades, algo que era recorrente nas palavras do carnavalesco.

Por fim, outra tática adotada pelo carnavalesco dos Acadêmicos do Salgueiro foi o emprego de materiais alternativos para a confecção de fantasias e carros alegóricos. Importante apontar aqui que, segundo Helenise Guimarães⁴³², Fernando Pamplona já havia aplicado componentes pouco usuais no carnaval, como foi o caso do plástico utilizado na decoração do TMRJ, constituindo-se, a partir de 1959, em um material que ajudou a transformar o conceito de ornamentação ao substituir elementos pesados e que não resistiam às chuvas. Especificamente falando do carnaval de 1965, Pamplona aponta que o uso desses materiais levou à afirmação enganosa de que a escola de samba da Tijuca seria uma agremiação luxuosa:

E a *História do Carnaval Carioca* houve uma síntese. Nós tentamos fazer uma síntese com as formas mais expressivas e pintou a coisa que dizem que o Salgueiro é luxuoso, rico, não sei o quê. Vocês são testemunhas que nós somos a escola mais dura e continua sendo. Desses dez maravilhosas [escolas de samba] que tão aí querendo comercializar⁴³³ o Rio de Janeiro – além delas próprias –, a única dura que tá no meio é o Salgueiro, que não sabe em como é que vai fazer o primeiro risco.⁴³⁴

Nota-se nas palavras acima que o carnavalesco objetiva desvincular a sua agremiação de um desfile pautado no luxo, ligando-a a um processo quase que exclusivamente dependente da criatividade e do emprego de materiais alternativos. Este seria um elemento-chave para diferenciar os Acadêmicos do Salgueiro das demais escolas de samba.

Um pompom vermelho sobre um fundo branco vale mais do que duzentos e setenta e cinco lantejoulas e vidrilhos e paetês que são muito mais caros. E vocês podem pegar na fotografia toda, o Salgueiro foi praticamente toda feita na base de pompom vermelho sobre fundo branco, papel branco com fundo vermelho. O Arlindo fantasiou pela primeira vez a bateria ostensivamente. A maior ala de uma escola não vinha a caráter; ou vinha uniformizada, mas mixurucamente [sic]. De repente, aquela ala cresceu e passou a ser quase que a escola com uns arlequins gigantescos. Enfim, aconteceu o que todo mundo sabe.⁴³⁵

⁴³² GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

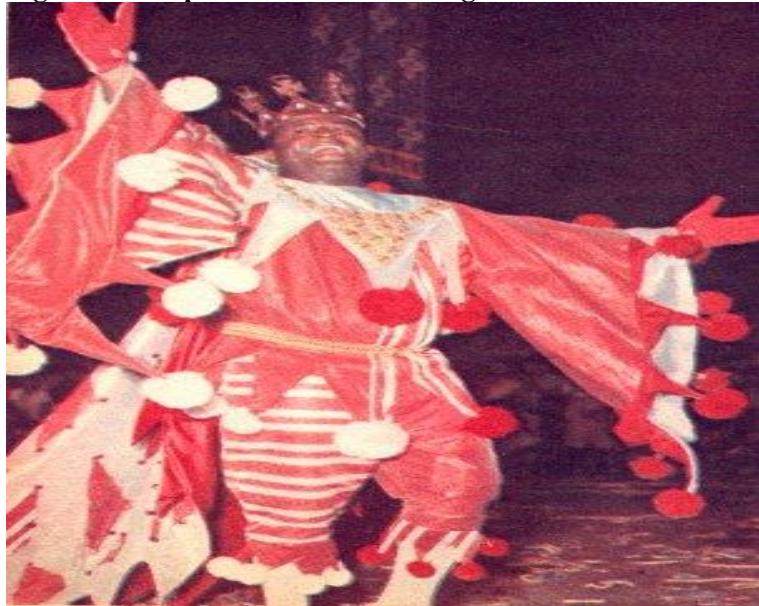
⁴³³ Refere-se às discussões sobre a criação da LIESA.

⁴³⁴ Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

⁴³⁵ *Ibid.*

Podemos perceber que Fernando Pamplona afirmou que a utilização desses materiais alternativos aliada aos seus conhecimentos técnicos permitiram ao Salgueiro se diferenciar das demais agremiações, alcançando, dessa maneira, o título de campeão do carnaval do IV Centenário. As imagens a seguir ajudam a ilustrar as palavras do carnavalesco:

Figura 17 - Aspecto do desfile do Salgueiro em 1965



Fonte: Acervo LIESA

Figura 18 - Abre- alas do Salgueiro em 1965



Fonte: Acervo LIESA

As figuras representativas de dois momentos do desfile dos Acadêmicos do Salgueiro demonstram a utilização do pompom, material que, de acordo com o carnavalesco, era barato e produzia um efeito melhor do que outros itens mais caros. Sobre a imagem do carro que representava o corso carnavalesco (Figura 18), que poderia indicar que a agremiação possuía mais recursos financeiros do que ele afirmava, Fernando Pamplona narrou que o automóvel da década de 1920 foi um empréstimo de um torcedor salgueirense e que foi ornamentado com flores doadas e com bambus retirados por meninos do próprio Morro do Salgueiro⁴³⁶, indicando que a solidariedade de grupo nas escolas de samba ainda existia, o que atenuaria a falta de dinheiro para realizar o carnaval.

