

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a)
autor(a), o texto completo desta tese
será disponibilizado somente a partir
de 20/09/2018.

DANILO ALVES BEZERRA

**A TRAJETÓRIA DA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS CARNAVAIS
DO RIO DE JANEIRO:
as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)**

**ASSIS
2016**

DANILO ALVES BEZERRA

**A TRAJETÓRIA DA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS CARNAVAIS
DO RIO DE JANEIRO:
as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)**

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Doutor em
História. (Área de Conhecimento:
História e Sociedade)

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes
da Silva

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Bezerra, Danilo Alves

B574t A trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963) / Danilo Alves Bezerra. Assis, 2016.
304f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr^a Zélia Lopes da Silva

1. Escolas de samba. 2. Carnaval - Rio de Janeiro. 3. Celebrações. 4. Imprensa brasileira. 5. Cultura popular. I. Título.

CDD 394.25

DANILO ALVES BEZERRA

A TRAJETÓRIA DA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS CARNAVAIS DO RIO
DE JANEIRO: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas
(1946-1963)

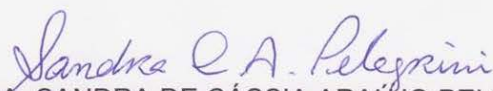
Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis
para obtenção do título de Doutor em
HISTÓRIA. (Área de Conhecimento:
HISTÓRIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 20/09/2016

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROFA. DRA. ZÉLIA LOPES DA SILVA - UNESP/Assis

MEMBROS: PROFA. DRA. HELENISE MONTEIRO GUIMARÃES - UFRJ/Rio de Janeiro


PROFA. DRA. SANDRA DE CÁSSIA ARAÚJO PELEGRINI - UEM/Maringá


PROFA. DRA. JANETE LEIKO TANNO - UENP/Jacarezinho

PROFA. DRA. ANA LUIZA MARTINS - CONDEPHAAT/São Paulo

*Aos meus pais, irmão, amigos e amigas.
Por tecerem essa tese comigo, desde quando ela ainda era sonho.*

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho é fruto da união e do apoio de pessoas diversas. Com essa tese não seria diferente. Nesses anos, muitos foram aqueles que participaram, ainda que indiretamente, dessa pesquisa: familiares, amigos, professores, funcionários, que em encontros, muitas vezes efêmeros, deixaram suas marcas em mim e nessas páginas. Mencioná-los aqui, ainda que sem o detalhamento necessário, é honrar a atenção e o carinho dispensados nesse período.

Estou certo de que sem a professora Zélia Lopes da Silva essa tese não existiria. Zélia me apoiou desde nossa primeira reunião, ainda na graduação, em maio de 2007, quando eu só tinha sonhos e planos, mas não ideias bem delimitadas ou um currículo que fizesse brilhar seus olhos. Ainda assim, Zélia apostou em mim, como faz com todos os alunos, é verdade, e desde então as dezenas de reuniões, os vários congressos e as turbulências diversas da vida (acadêmica), de lado a lado, edificaram e fortaleceram uma relação de cumplicidade e lealdade. Seu compromisso, incentivo e paixão pela História são inspiradores. Não exagero em dizer que todos os acertos desse trabalho são dela, minha mãe intelectual.

Outras professoras contribuíram para a consecução dessa tese em seu último ano. Entre elas, agradeço às professoras Janete Leiko Tanno e Tania Regina de Luca pelas observações, sugestões e encaminhamentos propostos no exame de qualificação e pela presença em momentos diversos da minha formação, me instigando a ser um professor e pesquisador melhor.

Gostaria de agradecer também à professora Anaïs Fléchet, pela orientação na reta final dessa pesquisa, durante o doutorado sanduiche na Université de Versailles – St-Quentin-en-Yvelynes. Suas indicações de fontes, bibliotecas e seminários possibilitaram uma vivência acadêmica e cultural extremamente enriquecedora e seguramente memorável. *Je serai éternellement reconnaissant.*

Durante a maratona que é um doutorado, muitos foram os amigos e amigas que *permaneceram* ao meu lado. De Auriflama a Paris, da graduação ao doutorado, da sociabilidade diária da universidade ao trabalho na revista *Faces da História*, enfim, muitos foram aqueles que contribuíram para dias de contentamento e plenitude. Citar alguns seria incorrer em injustiça e desapeço de outros, eventualmente esquecidos. Desse modo, gostaria de registrar, de modo amplo e irrestrito, meus sinceros agradecimentos aos que me

brindaram com sua companhia, afeto, viagens, festas e risadas. Momentos de felicidade genuína, proporcionada por pessoas muito queridas, de ontem e de sempre, que se identificarão nessas breves linhas e me perdoarão pela falta de acuidade.

Nessa corrida de longa distância, meus pais, João e Marlene, e meu irmão, Gabriel, foram fundamentais na realização desse e de tantos outros sonhos. Seus valores, amor e arrimo – aqui imensuráveis – são a base de uma família unida e suficientemente boa. Nosso aprendizado cotidiano nos levará a muitos outros voos, sempre juntos.

Agradeço também à minha namorada e companheira, Camila Alves. A despeito do cotidiano repleto de “nãos”, “não posso”, “hoje não dá”, seu amor, paciência e companheirismo foram luminares e me tornaram um homem muito melhor.

Das várias instituições pesquisadas (elencadas no final desse trabalho) tenho um apreço especial pelo Cedap (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa) da Unesp/Assis. Da “casinha” no meio do bosque ao portentoso prédio na entrada da faculdade, o Centro teve um lugar singular na minha formação. O esmero com a fonte e com os arquivos estiveram envoltos em um cotidiano prazeroso ao lado de funcionários/amigos sempre atenciosos, que deram maior leveza a momentos de muita afobação.

Por fim, agradeço à Capes pelo apoio financeiro, no Brasil e na França, para essa pesquisa.

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios no ar*

*E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos*

*Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização*

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
[...]*

*“Futuros Amantes”
(Chico Buarque, 1993)*

BEZERRA, Danilo Alves. **A trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas**. 2016. 304f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

Os carnavais brincados entre os anos 1946-1963 se depararam com um campo cultural diverso em relação aos projetos culturais existentes. Os primeiros desfiles se deram no rescaldo da Segunda Guerra Mundial e dos discursos de paz a partir dela produzidos. Em seguida, o interesse público no poder aglutinador das escolas de samba promoveu uma divisão de sua entidade representativa. Assim, a partir da União Geral das Escolas de Samba nasceu a Federação Brasileira das Escolas de Samba, única oficializada pelo subsídio financeiro municipal. O estabelecimento de duas entidades representativas marcou substancialmente suas associadas, a cobertura da imprensa periódica e alçou novos protagonistas na cena carnavalesca. Após a reunificação desses desfiles, em 1952, o cenário de crescimento industrial e demográfico promoveu a descentralização dos folguedos de Momo em múltiplos redutos espalhados pela cidade. A multiplicação das possibilidades carnavalescas acompanhou, ao longo da década de 1950, o aumento do mercado consumidor que, por sua vez, inflacionava o preço de ingressos dos bailes, fantasias e adereços carnavalescos. Concomitantemente, as escolas de samba, formadas essencialmente por segmentos populares, dialogaram com setores da classe média promovendo luxuosas inovações alegóricas, plásticas e coreográficas em seus desfiles. Tal processo, aliado ao atendimento a um público diverso e cioso por diversão, direcionou as escolas de samba rumo ao espetáculo, à mercantilização de seus desfiles e à internacionalização dos carnavais brincados no Rio de Janeiro. O início da montagem de arquibancadas e a cobrança de ingresso, em 1963, para acompanhar esses desfiles, antes gratuitos, encerra uma parte da história, sempre complexa, dessas agremiações. A imprensa periódica do período, somada aos relatos dos protagonistas desses agrupamentos, constitui o corpo documental de fontes analisado sob a ótica da História Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Escolas de Samba. Carnaval Carioca. Internacionalização. Espectáculo. Imprensa. Rio de Janeiro.

BEZERRA, Danilo Alves. **The path of internationalization of the carnivals in Rio de Janeiro: samba schools, ballroom dancing and street festivals (1946-1963)**. 2016. 304p. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

Between the years of 1946-1963, Carnival festivals have faced a more diverse cultural field when compared to the existing cultural projects. The first parades took place in the aftermath of World War II and during the speeches of peace produced by it. Later, growing public interest in the unifying power of the samba schools encouraged a division of their representative body. Therefore, from the General Union of Samba Schools (*União Geral das Escolas de Samba*), the Brazilian Federation of Samba Schools (*Federação Brasileira das Escolas de Samba*) was founded and remained as the only one officially included in the agenda of the city's financial funding. This division marked substantially the associates, the coverage of the periodical press and, additionally, allowed for the emergence of new players in the carnival scenario. In 1952 parades were reunified and, prompted by the industrial and demographic growth, the Momo's sprees were spread out to multiple sites around the city. Multiplication in Carnival possibilities throughout the 1950s, accompanied by the increase in the consumer market and inflation, increased prices of ballroom's tickets, costumes and carnival adornments. Concomitantly, the samba schools, essentially structured by popular segments, begin to flirt with sections of the middle class and promoted luxurious allegorical, plastic and choreographic innovations in their performances. In order to meet the demands of a diverse and eager for entertainment audience, the samba schools' parades have evolved to the show business status with all its commodification. The once free popular festivals, in 1963 now have bleachers and admission charges, which is one of the most controversial parts of the history within these associations. To fulfill the analysis from the perspective of the cultural history the source of this documentary body consists in the periodical press of the period and personal reports of the characters from these very associations.

KEYWORDS: Samba Schools. Carnival. Entertainment. Internationalization. Press. Rio de Janeiro.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/4659 (12), 23/02/1950.....	96
IMAGEM 02: Teatro Municipal. <i>Correio da Manhã</i> , 14/01/1951, p. 15.....	99
IMAGEM 03: <i>Correio da Manhã</i> , 16/01/1951, p. 02.....	100
IMAGEM 04: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/137 (68), 1954.....	127
IMAGEM 05: <i>Manchete</i> , 05/03/1955, p. 39.....	136
IMAGEM 06: <i>O Cruzeiro</i> , 03/03/1956, p. 84.....	139
IMAGEM 07: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/3709 (45), 20/02/1952.....	146
IMAGEM 08: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/3709 (14), /02/1952.....	148
IMAGEM 09: <i>Manchete</i> , 14/02/1953, p. 08-09.....	151
IMAGEM 10: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/137(12), 27/02/1954.....	153
IMAGEM 11: <i>Manchete</i> , 26/02/1955, p. 06.....	155
IMAGEM 12: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/4659 (05), 20/02/1955.....	162
IMAGEM 13: <i>Manchete</i> , 18/02/1956, p. 33.....	165
IMAGEM 14: <i>Manchete</i> , 18/02/1956, p. 66.....	166
IMAGEM 15: <i>Manchete</i> , 22/02/1958, p. 41.....	184
IMAGEM 16: <i>Manchete</i> , 12/03/1960, p. 14.....	190
IMAGEM 17: <i>Manchete</i> , 12/03/1960, p. 18.....	191
IMAGEM 18: <i>Manchete</i> , 25/02/1961, p. 13.....	204
IMAGEM 19: <i>Manchete</i> , 24/03/1962, p.39.....	207
IMAGEM 20: <i>Manchete</i> , 16/03/1963.....	210
IMAGEM 21: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/139 (06), 23/02/1957.....	234
IMAGEM 22: Paula da Silva Campos (Paula do Salgueiro). <i>O Cruzeiro</i> , 01/03/1958, p. 104.....	241
IMAGEM 23: <i>Manchete</i> , 08/03/1958, p.19.....	244
IMAGEM 24: <i>Manchete</i> , 04/03/1961, p. 06-07.....	264
IMAGEM 25: <i>Acervo Correio da Manhã</i> , PH/FOT/144 (69), 19/01/1964.....	278
IMAGEM 26: <i>Manchete</i> , 09/03/1963, p.84-85.....	280
IMAGEM 27: Isabel Valença, do Salgueiro. <i>Manchete</i> , 16/03/1963, p.52.....	282
IMAGEM 28: Kirk Douglas. <i>O Cruzeiro</i> , 23/03/1963, p.72.....	284

