YNAYAN LYRA SOUZA

Entre a cultura popular e o espetáculo: os desfiles das escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1962-1985)

ASSIS

2024

YNAYAN LYRA SOUZA

Entre a cultura popular e o espetáculo: os desfiles das escolas de Samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1962-1985)

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Concentração: História e Cultura).

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Zélia Lopes da Silva.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ASSIS

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

S729e

Souza, Ynayan Lyra
Entre a cultura popular e o espetáculo : os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (1961-1985) / Ynayan Lyra Souza. — Assis, 2024
187 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva

1. Carnaval. 2. Escolas de samba. 3. Cultura popular. I. Título.

CDD 394.25

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE YNAYAN LYRA SOUZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 23 dias do mês de janeiro do ano de 2024, às 09:00 horas, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e Sala Virtual: meet.google.com/ciu-vhkn-gkg, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de YNAYAN LYRA SOUZA, intitulada **Entre a cultura popular e o espetáculo: Os desfiles das escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1962-1985)**. A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. HELENISE MONTEIRO GUIMARÃES (Participação Virtual) do(a) Escola de Belas Artes / UFRJ - Rio de Janeiro/RJ, Prof. Dr. DANILO ALVES BEZERRA (Participação Virtual) do(a) UESPI - Parnaíba/PI, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. DANILO WENSESLAU FERRARI (Participação Virtual) do(a) São José do Rio Preto/SP / Secretaria Municipal de Educação. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA – Zélia Lopes da

À minha avó, Sula (in memoriam),
por todo o amor que dedicou a mim.

AGRADECIMENTOS

Ao ingressar no doutorado, eu não tinha a dimensão do quão desafiadores seriam todos esses anos em que me dediquei a pesquisar os carnavais do Rio de Janeiro e a escrever esta tese. A experiência positiva e, relativamente, tranquila que tive ao desenvolver o mestrado, assim como o interesse em prosseguir investigando os carnavais das escolas de samba, certamente serviram de estímulo para seguir adiante nos estudos acadêmicos. Contudo, questões conjunturais que o país atravessou neste período – com destaque à tensão política vivenciada durante o governo Bolsonaro, assim como o contexto pandêmico imposto pela disseminação da COVID-19 –, somadas ainda a outros problemas de ordem pessoal, acabaram afetando o desenvolvimento da pesquisa e, por vezes, me levaram a duvidar se, de fato, conseguiria finalizá-la.

Hoje, tendo concluído o trabalho que me propus a fazer e considerando todas as dificuldades enfrentadas ao longo desta trajetória, me sinto orgulhoso e ao mesmo tempo agradecido por um conjunto de pessoas e instituições que me ajudaram a superar os problemas que foram surgindo, possibilitando que eu chegasse até aqui. Estou ciente, portanto, que a conclusão deste trabalho se deve a uma rede de colaboração e de afeto que se construiu ao meu arredor.

É impossível não começar esses agradecimentos pela professora Zélia Lopes da Silva. Se tem alguém que é responsável pelos acertos deste trabalho, esta pessoa é ela. Mais do que uma orientadora paciente e generosa, que, muitas vezes, teve que aturar os atrasos deste orientando que vos fala, suas palavras de cobrança e compreensão foram fundamentais, assim como a sua leitura atenta e os seus apontamentos precisos. A verdade é que Zélia, desde o início, me estimulou a entrar e a continuar na “folia acadêmica” e, hoje, tornou-se, também, uma inspiração, enquanto intelectual e pessoa. Gratidão, professora!

Em seguida, os meus agradecimentos se voltam à minha família. Não tenho palavras para descrever a felicidade de ter cada um de vocês ao meu lado. Obrigado pelo apoio de sempre, pelo carinho e pelas orações. Um agradecimento especial à minha mãe, Maria Ieudes, pelo amor incondicional e por estar sempre comigo quando mais preciso. Uma menção especial também à mais nova integrante da família: minha pequena e já tão amada afilhada, Maria Eloá.

Neste percurso, pude contar, ainda, com o apoio de muitos amigos. Sejam aqueles mais antigos e que, mesmo distantes, se fazem presentes em minha vida, até aqueles que conheci mais recentemente e que se tornaram igualmente importantes. Lembro ainda dos meus colegas de profissão (sobretudo, a equipe da escola Clybas) que acompanharam de perto este processo. Estou certo de que, se não fosse o apoio de vocês, o caminho trilhado teria sido muito mais tortuoso. Portanto, agradeço imensamente a todos que, de alguma forma, me estenderam a mão em momentos difíceis, me dirigiram palavras de afeto, entenderam as minhas ausências e contribuíram direta ou indiretamente para que eu conseguisse finalizar esta tese.

Não poderia deixar de citar, também, os meus alunos que, mesmo sem compreender ao certo o que isso tudo significa, me incentivaram. Se é verdade que conciliar o trabalho de professor com o desenvolvimento da pesquisa de doutorado foi um grande desafio, também é certo que, por vezes, o contato com eles em sala de aula serviu de refúgio em fases ruins e me oportunizou momentos de criatividade que influenciaram o meu olhar e serviram de inspiração para continuar.

Agradeço ainda aos professores Helenise Guimarães (UFRJ) e Danilo Alves Bezerra (UEPI) pelas contribuições oferecidas na ocasião do meu exame de qualificação. Busquei atender, no que foi possível, aos valiosos apontamentos realizados por vocês.

Igualmente, devo agradecer ao professor Ronaldo Cardoso Alves (UNESP/Assis) com quem tive a oportunidade de desenvolver o estágio-docência. Os dois semestres em que pude acompanhar o seu trabalho na graduação e contribuir com as suas aulas foi particularmente enriquecedor e contribuiu significativamente para minha formação.

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

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.

Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.

Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.

“Agoniza mas não morre”
(Nelson Sargento, 1978).

SOUZA, Ynayan Lyra. *Entre a cultura popular e o espetáculo*: os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (1961-1985). 2024. 187 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2024.

RESUMO

A presente tese buscou investigar os carnavais do Rio de Janeiro entre os anos de 1962 e 1985. Nessa conjuntura, ocorreram muitas mudanças na organização das escolas de samba e de seus concursos anuais que ajudaram a sedimentar a transformação daqueles grêmios populares negros em um grande evento midiático. O objetivo desta pesquisa, portanto, concentrou-se em compreender os impactos dessas transformações vivenciadas pelas escolas de samba, assim como, as reações e debates surgidos no decorrer desse processo de modernização e mercantilização dos desfiles, mostrando que, apesar de vitorioso, esse modelo que a festa alcançou não se impôs sem críticas ou resistências advindas de grupos diversos (seja de dentro ou de fora das agremiações). Tal intento analítico apoiou-se em significativo corpo documental a exemplo da cobertura produzida pela imprensa periódica, sinopses de enredos, letras de sambas, imagens (fixas e em movimento) e depoimentos dos protagonistas envolvidos na festa. Esses materiais foram analisados a partir de importantes reflexões teóricas que ajudaram a pensar metodologicamente o tema, além de uma ampla bibliografia especializada que foi acionada para a execução das hipóteses formuladas no intuito de desvendar os caminhos seguidos pelos carnavais do Rio de Janeiro no período estudado.

Palavras-chave: Carnaval; Escolas de Samba; Rio de Janeiro, Cultura Popular; Espetacularização.

SOUZA, Ynayan Lyra. *Between popular culture and spectacle*: the Rio de Janeiro's samba schools' parades (1961-1985). 2024. 187 f. Dissertation (PhD in History) – School of Science, Humanities and Languages, Sao Paulo State University (UNESP), Assis, 2024.

ABSTRACT

This dissertation aimed to investigate the carnivals of Rio de Janeiro between 1962 and 1985. At this juncture, there were many changes in the organization of samba schools and their annual contests that helped to sediment the transformation of those black popular guilds into a major media event. The objective of this research, therefore, focused on understanding the impacts of these transformations experienced by samba schools, as well as the reactions and debates that emerged during this process of modernization and commodification of parades, showing that, although victorious, this model that the party achieved was not imposed without criticism or resistance from various groups (whether inside or outside the associations). This analytical intent was based on a significant documentary body, such as the coverage produced by the periodical press, plot synopses, lyrics of sambas, images (fixed and in motion) and testimonies of the protagonists involved in the party. These materials were analyzed from important theoretical reflections that helped to think methodologically about the theme, in addition to a broad specialized bibliography that was triggered for the execution of the hypotheses formulated in order to unravel the paths followed by the carnivals of Rio de Janeiro in the period studied.

Keywords: Carnival; Samba Schools; Rio de Janeiro; Popular culture; Spectacularization.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABINEE	Associação Brasileira da Industria Elétrica e Eletrônica
AESRJ	Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
AI-5	Ato Institucional Nº 5
CEDAP	Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EBA	Escola de Belas Artes
GRAN	Grêmio Recreativo de Arte Negra
GRES	Grêmio Recreativo e Escola de Samba
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba
MIS	Museu da Imagem e do Som
SNI	Sistema Nacional de Informação

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Folionas negras vestidas com suas fantasias de baianas utilizam o trem para se deslocarem durante o carnaval no Rio de Janeiro, em 1985..... 43

Imagem 2 – Charge de Adail aborda a montagem das estruturas da passarela de desfiles das escolas de samba, 1973..... 74

Imagem 3 – Matéria publicada no Jornal do Brasil sobre a construção da Passarela do samba..... 76

Imagem 4 – Esboço do Sambódromo nos traços de Oscar Niemeyer..... 77

Imagem 5 – Arco da Praça da Apoteose em construção, 1983..... 79

Imagem 6 – Porta-bandeiras de quatro escolas de samba posam para fotografia no canteiro de obras do sambódromo..... 80

Imagem 7 –"As Locomotivas do samba" – grupo de bicheiros do Rio de Janeiro posam para fotografia segurando os pavilhões de suas escolas..... 84

Imagem 8 – Símbolo da escola de samba Quilombo..... 105

Imagem 9 – Carro alegórico do Império Serrano no carnaval de 1982..... 113

Imagem 10 - Casal de Mestre-sala e Porta-Bandeira da Mangueira, Neide e Delegado, se apresentam acompanhados por Robertinho, em 18 de fevereiro de 1961 117

Imagem 11 – Alegoria "pede passagem" do G.R.E.S. Império Serrano, 1962 124

Imagem 12 – Destaque no desfile da Portela exibe sua luxuosa fantasia..... 134

Imagem 13 – Conjunto composto por homens se apresenta com seus pandeiros 134

Imagem 14 – Cinegrafista da TV Globo conduz uma das câmeras utilizadas pela emissora para transmitir os desfiles das escolas de samba em 1969..... 137

Imagem 15 – Anúncio da Cobrás com diferentes modelos de televisores à venda publicado no jornal *Correio da Manhã,* em 1962..... 143

Imagem 16 – Propaganda da Philco – TV, Câmera e Videocassete, publicada na revista Manchete, em 1984..... 146

Imagem 17 – Rede Manchete firma contrato com a Riotur para transmissão do carnaval 1984..... 150

Imagem 18 – Arte publicada no Jornal do Brasil em referência a cobertura dos desfiles das escolas de samba que viria a ser realizada pela TV Manchete em 1984..... 153

Imagem 19 – Programação da TV Globo para o carnaval de 1984..... 156

Imagem 20 – Anúncio da Rede Manchete publicado no Jornal do Brasil com os números do Ibope durante o período carnavalesco..... 158

Imagem 21 – O balão da Rede Manchete sobrevoando o sambódromo em 1985 161

LISTA DE QUADROS E TABELAS

QUADRO 1 - População da cidade do Rio de Janeiro (1960-1980) 34

QUADRO 2 - Enredos sintonizados com o ideário difundido pela propaganda da Ditadura Militar..... 55

QUADRO 3 - Escolas de samba campeãs do carnaval carioca (1976-1981) 64

QUADRO 4 - Distribuição percentual da verba de mídia por veículos 141

TABELA 1 - Proporção de Domicílios com televisão em território nacional (1960-1980) 139

LISTA GRÁFICOS E INFOGRÁFICOS

GRÁFICO 1 - Quantidade de títulos conquistados por escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1932-1961) 62

GRÁFICO 2 - Quantidade de títulos conquistados por escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1962-1985) 63

GRÁFICO 3 - Carnavalescos campeões e a quantidade de títulos que conquistaram entre os carnavais de 1962 e 1985 68

INFOGRÁFICO 1 - Linha do tempo dos locais utilizados para a realização dos concursos 71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO 1 – O Rio de Janeiro e o protagonismo das escolas de samba 34

1.1 A cidade, os seus desajustes e a sociedade em movimento 34

1.2 Os carnavais (das escolas de samba) sob a mira da ditadura civil-militar 46

1.3 Escolas de samba em transformação: a modernização dos desfiles 61

1.3.1 Os concursos, os carnavalescos e a imposição do visual 61

1.3.2 A passarela do samba, a LIESA e o jogo do bicho.....70

Capítulo 2 – Em busca da tradição: vozes negras em contra-ataque 90

2.1 Escolas de samba e associativismo negro.....90

2.3 Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz?.....101

2.4 E nasce o “Quilombo do samba”.....103

2.5 A crítica a espetacularização nos desfiles oficiais.....107

2.6 O futuro do samba: a presença infantil nas agremiações carnavalescas e a criação das escolas de samba mirins 116

CAPÍTULO 3 – Carnavais midiáticos: das páginas dos periódicos a tela da TV 123

3.1 Os carnavais na imprensa escrita e os debates sobre as transformações nos desfiles.....125

3.2 Carnavais televisionados 135

3.2.1 A batalha pela audiência: a transmissão do carnaval em disputa 147

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....164

REFERÊNCIAS 168

ANEXOS 178

INTRODUÇÃO

Os carnavais realizados na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1960 e 1980 foram marcados por importantes e decisivas transformações. No âmbito das escolas de samba, as mudanças se deram a partir de um conjunto variado de fatores, entre eles: o estreitamento das relações dessas agremiações com os chamados "bicheiros"; a projeção alcançada pelos carnavalescos no interior das agremiações e a valorização estética dos desfiles; o início e a estruturação das transmissões televisivas da festa; assim como a progressiva organização, profissionalização e comercialização de seus concursos.[1]

Os elementos citados, somados à incorporação cada vez maior de outros segmentos sociais às agremiações, levaram a modificações na forma "do fazer" carnaval e inseriram os desfiles das escolas de samba na lógica do mercado de bens culturais, além de contribuir com a consolidação e expansão desse modelo de festa para outros lugares do país e do mundo.[2]

A trajetória das escolas de samba revela, assim, um de seus principais traços: a plasticidade que elas demonstraram para negociar, se adaptar e resistir frente a situações e agentes diversos ao longo de sua história. Mais do que sobreviver, as escolas de samba conseguiram se projetar e conquistaram um espaço de protagonismo dentro do conjunto de modalidades carnavalescas existentes no Rio de Janeiro.

Vale dizer que, desde a realização dos primeiros concursos, os sambistas que integravam tais agremiações se preocuparam em construir uma imagem positiva de si, assim, buscaram se diferenciar de práticas vistas como "violentas" (como era o caso dos cordões ou blocos de sujos), ao passo em que incorporaram em seus préstimos elementos de outras manifestações mais reconhecidas socialmente (a exemplo dos ranchos e grandes sociedades).[3] Desta forma, atraíram para si o olhar da imprensa, parceira fundamental na organização dos desfiles desde o início.

---

[1] Diferentes trabalhos abordaram os aspectos citados. Entre as pesquisas que trataram do tema e que foram fundamentais para a construção das reflexões apresentadas nesta tese, destaco as análises desenvolvidas pela antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006).

[2] O modelo de organização das escolas de samba do Rio de Janeiro se estabeleceu como uma espécie de paradigma que acabou por se espalhar para diferentes cidades do país (entre elas: São Paulo, Porto Alegre, Recife etc.). Atualmente, é possível encontrar esse tipo de agremiação em várias partes do mundo – em, pelo menos, 14 países (a exemplo de Argentina, Uruguai, Portugal, Inglaterra e Japão).

[3] Essas questões que envolvem a busca do reconhecimento social pelas escolas de samba são apresentadas em diferentes obras, entre elas, a pesquisa desenvolvida por Monique Augras (1998).

Gestadas nos morros e nas áreas suburbanas do Rio de Janeiro e de sua região metropolitana, as escolas de samba, aos poucos, cresceram e conquistaram, com os seus desfiles, um espaço de centralidade na principal festa do país e no imaginário coletivo nacional. As mudanças que elas vivenciaram ao longo do século XX simbolizaram uma verdadeira metamorfose daqueles grêmios populares negros que desembocaram num formato de desfile marcado, sobretudo, pela valorização dos quesitos visuais e por sua monumentalidade, tornando-se um grande "show" – o que lhe rendeu o epíteto superlativo de "o maior espetáculo da terra".[4]

Avaliações negativas acerca desse processo, no entanto, foram recorrentes na imprensa, nos livros publicados por memorialistas[5] do carnaval e, até mesmo, em parte da bibliografia especializada sobre o assunto.[6] Em geral, essas análises se assemelham ao classificar as mudanças ocorridas no período como promotoras de certa "descaracterização" das agremiações, indicando a perda de referenciais ligados à cultura afro-brasileira e de sua possível "autenticidade". Nessa perspectiva, os argumentos utilizados apontam para a defesa das tradições e para a necessidade de preservação dos sentidos originários frente à modernização/mercantilização dos desfiles – visto como uma ameaça e, muitas vezes, como um risco à própria existência das escolas de samba.[7]

Duas obras acadêmicas se destacam dentro dessa perspectiva: *Samba Negro, Espoliação Branca: um estudo sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro* (1984), da antropóloga Ana Maria Rodrigues, e *Carnaval brasileiro – o vivido e o mito* (1992), de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Ambas as autoras partem de uma leitura sociológica, pautada na ideia de hierarquização social, e apresentam argumentos que

---

Outro aspecto relevante: vários elementos que foram sendo incorporados aos desfiles das escolas de samba (comissão de frente, alegorias, mestre-sala e porta-estandarte etc.) já estavam presentes no regulamento dos ranchos, por exemplo. Portanto, como buscamos mostrar, as escolas de samba são tributarias de tradições já existente em outras manifestações (SOIHET, 2008; SIMAS; FABATO, 2015).

[4] Trata-se de uma afirmação subjetiva, sem autoria reconhecida, mas muito utilizada pela imprensa, por artistas e foliões envolvidos no carnaval.

[5] No campo da memória, destaco as obras escritas por Isnard Araújo e Candeia (1978), Roberto Moura (1986), Eneida de Moraes (1987) e Sérgio Cabral (1996).

[6] Entre as pesquisas publicadas que apresentam esse olhar crítico acerca da "espetacularização" dos carnavais, vale mencionar os trabalhos de Alison Raphael (1990), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), Rachel Valença (1996) e Jose Ramos Tinhorão (1997).

[7] Alguns autores prenunciam a "morte" das escolas de samba e, nesse sentido, vale destacar como exemplo a afirmação saudosista e até mesmo maniqueísta de José Ramos Tinhorão (1997): "[...] Nesse momento estará destruído o princípio básico da solidariedade de grupo que repousa na gratuidade da manifestação de cultura popular representada pelas escolas. As escolas de samba estarão mortas e perderão a sua raiz folclórica, subindo ao céu da arte erudita e da promoção comercial ante as palmas da classe média – como um balão de gás" (TINHORÃO, 1997, p. 97).

buscam evidenciar que, no interior das escolas de samba, são reproduzidas as mesmas relações de poder existentes na sociedade brasileira do período.

Os dois trabalhos citados destacam, sobretudo, como houve uma “invasão” de classe e de cor no interior dessas agremiações e mostram como as regras sociais, ao contrário do que afirma Roberto DaMatta (1979), são reforçadas durante a pândega momesca.[8] No seu livro, Maria Isaura evidencia, entre outros aspectos, a relação do jogo do bicho com o carnaval, assim como a tutela exercida pelo Estado e pelas classes dominantes em relação às escolas, que teriam funcionado como instrumentos de “domesticação” das massas. Já Ana Maria Rodrigues foca em refletir sobre o lugar social que o negro ocupa nesse espaço em disputa, denunciando a usurpação promovida pelos brancos que teriam se apropriado dessa manifestação cultural popular negra.

Essas interpretações, por outro lado, têm sido cada vez mais questionadas por parte dos pesquisadores de carnaval que problematizam esse tipo de leitura, classificada por alguns como “purista”, “tradicionalista” ou “romântica”, ao partir de uma visão que tipifica a cultura e sentencia o seu processo histórico, desconsiderando, por exemplo, a existência de mediações. Entre os estudos publicados sobre os carnavais do período e que se dedicaram a compreender (direta ou indiretamente) esse processo de transformações, estão os livros: *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile* (1994), de Maria Laura Viveiros Cavalcanti, e *O Brasil do samba-enredo* (1998), de Monique Augras.

As pesquisadoras mencionadas se aproximam ao reconhecer que essas mudanças não decorrem de um simplificado desdobramento linear imposto às agremiações de cima para baixo. Cavalcanti argumenta que a ideia de dominação cultural a partir da corrupção do “autenticamente popular” apoia-se no apelo ideológico e tem pouco alcance analítico. Dessa forma, as suas análises enfatizam o caráter mediador da festa. Já Augras destaca o pragmatismo que as escolas de samba desenvolveram desde que surgiram. Para a autora, não adianta reduzir essas transformações a uma simples “dominação”, tampouco se deve enfatizar apenas os

[8] No campo das pesquisas acadêmicas sobre carnaval, essas duas autoras, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Ana Maria Rodrigues, representantes de uma interpretação sociológica produzida em São Paulo, se opõem à linha interpretativa da antropologia produzida no Rio e inaugurada por Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979), cujos argumentos partem da ideia de “inversão da ordem”, ou seja, ele vê o carnaval como um espaço que possibilita a quebra das normas cotidianas, das hierarquias.

seus elementos de resistência. Dessa forma, é preciso reconhecer a complexidade presentes nessas relações, livrando-se do maniqueísmo e considerando todas as suas contradições.

Além das pesquisas desenvolvidas por Cavalcanti e Augras, outros trabalhos abordaram essas transformações numa perspectiva parecida – ou seja, mesmo reconhecendo as relações de poder existentes, assim como as perdas e contradições geradas pela modernização, não deixaram de considerar aspectos mais amplos que envolveram todo esse percurso. Nesse sentido, vale mencionar também os trabalhos produzidos por Edson Farias (1995), Maria Lúcia Monte (1996), Myriam Sepúlveda dos Santos (1998) e Felipe Ferreira (2012).