Mesmo negando que a agremiação para a qual trabalhava pautasse o seu desfile pelo luxo devido à falta de dinheiro para a sua realização, Fernando Pamplona afirma que ele e seus companheiros passaram a ser, a partir daquele carnaval, cada vez mais ostensivamente atacados pela imprensa – chamada por ele de purista –, como vimos no capítulo anterior, que considerava a sua presença um grande malefício à cultura popular. Procurando se defender das acusações em sua autobiografia, o carnavalesco busca indicar que outras escolas de samba já haviam se utilizado do artifício de contar com artistas dos mais diversos campos de atuação para realizarem alguma etapa na elaboração e/ou execução de seus cortejos:

Mas houve muito bololô antes de entrarmos na Presidente Vargas para o triunfo definitivo. Os entendidos críticos ainda não tinham absorvido a nossa presença “erudita” na criatividade de uma escola de samba. Tinham esquecido ou não sabiam que desde a década de [19]40 estas escolas sempre contrataram artistas eruditos e profissionais para realizarem seus enredos, como a já citada Ded Bourbonnais, uma excepcional cenógrafa e figurinista francesa que chegou ao Brasil com uma excelente Cia. Teatral Francesa, “Les Théophiliens”. Por aqui ficou apaixonada por vários negros, e também produziu carnavais para a “puríssima” Portela. [...] O Natal e o Nelson Andrade pirados pelas “inovações” convidaram Lennie Dale para coreografar sua escola, aceitaram o exibicionismo de Beki Klabin e o oportunismo de Carlos Imperial e sua branquíssima ala dos estudantes e convidaram artistas de destaque da TV Excelsior.⁴³⁷

Percebe-se nas palavras acima que o carnavalesco demonstra uma indignação sobre o fato de o foco de ataque da imprensa estar sempre direcionado a ele e aos Acadêmicos do Salgueiro e não a outras escolas que se utilizaram, segundo ele, de artifícios ainda mais injustificáveis e que, por outro lado, contavam com a complacência dos jornalistas, fato que

⁴³⁶ Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

⁴³⁷ PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013. p. 95.

não se verifica totalmente, pois mesmo Pamplona sendo o alvo preferido, outras agremiações não escaparam ao crivo da imprensa, caso da Portela, que recebeu o questionamento do jornalista Sérgio Bittencourt no tocante aos seus preparativos para o carnaval do IV Centenário:

Voltemos ao tema samba enquanto o Carnaval não chega. Semana passada recebi um telefonema do presidente da Portela pedindo boa vontade com a Escola. O presidente me informou, na ocasião, não ser tão verdadeira a informação de que Lennie Dale ensaiaria toda a Escola de Samba Portela. Não, não é tanto assim – o que pode acontecer é Lennie fazer a coreografia de uma das “alas”. Pois é, isto pra mim basta.⁴³⁸

As críticas da imprensa dirigidas à Portela levaram o seu então presidente à decisão – não efetivada – de não se apresentar no carnaval do IV Centenário, pois considerava injustas as acusações de que a presença de artistas da TV Excelsior compondo uma ala do cortejo significaria uma deturpação das escolas de samba, ressaltando que os críticos esqueceram que os Acadêmicos do Salgueiro contariam com a presença de Mercedes Baptista acompanhada de seu balé profissional.⁴³⁹ Claro está que Nelson de Andrade estava se referindo diretamente ao jornalista Sérgio Bittencourt que havia escrito suas ponderações quatro dias antes em sua coluna do *Correio da Manhã*. Porém, o que sobressai nessa questão não é a ameaça de não se apresentar do dirigente da agremiação em si, tampouco a dicotomia profissionalismo versus amadorismo, e sim o fato de que a acusação foi usada como uma forma de defesa à crítica, direcionando-a à escola de samba concorrente.

Sobre essa campanha da imprensa contra aquilo que ela considerava como deturpações das escolas de samba, Fernando Pamplona recorreu também à tática de acusar a crônica especializada, voltando sua atenção às ácidas análises de Sérgio Bittencourt, que em edição do *Correio da Manhã*, sugeriu que fosse acrescentado ao julgamento um quesito que tratasse da autenticidade e que, caso seu intuito não fosse alcançado, o público dirigisse vaias ao Salgueiro, ao Império Serrano e à Portela que eram, em sua opinião, as escolas de samba que estariam contaminadas pelas deturpações.⁴⁴⁰ Acerca desse momento, o carnavalesco busca dessa maneira se defender:

⁴³⁸ BITTENCOURT, Sérgio. Crônica antipática. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22041, 10 fev. 1965. Bom dia, Rio, 2º caderno, p. 3.

⁴³⁹ Portela não desfila na Avenida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 38, 14 fev. 1965. p. 17.

⁴⁴⁰ Sérgio Bittencourt. Voltando ao tema (enquanto há tempo). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22052, 23 fev. 1965. Bom dia, Rio, 2º caderno, p. 3.