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: POPULAÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1940-1960)	38
QUADRO 2: ESCOLAS DE SAMBA – PRIMEIRAS COLOCADAS – 1946-1948 (por ordem classificatória)	50
QUADRO 3: ESCOLAS DE SAMBA - PRIMEIRAS COLOCADAS – 1949-1951.....	78
QUADRO 4: Entidades Representativas das Escolas de Samba (1946-1963)	84
QUADRO 5: ESCOLAS DE SAMBA - PRIMEIRAS COLOCADAS – 1952-1956 (por ordem classificatória)	115
QUADRO 6: ARTISTAS DOS EUA E DA EUROPA NOS CARNAVAIS DO RIO DE JANEIRO (1957-1963)	214
QUADRO 7: ESCOLAS DE SAMBA – PRIMEIRAS COLOCADAS – 1957-1963 (por ordem classificatória)	229
QUADRO 8: ESCOLAS DE SAMBA DESFILANTES (1946-1963)	277

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 – População do Rio de Janeiro em 1950 (divisão por bairros)	41
MAPA 2 – Trajeto dos desfiles das grandes sociedades, escolas de samba e ranchos carnavalescos em 1948	69
MAPA 3 – Batalhas de confete, coretos públicos e banhos de mar nas praias do Rio de Janeiro (1946-1955).....	160
MAPA 4 – Bailes em clubes esportivos, recreativos, associações diversas, cinemas, teatros e boates (1946-1963)	216

LISTA DE SIGLAS

ACC: Associação dos Cronistas Carnavalescos

AESB: Associação das Escolas de Samba do Brasil

CBES: Centro Brasileiro das Escolas de Samba

FBES: Federação Brasileira das Escolas de Samba

UGES: União Geral das Escolas de Samba

UGESB: União Geral das Escolas de Samba do Brasil

UCES: União Cívica das Escolas de Samba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Capítulo 1 – Carnavais e cultura em foco no Rio de Janeiro (1946-1951).....	36
1.1 A cidade do Rio de Janeiro e os caminhos da cultura.....	36
1.2 As escolas de samba no Pós-Guerra (1946-1948).....	43
1.2.1 A pluralização dos festejos e as escolas de samba em disputa (1949-1951).....	71
Capítulo 2 – A reunificação dos desfiles das escolas de samba, os bailes carnavalescos e as paradas nas ruas centrais e na periferia (1952-1956)	107
2.1 A reunificação das escolas de samba	108
2.2. Os bailes carnavalescos e as folganças nas ruas centrais e na periferia.....	143
Capítulo 3 – A internacionalização das folganças carnavalescas do Rio de Janeiro: samba e “espetáculo” (1957-1963).....	169
3.1 “Hollywood em ritmo de samba”.....	173
3.2 Dimensões do “espetáculo do morro” e da temática negra nos desfiles das escolas de samba.....	217
3.2.1 A temática negra salgueirense em discussão.....	218
3.2.2 Aspectos do “espetáculo do morro” e da temática negra na imprensa.....	227
3.2.3 Os Carnavais da “capital cultural” do Brasil.....	258
CONCLUSÃO.....	288
REFERÊNCIAS.....	293
ANEXOS.....	300
Anexo 1.....	300
Anexo 2.....	301

INTRODUÇÃO

Os carnavais da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1946-1963 foram marcados por intensas modificações. O período denota a ascensão das escolas de samba nas principais avenidas da cidade, sob os auspícios do investimento público, da imprensa periódica e dos foliões.

Esse movimento ascendente se deu em um contexto complexo em que as Grandes Sociedades Carnavalescas deixaram de desfilar durante a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial (carnavais de 1943-1945) e nos anos posteriores ao término do conflito (1946-1947). 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 carnavais¹.

A hipótese central dessa pesquisa é de que o prestígio, inédito e contínuo, dos desfiles das escolas de samba, nas avenidas e nas páginas da imprensa do período, resultou na comercialização dessas práticas, sem que seus foliões fossem consultados, e na transformação em símbolo cultural do Rio de Janeiro, a partir da trajetória ascendente de internacionalização das paradas das ruas e dos bailes fechados. Esse processo, que envolveu a modernização das condições de produção desses préstitos, não gerou, também, o reconhecimento da cidadania dos setores populares nele envolvidos. Seu ápice, e também desfecho da presente pesquisa, se deu em 1963, com a montagem de arquibancadas na Avenida Presidente Vargas, signo da modernidade industrial carioca. O início da cobrança de ingresso para ver os desfiles, antes gratuitos, inseriu esses agrupamentos em uma dinâmica de mercado de bens culturais destoante da dos anos anteriores.

A reestruturação desses carnavais ultrapassa uma simples troca de protagonistas. Ela implica no apreço por práticas culturais organizadas majoritariamente por afrodescendentes que conquistaram os espaços centrais, a predileção dos foliões, da imprensa e do dinheiro público em um contexto de disputas internas e de descentralização

¹ Segundo Moraes (1958, p. 87), os préstitos das Grandes Sociedades eram a força motriz do carnaval carioca. O clube mais antigo era o Tenentes do Diabo, fundado em 1855, este e seus coirmãos Democráticos, Pierrôs da Caverna, Clube dos Embaixadores desfilavam nas ruas cariocas belos carros alegóricos, de ideias e de crítica, ao som de orquestras/bandas marciais, enchendo “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”.

dos festejos que possibilitaram outras opções para consumo e lazer dos foliões locais e de outros países.

Estabeleceu-se, portanto, uma abordagem diferenciada para esses carnavais, que envolve periodizações distintas no interior dos balizamentos gerais da pesquisa, a exemplo de 1946-1951, 1952-1956 e 1957-1963, visando apreender as alterações ocorridas em seu âmbito, que serão devidamente esclarecidas no decurso dessa introdução e do próprio texto.

As pesquisas realizadas permitem dizer que os carnavais da cidade do Rio de Janeiro ocorridos entre os anos 1946-1963 foram marcados por intensas transformações provenientes da industrialização e urbanização crescentes e do processo de massificação, em curso, do próprio campo cultural². Os carnavais desse período se constituíram a partir de um encontro de acontecimentos em que a aceleração do consumo³ na sociedade brasileira gerou uma massificação – ainda que inicial – do campo da cultura em que tais festejos estavam inseridos⁴. Essa conjuntura, acrescida da entrada das camadas médias na participação e organização desses carnavais, promoveu um movimento contínuo de espetacularização dos desfiles das escolas de samba (CAVALCANTI, 2006, p. 42) e transformou, paulatinamente, o carnaval carioca em produto para consumo nacional e

² Segundo Françoise Choay (2006, p. 210), a cultura como um produto tem início na França nos anos 1960 com a criação das *Maisons de la Culture*, iniciativa que previa o resgate e a conservação de “culturas minoritárias, cultura popular, cultura do pobre, cultura do corriqueiro”. A partir desse momento, instaura-se uma mudança semântica do termo cultura, que “perde seu caráter de realização pessoal, torna-se empresa e logo indústria” (CHOAY, 2006, p. 211). Estabelece-se uma espécie de “engenharia cultural”, na qual a tarefa majoritária é multiplicar o número de visitantes (consumidores) dos monumentos históricos franceses (da cultura), privilegiando o entretenimento e não o conhecimento, ou o processo histórico desses. Em tal processo a cultura é tomada como distinção social. No caso brasileiro, ocorre uma “modernização incipiente” do mercado produtor de bens culturais populares nos anos 1940-1950, marcados “por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura” (ORTIZ, 2006, p. 65).

³ Para Abreu (1996, p. 16), “o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, o disco, a publicidade, as editoras, foram se estruturando como indústria de massa ao longo dessa década [de 50] para finalmente atingir, nas décadas seguintes, a configuração de uma indústria de bens culturais”.

⁴ Para Jean Baudrillard (2010, a cultura como consumo é o equivalente do que seria a moda. Tem como critérios o sucesso/reconhecimento daqueles que dela participam; ou, por outro lado, o constrangimento/relegação social dos excluídos. Na sociedade do consumo, a cultura é relativa ao imediatismo, à novidade, *obrigando* aqueles que querem estar “sintonizados” nas novidades mensais a se atualizarem na condição de “fracassarem” socialmente. Nesse processo de atualização constante, a cultura é concebida como o *inverso absoluto* de suas duas definições tradicionais, ou seja, “como patrimônio hereditário de obras, de pensamentos e de tradições; e como dimensão contínua de reflexão teórica – transcendência crítica e função simbólica” (BAUDRILLARD, 2010, p. 126).

internacional⁵, ainda que isso não represente, como quer parte da bibliografia, a construção de um modelo de festa (QUEIROZ, 1987, p. 722)⁶.

A problemática mencionada se construiu a partir do desdobramento do debate bibliográfico acerca desses carnavais, sob perspectivas díspares e sob a influência de diversas áreas das ciências humanas, como sociologia, antropologia e história. A discussão relativa ao carnaval como potencial interpretativo de uma dada condição social e histórica – no caso a carioca – tem no antropólogo Roberto Da Matta um de seus principais pesquisadores. Para o autor, no carnaval estão escancaradas as possibilidades de inversão e de mobilidade em uma sociedade altamente hierarquizada, patriarcalista, que prima por um falso recato, rapidamente desvanecido à luz dos refletores da avenida. Esses festejos, entretanto, ainda que tomados em múltiplos planos, teriam ação peremptória, ao deslocar os usos costumeiros de espaços de trabalho e inverter os papéis sociais, de modo a reforçar, ao seu término, a estrutura hierárquica e individualizante da dinâmica social existente no Rio de Janeiro – e, por extensão, no Brasil (DAMATTA, 1997, p. 50, 334; 1986, p. 78).

A produção da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz constitui leitura obrigatória, considerando que a autora criou um modelo interpretativo que pretendia lançar as bases para os estudos dos festejos de Momo, dividindo-os em três fases: entrudo, grande carnaval e carnaval popular. A partir dessa leitura linear, as Grandes Sociedades, ou o “grande carnaval”, nos anos sobre os quais aqui nos debruçamos, perderam espaço nas páginas dos periódicos e nas ruas do Rio de Janeiro para as escolas de samba, o “pequeno carnaval”, em decorrência de um desgaste natural das primeiras, caracterizando uma simples inversão de lugares que não conjecturava os meandros dessa mudança, nem os outros segmentos festivos que competiam pelos investimentos e gosto dos foliões (QUEIROZ, 1992, p. 69).

⁵ Os carnavais do período anterior (1934-1945), estampados no jornal *Correio da Manhã* (1943-1945) e na revista *O Cruzeiro* (1943-1945), tiveram forte enfoque nacionalista. Ao relacionar esses carnavais à identidade nacional, o Estado Novo e a própria imprensa do período propagandearam esses festejos como um dos signos da brasilidade. A empreitada, entretanto, passou por solavancos, durante o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial, além da própria reformulação da dinâmica festiva. O trabalho que aqui será desenvolvido advém dos questionamentos surgidos após o término da dissertação intitulada *Os carnavais do Rio de Janeiro e os limites da oficialização e da nacionalização (1934-1945)*, sobre os rumos que os festejos tomariam e, sobretudo, a relação dessa festa com uma sociedade cada vez mais complexa.