Apesar da grande contribuição oferecida por esses e outros autores que abordaram de forma direta ou indireta tal temática em suas publicações de natureza diversa (livros, teses, dissertações e artigos), algumas lacunas sobre os carnavais do período e as querelas que eles despertaram ainda permanecem latentes. A presente pesquisa, portanto, tem por intento refletir sobre essas questões que continuam sendo centrais nos estudos sobre os carnavais cariocas e, assim, contribuir com a ampliação desse debate.

Nesse sentido, logo de início, vale apresentar algumas das questões que nos pareceram fundamentais para o desenvolvimento do presente estudo e que funcionaram como ponto de partida para as reflexões que serão desvendadas mais adiante: De que modo as transformações ocorridas na sociedade brasileira do período enfocado se articularam e influenciaram as mudanças sucedidas nas escolas de samba? De que forma os protagonistas da festa encararam e participaram desse processo de transformações do carnaval carioca? Os sambistas mais “tradicionais” reagiram a esse processo de modernização do carnaval? Se sim, de que forma ou a partir da utilização de quais estratégias? Qual foi o papel desempenhado pela mídia, especialmente, a televisiva, na transformação dos desfiles das escolas de samba num grande “espetáculo”?

Pensar as escolas de samba entre os anos de 1962 e 1985 exige ainda que consideremos o contexto de grande agitação política, social, cultural e econômica que o Brasil atravessava nesse período (marcado, sobretudo, por um golpe civil-militar que instaurou uma ditadura que duraria mais de duas décadas no país). Dessa forma, torna-se possível estabelecer relações com a conjuntura histórica mais ampla e compreender as especificidades desses concursos no intuito de traçar um perfil para

esses carnavais, considerando os conflitos que envolveram a transformação dessa manifestação cultural oriunda de grupos populares negros em um grande espetáculo a ser comercializado e consumido por um público amplo e variado.

A hipótese levantada aqui é a de que, a despeito do sucesso obtido pelo projeto "modernizador" das escolas de samba, e de um possível apoio ou consentimento que tenha recebido, houve, sim, um movimento de oposição a ele que reuniu agentes diversos, de dentro e de fora das agremiações. Essa situação se manifestou de formas variadas (construindo tanto discursos, quanto ações práticas) na tentativa de "denunciar" e tentar reverter a situação. Se tal movimento não foi capaz de barrar o processo de espetacularização que estava em curso, ao menos reverberou na sociedade, gerando debates, ganhando espaço na própria imprensa e conquistando apoio de grande parte dos foliões, cronistas e pesquisadores do carnaval.

O recorte proposto para esta pesquisa tem o ano de 1962 como o seu ponto inicial de observação. Esta escolha se deu por dois motivos: o primeiro refere-se ao fato de que nesse ano aconteceu o 1º Congresso do samba, evento que teve como fruto um documento intitulado "Carta ao Samba", que pode ser considerado um marco da crítica aos rumos que o gênero musical e as agremiações estavam tomando já naquele momento; o segundo motivo é que neste carnaval houve a tentativa inédita de capitalização dos desfiles, de acordo com o que indica parte da bibliografia que investigou o assunto – ou seja, pela primeira vez, os organizadores decidiram montar arquibancadas e cobrar ingressos do público.[9] Apesar de tal empreitada não obter o sucesso almejado[10] por seus idealizadores, consideramos esta tentativa como um marco importante na trajetória de organização e de comercialização dos concursos ocorridos na cidade.

Já o recorte final proposto para a investigação é o ano de 1985. Inicialmente, o marco escolhido para findar a investigação era 1984 – ano emblemático para o

[9] Antes mesmo deste carnaval, ainda no início da década de 1960, além do tablado erguido para receber os jurados e autoridades que já era algo comum nos dias de concurso, houve também a montagem de pequenas estruturas feitas de madeira em alguns trechos da avenida para acomodar algumas pessoas (especialmente, turistas); entretanto, não havia ainda uma estrutura organizada e com o objetivo concreto de comercialização ampla para o público, ou seja, com anúncios de venda de ingressos ou algo do tipo para todos aqueles que se interessassem. Para saber mais sobre esses aspectos, ver Haroldo Costa (1984); Hiram Araújo (2000).

[10] Segundo Danilo Bezerra (2017), o mencionado intento só teve pleno sucesso mesmo no ano seguinte (1963), quando os desfiles foram transferidos da Av. Rio Branco para a Av. Presidente Vargas, pois, de acordo com matéria publicada no jornal *Correio da Manhã* (08 de mar. 1962, p. 03), por conta do espaço reduzido, algumas pessoas acabaram por invadir as arquibancadas, não respeitando a venda prévia de lugares, o que causou enorme confusão.

carnaval carioca, já que foi nele que se deu o advento de duas grandes novidades nos desfiles das escolas de samba: a inauguração do Sambódromo, espaço fixo conquistado pelas agremiações e destinado à realização anual dos seus desfiles; e a criação de uma nova entidade representativa, a Liga das Escolas de Samba (LIESA). No entanto, posteriormente, surgiu a necessidade de ampliar esse recorte e incluir na pesquisa o ano de 1985, pois foi nele que, de fato, se deu o primeiro desfile realizado já sob o comando da nova liga. Além disso, ampliar esse recorte possibilitou incluir novas e importantes fontes que ajudaram a compreender questões importantes. Tal contexto impulsiona o acionamento das indagações formuladas anteriores para desvendar os meandros desse biênio (1984-1985) que, em nosso entender, representaram a afirmação dos desfiles como um grande espetáculo e de um modelo empresarial nas gestões das escolas de samba.

Após essa breve apresentação dos objetivos gerais e da justificativa para a seleção do recorte proposto neste estudo, faz-se necessário, agora, avançar na discussão do conceito de "cultura popular", central para entendermos as questões que serão tratadas mais adiante. Dessa forma, vale dizer que trabalhar com a ideia de cultura popular é um grande desafio para qualquer pesquisador, pois trata-se de um conceito impreciso, de difícil definição, que envolve interpretações e embates que se constituíram de forma dinâmica a partir de uma vasta produção intelectual.

Em geral, tal conceito aparece em contraposição à noção de "cultura erudita" ou "cultura dominante", estabelecendo relações muitas vezes de confronto, negação ou de diálogo e aceitação. A nossa intenção, no entanto, não é dissecar a construção do conceito de cultura popular ou, ainda, expor as variadas correntes interpretativas do tema e as contendas existentes nesse campo.[11] Na verdade, pretendemos apresentar breves apontamentos a partir das reflexões desenvolvidas por alguns conhecidos teóricos do assunto – a exemplo de Mikhail Bakhtin, Carlo Ginzburg, Roger Chartier e Stuart Hall –, que foram referências importantes para a elaboração das análises que serão apresentadas mais adiante.

Cabe ressaltar ainda que os autores selecionados possuem epistemologias variadas e suas obras revelam, por vezes, convergências e diálogos, bem como em

[11] Existem muitos trabalhos publicados no Brasil que oferecem balanços sobre o tema. Para a realização desta pesquisa, por exemplo, foram consideradas as leituras dos seguintes textos: *Cultura popular revisitando um conceito historiográfico* (1995), de Roger Chartier, *Cultura popular um conceito e várias Histórias* (2003), de Marta Abreu, e *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica* (2011), de Petrônio Domingues.

outros momentos, discordâncias. No entanto, o que nos interessa aqui é demonstrar certa tendência presente nas reflexões de todos eles no sentido de questionar posturas "essencialistas" ou divisões binárias totalmente estanques em relação à cultura popular e à cultura erudita, a exemplo do que propôs Hermano Vianna em *O mistério do samba.*[12] A ideia, portanto, é partir das reflexões teóricas dos autores mencionados para pensar os debates que foram travados na conjuntura em foco, marcada pelas transformações que envolveram uma das mais conhecidas manifestações da cultura popular brasileira: as escolas de samba.

Iniciamos apresentando, assim, as reflexões desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na idade média e no Renascimento*, obra de referência para os estudos sobre carnaval e que acabou por sedimentar certo enfoque no papel subversivo da festa. O campo conceitual apresentado por Bakhtin (2013) propõe uma linguagem dialógica na análise das manifestações culturais, ressaltando aspectos ambivalentes e revelando outras nuances envolvidas nesse processo. Ao propor um olhar atento à relação existente entre os sentidos da festa e o seu contexto histórico e político, Bakhtin ressalta o poder que o aspecto cômico possui na contestação das regras vigentes, o que nos leva, também, a perceber o importante papel do riso para a cultura popular.

Na obra citada, o teórico russo apresenta a ideia de uma cultura carnavalesca capaz de reunir manifestações variadas e orientadas por um princípio cômico – uma espécie de segundo mundo, que difere da cultura oficializada (da Igreja e do Estado) e que se expressa por meio do realismo grotesco. No entanto, segundo o autor, apesar dessa "dualidade de mundo", o contato entre as duas culturas é mantido de forma orgânica e dinâmica – uma influenciando e sendo influenciada pela outra. Nesse sentido, as fronteiras existentes entre elas não são caracterizadas pela rigidez; pelo contrário, é possibilitado nessa relação que ocorra encontros, cruzamentos e, ao mesmo tempo, a possibilidade de "coroamento" e "descoroamento" no âmbito desses universos culturais díspares.

Esse aspecto cultural convergente, que recupera dimensões do conceito de "circularidade", é tratado também pelo historiador italiano Carlo Ginzburg que, no seu

[12] Na referida obra, Hermano Vianna se opõe a ideia de pensar uma cultura popular isolada da cultura dominante. Nesse sentido, o autor questiona: "Por que fingir que a interação elite/cultura popular não acontecia?" (VIANNA, 1995, p. 47) e, ao longo de suas reflexões, mostra as relações entre os grupos sociais e como o samba permeou em diferentes estratos da sociedade brasileira.

livro *O queijo e os vermes,* retoma a ideia presente em Bakhtin e que expressa a intercomunicação entre a cultura das classes dominantes e das classes subalternizadas. A partir do estudo de caso do processo de condenação de um moleiro, de nome Menochio,[13] o autor mostra como as ideias circulam pelas diferentes classes sociais, independentemente de sua origem (popular ou erudita), e acabam até mesmo gerando novas concepções de mundo. Dessa forma, tal relação é vista pelo autor de modo dialógico – "[...] influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo" (GINZBURG, 2002, p. 12).

Discutir a rigidez dessa dicotomia entre erudito e popular nos leva a pensar em outras questões levantadas por Roger Chartier em seu livro *A História cultural: entre práticas e representações* (1989). O historiador se diz contrário às perspectivas que apartam de forma radical a "produção" e o "consumo", pois, no seu entendimento, as ideias e as formas devem ser consideradas também pela perspectiva da sua apropriação – textos e imagens, por exemplo, não possuem significados em si, mas é a partir das leituras que os sentidos lhes são conferidos. Ou seja, nessa perspectiva, o próprio "consumo" cultural pode ser entendido como uma forma de produção. Tais reflexões nos ajudam a repensar a relação existente entre os variados produtos culturais e o público que os consome, assim como apontam para a capacidade das classes populares de decodificar e atribuir outros sentidos aos modelos que lhes são impostos pelos grupos dominantes.

No artigo *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico* (1995), Chartier argumenta que a dimensão do "popular" se revela justamente nas práticas sociais expressas pelos modos de usar, o que estaria ligado à noção de "apropriação" – ou seja, a "produção de sentidos" se daria pela apropriação feita pelos setores não hegemônicos. Com tal proposta, o autor tenta se distanciar de abordagens sobre a cultura popular que ele classifica a partir de dois modelos interpretativos: um que a concebe como um "sistema simbólico autônomo" e outro que foca em suas "dependências" e "carências".

Outro autor que evidenciaremos nesta análise é Stuart Hall e o seu conceito de "cultura popular negra". Ele publicou no Brasil duas obras relevantes para o desenvolvimento das reflexões que compõem esta tese: o livro *Da diáspora:*

[13] "O personagem em questão transita, com certa autonomia, entre dois universos distintos; o erudito e o popular. Por ser alfabetizado, algo pouco comum para pessoas de estratos mais populares da época, o moleiro preenche um espaço vazio – o entremeio de duas culturas diferentes" (SOUZA, 2018, p.17).

identidades e mediações culturais (2003) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (2020). Sob influência da tradição marxista – sobretudo pelos escritos de autores como Raymond Williams e Antonio Gramsci –, o foco das suas análises volta-se para a tentativa de compreender até que ponto a cultura de um determinado grupo de origem popular pode contestar ou, ao contrário, aderir às relações de poder estabelecidas pela ordem social vigente. Stuart Hall defende a opção por outra definição do conceito de cultura popular, como podemos ver a seguir:

> Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas (HALL, 2003, p. 255-258).

No que concerne às formas de cultura popular, Hall propõe um fator de diferenciação relacionado ao significante "negro" presente na expressão "cultura popular negra", que corresponderia às especificidades das experiências e manifestações das populações afrodescendentes. Segundo o intelectual jamaicano, não devemos partir de oposições binárias (tal qual: alto/baixo; resistência/cooptação; autêntico/inautêntico etc.) para explicar a realidade desta cultura. O que se observa é um espaço de intersecções pautado em ambivalências e paradoxos.

Nesse sentido, devemos considerar que as identidades negras são formadas por uma articulação que engloba dois vetores: de um lado, o da similaridade e continuidade (que remontam à ancestralidade africana); do outro lado, o da diferenciação e ruptura (ligado às mudanças forjadas a partir da experiência diaspórica). O autor conclui dizendo: "Tanto literal como metaforicamente, a experiência afrodiaspórica é uma tradução" (HALL, 1996, p. 70-71).

Stuart Hall defende, assim, a inexistência de formas puras quando tratamos de cultura popular negra. Portanto, romper com o essencialismo é necessário, pois ele acaba por naturalizar e "desistoricizar" a diferença. Dessa forma, entende que, se o

significante ‘negro’ é retirado de seu “encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, o efeito alcançado é o inverso do pretendido, ou seja, acaba-se por valorizar as bases do pensamento racista o qual pretende-se “desconstruir” (HALL, 2003, p. 345). O pesquisador que se dedica ao tema, em sua visão, deve voltar o seu olhar para a diversidade presente nessas experiências e não na busca de uma essência, do “imutável” ou da homogeneidade.

Pensar as agremiações carnavalescas, portanto, e as relações que elas mantiveram com o poder público, com a mídia e com os seus patrocinadores, requer ir além de uma visão dicotômica entre “dominados” e “dominadores”, ou seja, é preciso considerar a complexidade presente nesse processo. Devemos esclarecer, ainda, que o nosso intuito não é julgar se o processo de “espetacularização” do carnaval foi positivo ou negativo, mas analisar e compreender as transformações que o desencadeou, assim como os interesses, os conflitos e os discursos envolvidos nesse processo.

Nesse sentido, devemos considerar também as ideias desenvolvidas por Michel de Certeau em seu livro *Invenção do Cotidiano: Artes de fazer* (1998), no qual o autor identifica as táticas e as estratégias utilizadas por sujeitos comuns no intuito de ressignificar os “instrumentos de poder”. Considerando que, no período enfocado, o carnaval carioca estava inserido num ambiente de constante circularidade cultural, cabe destacar que Certeau contesta a premissa de uma cultura de elite capaz de dominar e impor a sua ordem cultural ao mais “fraco” e, nesse sentido, aponta o emprego de certas estratégias por parte dos populares que não deixam de exercer papéis importantes na constituição da vida social.

As reflexões arroladas acima nos ajudam a compreender as transformações ocorridas nas escolas de samba a partir das relações complexas construídas em seu cotidiano, ao invés de reduzir esse processo a uma aceitação passiva das imposições comerciais e mercadológicas oriundas de grupos externos às agremiações carnavalescas. Todavia, vale reforçar que a adoção de tal perspectiva não implica em desprezar as tensões ou desconsiderar os conflitos e as possíveis relações opressivas de imposição ideológica/comerciais por parte dos grupos detentores do poder, uma vez que essas questões não podem ser menosprezadas.

Diante dessas reflexões, torna-se necessário também considerar que, no contexto da presente investigação, estava em curso um processo de transformações no mundo neocapitalista que ressoou diretamente na cultura, em suas mais diversas

formas e modalidades. Com as escolas de samba, objetos deste estudo, não seria diferente. Dessa forma, convém fazer alguns apontamentos que ajudem a compreender melhor a fundamentação teórica que serviu de base para parte dos pesquisadores que estudam manifestações culturais ou que trataram direta ou indiretamente do assunto para compreender os argumentos apresentados ao longo deste trabalho.

Antes de mais nada, é importante ressaltar as contribuições da teoria crítica para essa discussão. Os conceitos e reflexões sobre o campo da cultura e sua relação com o sistema capitalista foram apresentados, sobretudo, pelos pensadores que integravam a chamada Escola de Frankfurt,[14] responsáveis por estabelecer as bases do pensamento relacionado à ideia de industrialização da cultura. Dois autores se destacam nessa empreitada: Theodor Adorno e Max Horkheimer, que, no livro *A Dialética do Esclarecimento*, abordam a deterioração da cultura no contexto das sociedades de massa, denunciando a sua transformação em mercadoria, ou seja, em um produto a ser comercializado e consumido. Esse entendimento expõe a racionalização desse tipo de sociedade, orientada pela dinâmica própria da produção industrial.

De acordo com Adorno e Horkheimer, a indústria cultural é responsável por padronizar e transformar produtos culturais em mercadorias, reduzindo-os a formas produzidas em massa e facilmente consumíveis. Eles acreditavam que essa padronização levava à homogeneização e banalização da cultura, sufocando a criatividade individual e o pensamento crítico. Eles viam, assim, a indústria cultural como uma extensão do modo de produção capitalista, projetada para gerar lucro e manter o controle social (ADORNO; HORKHEIMER, 1997).

Outra perspectiva para compreender a problemática da cultura na sociedade de massas parte da filósofa Hannah Arendt. No texto *A crise da cultura: sua importância social e política*, a autora argumenta que a cultura de massas possui raízes mais profundas do que alguns analistas poderiam supor, e defende ainda que

[14] A Escola de Frankfurt, também conhecida como Instituto de Pesquisa Social, foi um instituto de pesquisa e um movimento intelectual que surgiu na década de 1920, na cidade de Frankfurt, na Alemanha. A escola era composta por um grupo diversificado de pensadores, incluindo filósofos, sociólogos, cientistas políticos e teóricos culturais. Seus membros desenvolveram uma abordagem conhecida como Teoria Crítica, que buscava combinar a análise social com a filosofia e a psicologia. Os temas centrais abordados pela Escola de Frankfurt incluíam: indústria cultural, alienação, dominação, ideologia, crítica ao positivismo e à razão instrumental, reificação, a emancipação e a análise das dinâmicas sociais e políticas.

ela é resultado direto da relação problemática mantida entre a modernidade e a cultura. Neste aspecto, Arendt se distancia de outros críticos, já que não está no seu horizonte a preocupação com o valor da cultura produzida em si. Ela questiona, ainda, a ideia de que existiria uma cultura não depravada produzida em uma sociedade anterior, uma espécie de “Idade de ouro”. Na verdade, desde muito antes, já era possível encontrar as raízes precursoras do que viria a ser o “homem massa” – ainda no século XVIII, a palavra “filisteísmo” foi empregada para definir aquelas pessoas de mentalidade utilitarista/materialista. A questão do filisteu tornou-se mais complexa, quando a dita “boa” sociedade passou a se interessar pelos bens culturais.

Para Hannah Arendt, portanto, a sociedade de massas não se contrapõe frontalmente à sociedade que a precedeu. Na verdade, são momentos distintos de um mesmo fenômeno. O problema maior que ela identifica, no entanto, reside no fato de que essa sociedade de massas gera uma indústria do entretenimento pautada sempre na busca de diversão e não de cultura. Nesse sentido, a filósofa defende que essa indústria procura difundir para um maior número possível de consumidores seus “produtos culturais”, pois um número maior de consumidores significa um lucro maior. Além da quantidade, os objetos do mundo são massificados também em sua qualidade, pois, para cumprir a função de serem consumidos enquanto lazer, as obras são alteradas em sua natureza, sendo adaptadas e simplificadas, ou seja, reduzidas a *kitsch*.

Outro teórico que também refletiu sobre as questões envolvidas nesse processo foi Andreas Huyssen que, no seu ensaio *Mapeando o pós-moderno*, evidencia o caráter relacional deste fenômeno histórico cultural, mostrando a pluralidade de discursos que ele perpassa. Os escritos de Andreas Huyssen, portanto, apontam para uma mudança de sensibilidade na sociedade ocidental a partir da crítica ao caráter utilitário da arte, ao racionalismo e às explicações totalizantes.

Essa mudança pode ser percebida, no âmbito da cultura, a partir da década de 1960, configurando-se em um novo momento, caracterizado por transformações que já não correspondem mais a uma ruptura com o paradigma anterior, ou seja, com a modernidade. Assim, o autor mostra como a pós-modernidade serviu de abrigo estético e político para as mais variadas práticas artísticas e críticas produzidas em diferentes lugares do mundo. Huyssen defende, ainda, a premissa de que aquilo que se apresenta como espetáculo vazio faz parte de um processo maior, ou seja, integra uma transformação cultural que se desenvolveu nas sociedades ocidentais e que se

caracteriza por uma mudança de sensibilidade. Esse processo, qualificado de pós-moderno, sinaliza para um novo paradigma (HUYSSEN, 1984, p. 20).

Para compreender como as questões levantadas por esses teóricos podem ser pensadas para a realidade brasileira, recorremos às interpretações desenvolvidas por Renato Ortiz (2006). O sociólogo argumenta que, durante a década de 1940, o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil era algo ainda muito incipiente – o desenvolvimento tardio da indústria teria contribuído para esse cenário. Sendo assim, foi somente nos anos 1960 e 1970 que a sociedade de consumo se consolidou no país, pois, nesse período, o "capitalismo tardio" se desenvolveu e contribuiu para a consolidação de um parque industrial de produção de cultura, assim como, o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006).