Mas o zum-zum-zum da imprensa era capitaneado pelo jornalista Sérgio Bittencourt em sua coluna no *Correio da Manhã*, que chegava ao jornaleiro geralmente ainda úmida de baba raivosa. Contra o Salgueiro, ele reclamava principalmente de Haroldo Costa, Mercedes Baptista, as irmãs Marinho, e a maravilhosa Paula, por serem artistas que já haviam feito exibições profissionais até no estrangeiro. Não se lembrava que estes artistas eram e são todos negros, e que fazem do samba sua profissão [...]. Pois bem, o garoto frustrado, filho de um maravilhoso músico [Jacob do Bandolim], berrava desesperadamente pelo seu jornal que o povo, o povão, vayassem o Salgueiro assim que começasse o seu desfile, a partir do abre-alas.⁴⁴¹

Portanto, além do fato de contra-argumentar as críticas da imprensa, sobretudo se dirigindo diretamente a Sérgio Bittencourt, Fernando Pamplona se utilizou também da tática de modificar o planejamento do desfile de 1965 como uma tentativa de dirimir as possíveis vaias que os Acadêmicos do Salgueiro pudessem receber ao longo da sua apresentação, fazendo com que Jorge Calça Larga, vestido de Rei Momo, e as Irmãs Marinho, fantasiadas de Pierrô, Arlequim e Colombina e que representariam os carnavales passados, fossem os primeiros a entrarem na pista de desfile, recebendo os aplausos do público. Mais ainda, os Acadêmicos do Salgueiro distribuíram confetes e serpentinas aos porteiros dos edifícios e também para o público, incorporando-os ao desfile e transformando o desfile da agremiação em um grande carnaval.⁴⁴²

E foi um sucesso. As vaias não vieram, os aplausos começaram e logo a arquibancada estava em peso vibrando com o Salgueiro. Depois da abertura, vinha a comissão de frente, com vinte homens vestindo burrinhas de vime [...]. Ainda havia um belíssimo dragão dourado representando as grandes sociedades, um bloco de sujos legítimo e um tradicional bonde carnavalesco. Em cima do calhambeque que representava os corsos vinha um figurante vestido de pierrô, representando Eneida de Moraes⁴⁴³: era o futuro carnavalesco Max Lopes⁴⁴⁴, que tinha uma ala no Salgueiro na época. E, no meio do público, aos 15 anos, um jovem assistia pela primeira vez aos desfiles das escolas e se apaixonava pela vermelho e branco: Renato Lage^{445, 446}.

Mesmo com o objetivo alcançado de não terem sido vaiados, os Acadêmicos do Salgueiro não eram apontados pela imprensa como os principais favoritos ao título de campeões

⁴⁴¹ PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013. p. 96.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (Belém/PA, 23/10/1904 – Rio de Janeiro/RJ, 27/04/1971). Jornalista, escritora e pesquisadora do carnaval.

⁴⁴⁴ Max Lopes (Rio de Janeiro/RJ, 18/06/1939 – Maricá/RJ, 23/09/2023). Carnavalesco. Campeão pelo GRES Estação Primeira de Mangueira (1984 e 2002) e pelo GRES Imperatriz Leopoldinense (1989).

⁴⁴⁵ Renato Rui de Souza Lage (Rio de Janeiro, 21/05/1949). Carnavalesco. Campeão pelo GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (1990, 1991 e 1996) e pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro (2009).

⁴⁴⁶ BRUNO, Leonardo. *Explode, coração: Histórias do Salgueiro*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013. p. 56.

do IV Centenário, que preferiu os desfiles da Estação Primeira de Mangueira e do Império Serrano, relatando que a apresentação da agremiação do Morro do Salgueiro mostrou pouco samba não obstante o bom gosto de suas fantasias e alegorias, que se perdeu por conta do desânimo com o qual desfilou, ainda que tenha realizado mudanças que melhoraram o seu conjunto.⁴⁴⁷ Apesar dos especialistas terem indicado outras duas agremiações como as possíveis vencedoras entre as escolas de samba, fato é que a comissão julgadora, formada por Marília Batista, Thérèse Quié, Nalmi Flores, Rubem Correia, Enid Sauer, Maurício Sherman, Quirino Campofiorito, Milton Moraes, Geraldo Figueiredo e Vera Lúcia Doutel, consagrou os Acadêmicos do Salgueiro, ficando o Império Serrano em segundo e a Portela em terceiro lugar. Mesmo com esse resultado surpreendente aos olhos da imprensa, ela apontou que o sucesso da agremiação da Tijuca se deveu à correção dos erros cometidos no desfile do ano anterior, como primeiramente reportou o *Diário de Notícias*⁴⁴⁸, em entrevista concedida pelo presidente Osmar Valença, o que foi corroborado pelo *Jornal do Brasil* em edição do dia seguinte, onde convenientemente aos críticos, o diretor de relações públicas da escola de samba, Antônio Venâncio, apontou que os Acadêmicos do Salgueiro escolheram um enredo autêntico, que não deturpava a pureza e a autenticidade do samba e sem o balé de Mercedes Baptista.⁴⁴⁹

Nesse sentido, alguns dias depois, os jornalistas Mauro Ivan e Juvenal Portella realizaram uma análise aprofundada sobre os motivos que levaram os Acadêmicos do Salgueiro a vencerem o desfile do IV Centenário. Ao longo de toda a sua análise, prevaleceu na opinião dos jornalistas que o grande problema era composto pelas alas coreografadas com marcação de balé, sendo a sua quantidade diminuída vista como uma mudança radical necessária para que se obtivesse êxito. Sobre a importância desse fato para o sucesso da agremiação e que demonstra que a imprensa não estava disposta a arrefecer as suas críticas sobre aquilo que enxergava como elementos prejudiciais às escolas de samba, os jornalistas abordam que:

Faltou talvez à Salgueiro a empolgação de Mangueira e Império, mas não se pode deixar de lembrar que este ano, pelo menos, seus passistas tiveram mais liberdade para evoluir, sem se sentirem presos à marcação rígida da coreografia.