⁶ Queiroz aponta a presença de foliões avulsos, fantasiados ou não, que ocupam as ruas e as praias cariocas, juntamente com os bailes em recintos fechados, para adultos e crianças. Esses festejos, aliados ao desfile das escolas de samba, consistiriam em um modelo, na década de 1950, que se espalhou por outras cidades e regiões do país (QUEIROZ, 1987). Para Zélia Lopes da Silva (2015, p. 96), a interpretação de Queiroz sobre a consagração das escolas de samba na década de 1950 não é verdadeira: “no caso de São Paulo, essa perspectiva não pode ser aceita para os carnavais da cidade, pois as escolas de samba iniciarão o processo de institucionalização em 1968 e o concluirão em 1971”.

Muito se disse acerca desse paradigma proposto por Queiroz. Rachel Soihet (1998, p. 11-12), por exemplo, no texto *Reflexões sobre o carnaval na historiografia: algumas abordagens*, questionou esse modelo que “soa como uma arriscada generalização”, por desconsiderar as particularidades referentes a determinados eventos atendo-se a uma história linear dividida em etapas, adotando um “substrato comum a todos os seus participantes”. As grandes divisões são questionadas também por Maria Clementina Pereira Cunha (2001, p. 192), no livro *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, segundo quem, ao separar entrudo, Grandes Sociedades e Pequeno Carnaval, Queiroz não contempla a convivência dessas práticas nos espaços que a folia ocupava nesses dias, bem como as representações interiores e exteriores e suas possíveis trocas. Ou seja, Queiroz não determina, por exemplo, como os ranchos e cordões enxergavam-se nesses folguedos. Zélia Lopes da Silva, nos livros *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)* (2015) e *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)* (2008), questiona a interpretação de Queiroz. No primeiro, Silva se opõe à definição de Queiroz de que a década de 1950 produziu, a partir da urbanização e da industrialização, um modelo para o carnaval brasileiro a partir do Rio de Janeiro. No segundo, a autora insiste que embora a situação econômica dos integrantes da festa se mantenha, e se reproduza durante os folguedos, isso não é suficiente para desconsiderar a possibilidade de quebra – um dos sentidos do carnaval –, mesmo tratando-se de uma sociedade marcada por convenções sociais diversas.

No entanto, o que nos interessa aqui é enfatizar que, concomitantemente ao “modelo” defendido por Queiroz, a cidade viveu um processo de descentralização desses festejos, iniciado nos anos 1940 e acentuado na década de 1950, com a irrupção de diversos bailes fechados em clubes esportivos e agremiações carnavalescas. Tal movimento modificou os costumes e representações dos foliões, até então acostumados a dirigirem-se às ruas centrais da capital da República (MAZIERO, 2011, p. 54-56).

Outro ponto importante, em que pese a heterogeneidade dos protagonistas desses folguedos, é levantado pela antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2006). Para ela, a incorporação de outros segmentos sociais, como as classes médias, além da presença de cenógrafos nos redutos das escolas de samba e a construção de arquibancadas contribuiu para um

irreversível processo de comercialização do desfile e a procura, muitas vezes dramática, por parte das escolas, de um lugar adequado para o seu Carnaval; (...) tornando-se uma lucrativa “Indústria” e detendo, no final das contas, a ‘parte do leão’ dos gastos públicos com o carnaval da cidade (CAVALCANTI, 2006, p. 42).

Dentre os segmentos que constituíram esses carnavais, a cooperação cultural exercida pelos artistas da Escola de Belas Artes foi talvez a mais dinâmica. A partir desse encontro os folguedos ganharam uma nova configuração na medida em que as inovações alegóricas, nas fantasias e nos carros alegóricos, cada vez mais pautados no luxo, produzidos para o espetáculo, emergiram em um mercado consumidor em alta. No final dos anos 1950, o encontro daqueles que seriam chamados de carnavalescos, com os já muito conhecidos cenógrafos das avenidas, coretos e salões, possibilitou uma interferência cultural que revolucionou a estética, a técnica e a temática desses carnavais imersos num contexto de consumo da cultura. Segundo Helenise Monteiro Guimarães (2015, p. 163), “os anos 50 dão continuidade à afirmação nacionalista que agora ampliará o debate intelectual em torno da cultura e de sua sistematização como um instrumento de transformação social e conscientizador da sociedade”⁷.

Essas questões estão imersas, com efeito, em um cenário festivo plural. Os festejos se espalharam pelo Rio de Janeiro tomando a cidade, do centro em direção à zona sul, zona norte e subúrbios. Nos bailes de elite do *High Life*, do Municipal, do Glória e do Copacabana Palace; nas avenidas, com ou sem fantasias, a pé, em carros luxuosos; ou nos coretos suburbanos, a festa oferecia possibilidades para todos os foliões se divertirem.

Alocadas no campo da cultura e definidas como um “conjunto de representações coletivas de uma sociedade” (ORY, 2004, p. 8, tradução nossa)⁸, as festas não atraíram as atenções dos historiadores, ou por não comportarem os sentidos políticos e sociais então privilegiados, ou por não serem consideradas como objetos de estudo. Não figuravam, portanto, nas temáticas próprias da escrita historiográfica, sendo apropriadas a partir do momento em que, para se defender enquanto ciência, a História assimilou das outras ciências humanas os objetos de estudo e suas ferramentas para proteger seu espaço no campo do conhecimento⁹.

⁷ Sobre o papel do carnavalesco na construção do carnaval ver Guimarães (1992, p. 41-42).

⁸ “*ensemble des représentations collectives propres à une société*”.

⁹ A título de esclarecimento dessa redefinição de campo, o principal marco de tal mudança na escrita da história, em sua metodologia e na ampliação de seus objetos de estudo ocorreu com a publicação da coleção *Faire de l’histoire*, em 1974. Sob a direção de Jacques Le Goff e Pierre Nora, a coleção edificaria a institucionalização do diálogo com as ciências sociais, nascido em 1929, com a criação da *École du Annales*, que, entre propostas diversas, se colocava contra uma história contemplativa, descritiva e edificante. Essa

Entre as muitas voltas e rupturas desse intercâmbio – cuja intenção aqui não é esmiuçá-las – o ponto central é que a História passou a compreender as festas, e o carnaval em específico, como práticas capazes de explicar o mundo na sua exceção, na fissura do cotidiano, na inversão e quebra da ordem, enfim, como parte da história humana.

Advém do linguista russo Mikhail Bakhtin (1993) o entendimento de que os carnavais são representações culturais capazes de definir e dialogar com a sociedade em que se encontram. Por estarem alinhados com a dinâmica dos acontecimentos presentes, seu potencial de representação/inversão da ordem seria único. No carnaval,

A multidão em júbilo que enche as ruas ou a praça pública não é uma multidão qualquer. É um todo popular, organizado à sua maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa (BAKHTIN, 1993, p. 262).

Os carnavais da Idade Média e do Renascimento presentes na obra de François Rabelais e analisados por Bakhtin conduzem para uma nova ótica organizacional. Na nova ordem dessas folganças, as hierarquias eram postas de lado, os valores invertidos, o rígido desfazia-se, o cotidiano alterava-se efemeramente. O tom jocoso embutido no rei que se criticava era parte de uma nova concepção da realidade, também jocosa, disforme, ligada à terra, ao baixo ventre, ao conagração do grupo no banquete em que a fartura de alimentos e sua deglutição coletiva tinha uma ordem própria.

As considerações de Bakhtin foram fundamentais para esse estudo. Ao propor um olhar que relaciona os sentidos da festa ao seu contexto histórico e político (por exemplo, o destronamento e a insatisfação popular para com os governantes), o autor caracteriza o aspecto cômico como uma poderosa arma apontada para as regras que guiam social e politicamente aquele contexto.

A reordenação do mundo (LADURIE, 2002), ainda que efêmera, a busca por uma realidade alternativa, permitida e insuflada pela fantasia, e o esbanjamento que os três dias congraçam àqueles que deles participam são nortes para pensar o carnaval carioca no século XX.

guinada rumo a novos campos de análise e perspectivas marca a terceira e atual fase dos *Annales*, em que há uma prevalência da antropologia, ou melhor, da etnografia em contraposição à anterior (a “fase Braudel”). Observa-se um desequilíbrio no sentido da constatação, da narrativa, da reconstituição. Ver: Novais (2011, p. 35-35). Entretanto, o francês Pascal Ory (2004, p. 3-5) aponta que em *Faire de l’histoire* não existia uma chave “história cultural”. Só com *A Nova história cultural* (1989), de Lynn Hunt, nos EUA, e *Pour une histoire culturelle* (1997) de Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli, na França, que a história cultural entrou no campo dos estudos de forma coletiva.

Como mola propulsora de um novo caminho para a vida e também como metáfora da sociedade vigente, a festa forja sua própria “realidade”. Se por um lado a ordem cotidiana é quebrada, por outro a manutenção de algumas “amarras” que regulam o dia a dia transforma o carnaval em uma janela cujo cenário delineado revela um jogo de forças e as tentativas de uma nova ordem social e política.

Todo esse arsenal simbólico mobilizado pelo carnaval se insere no seio de práticas culturais diversas que podem ser lidas a partir do diálogo com as outras ciências¹⁰, por meio de dois modelos:

O primeiro, (...) concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes (CHARTIER, 1995, p. 179).

É o segundo modelo que nos interessa. Na análise desses dois modelos, a cultura popular não se coloca como algo tão radicalmente diverso da cultura dita de elite: “elas são ao mesmo tempo aculturadas e aculturantes” (CHARTIER, 1995, p. 184-185). O “popular” é a definição em si das modalidades pelas quais determinados grupos se apropriam do “popular”. Assim, cabe definir de que maneira e em que medida o uso do “popular” é elaborado e exteriorizado. O autor atenta para uma triagem nas práticas submetidas à dominação, tanto quanto daquelas que usam da astúcia para legitimar-se sob as dominantes. Assim, cada prática ou discurso podem ser objetos de duas análises, verificando sua autonomia e sua heteronomia, alternadamente, ao passo que “toda cultura popular encontra-se numa ordem de legitimação cultural que lhes impõe uma representação da sua própria dependência” (CHARTIER, 1995, p. 192). Ou seja, ter em conta que o que é entendido por “popular” não se desenvolve num universo separado e específico, e sim relacionado aos modelos e normas existentes da “cultura letrada” (CHARTIER, 1995, p. 184-185, 192).

¹⁰ Para Chartier (2015, p. 19, tradução nossa), o historiador deve ser movido por uma dupla exigência: “Ele [historiador] deve propor novas interpretações a problemas bem delimitados, textos ou de *corpus* [documentais] minuciosamente estudados. Mas ele deve, também, entrar em diálogo com suas vizinhas da filosofia, da crítica literária e das ciências sociais. É sob essa condição que a história pode sugerir novos modos de compreensão e ajudar no conhecimento crítico do presente”. (*“Il doit proposer des interprétations neuves des problèmes bien délimités, des textes ou de corpus minutieusement étudiés. Mais il doit, aussi, entrer en dialogue avec ses voisins de la philosophie, de la critique littéraire et des sciences sociales. C’est à cette condition que l’histoire peut suggérer de nouveaux modes de compréhension et aider à la connaissance critique du présent”*).

Os caminhos propostos por Roger Chartier voltam-se para identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Para o autor, as lutas de representações têm o mesmo objetivo da dinâmica social e econômica: impor sua verdade e seus meios de entender o mundo (CHARTIER, 1988, p. 16-18). O conceito de representação, para Chartier, funciona a partir de uma chave dupla: o símbolo remete a um significado invisível num primeiro momento, ao mesmo tempo em que verbaliza o valor em si que determinado grupo quer demonstrar via prática cultural,

Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo da sua identidade (CHARTIER, 1988, p. 23).

“Representar-se” e “apreender-se” são conceitos que operam sincrônica e diacronicamente. A primeira determina a relação do objeto estudado com outros ramos ou aspectos de uma determinada cultura, por exemplo, o carnaval carioca em meio ao conjunto de outras formas culturais concomitantes. A segunda se dá a partir do inter-relacionamento das representações culturais presentes com suas predecessoras. Em outras palavras, de que forma o carnaval, enquanto prática cultural do carioca, foi entendido e, sobretudo, apropriado ao longo dos anos (1988, p. 65).