Partindo deste raciocínio, vemos que, durante a ditadura militar, as manifestações culturais foram, ao mesmo tempo, reprimidas e disciplinadas/incentivadas. A televisão, que, aos poucos, foi ganhando mais espaço nos lares brasileiros, sedimentou, nesse período, o caminho para se tornar o principal veículo de comunicação de massas do país; inclusive, sendo fundamental para consolidar a indústria cultural brasileira, cujas mudanças provocam alterações em práticas culturais diversificadas, entre elas: a espetacularização dos carnavais em suas formas diversas.

O tema da "espetacularização" tem sido evocado por pesquisadores já há algum tempo para expor a percepção de que a cultura popular como um todo tem sofrido investidas constantes de ordens variadas, sobretudo as associadas a interesses do Estado e das indústrias do entretenimento e do turismo. Em geral, este termo é utilizado para descrever processos que se tornaram comuns nas sociedades de massa: a transformação de eventos com caráter ritual ou artístico (que possuem um sentido particular para seus produtores e atendem as necessidades de um grupo popular específico) em algo a ser consumido por outros grupos, desvinculado do seu circuito de origem.[15]

O filósofo francês Guy Debord, conhecido principalmente por sua obra *A Sociedade do Espetáculo* (publicado originalmente em 1967), apresenta este conceito como o conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens. A vida contemporânea, para o autor, está pautada na lógica da espetacularização – nesse

[15] Segundo o Dicionário etimológico Nova Fronteira, o termo "espetáculo" vem do latim "*specs*" (de olhar) e corresponde aquilo que "chama a atenção, atrai e prende o olhar" (CUNHA, 1982).

sentido, existe a todo momento a necessidade de transformar em espetáculo todos os aspectos da vida. Os efeitos deletérios desse movimento, segundo o filósofo, é a alienação da população, que se torna passiva e controlada socialmente. De acordo com ele, os meios de comunicação reforçam uma cultura de massas impulsionada pelo poder econômico e voltada ao entretenimento (DEBORD, 2007).

Apesar da prática de transformar eventos sociais ou comunitários em grandes espetáculos possuir um longo histórico, remontando até a antiguidade, é no século XIX, com a sociedade de massas da era urbano-industrial, que a noção de espetáculo ganha um novo sentido. O avanço tecnológico foi fundamental nesse processo, sobretudo, com o advento da fotografia, do rádio, do cinema e da TV – meios que possibilitaram a construção de uma indústria audiovisual poderosa e responsável direta pela espetacularização de aspectos diversos da vida em sociedade.

Desta forma, as considerações feitas por Walter Benjamin, ao diferenciar as noções de “vivência” e “experiência”, nos ajudam também a pensar neste processo de espetacularização. Para o filósofo alemão, a ideia de experiência estaria ligada a algo mais enraizado, com impacto existencial nos indivíduos e capaz de promover a manutenção de laços comunitários e ajudar na sua conexão com as tradições. Já a ideia de vivência (fruto de uma sociedade moderna, urbana-industrial) seria o oposto disso, pois se caracteriza pelo caráter superficial, pela falta de profundidade, de enraizamento. Portanto, o espetáculo se aproximaria dessa segunda noção apresentada por Benjamin, no intuito de dissolver o sentido original do que é exibido para tornar-se objeto de apreciação dos espectadores (BENJAMIN, 1984).

Segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho (2010), dizer que uma cultura foi espetacularizada implica em reconhecer que ela foi descontextualizada, tratada como objeto de consumo ou, até mesmo, como uma mercadoria; e que foi ressignificada de fora para dentro.

Esse tipo de leitura crítica à sociedade espetacularizada, presente nos textos dos autores aqui mencionados, é facilmente encontrada em parte da produção bibliográfica sobre o carnaval que assume a postura de denunciar esse processo nas escolas de samba, como já citamos e exemplificamos anteriormente. Essas ideias, no entanto, são recuperadas aqui não com o intuito de mostrar teorias que serão seguidas cegamente nas análises que serão apresentadas mais adiante; na verdade, elas nos ajudam a pensar e problematizar essas questões, mas a ideia é a de situar e compreender melhor o debate que foi e continua a ser feito. Nesse sentido, o título

da presente tese já sugere a nossa pretensão aqui, ou seja, pensar as escolas de samba nesse lugar “entre” a cultura popular e o espetáculo, apontando as possíveis implicações e contradições existentes nessa relação.

A fim de compreender as especificidades dos carnavais abarcados por esta pesquisa, foram acionadas fontes diversificadas, escritas e imagéticas, tais como: a cobertura dos festejos promovida por parte da imprensa periódica de grande circulação; fotografias, caricaturas e vídeos das transmissões televisivas dos dias de desfiles das escolas de samba, assim como letras de sambas do período; além de memórias e depoimentos de alguns sambistas e carnavalescos. A seguir, trataremos mais detidamente do uso destas fontes e das propostas metodológicas que serão adotadas.

Antes de avançarmos neste assunto, no entanto, é preciso esclarecer que grande parte da documentação utilizada nesta pesquisa foi consultada a partir de arquivos digitais, como é o caso da Hemeroteca Digital, além de sites voltados à memória do carnaval que disponibilizam materiais, como letras de sambas, imagens e outros tipos de documentos ligados às agremiações carnavalescas. Neste sentido, torna-se necessário, também, pensar no impacto que as novas tecnologias têm tido na produção do conhecimento histórico.

Alguns historiadores têm debatido mais profundamente este tema. É o caso de Pedro Telles da Silveira, que, em sua tese de doutorado, intitulada *História, técnica e novas mídias: reflexões sobre a História na era digital* (2018), apresenta uma análise cuidadosa sobre como o trabalho histórico é impactado pelas condições e alterações produzidas por essas tecnologias. As reflexões teóricas apresentadas pelo autor serão consideradas na produção deste trabalho na perspectiva de compreender melhor essa relação, assim como seus limites e possibilidades. Um dos pontos discutidos pelo autor, por exemplo, refere-se aos novos significados e expressões assumidos por conceitos caros à historiografia, como “vestígio”, “fonte histórica”, “narrativa” e “tempo”.

No intuito de investigar o clima e a repercussão dos festejos carnavalescos na referida conjuntura, analisaremos parte da cobertura jornalística promovida por alguns periódicos de grande circulação – como o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã,* além da *Revista Manchete*. Neste aspecto, é preciso dizer que tais fontes foram acessadas tanto pelo acervo disponibilizado na plataforma *online* da Hemeroteca Digital

Brasileira,[16] quanto alguns recortes de periódicos reunidos no acervo do *Clipping* da Editora Abril.[17] Cabe destacar, ainda, que as fontes impressas disponíveis nos dois acervos possibilitaram perceber como tais periódicos acompanharam as mudanças ocorridas nos desfiles das escolas de sambas e os debates em torno da sua modernização.

No que concerne ao trabalho com periódicos, as reflexões apresentadas por Tania Regina de Luca (2005), assim como por Heloisa de Farias Cruz e Maria do Rosário Peixoto (2007), sobre as possibilidades e os cuidados que este tipo de fonte impõe ao pesquisador são referenciais importantes para o trabalho de análise do material impresso. Tais leituras, apesar de partirem de concepções teóricas diferentes, sinalizam para a necessidade de atentar-se para a historicidade das publicações, considerando questões próprias à sua materialidade e ao seu suporte, assim como as condições técnicas de produção e o contexto no qual estão inseridos. As metodologias apresentam pontos em comum no sentido em que propõem identificar os grupos responsáveis pela linha editorial, observar a relação do periódico com os diferentes poderes constituídos e os interesses financeiros envolvidos.

Considerando a relevância dos elementos que compõem a plasticidade de um desfile de escola de samba e que podem ser acessados por meio de recursos imagéticos, o trabalho com fotografias pode nos ajudar a pensar aspectos importantes dos carnavais analisados. Assim, como aporte teórico, utilizaremos as contribuições de Martine Joly (1996), que, sob a luz da teoria semiótica, propõe uma abordagem analítica da imagem sob o ângulo da significação. Para Joly, a imagem tem a função de evocar algo, já que se utiliza do processo de semelhança para dizer outra coisa que não ela própria. Percebe-se a imagem, portanto, como representação, como signo. Outro importante teórico sobre o assunto, Boris Kossoy (1989, 2002), defende que a análise iconográfica exige a identificação de elementos técnicos (nesse sentido, é preciso considerar aspectos como o olhar do fotógrafo, o assunto abordado, a tecnologia empregada e os detalhes icônicos).

---

[16] Trata-se de um portal que reúne a maior coleção de periódicos do Brasil. A Hemeroteca Digital disponibiliza para consulta, via internet, um acervo variado de jornais, revistas, boletins e outras publicações seriadas. Para mais informações, cf. <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>. Acesso em: 18 out. 2021.

[17] *Clipping* da Editora Abril foi criado em 1968, no Departamento de Documentação da Editora Abril (DEDOC), com o objetivo de se constituir como um grande acervo documental para a redação da então recém-criada revista *Veja*. Em 2011, a coleção foi doada ao Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP). A maioria dos recortes contidos no *clipping* provém de conhecidos periódicos cariocas e paulistas (*O Globo, Jornal do Brasil, O Estado de S. Paulo e Folha de São Paulo*).

Seguindo nesta linha de fontes imagéticas, cabe destacar que utilizaremos ainda alguns vídeos das transmissões dos desfiles das escolas de samba feitas por emissoras de TV (especialmente: Manchete e Globo), a fim de analisar não apenas os aspectos plásticos dos desfiles, mas também a forma como o carnaval era transmitido e a relação desse tipo específico de mídia com a festa. Dessa forma, é preciso ter em vista que o trabalho com fontes audiovisuais acarreta alguns cuidados específicos. Entre os pesquisadores que têm colaborado com reflexões importantes sobre esse tipo de fonte, está o historiador Marcos Napolitano, que, em seu texto *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*, destaca as possibilidades e as diferentes formas de uso delas na pesquisa histórica, sempre problematizando-as. O autor defende que é preciso "[...] perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos" (NAPOLITANO, 2005, p. 236).

Sobre o trabalho com os sambas-enredos, vale destacar que esse gênero musical é produzido, nesse momento, a partir de uma sinopse,[18] portanto, existe uma relação de dependência entre a produção do enredo e a criação do samba. Segundo Cavalcanti (2006), essa relação revela que o samba-enredo é um produto encomendado, no sentido de que os compositores devem atender às prescrições estabelecidas pelo carnavalesco.

Autores como Luis Sérgio Dias e Rubim Santos Leão de Aquino (2009) defendem que os sambas-enredo compõem um importante acervo que não tem sido contemplado à altura da sua significação no âmbito da cultura carioca. Nesse sentido, os pesquisadores pontuam que os compositores podem ser encarados como cronistas de momentos distintos da vida brasileira, independentemente dos recursos (melódicos e verbais) empregados. Cabe aos estudiosos interessados no assunto a tarefa de analisar como estes personagens do carnaval carioca "[...] entenderam e responderam às transformações sofridas pela sociedade urbana no Rio de Janeiro,

[18] "O enredo de escola de samba é o motivo, o tema central contado pela escola na apresentação. Criação artística em forma de construção e/ou descrição de um tema ou conceito. [...] O enredo é explicado e explicitado por meio de um texto denominado 'sinopse do enredo', argumento e justificativa do tema [...] geralmente elaborado pelo carnavalesco responsável por seu desenvolvimento. Este escrito é de suma importância para a ala dos compositores que dele se vale para a composição do samba-enredo" (SATURNINO, 2007, [*online*]).

às injunções de caráter político e de natureza mercadológica a que as escolas de samba dificilmente conseguiram ficar imunes [...]" (DIAS; AQUINO, 2009, p. 3).[19]

Com o objetivo de compreender as práticas e os códigos sociais próprios do universo carnavalesco carioca, torna-se de grande valia atentar-se ainda para as personagens importantes que participaram diretamente do processo de construção desses desfiles. Nesse sentido, memórias (reunidas em livros) e depoimentos de carnavalescos, sambistas e integrantes das escolas de samba em documentários e entrevistas são fontes fundamentais para entendermos mais claramente os carnavais do período, além de nos fornecer possibilidades interessantes para demarcar, no âmbito da periodização proposta, as particularidades dos enredos desenvolvidos nesses carnavais.

As diferentes nuances desses carnavais serão abordadas, deste modo, em três capítulos que foram pensados e estruturados com o intuito de responder às inquietações esboçadas nesta introdução. No primeiro capítulo, "O Rio de Janeiro e suas escolas de samba", será debatido alguns aspectos mais gerais relacionados às características das escolas de samba e ao contexto político e socioeconômico do país e, mais especificamente, da cidade do Rio de Janeiro no período analisado. Dessa forma, compartilharemos, logo de início, reflexões que apresentam as agremiações carnavalescas estudadas, analisando as suas estratégias de negociação com o poder público, suas contradições e sua relação com as injunções colocadas pelos acontecimentos que se processaram em tal conjuntura. Além disso, pretendemos desnudar alguns dos fatores apontados pelas fontes e pela bibliografia como responsáveis pela "modernização" dos desfiles.

Já no segundo capítulo, intitulado "Em busca da tradição: vozes negras em contra-ataque", o foco se volta para a resistência apresentada por alguns sambistas ao processo de transformações que ocorreram tanto no gênero musical, samba, quanto nas escolas de samba propriamente ditas nesse período enfocado pela presente pesquisa. Dessa forma, pretendemos mostrar as narrativas que foram construídas no sentido de defender certa concepção desses grêmios enquanto espaços de associativismo negro e identificar as principais vozes que se levantaram

[19] Os autores ressaltam também que o trabalho com esse tipo de fonte implica na possibilidade de trazer à luz não apenas o sentimento e a voz de representantes das classes populares, mas, também, "[...] a oportunidade de se buscar a compreensão do mecanismo cultural revelador das formas como esses agentes culturais, por vezes tão menosprezados, entendem a História e, por que não dizer, a própria cultura do país" (DIAS; AQUINO, 2009, p.3).

contra o chamado processo de espetacularização, assim como os discursos e as ações práticas que foram desenvolvidas no intuito de defender as tradições e de denunciar a dita “descaracterização” das escolas de samba.

No terceiro e último capítulo, “Carnavais midiáticos: das páginas dos jornais a tela da TV”, o nosso foco se voltará para a relação mantida entre as escolas de samba e a imprensa escrita e televisiva. Dessa forma, buscaremos mostrar como os veículos de comunicação de massa participaram desde o início do processo de modernização dos carnavais cariocas, seja por influenciar diretamente, ou por acompanhar e repercutir as questões que envolveram o processo de espetacularização dos desfiles das escolas de samba.

CAPÍTULO 1 – O Rio de Janeiro e o protagonismo das escolas de samba

Abordar a trajetória das escolas de samba e os debates decorrentes do seu processo de modernização, entre 1962 e 1985, demanda que consideremos questões importantes relacionadas à conjuntura histórica do Rio de Janeiro e do próprio país em tal momento. Deste modo, é preciso reconhecer que, ao longo dos anos enfocados pela pesquisa, importantes mudanças políticas, sociais e econômicas ocorreram em diferentes níveis e acabaram por reverberar diretamente nos concursos realizados por essas agremiações carnavalescas. A seguir, serão debatidos alguns dados e reflexões que nos ajudam a entender melhor o perfil da cidade e a realidade de seus habitantes, assim como as questões que envolveram de forma mais ampla a sociedade brasileira e os carnavais realizados no período.

1.1 A Cidade, os seus desajustes e a sociedade em movimento

Um primeiro ponto a se considerar sobre o Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e 1980, é o fato desta cidade ter vivenciado um crescimento demográfico acentuado, bem como uma expansão da sua ocupação territorial (sobretudo em áreas que compõem o chamado subúrbio carioca, com destaque aos bairros da Zona Norte da cidade – região em que muitas escolas de samba estão sediadas[20]). No quadro abaixo, é possível ter uma dimensão (a partir de dados apresentados pelos censos produzidos pelo IBGE[21]) do aumento populacional ocorrido no município:

Quadro 1 – População da cidade do Rio de Janeiro (1960-1980)

Ano	População (em milhões)
1960	3.307.163
1970	4.315.746
1980	5.183.992

Fonte: Censos demográficos do IBGE (1960-1980)[22].

[20] A partir do levantamento que fiz em minha dissertação de mestrado sobre as escolas de samba que desfilaram, sobretudo, nos anos 1980, foi possível verificar que, das 17 agremiações que passaram pelo "grupo 1A" ou "grupo especial" do carnaval carioca nesse período, 13 eram provenientes de bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro (SOUZA, 2017). Para mais informações, ver o mapa no Anexo 2.
[21] As informações foram consultadas nos documentos publicados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Consideramos, principalmente, alguns dados apresentados pelos censos demográficos e, também, relatórios analíticos publicados pelo Instituto. Para mais informações, acessar o endereço eletrônico: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 4 nov. 2021.
[22] Cf.: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Acesso em: 6 nov. 2021.

As informações apresentadas pelo IBGE revelam que, no intervalo de 20 anos, houve um acréscimo significativo de aproximadamente 56,7% no número de habitantes da cidade. Cabe dizer que este aumento populacional demonstrado no *Quadro 1* se insere em um contexto marcado pela intensa urbanização no Brasil, iniciado ainda na primeira metade do século XX e que, nos anos de 1960 e 1970, seguiu em ritmo acelerado, especialmente em cidades de grande porte, como é o caso de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Já nas duas últimas décadas do referido século, momento em que o país se encontrava em um estágio mais avançado de sua transição urbana, esse ritmo diminuiu um pouco por efeito do que alguns especialistas apontam como uma tendência à "desconcentração" e "desmetropolização". Apesar do ritmo mais lento, esse movimento de urbanização prosseguiu mesmo com a crise e os baixos índices apresentados pela economia nacional ao longo dos anos 1980 (SILVA; BARBOSA, 2006).

Este crescimento populacional se relaciona diretamente à industrialização e às migrações[23] que certas regiões metropolitanas do país vivenciaram, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial. Como afirma João Manuel de Mello e Fernando Novais (1998, p. 560-561): "Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte [...]". Nesse sentido, os autores afirmam que, em um curto espaço de tempo, o Brasil foi capaz de construir uma economia moderna, inspirada "[...] nos padrões de produção e de consumo próprios dos países desenvolvidos" (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 562).

[23] Este processo de migração no Brasil se deu, principalmente, a partir do surgimento de uma demanda que estava atrelada à necessidade de mão de obra no contexto da industrialização das grandes capitais do país, responsável por atrair milhares de pessoas que se mudaram para esses centros urbanos em busca de emprego e melhoria de vida. É importante salientar que a mecanização do trabalho no campo, nas décadas seguintes, naturalmente, propiciou o êxodo rural, o que culminou diretamente no aumento da urbanização destes grandes centros, localizados principalmente na região sudeste do Brasil. Foi um movimento que ocorreu, portanto, de forma acelerada e concentrada, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Com o passar do tempo, esses grandes centros urbanos já concentravam um importante nível demográfico, transformando-se também em locais marcados por muitos problemas sociais, atrelados a uma ocupação desordenada do território, assim como pelos diferentes problemas que esse processo acarretou, sobretudo pela intensa desigualdade social. Como afirma o historiador Marcos Napolitano (2020, p.12): "Os migrantes, seja das áreas rurais do Centro-Sul seja do Nordeste como um todo, se tornaram a base das novas camadas populares urbanas, somando-se aos descendentes dos escravos e ex-escravos e imigrantes europeus, que desde o século XIX constituíram boa parte das camadas populares das capitais brasileiras".

A diversidade de produtos industrializados que passaram a ser fabricados em solo brasileiro nesse momento é algo impressionante. Este avanço englobou várias indústrias (siderúrgica, automobilística, química, farmacêutica, de eletrodomésticos, de alimentos, têxtil etc.). Para além do progresso produtivo, mudanças decisivas se deram na comercialização e no consumo. Duas novidades que surgiram nas grandes cidades brasileiras são sintomáticas deste processo: o supermercado e o *shopping center*[24]*.* Lojas de departamento também se expandiram, assim como revendedoras de automóveis e os chamados *fast-foods*. Os hábitos alimentares, de higiene e de lazer igualmente sofreram alterações significativas.

A classe média, em especial, foi a principal beneficiária desta onda de novidades. Detentora de um maior poder de compra e imbuída de uma mentalidade consumista, essa camada da sociedade vai usufruir dos novos bens de consumo oferecidos pela industrialização e desenvolver novas práticas socioculturais. Cabe aqui dizer que foi justamente neste momento em que as escolas de samba passaram a incorporar um número expressivo de pessoas oriundas de segmentos sociais mais abastados, que fugiam da realidade das comunidades as quais tais agremiações pertenciam. Nesse sentido, Danilo Bezerra (2017, p. 29) aponta que a crescente espetacularização dos desfiles "em direção a massificação do consumo" não pode ser considerada de forma fortuita, visto o crescente interesse da classe média nas práticas populares, assim como a presença cada vez maior de artistas ligados à Escola de Belas Artes na produção de seus préstimos.[25]

Vale destacar que a cultura brasileira nessa ocasião também passou por importantes transformações. Marcos Napolitano (2020), ao analisar as diferentes expressões artísticas do período e a sua relação com os acontecimentos e as aspirações da sociedade, enfatiza o processo de socialização e massificação que a cultura sofreu, assim como o dinamismo e as contradições presentes em sua relação com as questões de ordem política, a exemplo de ser utilizada como elemento de apoio ou crítica à ditadura. Dessa forma, o historiador defende que:

---

[24] Segundo Mello e Novais (1998), o primeiro supermercado foi "O Disco", no Rio de Janeiro, que, aos poucos, se impôs frente à venda, ao armazém, à quitanda, ao açougue etc. Já o primeiro *Shopping Center* construído no Brasil foi o Iguatemi em São Paulo, inaugurado em 1966.

[25] Ao analisar os carnavais ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre 1946 e 1963, Danilo Bezerra (2017, p. 51) argumenta que, se nesse período "[...] a 'indústria cultural' ainda não havia forjado um 'mercado de bens culturais de consumo', pois dependia do desenvolvimento da indústria e de um centro de produção cultural que decidisse, do alto, o que deveria ser vendido para o consumo, a mão de obra existente possibilitava uma sociedade cada vez mais dada ao consumo em massa".