Mercedes Batista, que tem seu valor como coreógrafa, mas no ano passado havia exagerado na marcação das alas da escola, teve seu trabalho

⁴⁴⁷ PORTELLA, Juvenal; IVAN, Mauro. Desfile teve na Mangueira e Império as melhores escolas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 51, 04 mar. 1965. Caderno B, p. 7.

⁴⁴⁸ SALGUEIRO venceu porque corrigiu erros. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 12970, 05 mar. 1965. Primeira Seção, p. 2.

⁴⁴⁹ SALGUEIRO venceu porque corrigiu erros de 1964. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 53, 06 mar. 1965. p. 5.

reconhecido, mas restrin-gido e os passos espontâneos voltaram a surgir, ainda que com certa timidez, mas o fato é que voltaram.⁴⁵⁰

Por fim, Fernando Pamplona advoga que as escolas de samba somente atraíam o interesse do público porque eram capazes de apresentar novidades, o que as fizeram superar os ranchos carnavalescos que não mais poderiam, por já serem folclóricos, sofrer alterações em sua forma. Mesmo assim, ao citar os fatores que contribuíram para o título de 1965, o carnavalesco indica que as mudanças realizadas foram fundamentais, incluídas aí a abolição da coreografia marcada:

O que nos deu a vitória não foi realmente o entusiasmo popular – muito maior ao Império Serrano – apesar de termos desfilado com o povo todo de pé e com uma continuidade impressionante de aplausos. Mas nós fomos buscar pontos em todos os quesitos que o desfile tem que defender, inclusive naqueles que não são notados pelo grande público [...]. Tudo isso varia com a organização técnica de cada escola e este ano fomos superorganizados. Não reagimos às críticas certas. Ao contrário, muitos dos nossos erros são corrigidos graças às críticas sadias. Tanto é que, este ano, o Salgueiro aboliu toda a coreografia marcada em termos de ballet e, para desmentir certos jornalistas, existem todos os vídeo-tapes.⁴⁵¹

No entanto, o que parece, em nossa opinião, mais evidente nas abordagens até aqui realizadas e também nas palavras do carnavalesco é que o processo de transformação das escolas de samba que estava em curso, a que muitos deram o nome de revolução, apontando Fernando Pamplona como o seu principal responsável, foi, de fato, um período no qual a agremiação dispôs de múltiplas táticas para alcançar o título de campeã do carnaval entre as escolas de samba, o que as ajudaram a se consolidar de maneira definitiva no cenário festivo da cidade a partir do título de 1965 – especial por conta do IV Centenário do Rio de Janeiro –, inserindo-se no rol das grandes agremiações ao lado de Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano e que, embora as demais concorrentes continuassem a apresentar enredos, digamos, mais tradicionais, buscaram compreender esse modelo salgueirense, tentando à sua maneira introduzir inovações que causaram as críticas da crônica especializada, que acabou por transmitir a responsabilidade para aquela agremiação e para o seu carnavalesco.

⁴⁵⁰ IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. Vitória da Salgueiro começou na derrota de um ano atrás. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, n. 56, 10 mar. 1965. Caderno B, p. 8.

⁴⁵¹ SALGUEIRO é puro amor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 22067, 14 mar. 1965. Suplemento Feminino, p. 5.

Ao longo desse capítulo, em que buscamos compreender os processos que ajudaram a configurar o carnaval do IV Centenário, pôde-se perceber que a cidade do Rio de Janeiro se preparou de maneira especial para os festejos dos seus quatrocentos anos de fundação, sobretudo para o seu carnaval, tendo àquele momento as escolas de samba já se tornado as suas principais atrações.

Notamos também que a década de 1960, apontada por diversos autores como aquela em que significativas transformações ocorreram na maneira de se apresentar das escolas de samba, e que muitos buscaram denominar de revolução, indicando, por sua vez, os Acadêmicos do Salgueiro e o cenógrafo do TMRJ, Fernando Pamplona, como os responsáveis por tal momento, foi um período em que houve a consolidação de artistas plásticos oriundos da ENBA no carnaval carioca, aos quais passaram a ser denominados de carnavalescos, significando um artista com conhecimentos técnicos que se dispuseram a conceber e executar os desfiles das escolas de samba, ainda que a relação entre essa instituição e as diversas manifestações carnavalescas cariocas fosse bem mais antiga.

Por fim, acreditamos que o carnaval do IV Centenário foi aquele que consolidou os Acadêmicos do Salgueiro entre as grandes escolas de samba da cidade que, para alcançar o seu terceiro título, recorreu a várias táticas, não obstante ter sido o alvo preferido dos ataques da imprensa que acusava a agremiação de ter, juntamente com um de seus carnavalescos, Fernando Pamplona, deturpado e retirado a autenticidade dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, pudemos perceber que estudar o processo de desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro não é das mais fáceis tarefas, sobretudo a década de 1960, denominada por diversos autores como aquela em que se configurou uma revolução temática e estética, tendo como seu principal articulador o artista plástico Fernando Pamplona a partir do seu trabalho nos Acadêmicos do Salgueiro.