De modo objetivo, implica reter o sentido das representações em sua multiplicidade expressiva, tendo em vista que elas se fazem representar a partir do real, da sociedade que as produz, de modo amplo e diverso, “qualquer um que torne presente qualquer coisa que está ausente” (ORY, 2004, p. 10, tradução nossa)¹¹.

A construção desse quadro que abrange o carnaval em temporalidades diversas faz parte de um campo de conhecimento em que

As festas podem não ser só campos de lutas concretas, de enfrentamentos, entre pessoas e grupos, em torno dos valores e preceitos que definem o viver em sociedade, (...) [como também] são campos de luta simbólica, de luta entre projetos, sonhos, utopias e delírios, mas são acima de tudo momento de invenção da vida social, da ordem social e da própria festa e seus agentes (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 148)¹².

¹¹ “*quelqu’un rend présent quelque chose qui est absent*”.

¹² Albuquerque Junior aponta o folclorista Mello Moraes Filho em *Festas e Tradições populares no Brasil* (1999) e o antropólogo Roberto da Matta em *Carnavais, malandros e heróis* (1997) entre os pioneiros nesse sentido.

Tendo em vista o cenário delineado, cabe pensar de que forma se deu o processo de ascensão das escolas de samba, ocupando espaços e verbas antes prioritariamente cedidos às Grandes Sociedades. Esse movimento, longe de ser uma mera troca de protagonistas, denota a adesão da sociedade carioca a um modelo carnavalesco mais próximo do seu cotidiano e de seus interesses. Nesse sentido, os temas trazidos para avenida, pelas escolas de samba, podem ser reveladores de seu sucesso.

A bibliografia indicou que nos primeiros anos (1947-1951) havia a interferência direta do poder público na organização dos desfiles. Receosa do avanço comunista, a prefeitura patrocinou a fundação, em 1947, de outra entidade representativa, a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), única com subvenção, que disputou com a tradicional, fundada em 1934, União Geral das Escolas de Samba (UGES). Desse acirramento contínuo em busca do domínio do desfile e do financiamento municipal emergiu uma nova campeã, a Império Serrano¹³.

Nesse cenário, algumas perguntas afloram. De que maneira e em que níveis essas disputas ocorreram? Como se deram os desfiles “não-oficiais” da União Geral das Escolas de Samba sem o apoio da municipalidade? Essa disputa, chamada por Sérgio Cabral (1996, p. 145) de “guerra fria do samba”, é representada nas páginas periódicas? Doravante, como se deu o nascimento e os campeonatos da Império Serrano?

A conjuntura, de meados dos anos 1950 e inícios de 1960, abarca um crescimento urbano. O aumento demográfico na cidade do Rio de Janeiro foi concomitante ao aumento de poder de compra da classe média – que possuía uma mentalidade cosmopolita e um comportamento, em linhas gerais, ligado ao consumo – e da mão-de-obra da operária em crescimento constante (FIGUEIREDO, 1998, p. 27).

Esse momento assinala, como já apontamos, o interesse contínuo da classe média nas práticas populares representadas nas escolas de samba, aliado à solidificação dos artistas da Escola de Belas Artes na confecção desses préstitos. Portanto, não deve ser tomada de forma fortuita a crescente espetacularização – por meio do e do investimento nas fantasias e na performance de algumas alas – desses desfiles em direção à massificação do consumo.

¹³ Sobre a fundação da FBES, ver Cabral (1996, p. 147). Sobre o papel da UGES nos desfiles das escolas de samba, ver primeiro capítulo de Bezerra (2012). Quanto à fundação do Império Serrano, ver Barbosa (2012, p. 10, 17).

Evidentemente, as escolas de samba não eram uma ilha na cena carnavalesca. Os bailes em seus concursos, como o Baile de Gala do Municipal, sinalizavam para o luxo de fantasias milionárias, em um ambiente decorado com as novidades plásticas empreendidas pelos artistas da Escola de Belas Artes¹⁴. Esses artistas movem-se da ornamentação das ruas da cidade e dos espaços luxuosos destinados aos bailes das elites, para as escolas de samba dos segmentos populares. Nas escolas de samba, estabeleceram, por meio da negociação, um padrão determinado de vivência e consumo desses carnavais.

Nesse sentido, como os segmentos populares e a classe média intelectualizada – apontada como catalisadora dessas mudanças – desenvolveram esses *carnavais modernos*? Como a imprensa do período elaborou/defendeu esse novo ciclo? De que forma esses carnavais protagonizados por segmentos sociais diversos buscaram o moderno e, sobretudo, o nacional? E os protagonistas envolvidos, o que disseram sobre essas recorrentes transformações?

Para responder a tais inquirições foram analisadas, de forma ampla, entre janeiro e março de 1946-1963, notícias sobre esses festejos no *Correio da Manhã*¹⁵. O matutino foi o escolhido para acompanhar o cotidiano dos festejos carnavalescos, pois já tinha um histórico de interlocução com o poder público municipal e as agremiações carnavalescas diversas, que pleiteavam financiamento público para a confecção de seus préstitos. Com uma cobertura extensiva do carnaval carioca, o jornal escolhia algumas agremiações para destacar grandes matérias, enquanto outros agrupamentos recebiam pequenas notas¹⁶.

¹⁴ A utilização do plástico e a iluminação interna dos totens africanos no Baile de Gala do Municipal de 1958, por Fernando Pamplona, foram os diferenciais que seriam utilizados nos próximos anos na decoração dos bailes e na ornamentação das ruas (GUIMARÃES, 2015, p. 147, 213, 235).

¹⁵ O *Correio da Manhã*, fundado por Edmundo Bitencourt em 1901, destacou-se na imprensa brasileira como um “jornal de opinião”, cobrindo de perto a conjuntura política e sempre se posicionando de maneira aberta e clara. Nos pleitos eleitorais de 1946 a 1964, independente dos candidatos apoiados, o periódico manteve-se fiel ao princípio de legalidade do voto, mantendo o espírito liberal pautado no anticomunismo (ABREU, 2001, p. 1628-1631).

¹⁶ Parte da contribuição do matutino se encontra nas décadas de 1930 e 1940, por exemplo, na coluna “No Limiar da Folia”, em que posicionamentos quanto à nacionalização e à oficialização dos festejos momescos ganharam suas páginas. Conferir Bezerra (2012, capítulo 1).

Além do matutino, são fontes desta pesquisa as fotografias publicadas nas revistas ilustradas *O Cruzeiro*¹⁷ e *Manchete*¹⁸. *O Cruzeiro*, “a mais moderna revista brasileira”, como ela própria se denominou em seu editorial de lançamento, era impressa em papel *couché* no início dos anos 1930, em rotogravuras, direto de Buenos Aires. No mesmo período, seu diretor, Accioly Neto, decidiu implementar na revista o modelo de reportagem empregado na *Vu*, semanário francês. Como o período não dispunha de pessoal e tecnologia suficientes, as fotografias tiradas para os periódicos *O Jornal* e *Diário da Noite*, também pertencentes aos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, eram reaproveitadas para tratar dos assuntos cotidianos. Para aumentar as vendas, a revista “estabeleceu acordos com agências que representavam os estúdios cinematográficos norte-americanos no Brasil, que passaram a fornecer gratuitamente fotos glamorosas de atrizes e atores, bem como artigos escritos, em troca de divulgação” (COSTA, 2012, p. 16)¹⁹.

A chegada, em 1943, do fotógrafo francês Jean Manzon à revista *O Cruzeiro* marca a ruptura com o modelo de revistas empregado até então, sobretudo no que diz respeito ao uso da imagem, por meio da fotorreportagem, “modelo das revistas ilustradas de atualidades internacionais (...) colocando-se de fato como a mais moderna do país em todos os aspectos” (COSTA, 2012, p. 18). Manzon, trazido pelo sobrinho de Chateaubriand, Freddy, “implantou uma nova mentalidade gerencial, por meio da racionalização e da profissionalização das atividades e, ao mesmo tempo, do estabelecimento de um clima de

¹⁷ Pertencente a Assis Chateaubriand, após ter sido comprado do seu idealizador Carlos Malheiro Dias, *O Cruzeiro* começou a circular em 10 de novembro de 1928. O fim dos anos 1940 e a década de 1950 são descritos como a época de ouro da revista ao atingir altas tiragens e ser lançada internacionalmente como *O Cruzeiro Internacional*, vendida em língua espanhola para diversos países das Américas. Na década de 1940 ocorreu a mudança editorial da revista encabeçada por Freddy Chateaubriand ao trazer o francês Jean Manzon, que mudaria o aspecto editorial da revista junto com David Nasser. Ambos transformaram a realidade “em obras de arte para agradar ao público”, aplicando “uma razoável dose de fantasia” (NETTO, 1998, p. 109). Conhecida como “a revista da família”, lida por um público amplo, com tiragens que chegaram a 700 mil exemplares, a semanária entrou em crise financeira entre 1959-61 e passou a substituir grandes reportagens por matérias pagas; por fim, chamou de “revolução” o golpe dos militares de abril de 1964, publicando capas com os “cérebros da revolução” como Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais, e Castelo Branco (ABREU, 2001, p. 1.625, 1727-30; NETTO, 1998, p. 106-109; MIRA, 2001, p. 13).

¹⁸ Lançada em 26 de abril de 1952 pelo ucraniano Adolfo Bloch, radicado no Rio de Janeiro. A família Bloch, com larga experiência em tipografia, se considerava aparelhada “para entregar ao Brasil uma revista de atualidades correta e modernamente impressa. Em todos os números daremos páginas em cores e faremos o possível para que essas cores se ponham sistematicamente a serviço da beleza deste país e das manifestações de seu progresso” (NISKIER, 2012, p. 26). Os tons otimistas e de progresso marcaram as tintas da *Manchete*, que teria no governo de Juscelino Kubitschek, amigo íntimo de Adolfo Bloch nos anos seguintes, seu apoiador para a instalação da sucursal na futura capital federal. O tom sempre otimista nas páginas em relação aos destinos do país era uma marca que se pretendia influenciadora da realidade que cobria (ABREU, 2001, p. 3520; NISKIER, 2012, p. 26, 136-141).

¹⁹ A revista raramente organizava sua própria capa, salvo em ocasiões especiais, como o carnaval: “ao contrário das revistas ilustradas estrangeiras, *O Cruzeiro* optou por manter em suas capas os glamorosos retratos de atrizes enviados pela indústria cinematográfica norte-americana” (COSTA, 2012, p. 28). Nesse sentido, em muitos momentos a capa não retratava o conteúdo das reportagens no interior da revista.

cooperação favorecido pelas reuniões semanais em que promovia discussões em equipe” (COSTA, 2012, p. 18-19)²⁰.

A consolidação da revista no mercado no período pode ser observada pela tiragem de seus exemplares. No período pesquisado, os números seguiram uma progressão ascendente atingindo uma média de 48 mil exemplares em 1942, 300 mil exemplares em 1949 e 630 mil exemplares em 1955, com o ápice de 720 mil exemplares no número sobre a morte de Vargas (COSTA, 2012, p. 28).