> O período de 1950 a 1980 é muito importante na medida em que nele se gerou um conjunto de representações simbólicas de Brasil e de povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências. Além desse aspecto simbólico, foi ao longo das três décadas que se firmou a moderna indústria cultural brasileira, que se constituiu no grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX (NAPOLITANO, 2020, p. 8).

A partir das reflexões elaboradas pelo autor, vemos a importância que teve a expansão do rádio, do cinema e da televisão para a configuração da "indústria cultural" no país, assim como a incorporação de uma grande audiência popular. O Rio de Janeiro, em especial, além de ser o principal polo criativo da música popular, também era o foco da produção de imagens desse Brasil moderno, já que sintetizava tipos populares nacionais, tal como a baiana e o sertanejo. Apesar disso, não devemos desconsiderar que São Paulo, centro do progresso industrial, protagonizou as novidades técnicas e já vinha, há tempos, rivalizando e colocando em xeque a hegemonia cultural do Rio.

Outro aspecto destacado por Napolitano (2020) no âmbito da cultura diz respeito ao cruzamento de elementos imemoriais provenientes ainda de um "velho Brasil rural" com elementos dessa nova realidade urbana, especialmente das massas de trabalhadores. Ao mesmo tempo, uma "cultura elitizada" vai coexistir com esses novos meios e linguagens artísticos-culturais característicos de uma sociedade mais moderna e cosmopolita.

Cabe salientar, por outro lado, os desajustes deste processo: as reformas urbanas e as políticas habitacionais não deram conta dos problemas decorrentes da explosão demográfica que a cidade vivenciou nesse período. Se o já citado crescimento industrial e a acelerada urbanização representavam oportunidades de investimento e de emprego para pessoas de diferentes origens e estratos sociais, não podemos ignorar as exclusões geradas no seio dessa sociedade. O Brasil do "milagre econômico" e das altas taxas de crescimento (entre 1967 e 1978) no período em que os militares estiveram no poder era o mesmo país que tinha uma concentração de renda gigantesca e uma realidade marcada pela profunda desigualdade social. Na base desta sociedade urbana moderna que se constituía está, justamente, o trabalho subalterno e o arrocho salarial (MELLO; NOVAIS, 1998).[26]

[26] O milagre econômico é compreendido como um período de elevado desenvolvimento econômico no país, ocorrido durante os anos de 1969 e 1974, quando o Brasil estava sob administração do general Emílio Médici. É caracterizado pelos investimentos em estatais, concessões para multinacionais e

É claro que esse acréscimo populacional em um curto espaço de tempo teve consequências graves, ocasionando diversos problemas estruturais e sociais na cidade do Rio de Janeiro, que, diante do déficit de moradias, sofreu com o crescimento desordenado das regiões periféricas e com um aumento vertiginoso de suas favelas.[27] Ao problema habitacional e à necessidade de uma infraestrutura urbana melhor, soma-se a precariedade ou a falta de serviços públicos oferecidos pelo Estado para atender esta população residente nos morros e subúrbios da cidade. As consequências estão expressas nas altas taxas de analfabetismo e mortalidade, na dificuldade de mobilidade urbana, no aumento da criminalidade etc.

O aumento da violência é um dado que atingiu a maioria dos grandes centros urbanos brasileiros nesta época, mas, especialmente, o Rio de Janeiro, que passou a chamar atenção dos especialistas neste aspecto. Alba Zaluar (2007) oferece importantes reflexões sobre essa questão ao analisar o papel que a Ditadura Militar e as práticas espúrias de seus agentes tiveram na disseminação do crime organizado. Segundo a autora, militares não apenas contribuíram em grupos de extermínio e extorsão, como também se uniram a traficantes de drogas e bicheiros que exerciam domínio em determinadas regiões da cidade.

Esta situação se agravou com a crise econômica que atingiu o país, sobretudo ao longo dos anos de 1980, período que ficou conhecido como a “década perdida” – em referência à retração econômica vivenciada pelo Brasil, marcada pela inflação alta, descontrole da dívida pública e aumento do desemprego.

Os dados estatísticos apresentados pelo IBGE comprovam também a aguda desigualdade racial presente no país. Se analisarmos, por exemplo, as estimativas da mortalidade infantil em 1980, veremos que, entre as crianças brancas menores de um ano, a taxa de óbitos era de 77 para cada mil nascidos vivos, enquanto, para a população “não-branca” (ou seja, pardos e pretos), passava de 100 óbitos, considerando o mesmo contingente. De forma similar, os dados sobre a mortalidade

construção de grandes obras públicas, entretanto, como aponta Nadine Habert (1992, p.11), a grande contradição por trás do milagre econômico está na forma como a distribuição de renda foi realizada entre as classes sociais do período, uma vez que o capital produzido estava alocado exclusivamente nas mãos da classe empresária da época, enquanto os trabalhadores lutavam para sobreviver sob um duro arrocho salarial, somado ao aumento da inflação, fruto das ações para potencializar a visão de desenvolvimento implementada pelo governo militar.

[27] De acordo com Ribeiro e Azevedo (1996, p. 14), entre as décadas de 1970 e 1980, a população residente em favelas na cidade do Rio teve um acréscimo de 27,8%, uma taxa bem superior se comparado ao próprio crescimento total da cidade.

adulta seguem esse mesmo “padrão”: entre 1975 e 1980, a expectativa de vida entre os homens brancos atingia o nível de 64,1 anos e, para as mulheres brancas, 68 anos; já para os homens e mulheres identificados como pretos ou pardos a estimativa era de 57,7 e 61 anos, respectivamente (SILVA; BARBOSA, 2006).

Reflexões desenvolvidas por diferentes pesquisadores a partir dos anuários estatísticos apresentados pelos IBGE mostram claramente um país marcado por desigualdades sociais profundas, assim como confirmam as desvantagens da população negra dentro desse quadro geral.[28] Os dados divulgados pela série histórica – relacionados à educação, ao mercado de trabalho formal, à distribuição de renda, às condições de moradia, aos índices de violência, à representatividade política, entre outros[29] – deixam claro este abismo social e racial que perdura até os dias de hoje.

É neste ambiente hostil, marcado por desigualdades e exclusões de todo tipo, que a população negra locada nas favelas e no subúrbio do Rio de Janeiro, vítima de preconceitos e do abandono do Estado, criaram as escolas de samba. A fundação de agremiações, times de futebol, entre outras práticas culturais, esportivas e de sociabilidades oportunizaram, às comunidades em que se originaram, se verem representados positivamente de alguma forma. E a sua localização neste espaço urbano e os pontos de referência que eles possuem acabaram sendo incorporados como elementos de diferenciação e identificação. Por meio das escolas de samba:

> [...] estas comunidades segregadas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma expressão festiva de tal potência que, ao menos no campo simbólico, o que nunca é pouco, conquistaram o direito à cidade, num processo em que o samba acabará por ser confundido com uma das representações mais clássicas desta cidade e da nação. (FERNANDES, 2001, p. 17).

[28] As reflexões referidas aqui estão contidas na obra *Estatísticas do século XX*, publicada em 2006 pelo IBGE, e que reúne textos de diferentes pesquisadores que se dedicaram à análise da realidade brasileira a partir dos dados estatísticos históricos de natureza socioeconômica. A publicação está disponível no link: <https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/seculoxx.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

[29] Além da publicação mencionada na nota anterior, vale destacar outros dois estudos técnicos publicados pelo IBGE: o primeiro refere-se à questão da alfabetização no país, considerando recortes de gênero e raça, disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv1425.pdf>. E o segundo trata-se de um informativo sobre as desigualdades sociais por cor e raça no Brasil, disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

É preciso mencionar também que as metamorfoses ocorridas neste espaço urbano de intensa ocupação que se tornou a metrópole carioca foram conduzidas por políticas públicas imbuídas de uma mentalidade de valorização do transporte rodoviário. Entre 1962 e 1967, por exemplo, foi construído o Túnel Rebouças (que ligou o bairro do Rio Comprido ao da Lagoa). Antes disso, ainda em 1960, já tinha sido inaugurado o primeiro trecho do Elevado da Perimetral (obra responsável por ligar os principais entroncamentos rodoviários da cidade). Muitas outras obras importantes foram inauguradas no período de existência do Estado da Guanabara: o Terminal Rodoviário Novo Rio, o Túnel Santa Bárbara, Adutora do Guandu, o prolongamento da Avenida Maracanã.

O crescimento acelerado da frota de veículos impôs novos desafios para a cidade, ainda mais porque não foi acompanhado de investimentos significativos do governo que garantissem melhorias no transporte público. Esta questão pode ser facilmente verificada a partir de algumas revoltas populares ocorridas no Rio e em São Paulo, em meados da década de 1970, por razão da insatisfação da população moradora dos bairros periféricos e da região metropolitana com a falta de qualidade do transporte coletivo.[30]

Os usuários do subúrbio, em geral, mostravam-se muito insatisfeitos com a precariedade do serviço oferecido: os constantes atrasos dos trens, a falta de segurança e de lugares para todos nos vagões ou nos ônibus, assim como os constantes acidentes (alguns, inclusive, envolvendo vítimas fatais)[31] eram apontados, de maneira recorrente, nas reclamações dos passageiros que utilizavam tais linhas. Esta situação resultou em ações de “quebra-quebra”, depredações e violência por parte de alguns grupos de passageiros revoltados com essas péssimas condições (MOISÉS; MARTINEZ-ALIER, 1977).

O quadro geral do transporte público, de fato, era muito precário e foi agravado ao longo dos anos analisados, justamente por razão do já mencionado aumento populacional que essas cidades vivenciaram na época. José Álvaro Moisés e Verena Martinez-Alier (1977) apresentam alguns dados que evidenciam o agravamento da

[30] “Trata-se, nesta onda de revoltas, da manifestação da crescente exasperação popular frente à rápida deterioração dos transportes suburbanos [...] Essa escalada de agressividade popular aponta para um ponto de estrangulamento no processo de reprodução da força de trabalho: o transporte coletivo das massas populares” (MOISÉS; MARTINEZ-ALIER, 1977, p. 23).

[31] Os descarrilamentos, coalisões, entre outros tipos de acidentes resultaram em muitos feridos e mortos. De 1960 a 1975, por exemplo, os acidentes envolvendo trens geraram a morte de 123 pessoas, além de deixar 819 feridos (MOISÉS; MARTINEZ-ALIER, 1977, p. 26).

situação a qual a população dos grandes centros urbanos estava submetida. No caso específico do Rio, afirmam que

> Enquanto que entre 1964 e 1975 o número de usuários da Central do Brasil, no Rio, subiu de 480 mil para 700 mil, transportados em 480 vagões que realizam 715 viagens diárias, as condições da própria rede, assim como do parque de vagões disponíveis, pioraram de ano a ano. Porém esta é uma história velha. A rede suburbana do Rio data da Primeira República. Foi criada em 1923 e remodelada pela última vez em 1943 (MOISÉS; MARTINEZ-ALIER, 1977, p. 24).

Ao logo do texto, os pesquisadores apresentam ainda uma série de dados que mostram a defasagem das linhas de trens. O sucateamento era evidente e a população pobre dos subúrbios sofriam com essa situação. Mas, afinal, qual seria a ocupação destas pessoas que dependiam tanto do transporte público? Segundo os autores, a grande maioria, cerca de 80%, eram trabalhadores da indústria ou da construção civil, e o restante corresponderia a estudantes, militares, entre outras atividades. Esta era a massa que se espremia nos vagões lotados para se deslocar da periferia para as regiões centrais ou áreas industriais da cidade.

Inseridos nesta dura realidade, chegar no trabalho era uma difícil missão, assim como ter que se explicar para o patrão diante dos atrasos e problemas constantes com o transporte precário.[32] Este tipo de situação foi registrado e denunciado, também, pela produção cultural da época; pelo menos, desde os anos 1940, já era possível encontrar algumas marchinhas de carnaval e outras músicas que abordavam essas questões. Um exemplo é a composição “Patrão, o trem atrasou”, lançada originalmente em 1941, mas que, na década de 1970, diante do caos reclamado pela população, acabou sendo regravada e se popularizou novamente, em 1975, a partir do álbum lançado pela banda Demônios da Garoa e, também, pela cantora Nara Leão:

> Patrão, o trem atrasou/ Por isso estou chegando agora/ Trago aqui um memorando da Central/ O trem atrasou, meia hora/ O senhor não tem razão/ Pra me mandar embora! [...] Um atraso é muito justo/ Quando há explicação/ Sou um chefe de família/ Preciso ganhar meu pão/ E eu tenho razão.

[32] Os problemas enfrentados, as reclamações dos usuários e cenas de violências podem ser observadas também nas imagens captadas pelo documentário “Vida Carioca – um dia na Central”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=gb156RbMeFw>. Acesso em: 20 ago. 2023.

A letra da música retrata o dilema de milhares de trabalhadores suburbanos diante das agruras enfrentadas no seu dia a dia em decorrência das péssimas condições e dos atrasos constantes do transporte público. O que podemos refletir a partir desta e de outas situações relatadas[33] pelos trabalhadores refere-se, justamente, aos desajustes causados pelo desenvolvimento capitalista na cidade, que acabava por ser estrangulado pelo drama da mobilidade urbana. Ou seja, enquanto a massa urbana crescia estimulada pelo desenvolvimento da indústria, o transporte coletivo (essencial para o deslocamento da mão de obra até seus locais de serviço) não correspondia às necessidades diárias dos usuários e de seus empregadores. É claro que, neste quadro, o trabalhador sofre duplamente: de um lado, pela baixa qualidade e pelos problemas que tem que enfrentar no seu deslocamento diário, e, por outro lado, pela pressão dos patrões e o risco de perder o emprego.

Abordar esta questão do transporte público, em especial, dos trens, torna-se importante aqui, pois as agremiações carnavalescas e seus integrantes, desde seus primórdios, mantiveram estreitas relações com a malha ferroviária da cidade. Nesse sentido, não devemos esquecer que, para além de possibilitar o deslocamento de pessoas para os seus locais de trabalho, os trens também permitiram criar uma rede de aproximações entre os distintos bairros e seus agentes culturais. Ou seja, a expansão da malha ferroviária da cidade e de sua região metropolitana, ainda no início do século XX, contribuiu para o crescimento do samba, pois possibilitou o trânsito entre as regiões centrais e periféricas, conectando e potencializando a troca entre os sambistas de localidades diferentes (SALLES, 2018).

Não é por acaso que uma das mais antigas e tradicionais escolas de samba da cidade, a Estação Primeira de Mangueira, carrega em seu nome a palavra “Estação” – uma referência ao fato dessa agremiação ter se originado no Morro da Mangueira, próximo à primeira estação de parada do trem, que partia da Central do Brasil em direção ao subúrbio, onde se produzia samba.[34] Este simples exemplo indica como essa malha ferroviária atravessou não apenas a cidade, mas, também, as relações sociais, o imaginário e a cultura de sua população.

---

[33] Ao longo do seu texto, José Álvaro Moisés e Verena Martinez-Alier (1977) apresentam algumas falas captadas em entrevistas com os usuários dessas linhas de trens. O que se percebe na fala deles é a indignação e as reclamações constantes com o sucateamento e a falta de melhorias no serviço.

[34] Cf. verbete “G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/g-r-e-s-estacao-primeira-de-mangueira/>. Último acesso: 20 abril de 2023.

> Além disso, no próprio trem também se fazia samba. Nos anos 20, trabalhadores que moravam em Madureira e Oswaldo Cruz e mais tarde fundariam a Portela aproveitavam o trajeto no trem parador que partia do centro para os subúrbios ao final do expediente para, sob organização de Paulo da Portela, fazer batucada e ensaiar sambas da agremiação. O longo tempo gasto no trem era, assim, transformado num momento produtivo. Esse legado cultural inspirou, décadas depois, a criação do trem do samba idealizado por Marquinhos de Oswaldo Cruz: todo dia 2 de dezembro, Dia Nacional do Samba, dezenas de sambistas se reúnem no trem para tocar, saudando a história de resistência e de trabalho que marca o samba carioca (SALLES, 2018, p. 56)

Seguindo com essas reflexões sobre a relação dos foliões com a malha férrea da cidade, selecionamos uma fotografia, de 1985, para analisarmos de forma mais detida estas questões que estamos levantando aqui:

Imagem 1 – Folionas negras vestidas com suas fantasias de baianas utilizam o trem para se deslocarem durante o carnaval no Rio de Janeiro, em 1985.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles [Fotógrafo: Walter Firmo].

A fotografia destacada acima é simbólica e sintetiza muito bem o que buscamos evidenciar nessa discussão. Nela o que se vê são mulheres negras, integrantes de alguma escola de samba, num vagão lotado (talvez, não tanto como em um dia

“comum”, diga-se de passagem) deslocando-se em razão dos desfiles na Sapucaí. Vestindo as tradicionais fantasias de baianas, maquiadas e adornadas com seus balangandãs, a presença delas chama a atenção e rompe com os elementos monótonos do cotidiano (representados, por exemplo, pelas outras figuras humanas e suas vestimentas).

A imagem traduz, assim, o encontro do rito anual festivo e da vida ordinária. Os vagões que carregam a população suburbana, pobre e, em grande parte, negra, para a labuta diária são também utilizados por esse mesmo povo nos dias de festa. De certo modo, a imagem dialoga diretamente com a ideia da cidade que se quis moderna e industrial e todos os seus desajustes.

Após apresentar esses dados e mostrar, de maneira geral, alguns aspectos econômicos e sociais do período, e antes de encerrar as reflexões que compõem o presente tópico, não poderíamos deixar de tratar sobre uma questão política fundamental para entendermos algumas questões que envolveram a cidade do Rio de Janeiro neste contexto: em 1960, último ano do governo de Juscelino Kubistchek na presidência do Brasil, foi efetivada a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. Desde que fora anunciado, durante a campanha eleitoral de 1955, o projeto gerou intensos debates que se aprofundaram após a eleição e posse de JK, sobretudo no Congresso Nacional e na imprensa.[35]

A historiadora Marly Silva da Motta (1997, 2001), ao analisar parte da produção periódica deste momento, mostra como esta discussão teve grande repercussão nas páginas dos principais jornais da cidade; grande parte deles, conforme afirma a autora, assumiram uma postura frontalmente crítica ao processo de transferência e uma preocupação especial com o destino do Rio de Janeiro.[36]

Já alguns grupos políticos demonstravam-se particularmente preocupados com a autonomia que seria dada ao antigo distrito federal, pois, como afirma Marieta de Moraes Ferreira (2006), desde 1891, o Presidente da República era responsável pela nomeação de quem iria governar o Rio, e seus vereadores eram tutelados pelo Senado Federal. Diante da irreversibilidade da transferência, muitas propostas acerca

[35] A referida transferência da capital foi aprovada pelo Congresso Nacional em 1957, após intensa negociação feita com os grupos de oposição que resistiam ao projeto. Assim, a Lei n. 3.273 definia ainda para 21 de abril de 1960 o agendamento da mudança.

[36] Essa postura crítica ao projeto pode ser observada, por exemplo, no *Jornal do Brasil*, no *Correio da Manhã* e na *Tribuna da Imprensa*, por outro lado, periódicos como *Última Hora* e *Jornal do Comércio* reuniram um número maior de apoiadores da mudança (MOTTA,1997).

do futuro político do Rio surgiram e fomentaram o debate – de forma acalorada, discutiram, entre outros aspectos, a incorporação da cidade ao Estado do Rio de Janeiro ou a criação do Estado da Guanabara. Esta segunda opção obteve maior apoio entre os políticos e, também, perante a população carioca. Assim, em abril de 1960, foi criado o Estado da Guanabara, que perduraria até 1975.

Após a criação da cidade-estado, nas décadas de 1960 e 1970, as políticas setoriais e as estratégias de desenvolvimento implementadas pelos governantes da Guanabara não foram suficientes e nem capazes de empregar todas as potencialidades e vantagens oferecidas pela criação do novo Estado (OSÓRIO, 2005, p. 64). Outro fator que ajudou a agravar este quadro foi a centralidade industrial ocupada por São Paulo, que, desde a primeira metade do século XX, se impôs economicamente pela produção cafeeira, além de receber, durante o governo JK, os principais polos metalomecânicos e eletrônicos na região do chamado ABC paulista (LESSA, 2001).

Apesar de perder o posto de capital do país, é preciso observar que a memória da “capitalidade” permaneceu viva como um elemento definidor da identidade política da cidade. Assim, a mencionada transferência representou um grande desafio para o Rio de Janeiro, que não se resumia apenas à perda do *status* de capital federal, mas, principalmente, o dilema de talvez não ser mais a “vitrine” do país e a “caixa de ressonância” dos problemas nacionais. Nesse sentido, naquele momento, era preciso que a cidade encontrasse um novo lugar junto à federação (MOTTA, 1997).

Na República, o Rio de Janeiro foi convertido a Distrito Federal e, dessa forma, forjou-se uma cultura cívica pautada pela forte interferência do poder federal no âmbito municipal. A cidade-capital transformada em vitrine do país concentrava, até então, não apenas as principais instituições políticas e financeiras, mas também relevantes instituições culturais e científicas nacionais (como, por exemplo, o Museu de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, a Academia Brasileira de Letras, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Universidade do Brasil etc.).

A partir das reflexões trazidas pelos autores mencionados, podemos constatar que o Rio de Janeiro possui uma história e uma cultura política muito complexa e particular. O fato de ter ocupado o posto de capital do país por mais de 200 anos marcou sua identidade e orientou o seu desenvolvimento. Assim, desde que se tornou sede da corte, foi submetida a um processo intenso de diferenciação das demais províncias do país. Esse dado não é pequeno e nem pode ser desconsiderado, visto

o efeito que ele tem no imaginário coletivo e nas disputas políticas que atravessam a cidade e o país como um todo.

Enfim, todos esses pontos aqui elencados – sobre as questões políticas que envolveram a perda do *status* de capital pelo Rio de Janeiro, sobre o processo de industrialização e o intenso crescimento populacional vivenciado pela cidade nesse período, assim como todos os desajustes e problemas sociais citados, que afetaram diretamente a vida de milhões de pessoas (entre elas, os foliões sem recursos e moradores das comunidades onde surgiram e se desenvolveram as escolas de samba) – estão inseridos num contexto geopolítico global de forte disputa ideológica gerada pela Guerra Fria e, na esfera interna, relacionam-se aos desdobramentos decorrentes do golpe militar de 1964, que destituiu o presidente João Goulart e impôs uma ditadura ao Brasil. Trataremos, a seguir, mais detidamente desta conjuntura política que o país atravessou e discutiremos como isso afetou as escolas de samba.