Quando abordamos o processo de desenvolvimento das escolas de samba, geralmente nos deparamos com questões que buscam compreender as relações entre a cultura popular e a cultura erudita. Nesse sentido, os críticos à presença dos artistas plásticos que chegaram às escolas de samba, especificamente a partir da década de 1960, afirmam que seu trabalho significou uma interferência de representantes de uma cultura erudita em uma manifestação da cultura popular. Contudo, ao simplificarmos esse processo a essa dicotomia, corremos geralmente o risco de estabelecer uma espécie de hierarquização em que uma cultura dita superior (a erudita) acaba por suplantar a outra (a popular), fazendo com que tal abordagem esteja implicitamente saturada de valor.⁴⁵² Além disso, essa dicotomia estabelecida para o conceito de cultura acaba por reduzi-lo a uma diferenciação entre aqueles que representam um segmento dominante (o erudito) e aqueles que historicamente são socialmente discriminados (o popular).⁴⁵³

Ainda assim, essa diferenciação entre erudito e popular vem sendo objeto de debate entre os historiadores desde a década de 1960.⁴⁵⁴ Peter Burke lança alguns questionamentos acerca dessa dicotomia, afinal, o que é erudito ou o que é popular? Como realizar a classificação de algo em apenas duas categorias? Mais do que isso, como dizer se algo é “puramente” erudito ou popular?

Para começar, é difícil definir o tema. Quem é o “povo”? Todos, ou apenas quem não é da elite? Neste último caso, estaremos empregando uma categoria residual e, como acontece muitas vezes em se tratando dessas categorias, corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos.

[...] Outro problema para os historiadores da cultura popular é definir se devem ou não incluir as elites, pelo menos em certos períodos. O que torna a exclusão problemática é o fato de que as pessoas de status elevado, grande riqueza ou poder substancial não são necessariamente diferentes, no que diz respeito à cultura das pessoas comuns.⁴⁵⁵

⁴⁵² BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 41.

Podemos perceber que nos deparamos novamente com questões que continuam sem resposta, mas que felizmente instigam o debate acerca da cultura popular. Peter Burke aponta que

os especialistas várias vezes sugeriram que as muitas interações entre cultura erudita e popular eram uma razão para abandonar de vez os dois adjetivos. O problema é que sem eles é impossível descrever as interações entre o erudito e o popular. Talvez a melhor política seja empregar os dois termos sem tornar muito rígida a oposição binária, colocando tanto o erudito como o popular em uma estrutura mais ampla.⁴⁵⁶

Em um artigo intitulado “*Cultura popular*”: *revisitando um conceito historiográfico*, escrito em 1995, Roger Chartier levanta importantes questões acerca do conceito de cultura popular. De antemão, ele afirma que a cultura popular é uma categoria erudita o que, em uma leitura feita de maneira apressada, pode causar estranheza. No entanto, o historiador francês trata logo de explicar o porquê de considerar a cultura popular como um conceito erudito, afirmando que ela não é algo que seja definido por seus pretensos participantes, mas sim por grupos externos a ela.

Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e entre eles os *scholars*) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”.⁴⁵⁷

Percebemos na passagem acima que Roger Chartier reafirma a concepção de que aquilo que é popular é visto com certo estranhamento por aqueles pretensos participantes da cultura erudita, além de ser um conceito, concordando com Peter Burke, extremamente difícil de ser trabalhado dada a sua multiplicidade de definições.

A historiadora Martha Abreu é outra autora que concorda que a cultura popular é um conceito bastante complexo haja vista a sua multiplicidade, alertando para o fato de que ele existe pelo menos desde o século XVIII cuja definição quase sempre foi carregada de preconceitos e juízos de valor. Podemos perceber tal complexidade na definição da cultura popular como um conceito mediante a utilização das seguintes palavras da autora:

⁴⁵⁶ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 42.

⁴⁵⁷ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. p. 179.

Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não mais é possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes.⁴⁵⁸

De acordo com as ideias da historiadora supracitada, podemos perceber que elas se coadunam com o que Roger Chartier escreveu alguns anos antes, pois a cultura popular é um conceito que, além de estar atrelado comumente ao folclore, muitos apregoam o seu desaparecimento devido ao surgimento daquilo que se convencionou chamar de cultura de massa.

Uma observação interessante que a autora faz é que o conceito de cultura popular, embora seja bastante complexo, é válido para a utilização por parte dos historiadores que, de acordo com ela, devem ter em mente que ele foi um conceito historicamente construído ou inventado, servido como um instrumento de auxílio, não devendo ser pensado como algo que dará uma resposta, e sim como um conceito que levantará problemas e questões, evidenciará as diferenças e ajudará a pensar a realidade social e cultural.

Nesse sentido de não se buscar uma resposta, procuramos pensar nas relações que moldaram as características das escolas de samba do Rio de Janeiro e que levaram ao processo que foi denominado de revolucionário a partir da década de 1960. Logo, a presença de artistas plásticos cuja origem era a ENBA causou questionamentos por parte de alguns setores da sociedade – sobretudo da imprensa – que viram nessa presença um movimento maléfico de interferência e introdução de elementos da cultura erudita em uma manifestação da cultura popular.