Após a entrada de Manzon, o departamento fotográfico da revista saltou de dois – então ele e José Medina – para mais de vinte fotógrafos na década seguinte. Manzon, ao sair do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), por motivos nunca esclarecidos, criticou e cobrou melhorias da qualidade das tintas, que deixavam as fotografias parecidas com manchas, da diagramação – de Accioly Neto – e da “deplorável” qualidade da impressão. Em busca de uma imagem de melhor qualidade, Manzon foi o responsável pela “montagem de um laboratório fotográfico de última geração adaptado ao uso da Rolleiflex, câmera que passaria a ser adotada oficialmente pela revista depois de sua chegada” (COSTA, 2012, p. 21). O francês também pediu que David Nasser fosse contratado, pois ambos já se conheciam e Manzon prezava pelo texto de Nasser, escrito a partir fotografias tiradas. Aliás, a dupla Manzon-Nasser deu origem a outras duplas de repórter/fotógrafo no semanário ao longo dos anos 1940: José Medeiros e José Leal, Eugênio Silva e Arlindo Silva, João Martins e Ed Keffel, Henri Ballot e Jorge Ferreira.

O tipo de contrato e a remuneração desse grupo variava, mas eles tinham o melhor salário da imprensa do período, permanências pagas em hotéis do Brasil e do mundo, locomoção aérea e toda a infraestrutura que os *Diários Associados*, com “senso de oportunidade e arrojo empresarial”, disponibilizavam (COSTA, 2012, p. 19, 26).

Manchete nasceu aos moldes da francesa *Paris-Match*, sob o apogeu de sua maior concorrente, *O Cruzeiro*. A revista teve suas vendas impulsionadas pela importância que seu diretor Henrique Pongetti dava às imagens coloridas, presentes já na primeira capa. O esmero gráfico voltado à imagem também contou com a participação do francês Jean Manzon, depois que este saiu de sua maior concorrente.

Em constante adaptação ao mercado editorial, a dificuldade na definição de seu estilo pode ser observada na troca de seus diretores. Depois de Pongetti, Hélio Fernandes,

²⁰ Manzon aprendeu a fotografar na prática, sozinho; tinha formação técnica em laboratório e conviveu com diversos fotógrafos de publicações internacionais como Erich Solomon, André Kertész, Man Ray, Brassai e Robert Capa, em semanários como *Paris-Soir*, *Match* e *Vu*.

até 1953, transformou *Manchete* em uma “revista de atualidades”, seguido de Otto Lara Resende, a partir de julho de 1954, até 1957, substituído, após sua partida para a Bélgica, por Nahum Sirotsky, vindo da imprensa norte-americana. Esse, ciente das discrepâncias entre *Manchete* e *O Cruzeiro* – só de fotógrafos a revista de Chateaubriand possuía um número três vezes maior, que rodavam o Brasil e o mundo – propôs uma fórmula que misturava a apresentação da informação com um aspecto pedagógico ao leitor, conhecimento em suma. A iniciativa não frutificou. Em 1959, no lugar de Sirotsky entrou Justino Martins, vindo da França, e imprimiu à *Manchete*, que já havia conquistado um espaço editorial considerável no mercado, uma abordagem estética aliada à “agressividade jornalística” que se traduzia em seleção de boas fotos somada ao conhecimento. O departamento fotográfico da revista se consolida com Nicolau Drei (chefe, assistente de Jean Manzon), Gervásio Batista, Felisberto Rogério, Jankiel Gonczarowska, Juvenil de Souza (LOUZADA, 2004, p. 58-59)²¹.

As revistas ilustradas, portanto, fazem parte do presente conjunto documental e se destacam pela cobertura fotográfica e jornalística mais ampla desses carnavais: as revistas *Manchete* (a partir de 1952)²², com suas duplas de repórteres-fotógrafos, inovações técnicas, gráficas e visuais, e *O Cruzeiro*, já consolidada no registro desses eventos. Separados em diversas equipes, fotógrafos e repórteres corriam as ruas, praias e bailes do Rio de Janeiro para entregar, em tempo recorde, edições repletas de imagens capturadas e organizadas em um tom medido, que trafegava entre a efervescência do espetáculo dos bailes de luxo destinados aos artistas estrangeiros e às elites, e a espontaneidade das ruas, dos brincantes populares, organizados em blocos, escolas e mesmo sozinhos.

Porém, nas páginas dessas revistas, cujas singularidades serão adensadas oportunamente, as fotografias²³ destacam-se, segundo alguns, como um dos caminhos para “contar determinadas verdades” sobre o clima desses carnavais. Nesses periódicos a relação da foto com o texto teve papel central, requerendo, portanto, questões teóricas próprias que se inscrevem em uma nova maneira de conceber texto/imagem nas sociedades contemporâneas.

²² Sua primeira capa era colorida, com acabamento gráfico “caprichado” – fruto da experiência do tipógrafo e don Adolpho Bloch, ucraniano radicado no Brasil com a família que veio fugida da Revolução Russa –; a revista já estreava com uma reportagem de Jean Manzon, fotógrafo e estrela da concorrente a ser batida, *O Cruzeiro*, que era, no lançamento de *Manchete*, uma unanimidade no setor de publicações semanais, com mercado e reputação consolidados ao longo dos anos (NISKIER, 2012, p. 13, 23).

²³ As fotografias, segundo Boris Kossoy (1989, p. 96, 99), devem ser entendidas a partir de um conjunto de possibilidades disponíveis. Tal qual a história, a imagem possui “múltiplas facetas” e o historiador, ao analisá-las, deve considerar a conjuntura em que foram produzidas.

Entre os teóricos da imagem, Roland Barthes é aquele que pôs em suspensão a fotografia como espelho da realidade. A observação deve considerar que escolhas sempre são feitas pelo fotógrafo (*operator*) sobre o fotografado (*spectrum*), e o controle da recepção (*spectador*) está fora do alcance e do controle do clique inicial. A imagem torna-se um prisma formado pelas diversas escolhas, intenções e contexto (*studium*) que cercam e influem na construção, apreensão e análise fotográficas (BARTHES, 1984, p. 20, 22, 48)²⁴.

Segundo Michel Poivert (2015, p. 07), “amamos acreditar” na realidade que da fotografia emana, mas é necessário suspender seu potencial de evocação da realidade e considerar que ela é um “*fait social*”, sujeito a questionamentos como qualquer outra fonte. Questionar o “*l’effet du réel*” implica distinguir que a clareza do olho mecânico, após regulado, e ter capturado um excerto do real, não é a mesma clareza do globo ocular. Enquanto o humano retém aspectos do observado, que sempre flui, o olho mecânico faz um plano com clareza, corrigindo os possíveis defeitos que a visão possui. As fotografias são sempre “o produto de uma restituição da realidade a partir de uma maquinaria e não a percepção de um órgão ocular” (POIVERT, 2015, p. 14, tradução nossa)²⁵.

Após a Segunda Guerra Mundial, a fotografia adentra uma outra fase, em que se incorpora a uma das “formas de poder”. Doravante, a tecnologia ultrapassa o seu criador e o domínio que este tinha sobre ela. Se, por um lado, o *photoreporter* “humanizou” um sistema mecânico a partir de sua atuação no campo, por outro, a força da fotorreportagem dispensou os consumidores de comprar uma obra de arte cara ou de ir até uma galeria. A fotorreportagem é uma “chuva de representações, à qual nenhum clima lhe escapa” (POIVERT, 2015, p. 166, tradução nossa)²⁶. Esse período institui um problema que permitiu pensar a organização social relacionada ao poder das imagens. Nos anos 1950-1960 a vida cotidiana é entendida de duas formas. Na primeira, o mundo do trabalho e do lazer torna o cotidiano um “espaço de alienação”, segundo Henri Lefebvre. Na segunda, Michel de Certeau tem no cotidiano um espaço de luta e realização das capacidades do homem, que ressignifica, sob táticas diversas, os “instrumentos de poder”, exemplificado nas mídias (POIVERT, 2015, p. 166).

²⁴ Em um estudo ainda mais detalhado, sobretudo do ponto de vista teórico, Philippe Dubois (1994, p. 84, grifo do autor) aprofunda algumas questões levantadas por Barthes, sobretudo da relação entre a produção-significado que envolve a fotografia ao passo em que esta apenas atesta a existência de que o algo/alguém capturado existiu, sem, contudo, atribuir qualquer significado, permanecendo “essencialmente enigmática”.

²⁵ “*le produit d’une restitution de la réalité à partir d’une machinerie et non le produit d’une perception par un organe oculaire*”.

²⁶ “*l’image de presse est une pluie de représentations à laquelle aucun climat n’échappe*”.

Agregando as teorizações, podemos considerar que os “instrumentos de poder” têm uma função pedagógica clara na fotorreportagem, amplamente empregada na *Manchete* e n’*O Cruzeiro*. Essa característica, muitas vezes esquecida, deve ser central no entendimento do periódico como um “veículo de ideias para seu público, uma unidade de conhecimento, e representa um saber específico capaz de orientar comportamentos, posto que possui inserções publicitárias e ações diversas, a partir de seus universos e habilidades específicas” (VILCHES, 1987, p. 169, tradução nossa)²⁷.

A relação entre o texto icônico e o escrito é entendida por Vilches de modo que a leitura feita pelo leitor/receptor ocorre mediante às habilidades adquiridas no universo cultural e social do qual este advém. A partir desse ponto de vista, o fotojornalismo não é menos complexo que o texto escrito em si, pois ambos são produtos de diversas transformações discursivas objetivadas pelo autor e (re)interpretadas pelo leitor. A foto, então, possui um motivo para estar ali; ela não é mera ilustração e não ocupa um lugar qualquer no periódico, devendo, portanto, ser lida como um elemento textual tanto quanto o texto escrito (VILCHES, 1987, p. 74-77).

Embora com especificidades, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, segundo Tania de Luca (2006, p. 122), almejam atingir públicos diversificados com reportagens:

Ao mesmo tempo femininas, masculinas, infantis, esportivas, pedagógicas e educacionais, humorísticas, dedicadas ao rádio, teatro e cinema, étnicas, religiosas, científicas, literárias, voltadas para os interesses do comércio, lavoura ou indústria, sem esquecer o mundo do trabalho, que seguia caminhos próprios, fora do âmbito do mercado²⁸.

Para De Luca (2006, p. 132-40), essas fontes devem ser historicizadas de modo que “os aspectos que envolvem a materialidade dos impressos e seus suportes” não sejam tomados de maneira fortuita. Adverte, ainda, que “historicizar a fonte requer ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê” (DE LUCA, 2006, p. 132-40).

²⁷ “vehículo de discurso social y por ende de opiniones y de ideas, además de un medio de entretenimiento y de publicidad”. O autor também questiona a imagem como espelho da realidade (VILCHES, 1987, p. 19-20).

²⁸ A autora delineia o percurso historiográfico acerca da imprensa como fonte, atentada na década de 1930 pela Escola dos *Annales*, mas que não a alçou de imediato ao patamar que as fontes “suficientemente distanciadas de seu próprio tempo” ocupavam naquele momento. A década de 1970 marcou uma guinada fundamental, quando “ao lado da História da imprensa e por meio da imprensa, o próprio jornal tornou-se objeto da pesquisa histórica” (DE LUCA, 2006, p. 118, grifo da autora).

O próprio conteúdo publicado reflete os interesses do local em que ele se encontra e o contexto histórico de que o periódico faz parte. Considerar as motivações que levaram determinado órgão a tornar públicos certos assuntos, bem como a posição que estes ocupam, reflete nos anseios objetivados não só por esses periódicos, como também da sociedade que ele representa:

As considerações apontam, portanto, para um tipo de utilização da imprensa periódica que não se limita a extrair um ou outro texto de autores isolados, por mais representativos que sejam, mas antes prescreve a *análise circunstanciada do seu lugar de inserção e delinea uma abordagem que faz dos impressos, a um só tempo, fonte e objeto de pesquisa historiográfica, rigorosamente inseridos na crítica competente* (DE LUCA, 2006, p. 141, grifo da autora).

Portanto, estabelecer as condições de publicação e os interesses delineados por estes periódicos escolhidos se faz necessário para vislumbrar, via esses cruzamentos, quais os rumos e de que forma as relações dessas diversas classes sociais estampadas nas páginas desses periódicos se davam. Deve-se questionar, portanto, a função social desses impressos, bem como seus interesses no contexto carioca. Há de se constatar e pesar, ainda, a influência destas revistas que compuseram um cenário de forte expansão e competição editorial no período a ser pesquisado²⁹.