1.2 Os carnavais (das escolas de samba) sob a mira da ditadura civil-militar

Quando a Beija-Flor de Nilópolis iniciou o seu desfile no carnaval de 1975, o que o público presente nas arquibancadas viu e ouviu foi uma verdadeira louvação ufanista de um Brasil grandioso e com um futuro promissor pela frente. Versos do samba apresentado pela escola diziam: “E o Beija-flor vem exaltar/ Com galhardia o grande decênio”[37] (em referência aos “feitos” do governo militar que havia recém completado 10 anos). Cinco anos depois, naquela mesma avenida, a Unidos de Vila Isabel cantaria versos muito diferentes desses, aspirando mudanças para o país e imaginando um futuro com mais liberdade e sem censura: “Sonhei que estava sonhando um sonho sonhado/ O sonho de um sonho magnetizado/ As mentes abertas, sem bicos calados”.[38]

Tais sambas enredos expõem as duas faces de uma mesma moeda, revelando a relação contraditória que as escolas de samba mantiveram com a ditadura. Estes dois exemplos que citamos são apenas uma amostra dos vários outros enredos e sambas que dialogaram diretamente com a realidade na qual essas agremiações estavam inseridas, seja colaborando com o ideário difundido por aqueles que

[37] Samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis, 1975.
[38] Samba-enredo da Unidos de Vila Isabel, 1980.

ocupavam o poder ou, ao contrário, denunciando e demonstrando sua insatisfação com a situação que o país vivia.

As escolas de samba, portanto, assim como tantas outras manifestações culturais, foram atravessadas pelas questões que afetaram a vida de parcelas significativas da população brasileira e serviram de palco para algumas das discussões latentes neste período.

Neste tópico, procuraremos entender um pouco mais desta complexa relação que as escolas de samba mantiveram com a ditadura militar. A ideia é caracterizar esta relação (marcada tanto por momentos de aproximação quanto por momentos de enfrentamentos) tomando alguns casos como exemplo e apresentando alguns dos personagens que participaram diretamente desse processo.

Para tanto, se faz necessário, antes de avançarmos nessa discussão, retomar alguns dos aspectos históricos que forjaram esse ambiente político e que contribuíram para o processo que culminou com a queda de um presidente da República e a consequente supressão da democracia no país.

Vale dizer ainda que os três primeiros carnavais enfocados na presente análise (realizados nos anos de 1962, 1963 e 1964) aconteceram sob uma conjuntura democrática que ficou marcada pelas acirradas disputas políticas e ideológicas. Vale lembrar que, nestes anos, o Brasil era governado por João Goulart, que assumiu o poder em 1961, após a renúncia do então presidente Jânio Quadros.[39]

Desde o início do seu mandato, Goulart teve de enfrentar um cenário de grave crise política e econômica, marcado pela forte oposição feita por políticos de direita e de setores conservadores da sociedade brasileira (entre eles, os militares, a Igreja Católica, assim como grande parte da imprensa) que não mediram esforços para desestabilizar e conspirar contra o seu governo, classificado como populista. Tal

[39] Vale destacar que, nas eleições de 1960, Jânio Quadros (PTN) foi eleito presidente e João Goulart (PTB) vice-presidente. Na época, os eleitores votavam separadamente para definir quem ocuparia os dois cargos. A questão é que eles estavam em campos opostos: Jânio era apoiado pelos conservadores, em especial, pela UDN (principal partido de direita da época) e Goulart, por outro lado, se associava ao trabalhismo (chegou a ser Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas). Portanto, quando Jânio decidiu renunciar ao cargo de presidente (após sete meses de governo), um impasse se estabeleceu: o vice-presidente não era aceito pelos grupos conservadores, que o viam como uma grande ameaça comunista. Nos bastidores, políticos, militares e empresários articulavam para tentar impedir a posse de Goulart. No entanto, uma mobilização civil e militar, batizada de “Campanha da Legalidade”, comandada pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, e pelo general José Machado Lopes, garantiu a legalidade da sucessão de João Goulart. A forma que o Congresso encontrou para driblar essa situação foi aprovar uma lei às pressas para alterar a Constituição, instaurando o parlamentarismo no país. Desta forma, Goulart assumiria o cargo, mas com poderes limitados (FICO, 2014).

epíteto decorre de sua vinculação ao trabalhismo que ajudara a montar, a partir de instituições oficiais diversas, entre as quais incluem-se os sindicatos de trabalhadores urbanos e rurais e o partido correlato, o PTB.

Ao analisar o golpe de 1964 e a crise política que o antecedeu, o historiador Jorge Ferreira (2019) propõe considerarmos duas dimensões relacionadas a esse processo: as perspectivas individuais e as questões estruturais do período. Assim, o autor destaca o processo de enfraquecimento e isolamento vivenciado por Jango ao longo dos anos em que esteve na presidência da República – ele teria fracassado na sua tentativa inicial de conciliação política; foi atacado pela direita, ao mesmo tempo em que era pressionado e perdia o apoio de grupos de esquerda –, sem desconsiderar questões como a influência que os norte-americanos tiveram nesse processo ou, ainda, o esgotamento do modelo populista e a crise da acumulação de capitais que o país atravessava.

O fato é que o momento era de radicalização; tanto as esquerdas quanto os conservadores estavam dispostos ao confronto.[40] Diante das opções restritas que se apresentavam e do fracasso da política conciliadora que tentou adotar, o presidente não tinha outra saída: já nos momentos finais do seu governo, decidiu radicalizar de vez, apostando nas forças que as esquerdas diziam dispor. O marco desta "virada" se deu com o Comício da Central do Brasil, realizado no dia 13 de março de 1964, no qual o tom adotado por Goulart explicitava uma postura mais combativa em defesa das reformas de base propostas por ele (SCHWARCZ; STARLING, 2018).

A reação dos setores de oposição não tardou: nos dias seguintes, foi organizada uma série de manifestações que ficaram conhecidas como "Marcha da família com Deus pela liberdade".[41] A situação se agravava cada vez mais e o trágico

[40] Segundo Argelina Figueiredo (1993), a defesa da democracia não estava na pauta nem da direita e nem da esquerda. Na verdade, a primeira sempre se demonstrou disposta a romper com tais regras e a segunda defendia a qualquer custo as reformas, nem que, para isso, fosse necessário sacrificar a democracia. Ainda no campo da esquerda, Daniel Arão Reis (1990) defende a tese de que o projeto revolucionário era anterior à ditadura; portanto, a luta armada engendrada pela esquerda não teria resultado de uma ação defensiva, mas, sim, de um projeto anterior a 1964. Considerando essa radicalização, Ferreira (2019) afirma que uma vasta parcela da população assistia aos conflitos de forma silenciosa.

[41] A primeira marcha ocorreu no dia 19 de março de 1964, em São Paulo, e reuniu cerca de 500 mil pessoas. Organizada pelo IPES, por meio da União Cívica Feminina (um dos vários grupos criados pelo instituto para fazer pressão política), a marcha surge como uma resposta ao Comício da Central do Brasil, além de se converter em um movimento de apelo à intervenção das Forças Armadas. As marchas que ocorreriam daí em diante em várias cidades do país demonstravam o poder de mobilização e a consolidação de uma frente ampla de oposição ao governo. Para mais informações, sugerimos a leitura do Aline Presot (2010).

desfecho desta história já se desenhava nos bastidores, mas Jango e seus aliados pareciam não se dar conta disso (FERREIRA, 2019).

Outro fator decisivo que serviu de pretexto para o golpe aconteceu na sequência: o presidente decidiu anistiar um grupo de marinheiros e fuzileiros navais que haviam desacatado as ordens dos seus superiores. Esse apoio dado por Jango aos marinheiros que se sublevaram foi visto como algo inadmissível por parte dos militares, pois tal atitude, segundo os oficiais-generais, poderia instigar a indisciplina, além de afrontar a rígida hierarquia existente dentro das Forças Armadas (FICO, 2019).

Neste momento, a conspiração para a derrubada do presidente estava muito avançada e também contava com o apoio do governo norte-americano.[42] Diversos grupos militares se articulavam por todo o país. Mas foi em Minas Gerais, com a autorização do governador Magalhães Pinto, que o Exército iniciou a sua ofensiva. Assim, no dia 31 de março, tropas lideradas pelo general Mourão Filho saíram do Estado mineiro em direção ao Rio de Janeiro. O golpe tão almejado e planejado por setores da sociedade civil, empresários e militares, finalmente, era executado.[43]

Apesar da expectativa de um possível confronto, não houve resistência de fato. Goulart, que contava ainda com o apoio de alguns oficiais legalistas, optou por não enfrentar os golpistas e acabou sendo deposto. O golpe foi bem-sucedido e se consolidou rapidamente nos dias seguintes com a declaração de vacância do cargo de presidente da República. Ranieri Mazzilli, então presidente da Câmara, foi empossado interinamente no Palácio do Planalto, ainda com Jango em território nacional (FERREIRA, 2011). Sob pressão de militares golpistas, o seu ajudante de ordem (e piloto) “arrancou-o” de sua fazenda (a mesma do autoexílio de Vargas), com direção ao Uruguai, ficando em destino ignorado, longe da família, muito embora fosse o país onde se encontrava sua esposa e filhos. Cabe lembrar que a primeira providência do então Presidente foi retirá-los para fora do Brasil. O seu exílio foi

[42] Como exemplo da participação do EUA na conspiração golpista que viria destituir Goulart, o historiador Carlos Fico (2019, p. 52) menciona o documento secreto denominado “Plano de contingência”, redigido ainda em 1963, que estabelecia duas diretrizes: primeira, “Os Estados Unidos deveriam apoiar a derrubada de Goulart e a formação de um novo governo”; segunda, “Os Estados Unidos deveriam intervir militarmente no Brasil caso houvesse confrontos e apoio de algum país comunista (URSS ou Cuba).” Tal plano fundamentou a realização da chamada Operação Brother Sam, força-tarefa naval enviada ao Brasil como apoio aos militares que derrubariam Jango (mas que não foi necessária diante do rápido sucesso obtido pelos golpistas).

[43] Sobre a gestação do golpe por diferentes grupos de direita, conferir também o clássico trabalho de René Dreifuss (1981).

bastante conturbado, deslocando-se do Uruguai para a Argentina e vice-versa, em face às ditaduras que se implantaram naqueles países.

Independente do lado em que se encontravam no jogo político, o golpe pairava como uma grande incógnita para todos. Naquela altura, ninguém imaginava algo que não fosse uma intervenção de curta duração, como havia ocorrido em quarteladas anteriores. Como define Jacob Gorender, o golpe de 64 possuía um caráter "contrarrevolucionário preventivo" (GORENDER, 1987, p. 73).[44]

Os desdobramentos que se seguiram, no entanto, contrariavam as previsões iniciais de uma possível eleição já em 1965.[45] Parte dos golpistas passou a defender uma agenda própria e a construir um ideário do que viria a ser o regime conduzido pelos militares. Era o início de uma longa ditadura que o país mergulharia pelos próximos 21 anos. Nesse período, aos poucos, todo um aparato de repressão, de vigilância, de censura e de propaganda política foi sendo criado pelos militares (ou até mesmo reaproveitado/remodelado a partir de estruturas já existentes, deixadas por governos anteriores) para garantir a sua manutenção no poder e perseguir seus opositores.

Ao retomar brevemente este debate, o que nos interessa aqui é mostrar que tais acontecimentos tiveram importantes desdobramentos no país, inclusive, no carnaval. A nova realidade política do Brasil representou mudanças significativas em vários aspectos e afetou diretamente a vida dos foliões e a dinâmica da produção e execução dos desfiles carnavalescos. Tentaremos demostrar aqui um pouco deste aspecto, a fim de entender como as escolas de samba foram afetadas e tiveram que se adaptar às condicionantes impostas por essa nova realidade.

Os desfiles carnavalescos ocorridos entre 1964 e 1985 se deram, consequentemente, em uma conjuntura marcada pelo autoritarismo. É claro, dependendo do momento que considerarmos dentro deste recorte, será possível encontrar níveis diferentes desta atuação repressiva e censora exercida pelos

---

[44] Além de Jacob Gorender, vários outros autores, como Florestan Fernandes (1997), Caio Navarro de Toledo e Lucila Delgado (1989), apresentam interpretações que reforçam esse caráter preventivo do golpe em seus escritos.

[45] "[...] o golpe não pressupunha a ditadura militar. Os líderes civis que o apoiaram esperavam por eleições em 1965, como sustentava o Ato Institucional ao reiterar que o mandato do novo presidente terminaria no dia 31 de janeiro de 1966, que seria o último dia do período iniciado por Jânio Quadros. Entre o golpe e a efetivação do regime militar houve um processo relativamente breve, que culminaria no dia 22 de julho de 1964 com a prorrogação do mandato de Castelo Branco e o adiamento da eleição do seu sucessor para outubro de 1966. A partir de então, ficou claro que não haveria eleições presidenciais regulares e que os militares pretendiam permanecer controlando o poder por algum tempo" (FICO, 2019, p. 55).

militares. Em geral, a historiografia aponta para a promulgação do Ato Institucional nº5 e para todo o período posterior em que esteve em execução como sendo a fase mais dura do regime, também conhecida como os “anos de chumbo”.

O historiador Carlos Fico defende, em suas publicações, que a ditadura militar brasileira assumiu uma postura muito violenta desde o seu início, ou seja, logo após o golpe de 1964.[46] Todavia, tal violência se aprofundou a partir de 1968, com a instituição de aparatos repressivos que originaram um “sistema nacional de espionagem, uma polícia política, um departamento de propaganda e outro de censura política, além de um tribunal de exceção [...]” para julgar casos de corrupção (FICO, 2019, p. 62).

Dessa forma, a violência que já existia desde os primeiros momentos da ditadura somou-se a um forte aparato de repressão política aprimorado com a chegada da chamada “linha dura” ao poder – representada pela posse do Marechal Costa e Silva na presidência da República, em 15 de março de 1967.

Num regime autoritário, a ação da censura e a defesa de certos padrões morais somam-se ao elemento de conservação política. Neste aspecto, o aparato de fiscalização montado visava controlar os comportamentos que possam atingir os “bons costumes” e, também, reprimir as diferentes formas de contestação política. O carnaval, como a festa da inversão, cumpre um papel importante neste contexto, permitindo aos homens e mulheres maior liberdade para manifestarem seus desejos, possibilitando o questionamento de certos valores.

A relação que as agremiações carnavalescas mantiveram com o poder público durante o período da ditadura militar foi objeto de pesquisa de César Maurício Batista da Silva, que, nas suas análises, ressalta que as escolas de samba do Rio de Janeiro, ao longo de sua trajetória, buscaram manter uma relação de conciliação com quem estava no poder. Neste aspecto, o autor destaca que, na década de 1970, por exemplo, muitas escolas levaram para avenida enredos sintonizados com a propaganda militar. Por outro lado, sabemos também que, em alguns momentos,

[46] Alguns fatos comprovam esse perfil violento já no início da ditadura: No Rio de Janeiro, logo após o golpe, estudantes e populares que foram às ruas protestar contra a derrubada de Goulart foram surpreendidos pelo Comando de Caça aos Comunistas (deixando dois mortos), que também atacou o prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE); em Recife, ainda no dia 1º de abril. Estudantes que se dirigiam em protesto até o Palácio das Princesas (sede do governo) foram recebidos a tiros – dois estudantes morreram; ainda na capital pernambucana, o comunista Gregório Bezerra foi barbaramente torturado (FICO, 2019).

especialmente após a extinção do AI-5, as escolas de samba tornaram-se importantes vozes contra a ditadura (SOUZA, 2017).

Ao analisarmos os temas de enredo que as escolas de samba (pertencentes as duas principais divisões do carnaval carioca) apresentaram na avenida entre as décadas de 1960 e 1980, logo de início podemos observar em tais fontes um processo intenso de diversificação temática. De fato, neste período houve uma verdadeira expansão dos assuntos tratados, das abordagens realizadas e da tradução disto para o desenvolvimento estético das fantasias e alegorias desenvolvidas pelos carnavalescos.

Chama a nossa atenção, em especial, a força que a temática afro ganhou neste período. Sem querer reduzir os enredos produzidos nestes carnavais, mas tentando pensar, em linhas gerais, certo perfil presente neles, podemos afirmar que, dentro desse recorte de temas "afro": nos anos 1960, prevaleceram enredos ligados à luta dos negros contra a escravidão, assim como homenagens a personalidades históricas negras. Já nos anos 1970, a cultura afro-brasileira, a religiosidade e a mitologia africana tornaram-se o foco das escolas de samba. Tais questões prosseguem na década seguinte, 1980, mas, neste contexto, ganham um tom mais crítico, pautado na denúncia e reivindicação de algumas questões e demandas próprias à realidade da população negra (SIMAS; FABATO, 2015).

Um dos fatores que contribuíram para o aumento dos temas "afro" nos desfiles das décadas de 60 e 70 (do século XX) foi, justamente, o início de movimentos de independência pelo continente africano a partir dos anos 1950. Como destaca Luis Antônio Simas e Fabio Fabato (2015), tais lutas emancipacionistas colocaram a África em evidência no cenário internacional, acabando por influenciar e redimensionar a importância do legado africano no Brasil.

Outro aspecto que deve ser considerado refere-se à produção intelectual que avançou muito sobre as temáticas afro-brasileiras, as formas de organização e resistência à escravidão, além de informações encontradas sobre mulheres e homens negros que desempenharam papéis importantes na nossa História. O clássico livro *Quilombo dos Palmares* (1958), de Edson Carneiro, além de outros trabalhos[47] que vieram na sequência, por exemplo, ajudou a difundir novos conhecimentos que foram

[47] Cito os trabalhos de Clóvis Moura, que publicou *Rebeliões da senzala* (1959), e Décio Freitas, que escreveu *Palmares: a guerra dos escravos* (1973).

introduzidos no espaço acadêmico e no próprio movimento negro, refletindo-se também na criação dos enredos pelos carnavalescos.

Vale uma ressalva: ao mesmo tempo em que a negritude era exaltada e ganhava cada vez mais espaço nos desfiles, enredos ufanistas, pautados na ideia de democracia racial e em narrativas oficiais da História continuaram a marcar presença na avenida. Ou seja, podemos encontrar, neste período, uma coexistência dessas narrativas; inclusive, uma mesma escola de samba de um ano para outro poderia migrar entre elas.

Em 1970, Amauri Jório,[48] então presidente da Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara, foi à Brasília para tentar pleitear junto ao governo federal um auxílio financeiro para as agremiações que integravam a entidade que ele representava. O *Jornal do Brasil* (13 out. 1970, p. 16) noticiou esse encontro, destacando os argumentos que Amauri apresentou às autoridades presentes e que apontavam para as dificuldades financeiras que as escolas estavam enfrentando diante dos recursos insuficientes repassados pelo Estado.[49]

O "trunfo" utilizado por ele para tentar convencer seus interlocutores teria sido, justamente, a contribuição que tais agremiações ofereciam para arrecadação pública, já que os desfiles das escolas de samba seriam uma importante atração turística da cidade e do país.

O que chama a atenção, no entanto, é a resposta que Amauri Jório recebeu. Segundo o que foi publicado no Jornal do Brasil, ele foi aconselhado "[...] para que os temas e as alegorias carnavalescas busquem um sentido mais construtivo e voltado para a atualidade do país". Sem citar os nomes de quem participou do encontro (o texto diz apenas que pertenciam aos "círculos da presidência"), os conselhos expostos apontam para certo incômodo do governo "[...] com temas antigos, sem a mínima relação com assuntos que interessam ao progresso atual do país" (JORNAL DO BRASIL, 13 out. 1970, p. 16).

---

[48] Sobre a vida de Amauri Jório, consultar: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/amaury-jorio/>. Último acesso: 15 out. 2022.

[49] As tratativas realizadas com o poder estadual também foram noticiadas na imprensa. O *Correio da Manhã*, por exemplo, publicou um texto abordando o encontro entre Amaury e o secretário do turismo, Levi Neves. Segundo as informações levantadas, as escolas de samba receberiam o patrocínio de acordo com a divisão que integrassem. As agremiações pertencentes ao grupo principal do carnaval carioca receberiam algo próximo de 150 salários-mínimos, cerca de Ncr$ 24.300. (CORREIO DA MANHÃ, 15 dez. 1969, p. 6).

A sugestão feita pelos agentes da ditadura, portanto, deixa subentendido o interesse deles em utilizar as agremiações carnavalescas como veículos de propaganda do regime militar. A avaliação feita é a de que as escolas de samba precisariam se adaptar, ou seja, deixar de lado os enredos com temáticas ligadas ao passado e se voltar ao tempo presente (obviamente, sintonizados com a narrativa pretendida pelos militares).

Fica perceptível na resposta obtida pelo presidente da associação a condicionante imposta para que um possível financiamento fosse pleiteado: seria preciso repensar os enredos e se adequar aos assuntos de interesse de quem ocupava o poder. Ao findar do encontro, Amauri teve de se contentar com a réplica burocrática de uma promessa de que seu pedido seria analisado.

Quais teriam sido, todavia, os desdobramentos dessa sugestão? De fato, houve uma adesão, por parte das escolas de samba, da sugestão feita pelos representantes do governo? Os temas voltados ao “tempo presente” e ao ideário ufanista apregoado pelos militares contaminaram os enredos? Essas são questões complexas e difíceis de serem respondias, pois as fontes disponíveis não nos dão uma real dimensão dos bastidores deste processo. Por outro lado, alguns exemplos mais evidentes nos desfiles propriamente ditos podem nos ajudar a refletir sobre essas questões. Ao que tudo indica, o caso da Beija-Flor de Nilópolis é sintomático e merece toda a nossa atenção.

Durante três carnavais seguidos, a agremiação levou para a avenida temas afinados com a propaganda da ditadura militar. Em 1973, por exemplo, o enredo “Educação para o desenvolvimento” homenageava o Mobral (programa de alfabetização de jovens e adultos desenvolvido durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici). No ano seguinte, a escola abordou, de forma entusiasmada, o futuro brilhante que o Brasil teria pela frente (com direito a exortações à obra da transamazônica), no enredo “Brasil ano 2000”. Já em 1975, ocorre o ápice deste processo com o já mencionado desfile sobre “O Grande decênio”, que comemorava o aniversário de 10 anos da implantação da ditadura e escancarava, de vez, a adesão da escola de Nilópolis ao ideário difundido pelos militares.