Portanto, reiteramos que pensar nas relações existentes entre uma cultura erudita e uma cultura popular é uma tarefa bastante espinhosa, principalmente no que se refere ao processo de desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro, sobretudo porque elas estiveram desde o seu início em constante interação com outros segmentos que não faziam parte do seu cotidiano, como táticas mesmo de sobrevivência frente às imposições dos segmentos

⁴⁵⁸ ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: _____; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 1.

dominantes da sociedade, que viam as manifestações culturais populares como algo que fugia aos padrões de comportamento considerados adequados e, até mesmo, perigosas. Sendo assim, ao estudarmos as escolas de samba, nos deparamos com aquilo que Michel de Certeau chamou de “beleza do morto”⁴⁵⁹, pois essas agremiações – e sua expressão musical, o samba – sendo frutos de uma dita cultura popular, foram antes censuradas para depois se tornarem nacionais, antes mortas e depois cultuadas.

Importante lembrar que as escolas de samba nasceram em um momento em que as manifestações culturais populares eram influenciadas diretamente pela visão de mundo que se apresentava, obrigando muitas vezes os segmentos populares a se adaptarem ao projeto de civilização dos primeiros anos da República. Esta visão de mundo “sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Por isto, discriminamos o comportamento desviante”.⁴⁶⁰ No caso específico do Rio de Janeiro, além de um etnocentrismo que colocava em oposição brancos e negros pobres, opunha também uma cultura, digamos, importada a uma cultura popular. Para aqueles que faziam parte das elites, o seu modo de vida era o correto e deveria ser imitado pelos segmentos populares. Contudo, a tentativa de imposição de valores culturais e a eliminação de outros, levou a conflitos sociais e resistências dos segmentos populares, entre elas, a criação das escolas de samba.

Um exemplo desse movimento foi a própria busca pela oficialização das escolas de samba no carnaval carioca em que essas agremiações passaram a ter que seguir regras previamente estipuladas pelo poder público para que alcançassem o seu reconhecimento. Além disso, em um momento não cronologicamente distante, houve uma ação dos próprios sambistas para se livrarem da imagem da malandragem e dos estigmas impostos a eles, procurando se moldarem ao que era considerado conveniente.

Ao longo de seu desenvolvimento, as escolas de samba cariocas sempre estiveram em contato com outros segmentos sociais que não faziam parte de seu cotidiano e a presença dos artistas plásticos provenientes da ENBA não fugiu a essa regra. No entanto, foi a partir da década de 1960 que essa presença passou a ser contestada sob a acusação de que estariam modificando demasiadamente a originalidade das escolas de samba. A chegada de Fernando Pamplona e de sua equipe aos Acadêmicos do Salgueiro a partir daquele momento desencadeou,

⁴⁵⁹ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995. p. 55-86.

⁴⁶⁰ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 70.

segundo os seus críticos, um processo de alteração das características das escolas de samba que teve pretensamente por objetivo principal atender ao que era visualmente desejado pela comissão julgadora, formada por pessoas que eram representantes de uma cultura erudita, o que acabou por se agravar devido à natureza competitiva presente entre as agremiações.

Sendo assim, buscamos ao longo desse trabalho analisar as ações do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro para se consolidar entre as principais agremiações do Rio de Janeiro entre os anos de 1959 e 1965. Entendemos que os componentes dessa escola de samba se aproveitaram de alguns contextos da época e realizaram a sua leitura, o que culminou no resgate de temas afro-brasileiros, compreendendo tais ações como táticas, tais quais a definição dada por Michel de Certeau.

Além disso, buscamos compreender os motivos pelos quais essa agremiação e seu carnavalesco Fernando Pamplona foram apontados como os principais responsáveis por uma revolução estética e temática que pretensamente teria modificado os padrões dos desfiles que eram até então concebidos e apresentados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro. Nesse sentido, lançamos como hipótese que a chegada do artista e esse resgate dos temas afro-brasileiros, além de não terem sido algo inédito, não significaram necessariamente uma revolução, mas sim um momento em que mais uma das táticas que eram recorrentes ao longo da história das escolas de samba foi acionada, contribuindo para que os Acadêmicos do Salgueiro se consolidassem entre as três grandes escolas de samba da época: Portela, Estação Primeira de Mangueira e Império Serrano.

Para comprovarmos nossas hipóteses, analisamos, em primeiro lugar, como o carnaval da década anterior a esse movimento estava configurado, pois consideramos importante compreender quais eram os contextos presentes na década anterior àquela que foi apontada como a que revolucionou os desfiles das escolas de samba. Sendo assim, percebemos que as escolas de samba não estavam isoladas, mas sim competiam em um cenário festivo múltiplo com agremiações que surgiram e desfilaram desde o século XIX, perdendo ainda em prestígio para as grandes sociedades e os ranchos carnavalescos no início dos anos de 1950 em se tratando da cobertura carnavalesca dos dois periódicos aqui privilegiados, cenário que vai se modificar quase ao fim desse período.

Outrossim, percebemos que os desfiles das escolas de samba passaram por uma avaliação realizada por profissionais ligados ao universo das artes de uma maneira geral, sem a presença de pessoas que fizessem parte do cotidiano dessas agremiações. Notamos que ocorreu pouquíssima variação entre as cinco primeiras colocadas, mantendo-se também o rol das

campeãs restrito a apenas três delas, fato que começou a mudar a partir de 1960, marco inicial do que diversos autores denominaram de revolução, desencadeada pela chegada de Fernando Pamplona ao Salgueiro.