Ambas as publicações pautaram sua cobertura aos tríduos carnavalescos com o uso do fotojornalismo, que, como esclarece Ellen Maziero, (2011, p. 29):

consistia na presença de uma dupla “repórter-fotógrafo” para o registro dos principais eventos, permitindo que fossem apresentadas fotos dos desfiles das escolas de samba, dos ranchos, dos préstitos, dos bailes de salão e dos bailes à fantasia para adultos e crianças. Constituíam uma linguagem imbuída de um caráter didático, de um forte controle por parte da equipe editorial na correlação texto/imagem e de uma nova forma de disposição das fotos e do texto, utilizando diferentes tamanhos e formatos, e rompendo os esquemas tradicionais de enquadramento³⁰.

²⁹ Segundo Renato Ortiz (2001, p. 193), a década de 1940 marca uma nítida expansão do público leitor, o que faz as publicações semanais aumentarem substancialmente. *O Cruzeiro*, que em 1948 publicava cerca de 300 mil exemplares por semana, salta para 500 mil em 1952. Para o autor, o período marca uma mudança substancial e gradativa na imprensa de um “jornalismo de opinião” para “jornalismo informativo”; assim; “(...) os artigos, até então curtos e numerosos, cedem lugar às informações selecionadas; os debates filosóficos e literários que eram numerosos declinam e passam a ocupar as páginas das edições de domingo; temas como moda, restaurantes, consumo, agora suplantam informações sobre eventos culturais; e, por fim, a divisão entre informação e opinião, procurando garantir um tipo de escrita normativa e analítica em detrimento das opiniões mais pessoais”.

³⁰ Além disso, novas técnicas de publicidade aperfeiçoadas pelo *marketing* marcam o foco publicitário dessas revistas que ocupavam a liderança nas pesquisas de preferência de mercado, voltadas para as classes médias, mas que também atingiam parcela considerável das classes com menor poder aquisitivo. Em suas páginas,

Ao promoverem uma intensa cobertura dos carnavais do período e reportarem os valores dessa sociedade que se modernizava, essas revistas publicavam “concepções culturais prévias relacionadas com a notícia” (DARTON, 1990, p. 90)³¹, fincadas numa determinada realidade que, nesse contexto, estava relacionada a uma forte expansão jornalística³².

Nessa expansão a imagem teve um papel fundamental, uma espécie de chamariz para atrair mais leitores, mais anunciantes e tornar-se um símbolo da modernização que a imprensa escrita galgava. Perscrutar os sentidos que a imagem possui para o periódico e para o leitor está ligado, na leitura de Martine Joly (1996, p. 20), à construção dos referenciais cotidianos, modelos familiares, culturais e religiosos. Sua elaboração aglomera “traços visuais suficientes e necessários para reconhecer um desenho, uma forma visual qualquer”. Este esquema mental é resultado da identificação de associações visuais advindas da experiência dos leitores.

Tal esquema deve ser somado à apreensão do contexto em que a imagem está inserida:

Para analisar uma mensagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da *recepção*, o que, é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico dessa mensagem (tanto de seu surgimento quanto de sua recepção), mas ainda é preciso evitar proibir-se de compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosos (JOLY, 1996, p. 45, grifo da autora).

Martine Joly destaca, no fragmento citado, a possibilidade de se apreender da imagem um sentido e significados que extravasam a sua composição. Essa compreensão pressupõe que a imagem é dotada de um potencial representativo de realidade, bem como os signos individuais que a interpretarão no momento da recepção e assimilação.

assuntos variados estampavam as transformações “experimentadas pelos grandes centros urbanos e industriais do país” (FIGUEIREDO, 1998, p. 21-6).

³¹ A partir de sua experiência como jornalista em jornais americanos, o autor descreve como os meandros da redação interferem naquilo que é noticiado e de que maneira ele o é, atendendo aos objetivos do jornal que manipula a notícia de forma a alcançar os interesses do público leitor, e, sobretudo, obedecendo à dinâmica da expectativa de seus pares na redação.

³² Segundo Perseu Abramo (2003, p. 24), “A relação entre a imprensa e a realidade é parecida com aquela entre um espelho deformado e um objeto que ele aparentemente reflete: a imagem do espelho tem algo a ver com o objeto, mas não só não é o objeto como também não é a sua imagem; é a imagem de outro objeto que não corresponde ao objeto real”. Essa distorção transforma os órgãos de imprensa em órgãos de poder; ao manipular a realidade assumem uma posição similar à militância de um partido político (ABRAMO, 2003, p. 44).

Consequentemente, a interpretação das imagens, sejam elas caricaturas da realidade ou fotografias, atendem ao “jogo com as formas e com os sentidos, que vão da observação das estratégias discursivas estabelecidas à das ferramentas mais particulares que elas utilizam” (JOLY, 1996, p. 89).

No caso da fotografia, nosso objeto de interesse, ainda cabe uma observação quanto aos objetivos do fotógrafo e do periódico que publicará as imagens. A fotografia está repleta de escolhas, “todas essas escolhas, todas essas manipulações são a prova de que se constrói uma fotografia e, portanto, sua significação” (JOLY, 1996, p. 128).

Para Martine Joly a fotografia não é uma mera ilustração, posto que é repleta de significados e articulações; Boris Kossoy (1989; 2000) discorre sobre seu uso no âmbito da pesquisa histórica. Para uma abrangência significativa dos sentidos e intenções, o pesquisador deve estipular qual foi o *assunto* escolhido – e de que modo este se insere em relação ao todo –; quem é o *autor-fotógrafo* da imagem, qual a *tecnologia* utilizada para a obtenção do registro e qual a configuração *espaço/tempo* que o objeto retratado possui com o contexto em que se encontra. Entender, portanto, que a fotografia é uma “imagem, registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior, conjunto de elementos icônicos que compõem o conteúdo e seu respectivo suporte” (KOSSOY, 1989, p. 24)³³.

Esses apontamentos que objetivam analisar a imagem são necessários para que se tenha em vista a condição de uma produção que capta uma dada realidade, sob determinado ponto de vista e com intenções específicas. A imagem é um processo de *criação/construção* do fotógrafo, que atinge um grande número de pessoas que a (re)elaborarão mediante seus universos e habilidades específicas (KOSSOY, 2000, p. 30-31, 47)³⁴.

Para fechar o conjunto de fontes acionadas, alguns depoimentos referentes a esses carnavais – alocados no acervo “Depoimentos para a Posteridade” do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro) – foram ouvidos a fim de prover novas perspectivas à pesquisa. As escolhas foram norteadas pelo conhecimento proveniente das fontes e da bibliografia especializada, que apontaram o predomínio de “quatro grandes” escolas de samba que se revezaram nas primeiras colocações: Portela e Estação Primeira de Mangueira, fundadas

³³Além de detectar esses pontos, o pesquisador deve reconhecer que “toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível *fotográfico*. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho” (KOSSOY, 1989, p. 33, grifo do autor).

³⁴Se por um lado a fotografia é uma construção, tanto autoral quanto interpretativa de quem “a lê”, por outro nada é capaz de desmentir que o que ali está retratado “não existiu”. É a condição de *índice* que estabelece Philippe Dubois (1994, p. 52, grifo do autor), para quem a fotografia “*atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade*”.

ainda nos anos 1920; e as mais recentes Império Serrano (1947) e Acadêmicos do Salgueiro (1953) (AUGRAS, 1998, p. 10-103).

Essa primeira opção levou a um segundo grupo de depoimentos que envolveu alguns dos protagonistas considerados fundamentais no dia a dia dessas agremiações, a exemplo do patrono Natal da Portela e do “puxador” “Jamelão”, da Mangueira. Agregou-se, ainda, o depoimento de mulheres que se sobressaíram em meio ao universo de compositores, predominantemente masculino, como Dona Ivone Lara; ou que se projetaram no Brasil e no exterior, como Paula do Salgueiro – esta, identificada pelos pares e pelos periódicos como ícone salgueirense, enquanto a primeira, Dona Ivone Lara, nos bastidores no período estudado, tornou-se a partir dos anos 1960 uma conhecida compositora do Império Serrano. De todo modo, ambas tiveram, em períodos diferentes, proeminência em suas respectivas escolas, numa relação que se retroalimentava a partir da exposição e trabalho, de parte a parte.

Tais depoimentos têm por objetivo justamente expandir a apreensão desses carnavais, ouvindo os próprios protagonistas responsáveis pelo seu acontecer. A documentação referida propiciará a confrontação de versões de seus projetos e anseios, e das dificuldades vividas e permeadas pela força da subjetividade inerente aos relatos orais. A subjetividade e a potencialidade do depoimento oral referem-se à *guinada subjetiva* dos anos 1960-1970. De acordo com Beatriz Sarlo (2007), essa virada incutiu na escrita histográfica, não sem levantar outros problemas, a dimensão da memória e a potencialidade do eu-testemunha. Segundo a autora (SARLO, 2007, p. 19), “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”³⁵.

A articulação dessas vivências particulares que marcaram o passado dos depoentes constituiu outro olhar sobre os carnavais do Rio de Janeiro e suas imbricações sociais, políticas e econômicas. As vozes desses carnavalescos/foliões compõem o que Verena Alberti (2005, p. 158) chama de “histórias dentro da História”, que não são a expressão exata do passado, como muitos querem, mas sim um documento como qualquer outro que deve ser interpretado e analisado³⁶.

³⁵ Sarlo, que trabalha com memórias de experiências limites referentes às ditaduras na América do Sul e na Alemanha, aponta ainda que, apesar dessa guinada subjetiva ter em sua linha de frente a busca pela verdade, é importante o historiador dissociar a dimensão de “espetáculo testemunhal” que a experiência individual ou o “eu-testemunha” ganhou nesses decênios, das condições próprias da pesquisa histórica, pois, a experiência relatada não deve ser entendida apenas como alegoria, mas com o devido distanciamento e a inteligibilidade próprios do ofício do historiador (SARLO, 2007, p. 43-7).

³⁶ Segundo Alberti (2005, p. 188), “as representações de um fato e os fatos em si convergem à sensibilidade.

A análise desse conjunto documental diverso foi, certamente, desafiante. A projeção contínua das escolas de samba se deu em meio a festejos múltiplos – nas ruas do centro ou do subúrbio, nos clubes fechados ou nas praias, em práticas protagonizadas por indivíduos multifacetados –, envolvendo milhares de cariocas, turistas brasileiros e estrangeiros que brincaram e trouxeram seus valores, desejos e sonhos. Enfim, folguedos que encerravam um diálogo social amplo, ofertados para o consumo de uma sociedade que se dinamizava.

Esse processo poderá ser acompanhado no decurso dos capítulos da presente tese, cujos resumos esclarecem sinteticamente os traços conjunturais sob os quais se desenvolveram os diferentes carnavais e, ainda, apresentam os argumentos que servem de sustentação para a periodização proposta.

No primeiro capítulo (1946-1951) será apresentado o reordenamento do cotidiano carnavalesco no pós-guerra, compreendido nas inúmeras tentativas para a estabilização dos diversos desfiles e na disputa pelo dinheiro e espaços públicos entre as entidades representativas das escolas de samba. Os temas desfilados nesses anos – discursos de paz e homenagens a personagens históricos, afrodescendentes (notadamente nos carnavais de 1948) – foram analisados em razão do surgimento de uma nova campeã: a escola de samba Império Serrano. O tetracampeonato da escola catalisou o debate em torno do samba-enredo e das fantasias (em todas as alas desfilantes), elementos não-obrigatórios até então³⁷.