As letras dos sambas enredos apresentados pela escola nestes três carnavais deixam claro todo esse empenho da escola em transformar-se numa espécie de protagonista na função de promover os programas desenvolvidos pelo governo.

Selecionamos alguns trechos destes três sambas enredos que evidenciam muito bem esse aspecto:

> Veja que beleza de nação/ O Brasil descobre a educação/ Graças ao desenvolvimento/ E a reforma do ensino/ [...] Uni-duni-tê/ Olha o A-B-C/ Graças ao MOBRAL/ Todos aprendem a ler/ [...] (BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, 1973).

> É estrada cortando/ A mata em pleno sertão/ É petróleo jorrando/ Com afluência do chão/ [...] Quem viver verá/ Nossa terra diferente/ A ordem do progresso/ Empurra o Brasil pra frente [...] (BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, 1974).

> Lembrando PIS e PASEP/ E também o FUNRURAL/ Que ampara o homem do campo/ Com segurança total (BEIJA-FLOR DE NILOPOLIS, 1975).

Não por acaso, a Beija-Flor passou a ser chamada de a “escola da Arena” – merecidamente, diga-se de passagem. Mas também é verdade que ela não foi a única, embora tenha ficado com a “fama”. Outras escolas de samba também cumpriram esse mesmo papel. No quadro abaixo, estão reunidos os enredos que identificamos com propostas que correspondiam a essa realidade de adesão ao sentimento ufanista ou, até mesmo, a propagandear de forma mais clara alguns dos “feitos” daqueles que se encontravam no poder:

Quadro 2 – Enredos sintonizados com o ideário difundido pela propaganda da Ditadura Militar:

Ano	Grupo	Escola de samba	Enredo
1971	G-1	Estação Primeira de Mangueira	Os modernos bandeirantes
1972	G-1	Unidos de Lucas	Brasil das 200 milhas
1972	G-2	Paraíso do Tuiuti	Sempre Brasil (Brasil de ponta a ponta)
1972	G-2	Caprichosos de Pilares	Brasil a flor que desabrocha
1973	G-2	Império da Tijuca	Brasil, explosão de progresso
1973	G-2	Beija-Flor de Nilópolis	Educação para o desenvolvimento
1974	G-1	Beija-Flor de Nilópolis	Brasil ano 2000
1975	G-1	Beija-Flor de Nilópolis	O grande decênio
1975	G-2	Tupy de Brás de Pina	Brasil, glória e integrações
1976	G-1	Tupy de Brás de Pina	Riquezas áureas de nossa bandeira

Fonte: Site Galeria do samba. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br>. Acesso em: abril de 2023.

As letras dos sambas enredos listados no quadro acima deixam claro que não se tratava de uma simples coincidência. São versos carregados de ufanismo, mas não daquele ufanismo ligado a questões do passado, pautado na história ou em outros aspectos mais difusos que remetam à nação; trata-se de algo mais voltado para o presente e/ou para o futuro, ou seja, sintonizados com a sugestão feita pelos militares. São enredos e sambas que seguem, de certa forma, um mesmo padrão de exaltar a pátria, de introduzir elementos que remetem direta ou indiretamente aos programas do governo militar e falam de um futuro promissor pela frente.

Para além de uma simples “adesão”, pautada em interesses diversos, é preciso considerar, no entanto, que o carnaval carioca estava na mira dos censores. A pesquisadora Tamara Paola dos Santos Cruz (2010) defende que as escolas de samba eram vistas como possíveis alvos de infiltrações subversivas. Alguns dos documentos produzidos pela polícia política que a pesquisadora analisou mostram a participação de sambistas em movimentos contrários ao regime e revelam que os militares se atentaram ao que as agremiações carnavalescas estavam produzindo e quem as estavam frequentando.

Na vigência da ditadura, as escolas de samba, assim como acontecia com outras manifestações artísticas da época, eram obrigadas a submeter seus enredos, sambas, croquis de fantasias e alegorias à fiscalização dos órgãos censores. Parte deste material referente ao acervo do Serviço de Censura e Diversões Públicas (de 1973 a 1985) está armazenado no Arquivo Nacional.

Em 1975, integrantes da Acadêmicos do Salgueiro – escola que, na ocasião, havia conquistado o bicampeonato do carnaval carioca sob o comando de Joãosinho Trinta –, participaram de uma turnê de apresentações pela Europa. Segundo o que revelam as fontes, o roteiro incluía países como Espanha, França e Suíça, e o convite para a realização da turnê partiu dos empresários franceses André Georges Crispin, Gilbert Caucanas e Gérard Stuffel. Este processo de contratação dos sambistas foi intermediado pelo então vice-presidente da Associação das escolas de Samba do Rio de Janeiro, Maurício Mattos.

O que nos interessa aqui, no entanto, é o fato desta viagem feita pelos sambistas do Salgueiro ter sido acompanhada de perto pela Divisão de Segurança de Informações (DSI) do Ministério das Relações Exteriores. O monitoramento feito pelos agentes do governo militar, com colaboração da Embaixada do Brasil na França,

rendeu um conjunto de relatórios (produzidos entre 10 de julho e 14 de agosto de 1975), e que, reunidos, formaram um dossiê de 29 páginas.

Esta preocupação dos militares com a viagem dos sambistas ao exterior se deu, sobretudo, a partir de informações sobre umas apresentações que fariam em festas promovidas pelo Jornal *L´Humanité*, periódico descrito pelos militares em seus relatórios como “porta-voz do Partido Comunista Francês”. As páginas do dossiê revelam ainda diversos problemas enfrentados pelo grupo de sambistas no decorrer da viagem.

O episódio mais conhecido, no entanto, quando falamos de censura às escolas de samba, ocorreu no carnaval de 1969, quando o Império Serrano levou para a avenida o samba-enredo “Heróis da Liberdade”. Assim, poucos meses após o AI-5 entrar em vigor no país, a tradicional escola de samba oriunda do Morro da Serrinha e presidida na ocasião por Sebastião Oliveira (mais conhecido como “Molequinho”) produziu um desfile que homenageava aqueles que, no decorrer da história nacional, lutaram por liberdade.

A sinopse do enredo, desenvolvida pelos carnavalescos Acir Pimentel e Swayne Moreira Gomes, apresenta uma proposta de desfile dividido em 10 setores, cada um focalizando um determinado evento histórico e os respectivos personagens neles envolvidos. Na lista dos “heróis” escolhidos para serem exaltados, é possível encontrar figuras como os participantes das revoltas nativistas no período colonial, os quilombolas de Palmares, os integrantes da conjuração mineira, os homens e mulheres que lutaram pela abolição da escravidão no Brasil, os defensores da causa republicana no país, além dos pracinhas que atuaram na Segunda Guerra Mundial.

Apesar do enredo abordar alguns tópicos da História do Brasil, que, àquela altura, já vinham sendo retratados pelas escolas de samba e que, em parte, não fugiam completamente da narrativa oficializada, a escolha de certos personagens e o recorte temático proposto pelo Império (cujo foco consistia em exaltar a luta pela liberdade no Brasil) era algo que assumia um sentido político muito potente na referida conjuntura e diametralmente oposto aos interesses dos militares que ocupavam o poder; não por acaso, atraiu a atenção dos censores no período pré-carnavalesco, como veremos mais adiante.

Não era, no entanto, a primeira, e nem seria a última vez que uma escola de samba abordaria o tema da liberdade em carnavais realizados durante a ditadura militar. A Acadêmicos do Salgueiro, por exemplo, em 1967, já havia apresentado uma

proposta semelhante à do Império Serrano, com o enredo “História da Liberdade no Brasil” inspirado no livro homônimo de Viriato Corrêa. Na ocasião, não houve uma interferência direta ou tão evidente da censura na escola de samba, mas, segundo os relatos de Fernando Pamplona, os militares estavam bem atentos ao que era produzido, assim como frequentavam os ensaios. É o que indicam as memórias do carnavalesco, em diferentes entrevistas que concedeu[50] a pesquisadores acadêmicos ou não, de distintas modalidades do conhecimento, sobre possíveis sabotagens à quadra do Salgueiro, como o corte da luz durante os ensaios (COSTA, 1984).

Essas memórias são muito importantes, pois revelam outras nuances desta relação tensa entre a ditadura e as escolas de samba, assim como ampliam a dimensão que temos sobre a atuação da repressão e da censura exercida pelos militares dentro dessas instituições carnavalescas. Se fôssemos considerar apenas a documentação produzida pelos órgãos censores, por exemplo, poderíamos até ficar com a falsa sensação de que tais agremiações pouco sofreram com as interferências impostas pelo aparato repressivo criado pela ditadura militar, o que não é verdade.

Relatos como o do carnavalesco Fernando Pamplona e o do sambista Martinho da Vila, portanto, são fundamentais, pois desnudam os bastidores do processo de criação dos desfiles e mostram como eles foram afetados pela ação dos militares. Dessa forma, não devemos nos limitar apenas aos casos mais explícitos, como o que vimos do Império Serrano.

É preciso considerar a presença e o monitoramento exercido pelos militares nos ensaios, a atuação das próprias diretorias das escolas de samba em “cortar” previamente, nas eliminatórias, possíveis sambas que poderiam trazer algum tipo de “problema” para a escola, além, é claro, da própria autocensura exercida pelos artistas (carnavalescos e sambistas), que, conscientes da realidade política que o país atravessava (e das possíveis consequências de seu posicionamentos, de suas escolhas temáticas ou até mesmo das palavras utilizadas), optavam por boicotar ou adaptar suas produções artísticas diante das condições impostas.

Voltemos ao caso do Império Serrano. O samba-enredo escolhido pela diretoria (ver Anexo 4) foi composto por uma parceria que reunia nomes de peso dentro da escola: Mano Décio, Silas de Oliveira e Manoel Ferreira. Considerado hoje um grande

[50] As entrevistas as quais nos referimos aqui foram concedidas e publicadas pelos pesquisadores de carnaval: Roberto Moura (1986), Sérgio Cabral (1996) e Tamara Paola do Santos Cruz (2010).

clássico do gênero,[51] o samba do Império alcançou um rápido sucesso desde que foi divulgado, conquistando não apenas a comunidade da escola, mas também a imprensa e a crítica especializada, que teceu elogios e premiou a composição.[52]

Apesar do enredo contemplar muitos eventos e personagens históricos, e apresentar uma narrativa que não rompe necessariamente com a oficialidade, o samba colocava em evidência, sobretudo, o sofrimento dos negros cativos e o sentimento de vitória representado pelo fim da escravidão – é o que podemos observar já nas primeiras estrofes do samba, que apresenta versos, como: "Passava noite e dia/ O sangue do negro corria" e "Com flores e alegria veio a abolição".

Com uma letra ousada para o momento pelo qual o país atravessava, os compositores utilizaram-se de palavras como "opressão" e "tirania" em oposição à luta empreendida pelos "heróis" homenageados no enredo. Além disso, os sambistas inseriram na letra uma clara referência ao Hino da Independência, em uma passagem que diz: "Já raiou a liberdade/ A liberdade já raiou".

Por fim, de uma forma muito poética, o samba apresentava uma linda definição de "liberdade", como é possível ver nos versos seguintes:

> Ao longe soldados e tambores/ Alunos e professores/ Acompanhados de clarim/ Cantavam assim/ Já raiou a liberdade/ A liberdade já raiou/ Esta brisa que a juventude afaga/ Esta chama que o ódio não apaga/ Pelo universo é a **evolução**/ Em sua legítima razão (IMPÉRIO SERRANO [samba-enredo], 1969).

Cantar a liberdade no momento em que o regime se recrudescia não era algo que soava de bom tom aos militares, que identificaram certo perfil subversivo no samba. Tanto que os seus compositores foram chamados para prestar esclarecimentos junto ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

O impacto deste caso do Império Serrano é lembrado também por Martinho da Vila, que, em entrevista ao programa "Central Lab", disse que foi a partir do enredo

[51] Presença constante em listas que buscam eleger os melhores sambas de todos os tempos, e citado por muitos sambistas como um dos mais belos já produzidos, "Heróis da liberdade" foi regravado por muitos cantores, como Roberto Ribeiro, Martinho da Vila, Elza Soares, João Bosco, Chico Buarque e Maria Rita.

[52] Um pouco antes do carnaval, o *Jornal dos Sports* publicou artigo intitulado "Letra do Império é exemplo para todos" exaltando a composição da agremiação verde e branca por fugir da simples citação de nomes e datas históricas e pela abordagem feita do tema, que teria extraído "poesia dos fatos da História do Brasil (JORNAL DOS SPORTS, 30 jan. 1969, p. 6); o samba ainda foi escolhido o melhor do ano em concurso realizado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

apresentado pelo Império que a ditadura se “incomodou” e passou a atuar mais fortemente em cima destas agremiações. Além disso, relata uma de suas experiências com a censura, oferecendo-nos a oportunidade de entender um pouco melhor sobre como ela funciona de maneiras indiretas:

> O Império Serrano fez um enredo: heróis da liberdade. Foi bonito e isso incomodou um pouco, então eles [agentes da ditadura] passaram a atuar em cima das escolas de samba. [...] tinha um enredo que estava disputando lá [na escola de samba Unidos de Vila Isabel], eles iam lá e diziam: este enredo aqui não pode ganhar [risos]. [...] Eu fiquei aborrecido com a diretoria da escola, e eles não podiam me falar, né? Podiam cortar, mas não podiam falar. A ditadura era assim; uma coisa pesada. (MARTINHO DA VILA [entrevista], 2020).[53]

O depoimento de Martinho é sintomático, pois ele integrou o exército brasileiro entre os anos de 1956 a 1969. Nesse período, exerceu funções burocráticas (escrevente, laboratorista e contador) até alcançar a patente de sargento. O sambista, em entrevista à revista *Carta Capital*, lembra ainda dos momentos de tensão vividos no exército no referido momento e esclarece o seu posicionamento político e de outros colegas militares, assim como as consequências por eles sofridas após o golpe de 1964: "Os sargentos eram todos janguistas, João Goulart sempre deu força aos militares de base. Quando veio o golpe, os sargentos eram malvistos. Na última semana de março (de 1964) foram todos desarmados". Essa é a razão de ter discutido, anteriormente, os passos do golpe de estado contra João Goulart.

De fato, existem muitos trabalhos que investigam a ação da censura no período da ditadura militar, sobretudo, em relação aos artistas da MPB (tais como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros), mas ainda são escassos os estudos voltados à censura realizada contra a produção de sambistas e das escolas de samba. Uma exceção tem sido as pesquisas desenvolvidas pelo brasilianista Stephen Bocskay, que, a partir de uma vasta documentação digitalizada desde 2015 pelo Arquivo Nacional, tem aprofundado esta discussão com novas informações sobre os artistas e as composições censuradas, assim como as motivações alegadas pelos censores.

---

[53] Entrevista concedida por Martinho da Vila no dia 31/07/2020 ao programa “Central Lab” (comandado pelo apresentador Ronald Rios), do canal Laboratório Fantasma (com transmissão feita nas plataformas digitais Youtube e Twitch). A entrevista completa está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Inu-XmAOYuc>. Último acesso em: 10 abr. 2022.

Feita esta explanação sobre o contexto mais geral — econômico, político e cultural — que perpassa à conjuntura de nossa pesquisa, seus desdobramentos e alcances nas transformações (externas e internas) dos carnavais do Rio de Janeiro, notadamente nas escolas de samba, passemos à avaliação, no tópico seguinte, deste processo de modernização ocorrido nestas agremiações e os sentidos manifestos em seus desfiles.

1.3 Escolas de samba em transformação: a modernização dos desfiles

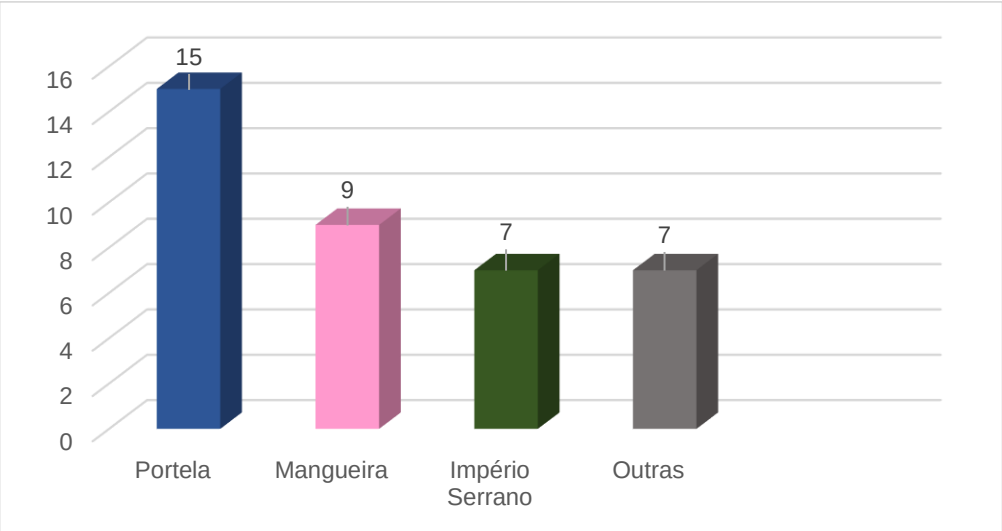
Os principais fatores identificados como responsáveis por grande parte das mudanças ocorridas nas escolas de samba a partir dos anos 1960 se concentram em dois aspectos: primeiro, destaca-se a valorização dos aspectos visuais dos desfiles e a projeção alcançada pela figura do carnavalesco; segundo, verificam-se as mudanças organizacionais advindas a partir da incorporação cada vez maior de setores da classe média e da relação mantida com os agentes do jogo do bicho, assim como a construção da passarela do samba e a criação de uma nova entidade representativa, a LIESA.

1.3.1. Os concursos, os carnavalescos e a imposição do visual

Desde a década de 1950, as escolas de samba já vinham ocupando um espaço de centralidade no conjunto de práticas carnavalescas do Rio de Janeiro. Nas décadas seguintes, esse protagonismo se estabeleceu de vez e os seus desfiles ganharam uma nova dimensão. É nesse momento que os concursos se tornaram também mais competitivos, sobretudo com o despontar de algumas agremiações que passaram a ganhar títulos, rompendo com o ciclo de hegemonia existente até então das ditas escolas mais tradicionais. Para entender um pouco mais essas questões, preparamos alguns gráficos que nos permitiram organizar e analisar as informações de uma maneira mais clara.

Comecemos, então, por analisar o Gráfico 1, destacado a seguir, que tem como foco os concursos realizados anteriormente ao recorte proposto nesta investigação. O que nos interessa aqui é perceber, justamente, as escolas de samba que se destacaram nas competições realizadas entre 1932 e 1961 para que, depois, seja possível fazer comparações com a fase posterior, foco da presente análise:

Gráfico 1 - Quantidade de títulos conquistados por escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1932-1961)



Fonte: Gráfico produzido pelo autor a partir de informações coletadas no site oficial da Liesa e nos portais Galeria do samba e Sambario.

Ao analisar as informações apresentadas, vemos que, do conjunto de escolas que participaram dos concursos carnavalescos desse período, três se destacaram: Portela (disparada na frente das demais por ter ganho 15 títulos), na sequência, vem a Mangueira (com 9 títulos), e, logo atrás, está o Império Serrano (tendo conquistado 7 títulos). Os outros 7 campeonatos foram vencidos por seis escolas diferentes.[54] Mas o que nos chama atenção realmente é o fato de que, diante das dezenas de agremiações, que, ano após ano, concorreram nesses carnavais, as três escolas se mantiveram como as principais potências carnavalescas desse período.

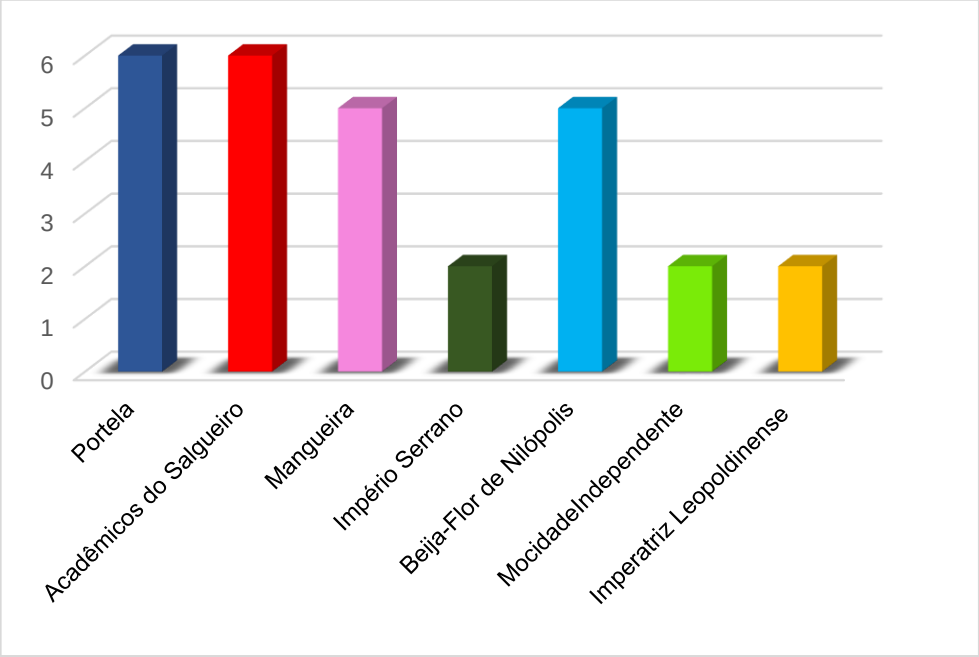
Os anos 1960 representaria, no entanto, a ascensão de uma outra escola que, mesmo antes de conquistar seus primeiros títulos, já vinha se destacando: a Acadêmicos do Salgueiro. Serão quatro títulos conquistados ao longo dessa década, o que confirmaria a escola entre o grupo seleto das favoritas, ao lado de Portela, Mangueira e Império Serrano. Juntas, as quatro escolas formaram o que, na imprensa e nos registros de memorialistas, foi chamado de “as quatro grandes”.