Para além de tentarmos compreender o período “pré-revolução”, buscamos analisar as obras de dois autores que foram os maiores divulgadores dos Acadêmicos do Salgueiro e de Fernando Pamplona como aqueles que iniciaram tal processo. A partir da leitura das obras de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa, concluímos que, no caso de Cabral, pelo fato de ser um militante de esquerda, aliado a um movimento artístico surgido nessa mesma esquerda, constituíram um contexto em que esse autor enxergou as propostas de trabalho de Pamplona como uma revolução iniciada a partir do enredo sobre o Quilombo dos Palmares e a exaltação da figura de Zumbi, personagem que não representava o que era mais comumente abordado nos desfiles das escolas de samba cariocas. Já no caso de Haroldo Costa, a exaltação do heroísmo negro nos desfiles utilizando-se uma linguagem similar a que era realizada no teatro, um heroísmo contestador da ordem vigente à sua época, e que, como enredo, também contestava aquilo que era frequentemente apresentado, fez com que ele enxergasse o trabalho de Fernando Pamplona como algo pioneiro, estabelecendo um novo padrão a ser seguido pelas agremiações concorrentes. Por fim, buscamos analisar algumas obras que pudessem ter sido influenciadas pelas narrativas de Sérgio Cabral e de Haroldo Costa, chegando à conclusão de que Fernando Pamplona é percebido pela maioria da bibliografia como um artista de formação erudita que transformou as escolas de samba em suas características temáticas e estéticas. Notamos também que alguns desses autores compartilham a responsabilidade dessa transformação com outros personagens, sobretudo o carnavalesco Arlindo Rodrigues e o dirigente Nelson de Andrade, mas acabam por colocar o trabalho de Fernando Pamplona em um patamar mais elevado, fazendo com que essas outras figuras fossem sendo postas em um segundo plano ou até mesmo esquecidas como partícipes de um processo que se convencionou denominar de revolucionário.

Se houve a consideração de que o trabalho de Fernando Pamplona e de seu grupo foi algo “revolucionário”, identificamos como esse processo foi compreendido e quais foram as circunstâncias que possibilitaram a chegada desses artistas aos Acadêmicos do Salgueiro e as repercussões sobre tal momento, visto por seus críticos como uma interferência da cultura erudita em uma manifestação cultural eminentemente popular. No entanto, percebemos que essas críticas possuíam a premissa de que as escolas de samba apresentavam uma pureza e ingenuidade que foram corrompidas pela presença dos carnavalescos, um pensamento que consideramos simplista, não vislumbrando que essas agremiações sempre estiveram em um

constante movimento de circularidade cultural, ora para defenderem a sua existência, ora para incorporarem elementos que pudessem fazer com que alcançassem a vitória na disputa entre elas. Concluímos que, ainda que esse processo não tenha de fato significado uma revolução, a sua importância está no fato de que Fernando Pamplona realizou uma leitura dos contextos da época, adaptando os desfiles do Salgueiro a esse movimento, que não necessariamente foi seguido pelas demais agremiações, mas que marcou uma nova forma de apresentação que ajudou a escola de samba da Tijuca a atingir o seu objetivo.

Por fim, acreditamos que o carnaval do IV Centenário foi aquele em que aconteceu a consolidação dos artistas plásticos oriundo da ENBA no carnaval carioca e na concepção dos desfiles das escolas de samba, além de ter sido o ano que ratificou o Salgueiro entre as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, tendo, para isso, recorrido a diversas táticas, mesmo sendo – ao lado de Fernando Pamplona – o alvo principal das críticas, que identificou uma pretensa perda de autenticidade dos desfiles.

REFERÊNCIAS

1. Fontes

1.1. Documentação

1.1.1 ACERVO PESSOAL DE HELENISE GUIMARÃES (imagens)

Decoração da Avenida Presidente Vargas em 1962

1.1.2 SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL – FUNDO CORREIO DA MANHÃ (imagens)

Clube dos Cariocas 1958

Recreio da Saúde 1958

Decoração do Municipal em 1959

Comissão de frente dos Acadêmicos do Salgueiro em 1965

1.1.3 LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO (imagens)

Acadêmicos do Salgueiro em 1960

Aspectos do desfile dos Acadêmicos do Salgueiro – 1965

1.1.4 CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR

Carta do Samba

1.1.5 Blogs

Carta à Portela. Disponível em: <https://acervoportelense.blogspot.com/2012/05/carta-portela-1975.html>.

1.1.6 Sites

Galeria do Samba – Escolas de samba e seus enredos em 1960

Galeria do Samba – Escolas de samba e seus enredos em 1961

Galeria do Samba – Escolas de samba e seus enredos em 1965 – Grupo I

Galeria do Samba – Escolas de samba e seus enredos em 1965 – Grupo II

1.2 Entrevistas e Depoimentos

ALIANO, Maria. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 06 jun. 2012.

ANDRADE, Nelson de. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Juvenal Portella e Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1972. 2 CD (92 min).

CABRAL, Sérgio. Entrevista concedida a WEB TV Facha. Rio de Janeiro, 28 jun. 2016.

_____. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. São Paulo, 27 jun. 2011.

_____. Entrevista concedida a Cláudia Souza. Rio de Janeiro, 13 jun. 2008.

_____. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. São Paulo, 10 fev. 1997.

COSTA, Djalma de Oliveira; KIRK, Flávio. Entrevista concedida ao Projeto Fernando Pamplona: um nome na história da cultura carioca. Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, Djalma de Oliveira. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 02 nov. 2012.