No capítulo seguinte (1952-1956), será abordada a demarcação relativa ao período proposto, observando-se o fortalecimento do campo cultural relativo às escolas de samba, a partir da união das associações que as representavam. A unificação trouxe a estratificação dos desfiles das escolas em dois endereços: Av. Presidente Vargas e Praça Onze, que abrigaram, respectivamente, o primeiro e o segundo grupo das escolas de samba. Essa divisão denota a importância que esses endereços tinham naqueles anos: na Presidente Vargas, exibia-se o grupo principal das escolas de samba; a tradicional Praça Onze, conhecida como “berço do samba”, era o palco das escolas do segundo escalão. Os temas

Ambos devem andar juntos”. E o historiador deve levar em consideração ambos em sua pesquisa.

³⁷ Para simplificar a redação optou-se pela alusão direta ao nome da escola de samba em questão, como o fez os periódicos, sem prejuízo para o seu sentido recreativo. Segundo José Calazans, membro da Mangueira, em 1937 foi que se fez um estatuto padrão para as escolas pedirem licença para desfile, porque o estatuto de escola não era aprovado sem que não tivesse “grêmio recreativo escola de samba”. A “situação do samba já tinha melhorado, mas ainda havia perseguição” (*Museu da Imagem e do Som*, Depoimento Mangueira, 27/01/1968).

desfilados nesses dois logradouros se relacionavam aos motivos nacionais, outorgados desde 1947 pela prefeitura. Assim, o patriotismo, a história de personagens históricos, literatos e as belezas naturais dividiram espaço com temas mais específicos, correlatos à história desses segmentos, como a história do samba, sua vinculação cultural (afrodescendente), processos de emancipação (Lei Áurea), entre outros. Ainda nesse capítulo, o espraio e a descentralização das possibilidades de brincar esses carnavais foram abordados com o intuito de perceber como se organizaram em pontos diversos de uma cidade que se urbanizava e permitia outras possibilidades para seus brincantes.

O fortalecimento de tais grupos nesses anos foi recorrente e conduziu as escolas de samba, a partir de 1957, à “vitrine” da Av. Rio Branco – tradicional palco festivo carioca, ocupado havia décadas pelas Grandes Sociedades e ranchos. A mudança de logradouro projetou continuamente esses segmentos nas páginas periódicas de modo inédito. O mesmo se observou no volumoso interesse, a partir de 1958, de setores da classe média pelos ensaios e desfiles das escolas de samba. A transferência da capital da República para Brasília (1960) foi fundamental para a elaboração feita de um projeto que valorizava a história e a cultura cariocas. A ex-capital da República convertida em “capital cultural” distinguiu, nos periódicos analisados, a importância desses segmentos como fundamentais na consolidação de um projeto turístico para o estado da Guanabara³⁸.

Já os anos de 1957-1963 (terceiro e último capítulo) marcam outras características relacionadas ao prestígio contínuo das escolas de samba, que levou à comercialização de seus desfiles num mercado de bens culturais turísticos, com apresentações no exterior e nos transatlânticos ancorados na baía de Guanabara, na presença das estrelas hollywoodianas em seus desfiles, e no diálogo com as classes políticas e com a imprensa periódica. Nesses anos, as ações turísticas foram recorrentes e seu ápice se deu em 1963, com a montagem das arquibancadas e a mercantilização dos ingressos, inédita nos desfiles das escolas de samba³⁹. Essa alteração iniciara em 1962, ainda na Av. Rio Branco, quando os organizadores “em busca de financiamento para o carnaval” decidiram montar arquibancadas e a venda, inédita, de ingressos para o público assistir ao desfile das escolas de samba. Entretanto, como as arquibancadas tomavam boa parte da avenida, comumente ocupada pelos brincantes, esses, sem espaço, invadiram e tomaram os assentos vendidos anteriormente. Tal iniciativa malsucedida em torno da capitalização do desfile levou a

³⁸ Sobre a transferência da capital da República para Brasília e a criação da cidade-estado da Guanabara, ver: Motta (2015).

³⁹ Sobre a tomada das arquibancadas pelo público, ver: *Correio da Manhã* (08/03/1962, p. 03).

Secretaria de Turismo da Guanabara a transferir as exhibições para a ampla Avenida Presidente Vargas, em 1963, atendendo à busca de financiamento para o carnaval e às demandas reiteradas da imprensa. A transferência operou simultaneamente em duas direções delimitando o encerramento da pesquisa: a capitalização dos desfiles das escolas de samba e o reconhecimento de seu potencial identitário da cultura brasileira, agora em outras circunstâncias.

Concomitantemente ao processo acima descrito, a leitura da bibliografia indicou um pioneirismo quanto à temática negra, enveredado pela Salgueiro⁴⁰, escola fundada em 1953. O pioneirismo tornou-se cânone e cristalizou uma versão que não se sustentou a partir da apuração ano a ano desses desfiles, aliada à leitura de bibliografia recente sobre o assunto. Sem minorar o trabalho do artista plástico e professor da Escola de Belas Artes, Fernando Pamplona, no Salgueiro, verificou-se a existência de episódios e personagens da história dos negros em escolas diversas, desde 1948. Vale dizer, para o momento, que a relativização desse caso não muda o fato de que o aspecto teatral e a performance do Salgueiro foram fundamentais no processo de espetacularização desses desfiles, exibido pela mídia impressa e na posterior adaptação pelos pares⁴¹.

Ainda que fundamentais, as escolas de samba não fizeram sozinhas esses carnavais. Além das Grandes Sociedades e dos ranchos, já citados, cordões, bailes e banhos de mar à fantasia compuseram a cena carnavalesca desses anos evidenciando a composição de uma festa plural e heterogênea. Ocupando espaços diversos, essas inventivas foram analisadas de forma conjunta, sempre em consonância com a pluralidade desses carnavais e com o protagonismo dos desfiles das escolas de samba.

O primeiro capítulo trará informações sobre a cidade do Rio de Janeiro e suas perspectivas no debate cultural do país e dos festejos carnavalescos retratando as múltiplas possibilidades abertas aos brincantes nesses dias festivos.

⁴⁰ No período existiram duas escolas com nomes parecidos do mesmo morro, a Unidos do Salgueiro e a Acadêmicos do Salgueiro. Essa, foi fruto da união dos ex-integrantes da primeira com outra escola de samba, a Azul e Branco. Todas as menções ao Salgueiro dizem respeito à escola fruto dessa fusão, for o caso, será feita uma diferenciação.

⁴¹ Sobre a revisão do “cânone temático” e do pioneirismo salgueirense ver: Faria (2014). Segundo ele, após 1963, Mangueira e Portela passaram a competir com o modelo temático e estético proposto por Fernando Pamplona e seu parceiro Arlindo Rodrigues (CABRAL, 1996, p. 187).

CONCLUSÃO

Acreditamos que as reflexões expostas ao longo dos capítulos ratificam a hipótese central dessa pesquisa, que identifica nos anos de 1946-1963 a montagem de um carnaval espetáculo para consumo internacional, no qual se manifestam dois fenômenos: uma projeção contínua das escolas de samba cariocas e o prestígio de seus desfiles nas avenidas e nas páginas da imprensa do período, seguindo uma progressão constante nessa trajetória e consagrando-se nas predileções dos brincantes contemporâneos. O outro polo desse processo foi o reforço dos bailes de luxo, com a presença de artistas famosos que conferem prestígio e se tornam divulgadores de seu acontecer nesses espaços fechados, e, também, garantindo presença nas avenidas, nas exibições dos desfiles das escolas de samba.

Esse processo, que envolveu a montagem de sofisticados cenários nas ruas e a modernização das condições de produção desses préstitos, não se reverteu, entretanto, no reconhecimento da cidadania dos setores populares nele envolvidos. Os desfiles das escolas de samba foram convertidos em símbolo cultural do Rio de Janeiro, a despeito de seus dirigentes terem clareza sobre essas pretensões, alternando suas paradas nas principais avenidas, conforme os ensejos dos projetos delineados pela imprensa, em acordo com a administração da cidade. A urbe, que perdeu o *status* de capital da República em 1960, com a transferência dessa para Brasília, fortaleceu-se a partir de sua história e da estrutura de bens culturais, autodenominando-se “capital cultural” do Brasil.

Não sem sobressaltos, a projeção das escolas de samba foi, metaforicamente, uma verdadeira batalha carnavalesca. Segmentos estimados dos foliões cariocas, como as Grandes Sociedades e os ranchos, viram seu predomínio arrefecer com a instalação permanente das escolas de samba na tradicional “vitrine”, a Av. Rio Branco, no domingo de carnaval.

Esses agrupamentos, apesar das disputas pela subvenção pública, não eram estanques e estiveram em diálogo constante com experiências carnavalescas anteriores. As escolas de samba aliaram ao longo de sua existência elementos rituais (a porta-bandeira, o mestre-sala e a ala das baianas) e sonoros (a bateria se constituiu sem instrumentos de corda ou metais) dos ranchos, a quem estavam vinculadas desde sua origem, nos terreiros das tias baianas. Em uma produção ritual fluida de seus cortejos, as escolas de samba também incorporaram elementos alegóricos, como as esculturas e o próprio carro alegórico, das Grandes Sociedades.

A constituição das paradas das escolas de samba se deu também pela diferenciação para com os blocos. Ao trazer todos os componentes fantasiados e investir na obrigatoriedade do samba-enredo, as escolas de samba se diferenciavam dos blocos de sujeitos e transmitiam aos foliões, de todas as classes, sua capacidade organizacional.

Cabe, contudo, reiterar que blocos, ranchos e Grandes Sociedades não desapareceram das pugnas carnavalescas. Porém, viram seu apreço decair, tanto entre os foliões quanto nas representações da imprensa periódica, diminuídas em seu número de páginas, o que denotava, como vimos, menor apreço e encerrava menor poder de barganha com a municipalidade.

A notoriedade contínua das escolas de samba teve como primeiro protagonista a Império Serrano. A escola nasceu e se notabilizou a partir de uma dupla dissensão. A primeira, a partir dos ex-integrantes da Prazer da Serrinha; a segunda, na criação da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), fundada pela prefeitura para rivalizar com a União Geral das Escolas de Samba (UGES), ligada a setores do movimento comunista. A escola emplacou um tetracampeonato (1948-1951) e catalisou as discussões acerca da obrigatoriedade das fantasias nas alas e do samba-enredo, incorporados no regulamento a partir de 1952.

Ao investir nas alegorias, nas fantasias e no samba-enredo a Império Serrano deu seguimento às discussões anteriores, tornando esses elementos essenciais na vitória sobre escolas mais antigas, como Mangueira e Portela. Reunificados em um só desfile a partir de 1952, esses agrupamentos consolidaram os quesitos de julgamento. A partir desse momento, a “espinha dorsal” se completou: samba-enredo, enredo, fantasias, alegorias e adereços somaram-se à bateria, harmonia e evolução (mestre-sala e porta-bandeira), comissão de frente e conjunto.

Na década de 1950 as escolas de samba desfilaram enredos com temática nacional, uma exigência imposta pela prefeitura em 1947, ano em que passou a organizar as competições. Essas ocorreram na Praça Onze, reduto idílico do samba nos anos 1930, tornado sinônimo dos desfiles “não-oficiais” ou de “terceira categoria”, num trecho menos concorrido da Av. Presidente Vargas, e, de 1957-1962, na Av. Rio Branco.

A chegada, além das definições internas do ritual, descritas anteriormente, esteve imersa no aumento do prestígio das escolas de samba entre os representantes da imprensa periódica, os moradores da zona sul carioca, caracterizados nos *playboys*, que organizaram excursões aos ensaios desses grupos.

Abaixo do morro, lugares onde os ensaios ocorriam, as escolas de samba foram noticiadas como ressuscitadoras do carnaval de rua, fortalecendo-o enquanto alternativa para os bailes fechados. Estes, por sinal, foram as grandes “vedetes” da imprensa periódica. O *Correio da Manhã*, mas principalmente *Manchete* e *O Cruzeiro* se notabilizaram pela cobertura ampla e densa das folganças privadas.