[54] As outras escolas campeãs dessa época foram: Unidos da Capela (a única desse grupo com dois títulos), Salgueiro, Recreio de Ramos, Unidos da Tijuca, Vizinha Faladeira e Prazer da Serrinha.

Apesar da dificuldade de se precisar quando e quem teria utilizado pela primeira vez a expressão “as quatro grandes”, Tiago Ribeiro (2018, p. 24) aponta, em sua dissertação de mestrado, que, desde 1956, crônicas publicadas no jornal *O Globo* já promoviam essa distinção, colocando esse grupo de escolas num patamar acima das outras. Segundo o levantamento feito pelo pesquisador, a expressão também foi utilizada em diferentes números do *Jornal do Brasil* publicados ao longo de 1958. Já no ano seguinte, um texto detalhado sobre a hegemonia do grupo foi publicado no *O Globo* (11 fev. 1959, p. 3). Se a expressão já era utilizada na década de 1950, como bem aponta Thiago em seu estudo, as conquistas e o protagonismo que o Salgueiro passou a ter nos anos seguintes ajudou a sedimentar a importância da escola no cenário mais amplo, consolidando a sua deferência junto as suas coirmãs.

Essa hegemonia das quatro mencionadas agremiações, todavia, começa a ser colocada em xeque com a ascensão de outras agremiações a partir de meados dos anos 1970. O quadro abaixo, que apresenta as agremiações campeãs e a quantidade de títulos obtidos por cada uma delas, mostra um pouco deste cenário:

Gráfico 2 - Quantidade de títulos conquistados por escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro (1962-1985)



Fonte: Gráfico produzido pelo autor a partir de informações colhidas no site da Liesa e da Galeria do samba.

O gráfico deixa claro que Portela, Mangueira e Império Serrano continuaram conquistando títulos nesse período, junto com Salgueiro, que passou a figurar como protagonista – no gráfico, a escola figura ao lado da Portela como uma das escolas com o maior número de títulos conquistados neste recorte (cada uma delas com 6 vitórias) – reflexo claro do que mencionamos anteriormente, ou seja, de 1960 até meados de 1970, a vermelho e branco foi a escola que mais despontou e centralizou as atenções com seus enredos afros e novidades estéticas. Os dados revelam, também, que, agora, a diferença entre elas e as suas demais coirmãs caiu, visto que outras agremiações, que conquistaram seus primeiros campeonatos nessa época, estavam em clara ascensão e tornaram-se muito competitivas nesse período.

Alguns outros aspectos merecem ser mencionados: um ponto que chama atenção é a expressiva ascensão da Beija-flor de Nilópolis. O domínio do antigo quarteto foi colocado à prova quando novas forças ganharam projeção no cenário carnavalesco. Em 1976, a Beija-Flor de Nilópolis surpreendeu a todos e ganhou o carnaval, rompendo o revezamento feito pelas escolas pertencentes ao bloco hegemônico. Os anos seguintes confirmaram que essa vitória não foi um ponto fora da curva; na verdade, o que se viu foi uma quebra de paradigma, como é possível inferir a partir dos dados do quadro abaixo, que apresenta as escolas campeãs a partir de 1976, ano que representou esse marco de mudança:

Quadro 3 – Escolas de samba campeãs do carnaval carioca (1976-1981)

ANO	Escola de Samba campeã
1976	Beija-Flor de Nilópolis
1977	Beija-Flor de Nilópolis
1978	Beija-Flor de Nilópolis
1979	Mocidade Independente de Padre Miguel
1980	Beija-Flor de Nilópolis, Imperatriz Leopoldinense e Portela
1981	Imperatriz Leopoldinense
1982	Império Serrano
1983	Beija-Flor de Nilópolis
1984	Mangueira e Portela
1985	Mocidade Independente de Padre Miguel

Fonte: Quadro elaborado com base em informações colhidas no site *Galeria do Samba* e *Sambario.*

O *Quadro 3* deixa clara a força da agremiação azul e branco de Nilópolis, que, no período mencionado, se impôs e conquistou cinco títulos. Outras duas escolas também começavam a despontar: Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente de Padre Miguel (ambas conquistariam ainda mais títulos na década de 1980 e 1990). Juntas, as três formaram o que Diniz, Fabato e Medeiros (2012) definiram como “o trio de penetras que arrombaram a festa”.

As três novatas que roubaram a cena tinham em comum o fato de serem financiadas por bicheiros, como veremos mais detidamente no próximo tópico. O patrocínio vindo da contravenção possibilitou, às três agremiações, a contratação dos profissionais mais bem quistos e o investimento em alegorias e fantasias mais luxuosas (PRESTES FILHOS, 2015). A ascensão dessas novas escolas acirrou a disputa e colocou em debate o modelo de organização das entidades e da própria festa. Nesse novo contexto, a tensão entre o visual e o sonoro se reafirmou, e o debate reverberou entre os sambistas, menos alinhados às novas tendências.

Comecemos então por falar de um dos elementos que, nas fontes coletadas para o desenvolvimento desta pesquisa, geralmente é apontado como fator decisivo neste processo de espetacularização dos carnavais e fruto direto da interação entre diferentes grupos sociais: o carnavalesco.

No universo das escolas de samba, o termo “carnavalesco” é atribuído ao profissional responsável pelo desenvolvimento plástico do enredo a ser apresentado por uma escola de samba nos dias de desfile. Ao longo do tempo, tais artistas foram assumindo um papel de centralidade junto às escolas de samba e passaram a gozar de certo reconhecimento social e, em alguns casos, inclusive, acabaram virando alvo de disputas por parte de agremiações ávidas por boas contratações – atualmente, ter um carnavalesco renomado é algo visto como fundamental para se ganhar um campeonato, de acordo com parte das diretorias e dos integrantes. Mas é claro que não devemos achar que tais figuras possuem uma autonomia total de trabalho e um poder de decisão, que, na verdade, não corresponde à realidade das agremiações. Além disso, não podemos esquecer que a produção de um desfile de escola de samba é algo complexo que envolve muitas pessoas e diferentes processos.[55]

Apesar de sua presença no carnaval popular remontar a períodos anteriores, sobretudo, pela atuação que tiveram junto aos ranchos carnavalescos, é somente na

[55] Sobre o assunto, ver as reflexões de Maria Laura Cavalcanti (2006), que mostra bem, em seu trabalho, todo esse complexo produtivo.

década de 1950 que temos os primeiros registros da participação destes artistas com formação ou prática acadêmica dentro das escolas de samba. Nesta primeira fase, digamos assim, destacam-se figuras como a decoradora francesa Deb Bourbonnais, que prestou serviços à Portela; ou, ainda, Hidelbrando Moura e o Casal Dirceu e Marie Louise Nery, que realizaram desfiles na Acadêmicos do Salgueiro.

Nas décadas precedentes a 1950, os responsáveis pelo desenvolvimento das alegorias e fantasias eram os próprios integrantes das escolas de samba. Em geral, aqueles que se destacavam por possuir habilidades artísticas acabavam por liderar pequenas equipes na produção dos préstimos para os desfiles carnavalescos – como exemplo, podemos citar Antônio da Silva Caetano (o “Seu Caetano”) e Lino Manuel dos Reis, que assumiram essa função na Portela (LOPES; SIMAS, 2017, p. 55).

Grande parte da bibliografia especializada,[56] contudo, aponta como marco fundamental desse processo a chegada do cenógrafo Fernando Pamplona ao Salgueiro, em 1960. Como nos lembra Helenise Guimarães (1992), as inovações não ocorrem de maneira isolada, mas acabam por se sobressair em algumas agremiações. A autora, ao analisar a atuação dos carnavalescos, coloca em destaque o papel de mediação exercido por eles, além de debater os caminhos que levaram à sua profissionalização.

Para a antropóloga Maria Laura Viveiros Cavalcanti (2006), o espaço ocupado pelas escolas de samba no cenário carnavalesco carioca oportunizou importantes interações entre distintos grupos sociais, o que acabou lhes garantindo, por um lado, vitalidade, e, por outro, uma forte tensão em seu meio. Essas duas coisas, segundo a autora, seriam faces de uma mesma moeda.

Não é difícil encontrarmos depoimentos de sambistas “mais tradicionais”, que se opõem à ascensão dos quesitos plásticos. Para alguns deles, inclusive, “alegoria” e, até mesmo, o “enredo” não deveriam sequer existir em escolas de samba, pois seriam elementos estranhos a elas. Ismael Silva, por exemplo, em entrevista ao pesquisador Sergio Cabral na década de 1970, afirmou que “alegoria e enredo são coisas de rancho. Por isso eu não chamo as escolas de samba atuais de escolas de samba. Para mim são ranchos” (ISMAEL SILVA *apud* CABRAL, 1974, p. 34).

Apesar da importância atribuída à figura do carnavalesco, não devemos esquecer que a sua atuação e o seu sucesso em determinada agremiação dependem

[56] Cf. CABRAL, 1996; GUIMARÃES, 1992; LOPES; SIMAS, 2017.

também de um amplo quadro de questões que lhes são impostas. A sua aceitação pela comunidade, por exemplo, parece ser algo fundamental para que continuem à frente de uma mesma agremiação nos anos seguintes. A permanência de tais profissionais muitas vezes depende de um jogo informal de relações que tais artistas têm que desenvolver não apenas com a diretoria, mas, também, com a massa de integrantes da escola que o contratou.

A carnavalesca Maria Augusta Rodrigues afirma que se aproximar da comunidade, frequentando as festas organizadas pela escola de samba durante o ano, é algo fundamental para este processo de aceitação pelo qual o carnavalesco passa. Tais momentos proporcionariam a esses artistas um aprendizado maior sobre aquele grupo e seus possíveis interesses. Ela afirma ainda que o termômetro da aceitação ou não do trabalho desenvolvido se dá ainda na concentração para o desfile, isso porque, se os integrantes gostam do que veem, ou seja, das alegorias e fantasias produzidas, “a escola cresce”; por outro lado, “se não gostam, o ânimo cai”, e isso já compromete o desempenho da agremiação naquele ano (RODRIGUES, 1988 *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 76).

Para além de um movimento involuntário, as memórias de Maria Augusta apontam para intencionalidades existentes na ação destes foliões descontentes com o seu carnavalesco. Muitas vezes, portanto, não se trata de um simples “desânimo” diante da plástica apresentada e não muito bem aceita, mas, sim, de algo orquestrado para provocar justamente a queda daquele profissional, é o que fica evidenciado quando ela diz:

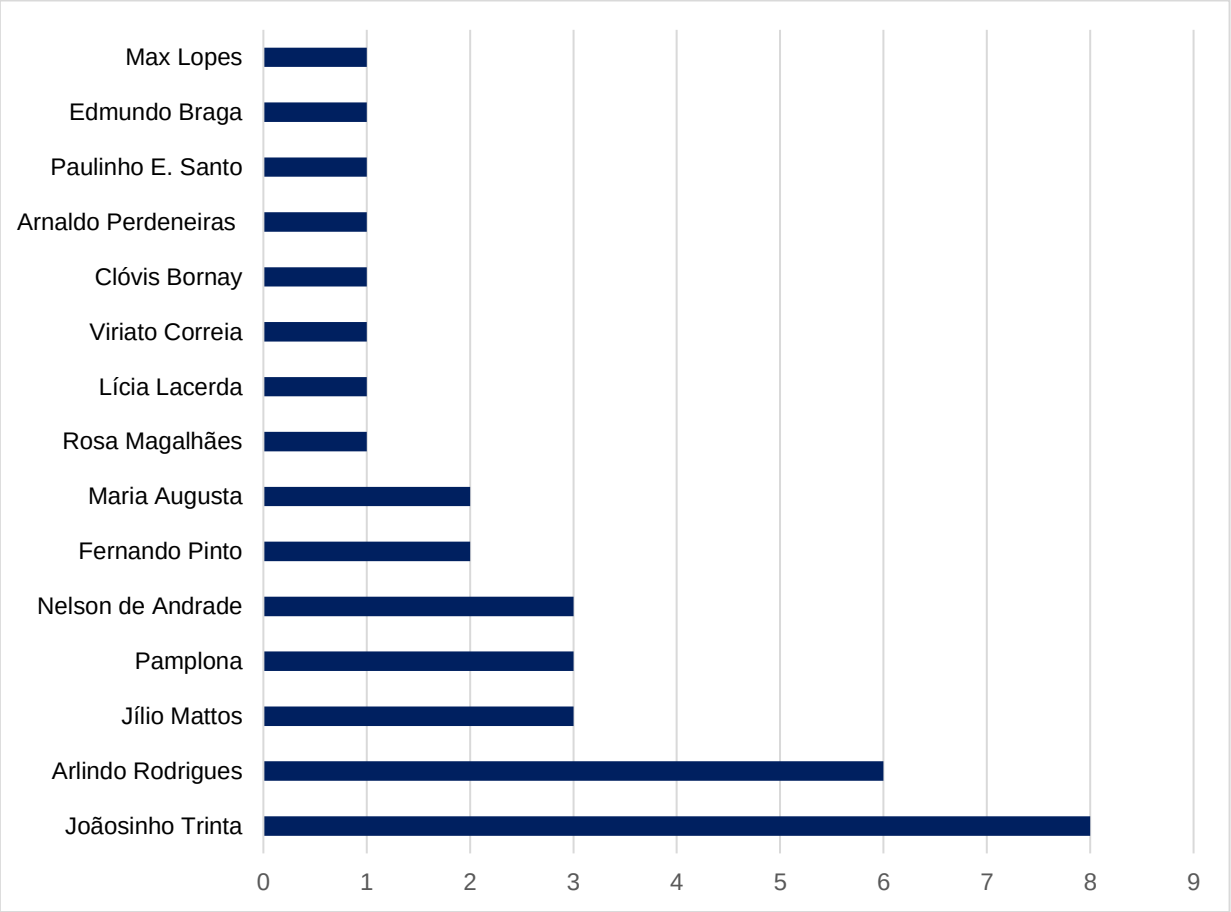
> Quando um carnavalesco não agrada uma escola, ele pode não agradar por um ano, dois anos, no terceiro ele roda porque acontece [...] que o pessoal quebra os carros na concentração e rasga a fantasia para entrar arrebentado na avenida. Chega o momento em que ninguém impõe [...] (RODRIGUES, 1988 *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 77)

A fala acima, portanto, nos ajuda a redimensionar a ideia do carnavalesco como alguém “todo poderoso”, que toma decisões sozinho e não considera a opinião dos demais. Situações como a exemplificada por Maria Augusta nos mostra certa fragilidade existente nessa relação e nos faz reavaliar/relativizar certas relações de poderes existentes no seio das escolas de samba. Ou seja, mesmo que uma determinada diretoria continue a apostar num profissional questionado por seus

integrantes, fica nítido que a própria comunidade é capaz de criar mecanismos para tentar expulsá-lo.

Agora, é claro que o contrário poderia também acontecer. Existem muitos casos de carnavalescos que desenvolveram uma ligação tão forte com a escola de samba que suais ideias eram amplamente aceitas pela diretoria e pela comunidade. Essa é uma questão que está muito atrelada, também, aos resultados alcançados, ou seja, ao número de títulos conquistados. Pensando nisso, o Gráfico 3 apresenta uma relação de carnavalescos que atuaram nos carnavais enfocados pela pesquisa e que conquistaram, pelo menos, um título ao longo desses anos.

Gráfico 3 - Carnavalescos campeões e a quantidade de títulos que conquistaram entre os carnavais de 1962 e 1985



Fonte: Produzido pelo autor com informações coletadas no site oficial da Liesa e no site Galeria do samba.

No gráfico acima é possível identificar os carnavalescos que tiveram maior sucesso nesse período. Entre os 15 nomes que figuram na lista de campeões, é nítido

o protagonismo alcançado por Joãosinho Trinta, que faturou 8 campeonatos na época. Seguido de perto por outro renomado carnavalesco, Arlindo Rodrigues, com 6 títulos. Outros importantes nomes aparecem no gráfico, entre eles: Fernando Pinto, Maria Augusta e Rosa Magalhães, além, é claro, de Fernando Pamplona, que, como já dissemos, foi central nesse processo, não apenas por ter promovido mudanças significativas nos desfiles, mas também porque capitaneou o grupo de artistas da Escola de Belas Artes (EBA).

É preciso salientar, no entanto, que esta aproximação da Academia com o carnaval é antiga e não se resume apenas a atuação dos artistas da EBA nos barracões das escolas de samba. Sua atuação envolve, por exemplo, as ornamentações de ruas para os dias de festejos, a composição de corpo de jurados para avaliação de modalidades carnavalescas diversas etc. Tais questões foram analisadas por Helenise Guimarães (1992), que destaca o papel que os carnavalescos tiveram neste processo de transformações que os desfiles das escolas de samba vivenciaram a partir dos anos 1960.

Voltando ao Gráfico 3, vale dizer que não é por acaso que Joãosinho lidera esse *ranking*. Na verdade, ao que tudo indica, ele foi o carnavalesco que melhor traduziu as transformações que estamos abordando aqui e que apontavam para a já mencionada “imposição do visual” dentro dos concursos. Sua estética opulenta e seus enredos oníricos parecem ter agradado aos jurados e grande parte do público. Depois de Pamplona, João foi a figura que talvez melhor ocupou este espaço no imaginário coletivo do que seria um “grande carnavalesco”. No entanto, as críticas recebidas por ele também foram recorrentes. O excesso de “luxo” era uma acusação utilizada por aqueles que o criticavam (e que contrasta com uma frase proferida algumas vezes por ele, em que dizia “quem gosta de miséria é intelectual, pobre gosta de luxo”).

Para os críticos do processo de espetacularização das escolas de samba, os carnavalescos e a valorização dos aspectos visuais dos desfiles produzidos por esses profissionais são apontados como um dos principais fatores da descaracterização denunciada. Não podemos esquecer que o desfile das escolas de samba é uma competição carnavalesca, ou seja, as agremiações se apresentam anualmente com seus sambas e préstimos com o objetivo de serem consagradas campeãs do carnaval. É certo, portanto, que as escolas de samba e os carnavalescos se preocupem em produzir o desfile para o olhar dos jurados, afinal, são eles que avaliam cada quesito e definem as notas que, somadas, darão o tão sonhado título de campeã do carnaval.

1.3.2 A passarela do samba, a LIESA e o jogo do bicho

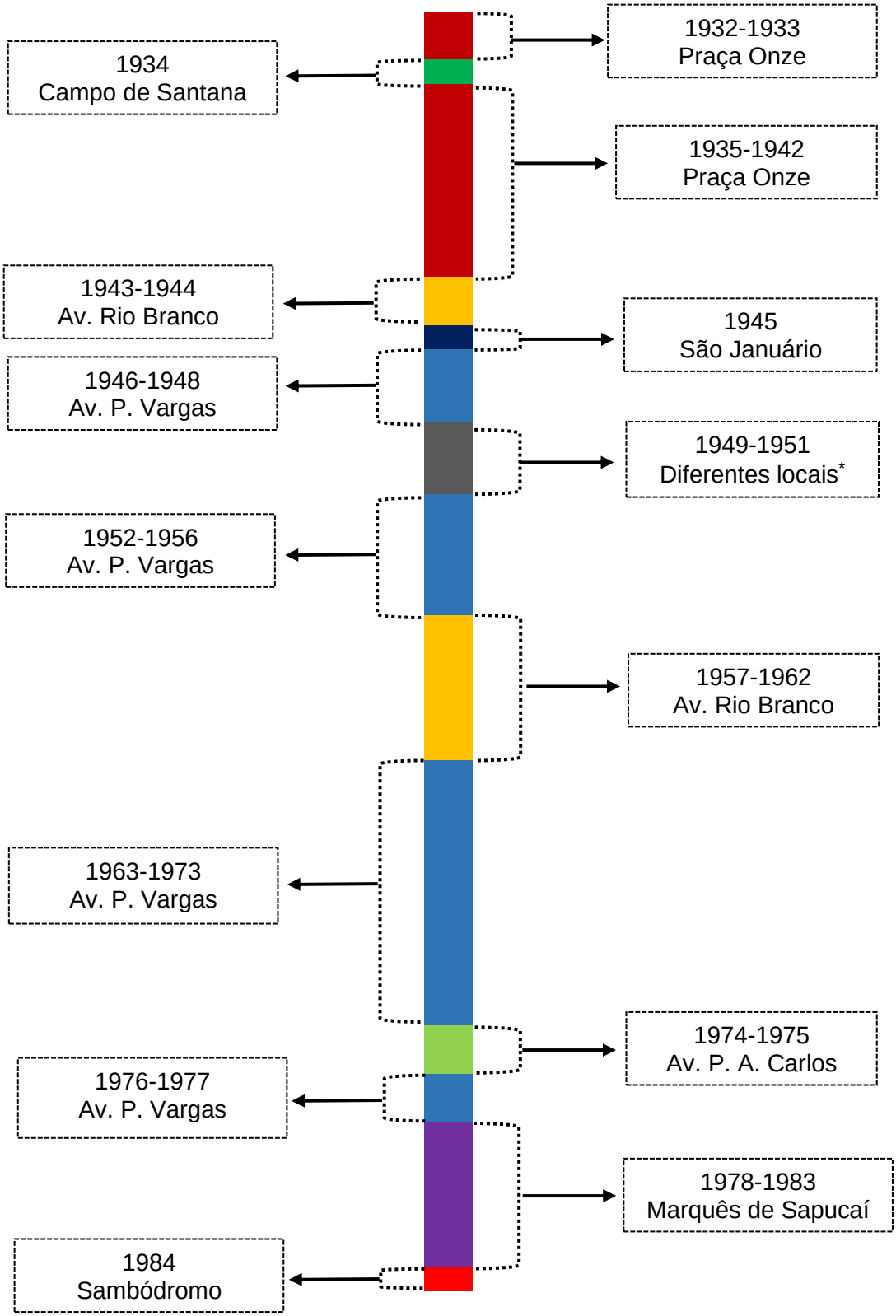
Como afirmamos na introdução, o ano de 1984 é um marco fundamental no processo de organização, comercialização e espetacularização dos carnavais cariocas. Na ocasião, foi inaugurada a "Passarela do Samba",[57] também conhecida como "Sambódromo" – a partir de então, o palco "definitivo" dos desfiles anuais das primeiras divisões do carnaval carioca. Neste mesmo ano, foi fundada, ainda, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), que passou a reunir as principais agremiações da região metropolitana do Rio, além de possuir forte vínculo e ser comandada por alguns dos nomes mais importantes da cúpula do jogo do bicho da região.