COSTA, Haroldo. Entrevista concedida ao Museu da Pessoa. São Paulo, 25 maio 2021.

_____. Entrevista concedida ao Programa Trilha de Letras. Rio de Janeiro, 23 nov. 2017.

COSTA, Haroldo; PAMPLONA, Zeny. Entrevista concedida ao Projeto Roda de Conversa Sal60. Rio de Janeiro, 30 nov. 2020.

Escola de Samba Salgueiro: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1984. 2 CD (103 min).

Grandes Sociedades Carnavalescas. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Ricardo Cravo Albin, Sérgio Junqueira e Sebastiana Arruda. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968. 2 CD (91 min).

GRANES Quilombo: *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistador: Nei Lopes. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1985. 2 CD (87 min).

PAMPLONA, Fernando. Entrevista concedida ao Seminário Fernando Pamplona: personalidade, revolução e arte. Rio de Janeiro, 02 mar. 2011.

_____. *Depoimentos para a posteridade*. Entrevistadores: Lygia Santos et.al. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. 5 CD (215 min).

2. Impressos

2.1 Periódicos

2.1.1 HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

A Noite – 1964

Correio da Manhã – 1950-1965

Diário Carioca – 1964-1965

Diário de Notícias – 1950-1965

Jornal do Brasil – 1944-1965

O Jornal – 1964-1965

2.2. Dicionários

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <https://dicionariompb.com.br>

3. Livros, periódicos, dissertações e teses

ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ et.al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. Cap. 1. p. 13-60.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: _____; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. *Vamos balançar a roseira para ganhar o carnaval: o processo de institucionalização dos Acadêmicos do Salgueiro (1953-1961)*. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2013.

ALVARES, Luca Cardoso. *O Rio civiliza-se: memórias das sociedades carnavalescas, uma perspectiva brasileira*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ALVES, Fábio Lopes; GUARNIERI, Ivanor Luiz. A utilização da imprensa escrita para a escrita da história: diálogos contemporâneos. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*, v. 1, n. 2, p. 1-21, jul./dez. 2007.

ANTAN, Leonardo. Um carnaval engajado, negro e popular: movimentos sociais que motivaram a construção de “Quilombo dos Palmares”. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/2020/11/18/reflexoes-carnaval-engajado/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

ARAÚJO, Hiram. *A cartilha das escolas de samba*. Joinville: Clube dos Autores, 2012.

_____. *Carnaval: seis milênios de história*. 2. ed. 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/Brasília: Hucitec/UNB, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaios sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória de internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro*: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963). 2016. 306 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.
- BEZERRA, Luiz Anselmo. *A família Beija-Flor*. 2010. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- BLASS, Leila Maria da Silva. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba*: a dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.
- BRUNO, Leonardo. *Explode, coração*: Histórias do Salgueiro. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. Enquanto se samba se luta também: o Granes Quilombo nos anos 1970. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Cap. 12. p. 277-307.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *As escolas de samba*: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escolas de samba*: a árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978.
- 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.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995. p. 55-86.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro*: academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

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

CUNHA JUNIOR, Milton Reis. *Paraísos e infernos na poética do enredo escrito de Joaosinho Trinta*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DE LUCA, Tânia Regina. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luíza; _____ (org.). *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Contexto, 2018. p. 149-175.

_____. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FARIA, Guilherme José Motta. *O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. *Revista Geo-paisagem*. Ano 2, n. 4, 2003. Disponível em: <<http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>. Acesso em 06 jan. 2023.

_____. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados* – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Felipe. Escolas de samba: uma organização possível. *Sistemas & gestão*, v. 7, n. 2, p. 164-172, 2012.

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

FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do Jornal do Brasil. In: _____ et.al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. Cap. 3. p. 141-155.

GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 238-260, 2013.

_____. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006.

_____. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 89-105, 2003.

GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995. Cap. 1, p. 3-23.

GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações*: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

_____. *Carnavalesco*: o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. 1992. 584 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

KIEFFER, Danielle Salles. *Samba e Coca-Cola*: isto faz um bem! Cultura popular, escolas de samba e o processo de incorporação e resistência. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura nos anos 1950*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de samba*: ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1978.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

LUZ, Nayre Carolina Gomes. *Entre o marginal e o oficial*: o samba e a crítica musical no Diário de Notícias do Rio de Janeiro (1930-37). 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

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. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MOTTA, Cezar. *Até a última página*: uma história do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Arão (org.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NATAL, Vinícius; FERREIRA, Felipe. Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (org.). *Samba e cidade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 93-114.

NETO, Lira. *Uma história de samba*: volume 1 (as origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013.
- PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliiana: Teatro negro e identidade nacional. *Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 216-238, dez. 2020.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. Cap. 7, p. 93-101.
- SANTOS, Nilton Silva dos. “*Carnaval é isso aí. A gente faz pra ser destruído!*”: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- SILVA, César Maurício Batista da. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985*. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, Sormani da. *Escola de Samba Deixa Malhar: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947*. 2014. 80 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicorraciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014.
- SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- VARGUES, Guilherme Ferreira. *Sambando e lutando: nascimento e crise das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2012. 276 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. 1995. 441 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.