Por ordem de magnitude, o Baile de Gala do Municipal e dos Hotéis Copacabana Palace, Glória e Quitandinha (Petrópolis) tiveram suas decorações e foliões, anônimos e famosos, estampados em grandes coberturas fotojornalísticas. Nessas, em páginas coloridas, signo de investimento da imprensa do período, estrelas de quilate diverso, de Hollywood a Paris, diplomatas de várias partes do globo e a *society* carioca sustentaram um carnaval privado, distinto e luxuosamente desfilado em fantasias impraticáveis nas ruas e nos bolsos populares.

Os populares que não pudessem ou quisessem arcar com os dispendiosos ingressos e fantasias para comparecer a esses bailes tinham outras possibilidades festivas. Além das paradas centrais, a cidade oferecia folganças diversas, como banhos de mar à fantasia, na zona sul e na periferia, que também abrigavam blocos esparsos, coretos e tablados, na maior parte das vezes patrocinados pelos próprios brincantes e pelo comércio local.

Essas festividades foram analisadas em fontes diversas, com destaque para as imagens escolhidas pelos periódicos para fazer circular um componente da realidade carnavalesca vivida. A leitura dos teóricos da imagem amparou a compreensão das singularidades e dos problemas das fotografias como “*status* da realidade”, e, sobretudo, ajudou a entender, e não apenas a olhar, o sentido das poses e dos gestos, muitas vezes planejados e combinados entre fotógrafo e fotografado. As imagens que representam a realidade carnavalesca são sempre uma parte, um excerto do que foi vivido, uma escolha entre muitas possíveis, do fotógrafo ao diretor da redação do impresso.

A transferência da capital da República para Brasília e a autonomia, longamente sonhada e debatida na cidade, levaram o governo da cidade-estado da Guanabara (1960) a investir na inclinação turística do Rio de Janeiro.

A “capital cultural” incluiu as escolas de samba nas ações turísticas da Secretaria de Turismo, em consórcio com a iniciativa privada brasileira (expressas pelas ações de Jorge Guinle e *O Cruzeiro*) e norte-americana (com Harry Stone, representante de Hollywood). Atores, atrizes, embaixadores e políticos visitaram os ensaios e os desfiles das escolas de samba. Passistas, ritmistas e “cabrochas” formaram conjuntos musicais diversos,

que se apresentaram tanto nos transatlânticos ancorados na baía de Guanabara quanto nos palcos de Cuba, Paris, Uruguai, Argentina.

No exterior, o Brasil foi traduzido em ritmo de samba nos diversos bailes de carnaval organizados pelas embaixadas brasileiras na Rússia e nos Estados Unidos. Nova Iorque é o melhor exemplo dessa tradução, com bailes anuais promovidos pela colônia brasileira, que se valia da festa para expandir os acordos comerciais.

O interesse europeu também foi observado nas incursões das produtoras francesas, que fizeram pequenos filmes, as “*Actualités françaises*”, exibidos nos cinemas franceses, sobre as notícias do que ocorria no mundo. Enquanto aguardava a projeção do filme em cartaz, o espectador francês conhecia as facetas do carnaval de rua, dos bailes fechados e do balanço de mortos e feridos desses carnavais. Os “*petites titres*” disponíveis sobre as folganças cariocas encerravam um interesse contínuo do público francês sobre a cultura brasileira, que não era novo, como vimos.

Esses desfiles, projetados e replicados em plataformas e palcos diversos do mundo, tiveram na Av. Presidente Vargas (1963) seu apogeu no período. A ampla divulgação do cortejo vitorioso “Chica da Silva”, samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro, operou para a cristalização em torno da temática negra enquanto apanágio exclusivo salgueirense, sob os auspícios de Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes.

A apuração ano a ano desses desfiles, aliada à leitura de bibliografia recente sobre o assunto, desvelou, sem minorar o trabalho de Pamplona, a existência de enredos que abordavam episódios e personagens da história dos negros em escolas diversas desde 1948, sexagenário da Abolição. A relativização desse episódio, entretanto, não muda o fato de que a “equipe do Salgueiro” representou a racionalização da produção dos préstitos sob o aspecto teatral e o investimento alegórico, elementos considerados fundamentais na espetacularização de seus desfiles pela mídia impressa.

A vitória da Salgueiro em 1963, a “*escola-show*”, como afirmou um de seus dirigentes, escamoteou todo um histórico de representação da história negra nos sambas-enredos do período, além do longo processo de interlocução das escolas de samba com setores sociais diversos. A próprio Salgueiro, é sempre bom frisar, desde sua fundação, tinha o cenógrafo Hildebrando Moura, vindo dos préstitos das Grandes Sociedades, em seus quadros, o que apontava um investimento alegórico da Vermelho e branco.

A vitória salgueirense encerrou os desejos da imprensa periódica do período. Ano a ano, o que esteve em jogo nas páginas periódicas não foi o conteúdo dos sambas enredos, e, por tabela, os planos e anseios de seus foliões. Esses periódicos destacaram o

investimento financeiro, alegórico e o potencial organizacional desses segmentos na concepção de um espetáculo que atraía centenas de milhares de foliões do Brasil e do exterior.

A montagem de arquibancadas (1963) se desdobrou na mercantilização irreversível das escolas de samba. Esses espaços inéditos alteraram as regras do jogo e impuseram um caminho sem volta às escolas de samba. Esteticamente, tal caminho implicou na verticalização dos carros alegóricos, e, economicamente, na incorporação desses desfiles no mercado de bens culturais, reconhecidos mundialmente como símbolo do Rio de Janeiro e do Brasil. Socialmente, implicou na manutenção do *status quo* dos produtores de um espetáculo cujos lucros não são revertidos na redução da desigualdade e da ampliação de oportunidades para esses protagonistas.

Entretanto, esses são outros carnavais.

REFERÊNCIAS

Fontes

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro 1946-1963.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados 1946-1963

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores 1953-1963

Acervo “Depoimentos para a Posteridade” – Museu da Imagem e do Som

Acadêmicos do Salgueiro – 16/12/1967; 27/09/1984

Ivone Lara da Costa (Dona Ivone Lara) – 30/06/1978 e 23/07/2008

Império Serrano – 20/01/1968 e 16/10/1984

José Bispo Clementino dos Santos (Jamelão) - 26/07/1972

Estação Primeira de Mangueira – 12/09/1984

Natalino José Nascimento (Natal da Portela) - 01/11/1972

Paula da Silva Campos (Paula do Salgueiro) - 28/05/1999

Portela - 16/12/1967

Bibliotecas e acervos consultados

Arquivo Nacional – Rio de Janeiro

Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” – Unesp/Assis

Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes – ECA – USP/São Paulo

Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” – MASP – São Paulo

Bibliothèque Nationale de France – Inathèque – BnF – Paris

Bibliothèque Sainte-Geniève – BSG – Paris

Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – Cedap – Unesp/Assis

Museu da Imagem e do Som – MIS – Rio de Janeiro

Bibliografia

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ABREU, Alzira Alves de (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

ABREU, Alzira Alves (Org.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-30*. RJ:

FGV-CPDOC, 2001.

ABREU, Marcelo de Paiva. O processo econômico. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Olhando para dentro (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p.179-227.

ALBERTI, Verena. Fontes Orais. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla B. *Fontes Orais*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 155-202.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. *Patrimônio e Memória*: UNESP-FCLAs-CEDAP, v. 7, n. 1, p. 134-150, jun. 2011.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Vargas, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1993.

BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. *Nasceu lá na serra uma linda flor: memórias sobre a fundação do Império Serrano (1947-1952)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BENEVIDES, Maria Victoria. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

BEZERRA, Danilo A. Carnavais cariocas sob a ótica da revista *O Cruzeiro*. In: *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, n. 31, v. 1, p. 01-28, 2013.

_____. *Os Carnavais do Rio de Janeiro e os limites da Oficialização e da nacionalização (1934-1945)*. Dissertação de Mestrado. Assis: 2012.

BOUVERESSE, Clara. *Le Ramson Center écrit une nouvelle page de l'histoire des archives photographiques*. Transatlântica, n. 01, 2014. Disponível em: <<http://transatlantica.revues.org/6434>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.) *O Brasil republicano - O tempo do*

nacional estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. *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*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

_____. *La main de l’auteur et l’esprit de l’imprimeur*. Paris: Gallimard, 2015.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 7. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In: _____. BURGI, Sergio (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 08-31.

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

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *O que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Universo do carnaval: reflexões e imagens*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

DANTAS, Camila Guimarães; FERREIRA, Marieta de Moraes. Os apaziguados anseios da terra carioca: lutas autonomistas no processo de redemocratização pós-1945. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 67-88

DARTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

DICIONÁRIO de música popular Ricardo Cravo Albin, s. d. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FARIA, Guilherme José Motta. *O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense – UFF – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2014.

FARIAS, Edson Silva de. *O desfile e acidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Festa, cultura popular e identidade nacional*. As escolas de Samba do Rio de Janeiro (1928-1949). Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FERREIRA, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERREIRA, Marieta. A reforma do Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves de (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p.141-156.

FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: HUCITEC, 1998.

FLÉCHET, Anaïs. “*Si tu vas à Rio...*”. La musique populaire brésilienne en France au Xxe siècle. Paris: Armand Colin, 2013.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. *Agonia de morar: urbanização e habitação na cidade do Rio de Janeiro (DF) – 1945-1950*. Londrina: EDUEL, 2012.

GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découverte, 2004.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Rio Book's, 2015.

_____. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no Carnaval Carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no Samba*. Os comunistas e a cultura popular: 1945-1950. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O carnaval de Romans*. Da candelária à Quarta-feira de Cinzas. 1579-1580. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LOUZADA, Silvana. *Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense – UFF, 2004.

_____. *Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, 2009.

MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. Dissertação de Mestrado. UNESP: Assis, 2011.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 03-16, julho-dezembro, 2013.

MORAIS, Eneida Costa de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOTTA, Marly Silva da. Guanabara, o Estado-capital. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 90-129.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical : sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NETTO, Accioly. *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

NISKIER, Arnaldo. *Memórias de um sobrevivente: a verdadeira história da ascensão e queda da Manchete*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

NOVAIS, Fernando A., SILVA, Rogério F. da (Org.). *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, José Luiz de. *Uma estratégia de controle: a relação do poder do estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro de 1930 a 1985*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura urbana no Rio de Janeiro*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 155-165.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. Sociedade e cultura. In: SACHS, Ignacy; WILHERIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Org.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 185-209.

ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Presses Universitaires de France: Paris, 2004.

PANDOLFI, Dulce Chaves. In: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Org.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

POIVERT, Michel. *Brève histoire de la photographie*. Paris: Éditions Hazan, 2015.

PORTELLI, Alessandro. Sonhos Ucrônicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. *Projeto História*. São Paulo, v. 10 (dez.), p. 41-58, 1993.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. Carnaval brasileiro: da origem européia a símbolo nacional. *Ciência e Cultura – SBPC*, v. 39, n. 8, p. 717-29, 1987.

SANTOMAURO, Fernando. *A atuação política da agência de informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Cia das Letras; UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. As marcas do período. In: _____. (Org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. v. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 07-48.

SIDRO, Annie. *Carnaval de Nice*. Tradition et modernité. Imprimerie Zimmermann-Villeuneuve-Loybet: Nice, 2001.

SILVA, Zélia Lopes da. *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

_____. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008.

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

_____. *O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania*. p. 287-323. In: DELGADO, Lucília; FERREIRA, Jorge. *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Reflexões sobre o carnaval na historiografia. *Revista Tempo*, n. 07: Terra e Trabalho. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=35>>. Acesso em: 06 jul. 2011.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.