Essas duas novidades representaram a possibilidade de consolidação, portanto, de todo este processo de modernização das escolas de samba, inserindo-as de vez na lógica do grande espetáculo. Portanto, analisar aspectos que envolveram a construção do referido palco e a criação desta nova entidade representativa, assim como a atuação dos ditos bicheiros neste percurso, parece ser essencial para o desenvolvimento das reflexões propostas neste estudo. Iniciemos, então, falando sobre a construção do sambódromo e seus desdobramentos.

Ao longo de sua história, os desfiles das escolas de samba ocuparam diferentes endereços da cidade do Rio de Janeiro. Ruas e avenidas na região central da cidade serviram como palco para as exibições anuais de dezenas de agremiações. O *Infográfico 1,* exposto na página seguinte, apresenta um resumo da trajetória feita pelas escolas de samba em relação aos logradouros da cidade que ocuparam nos dias de folia. Para realizar este levantamento, foram consideradas as informações disponíveis nas fontes e na bibliografia consultada sobre os concursos e relativos sempre ao grupo que compõe a primeira divisão do carnaval, no caso daqueles anos em que tal distinção existiu.

[57] No início, foi chamada oficialmente de "Avenida dos desfiles", todavia, a partir de 1987, recebeu o nome de "Passarela Professor Darcy Ribeiro", em homenagem ao antropólogo brasileiro que foi também um dos mentores do projeto que originou este espaço destinado aos desfiles carnavalescos. No entanto, os termos "Passarela do Samba" e "Sambódromo" conquistaram o imaginário coletivo e se popularizaram, sendo os mais utilizados até hoje.

Infográfico 1 - Linha do tempo dos locais utilizados para a realização dos concursos:



Fonte: Produzido pelo autor a partir de Informações coletadas nas fontes e na bibliografia consultada.[58]

[58] Entre 1949 e 1951, as escolas de samba desfilaram em lugares diferentes em razão da separação das mesmas em distintas entidades representativas.

No princípio, como podemos ver no infográfico, os concursos eram realizados na icônica Praça Onze, importante reduto do samba carioca.[59] Em seguida, nas décadas de 1940 e 1950, após reformas realizadas na região central da cidade, passaram a se exibir por outros endereços do Rio, entre eles: a avenida Presidente Vargas[60] e a avenida Rio Branco. Vale mencionar que o lugar ocupado pelos desfiles no decorrer da trajetória dos concursos evidencia, de alguma forma, a ascensão que elas tiveram ao longo do tempo. Em 1957, por exemplo, a avenida Rio Branco era considerada o palco nobre da folia, portanto, ocupar tal espaço era uma demonstração da centralidade conquistada (CABRAL, 1996; FERREIRA, 2004) – tratava-se do reconhecimento tão almejado por muitos sambistas, reflexo da importância que essa manifestação carnavalesca passou a ter na folia carioca; por outro lado, era, também, consequência direta da decadência de outras modalidades da festa, como os ranchos e as grandes sociedades, que, outrora, foram mais prestigiadas.[61]

No final da década de 1970, no entanto, as exibições anuais das escolas de samba foram deslocadas para a avenida Marquês de Sapucaí, local em que os desfiles se fixaram finalmente e que, nos anos seguintes, foi erguido o sambódromo. A construção de uma passarela fixa, inclusive, era um desejo antigo de parte dos sambistas e já havia sido cogitado anteriormente. Para o poder público e para parte da população, a execução do projeto seria a resolução do antigo problema da montagem e desmontagem de estruturas temporárias que acabavam por gerar grandes transtornos ao trânsito da região central da cidade, além de representar um alto gasto para os cofres públicos. Essas questões foram registradas nas páginas de alguns periódicos, como o *Jornal do Brasil*, que relataram o caos gerado pelo monta-desmonta das arquibancadas (JORNAL DO BRASIL, 21 set. 1976; JORNAL DO BRASIL, 26 out. 1986).

---

[59] "A Praça Onze de Julho ficava entre as extintas ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio e as ruas de Santana e Marques de Pombal, onde hoje estão o Terreirão do Samba e o Sambódromo. A partir dos anos 40, com a expansão da Avenida Presidente Vargas, ela foi deixando de existir. O seu nome permanece, contudo, no imaginário e em marcos como a estação de metrô Praça Onze e o monumento ao herói Zumbi dos Palmares, erguido nos anos 80 onde era a antiga praça. Mesmo destruída, a Praça Onze permanece na cultura e na memória afetiva do Rio como espaço de resistência da cultura negra" (SALLES, 2018, p.49).

[60] Vale dizer que, entre 1947 e 1951, a organização dos desfiles foi disputada por duas entidades representativas: uma reconhecida oficialmente pelo governo (a FBES) e outra extraoficial (UGESB). Dessa forma, neste período, dois concursos forram realizados anualmente: o organizado pela FBES, que acontecia em um trecho da Avenida Presidente Vargas, e o organizado da UGESB, que era feito na já desmantela praça onze (FERREIRA, 2004).

[61] Refiro-me aqui, especialmente, aos ranchos e às grandes sociedades que, nas décadas anteriores, ocupavam esse lugar de protagonismo entre as diferentes práticas carnavalescas.

O *Infográfico 1* termina com a inauguração do sambódromo que, como afirma Edson Farias (1995), foi fruto da constante comercialização dos desfiles e da sua progressiva inserção na ótica do consumo. Seguindo este raciocínio, vemos que tal obra foi resultado de um processo maior, iniciado ainda em 1962, quando se deu a primeira tentativa de organização e cobrança de ingressos para o público assistir aos desfiles nas arquibancadas. Todavia, como nos lembra Danilo Bezerra, a ideia acabou sendo malsucedida nesse primeiro momento, sendo plenamente executada apenas no ano seguinte:

> 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 para 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 símbolos 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 das desigualdades e na ampliação de oportunidades para esses protagonistas. (BEZERRA, 2017, p. 400)

Do início dos anos 60, quando se iniciaram as primeiras tentativas de venda de lugares ao público, até a inauguração das arquibancadas de concreto na Marquês de Sapucaí, em 1984, passaram-se muitos anos em que as estruturas temporárias de metal e madeira foram utilizadas.

Os debates decorrentes da comercialização de lugares para acompanhar as apresentações das escolas de samba, assim como a montagem anual das estruturas (e todos os problemas ocasionados por ela) figuraram nas páginas de alguns periódicos nacionais. É possível encontrar, inclusive, imagens, como a charge destacada abaixo, que aborda o assunto a partir de uma crítica sutil e bem-humorada:

Imagem 2 – Charge de Adail aborda a montagem das estruturas da passarela de desfiles das escolas de samba, 1973

Fonte: Jornal *Diário de Notícias*, 1973.

Os traços do chargista revelam uma cena do cotidiano: um casal (o homem e a mulher em destaque no primeiro plano da imagem) caminha pela rua enquanto, ao fundo, pedreiros trabalham em uma obra. O homem, após observar a construção, sugere, à companheira, a possibilidade dos dois irem à praia (caso não chovesse), já que a avenida onde ocorreria o desfile das escolas de samba estava sendo “cercada”. Subentende-se, assim, que eles ficariam de fora da festa, ou seja, não iriam assistir aos desfiles, que, nessa altura, já eram “fechados” ao público pagante, restando como segunda opção ir à praia.

A crítica presente na charge volta-se, portanto, à exclusão causada por toda essa estrutura e pela comercialização dos desfiles, que impediam o acesso daqueles que não podiam (ou até mesmo que não queriam?) pagar pelos ingressos. E, também, acaba por evidenciar (já que, inclusive, passou a ser até tema de charge) o quanto a montagem e desmontagem anual desta estrutura para a realização do carnaval passou a ser uma realidade presente no cotidiano do carioca; em especial, da população que passava pela região central da cidade.

O projeto de construção do sambódromo, que colocaria fim aos transtornos mencionados, tomou forma no governo de Leonel Brizola (PDT).[62] O novo governador e seu vice, o antropólogo Darcy Ribeiro, um dos grandes responsáveis pela idealização do projeto, assumiram o Estado do Rio de Janeiro numa conjuntura ainda hostil aos políticos de esquerda, já que os militares ainda ocupavam o governo federal e a história pessoal e o posicionamento político/ideológico de Brizola e de Darcy eram frontalmente opostos aos deles. Já para os sambistas, a chegada dessas duas importantes figuras ao poder proporcionou a execução de um projeto gigantesco, a "Avenida do Samba", certamente um divisor de águas na história do carnaval.

Em suas memórias, Darcy Ribeiro oferece alguns detalhes sobre como o projeto surgiu, as tratativas iniciais para definir como se daria sua execução e quais seriam os profissionais envolvidos, como é possível observar no trecho destacado abaixo:

> Tudo começou no dia em que o Governador me chamou ao Palácio, para mostrar um projeto de construção definitiva, em chapas e aço, das arquibancadas da Marquês de Sapucaí, para o carnaval de 1984. Era evidente a vantagem financeira do projeto, uma vez que aquela estrutura definitiva custaria o dobro dos engendros de monta e desmonta que se faziam anualmente. Vale dizer que o orçamento público e as receitas próprias do carnaval cobririam o custo da construção definitiva em dois exercícios. Ocorre, porém que o projeto era feiíssimo. Ponderei ao Governador que os cariocas, especialmente os carnavalescos, não se consolariam com aquela armação fantasmal. Na conversação ficou claro para nós ambos que, quem tem o Oscar Niemeyer e não utiliza o seu talento é doente de mau gosto ou insano.[63]

Construída no prazo impressionante de quatro meses, a estrutura em concreto tomaria forma, portanto, nos traços do renomado arquiteto Oscar Niemeyer. Tratava-se de um complexo multifacetado para ser utilizado não apenas no período carnavalesco, mas, sim, durante todo o ano. A obra era resultado de um programa pautado no encontro entre a cultura popular e a educação formal (SOARES, 2005).

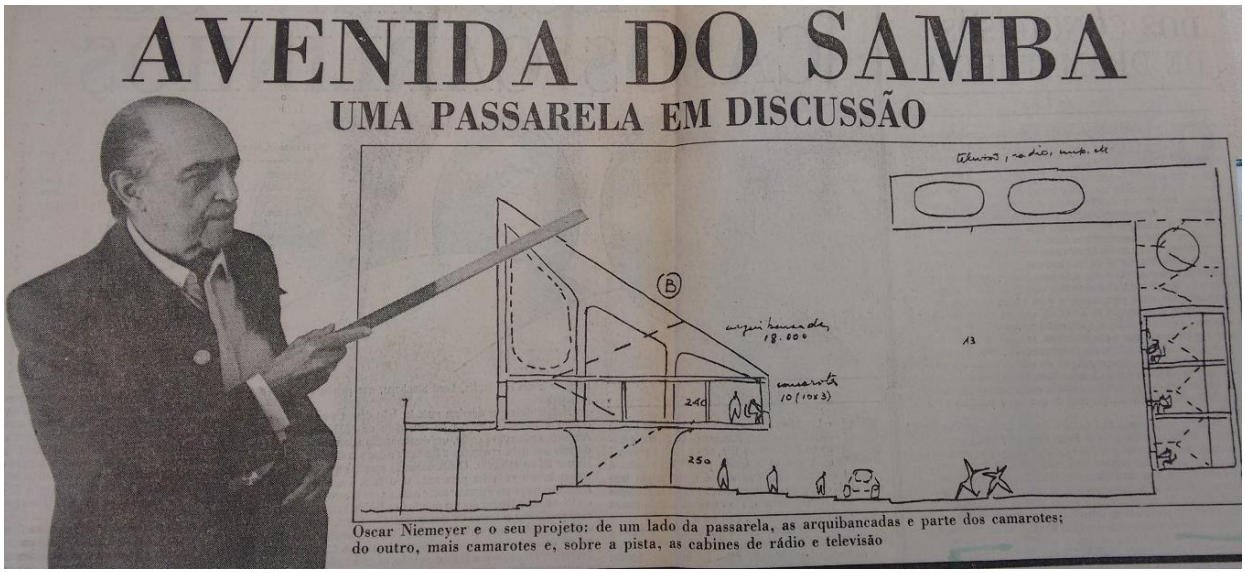
---

[62] "Nas eleições para o governo do Rio de Janeiro em 1982 foi eleito Leonel Brizola, político de esquerda e conhecido opositor da ditadura. Esse fato só foi possível após o início do processo de abertura política, fruto das pressões feitas pela sociedade civil e que resultou na lei de anistia de 1979 (responsável por permitir a volta dos exilados políticos ao país, entre eles o próprio Brizola) e no fim do bipartidarismo (que possibilitou a criação de novas legendas partidárias, entre elas o PDT). Dessa forma, a vitória de Brizola e de seu vice, o antropólogo Darcy Ribeiro, representou uma dura derrota para os militares" (SOUZA, 2017, p. 33).

[63] RIBEIRO, Darcy. Como surgiu o sambódromo. *In*: *Pasta de Documentos relativos ao Primeiro Governo Brizola*: 1982-1986. Disponível na Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro.

As arquibancadas, que, nos dias de folia, receberiam cerca de 60 mil pessoas para acompanhar os desfiles, abrigavam também 160 salas de aulas na sua parte interna – que seriam utilizadas como Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), projeto modelo do então governador Leonel Brizola. O espaço foi pensado ainda para ser utilizado na realização de eventos culturais e políticos – a Praça da Apoteose, espaço mais amplo localizado no fim da avenida cumpria também com essa função, além de abrigar um futuro Museu do Carnaval.[64]

Imagem 3 – Matéria publicada no *Jornal do Brasil* sobre a construção da Passarela do Samba



AVENIDA DO SAMBA

UMA PASSARELA EM DISCUSSÃO

Oscar Niemeyer e o seu projeto: de um lado da passarela, as arquibancadas e parte dos camarotes; do outro, mais camarotes e, sobre a pista, as cabines de rádio e televisão

Fonte: *Jornal do Brasil*, 14 set. 1983.

O recorte acima foi retirado de uma longa matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 14 de setembro de 1983. Na imagem, o arquiteto aparece segurando uma régua [com certo ar professoral] e apontando para o esboço de sua mais nova criação: os traços simples e finos de Niemeyer revelam o que seriam os novos arquibancadas e camarotes do futuro sambódromo. O artigo que acompanha a imagem, assinado por Ciléa Gropillo, confirma a proposta do título (“Avenida do samba: uma passarela em discussão”). Trata-se de um longo texto que apresentava o projeto, os principais envolvidos, informações técnicas sobre a obra e opiniões variadas sobre ela de

[64] Projetada para ser uma intervenção plurifuncional, a concepção do sambódromo pretendia, como afirma João Trajano Sento-Sé (1999), criar um espaço de “socialização total”.

pessoas (políticos, carnavalescos e cronistas do carnaval) com posicionamentos favoráveis e contrários à construção da nova avenida de desfiles.

Na revista *Manchete* foi publicada também a imagem abaixo, que apresenta um dos esboços de como ficaria o sambódromo nos planos e traços do arquiteto. À direita, é possível ver um grande "paredão" de camarotes, e, logo acima deles, surge uma estrutura suspensa, uma espécie de "ponte" que avança por cima da pista. Trata-se da chamada "torre de TV", projetada para possibilitar que as lentes das câmeras das emissoras e dos fotógrafos conseguissem captar as melhores imagens dos desfiles. Vale dizer, no entanto, que houve alterações na execução deste projeto e a torre foi construída em outro formato e lugar.

Imagem 4 – Esboço do Sambódromo nos traços de Oscar Niemeyer

Fonte: (Manchete, 24 set. 1983, p. 124).

Outro ponto que foi pensado inicialmente por Niemeyer em seu projeto original e que, posteriormente, viria a sofrer alterações refere-se ao vão livre existente abaixo das arquibancadas (como podemos ver no lado esquerdo da Imagem 4, a estrutura é sustentada por colunas de concreto que permitem a circulação de um grande fluxo de pessoas na sua parte inferior). A ideia inicial do arquiteto era a de que tais espaços fossem utilizados como setores populares durante os desfiles, ou seja, seriam de acesso livre, sem cobrança de ingressos. No entanto, na prática, os organizadores passaram a montar estruturas com cadeiras, originando um novo espaço de comercialização dos ingressos, as chamadas "frisas".

Outros textos foram publicados sobre o assunto não apenas no *Jornal do Brasil*, como em muitos outros periódicos – como é possível perceber no conjunto de recortes reunidos no *Clipping* da Editora Abril. O fato é que, desde que foi anunciado pelo governo de Leonel Brizola, o projeto e todo o desenvolvimento das obras para a

construção do sambódromo foi acompanhado de perto pela imprensa. Jornais de todo o Brasil, em especial, do Rio e de São Paulo fizeram uma ampla cobertura.

Durante o desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado, analisei parte da cobertura realizada pela imprensa periódica acerca da construção do sambódromo. Na ocasião, me chamou a atenção nas fontes levantadas a quantidade de artigos que lançavam críticas e se posicionavam contrários ao projeto.

Os recortes reunidos no *Clipping* da Editora Abril nos oferecem uma amostra deste cenário, revelando que parte da chamada grande imprensa seguiu esta tendência contrária ao projeto proposto. Um fator parece ter sido decisivo para essa postura hostil ao projeto: tratava-se de uma obra do governo Brizola, ou seja, as críticas não se limitavam a questões técnicas, pelo contrário, refletiam o posicionamento político de tais veículos.

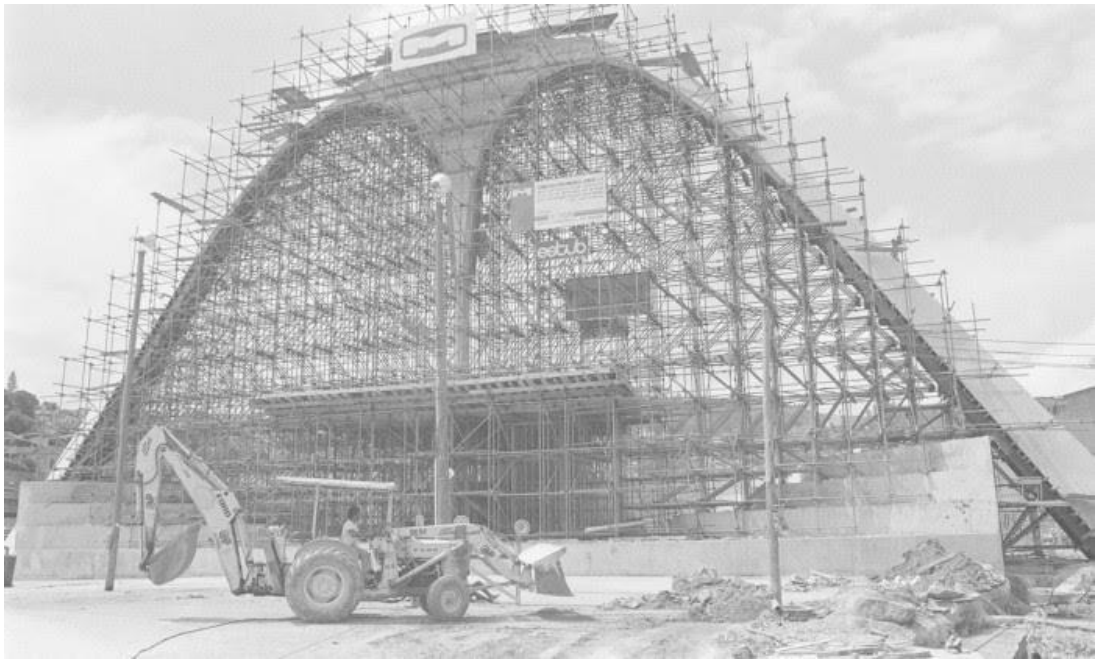
Selecionei alguns dos títulos de artigos que foram publicados em importantes periódicos do país e que servem como uma amostra do teor crítico que parte da imprensa assumiu em relação à obra capitaneada pelo então governador Leonel Brizola: “Sambódromo não agrada” (ÚLTIMA HORA, 14 set. 1983), “Carnaval de Brizola, em meio a confusão” (FOLHA DE S. PAULO, 11, fev. 1984), “Brizola dá mordomias a grã-finos no sambódromo” (O ESTADO DE S. PAULO, 8. Mar. 1984), “Decisão do Tribunal não aprova verbas para a passarela” (O GLOBO, 30 mar. 1984), “Brizola não explica os custos do sambódromo” (ESTADO DE S. PAULO, 15 Jul. 1984).

Apenas pelos títulos apresentados já é possível entrever o conteúdo dos textos publicados. Tomemos como exemplo o jornal *O Globo*, provavelmente, o mais incisivo nas críticas realizadas. Em suas páginas, entre os anos de 1983 e 1984, é possível encontrar diversos ataques que foram proferidos em relação a nova passarela do samba, em sua maioria, questionando os altos valores envolvidos em tal construção.

É certo que, historicamente, as organizações Globo mantiveram uma relação de enfrentamento com Leonel Brizola, e não apenas com ele, mas também com outros políticos e partidos do campo das esquerdas – reflexo de divergências ideológicas e do posicionamento editorial do jornal, mais identificado com setores conservadores.[65]

[65] Cf. FREIRE; AZEVEDO, 2011, p. 33.

Imagem 5 – Arco da Praça da Apoteose em construção, 1983.



Fonte: Agência O Globo.

A fotografia acima mostra as obras de construção na chamada “Praça da Apoteose”. Em destaque, vemos o seu famoso arco escorado ainda por andaimes. A mencionada praça era uma das grandes novidades trazidas pelo projeto de Darcy Ribeiro e gerou muitas incertezas no período pré-carnavalesco, pois rompia com a linearidade dos desfiles, tornando-se alvo de muitas críticas e intensos debates. Acontece que não se sabia ao certo como as escolas de samba deveriam se comportar neste novo espaço.

De fato, as novidades assustavam parte dos sambistas. Até mesmo as tradicionais ornamentações que enfeitavam a avenida dos desfiles seriam afetadas pela nova estrutura. Helenise Guimarães, no livro *A Batalha das Ornamentações*, avalia o impacto que a construção da passarela teve no desenvolvimento plástico dos carnavais:

> [...] fixou o palco para o espetáculo e sem as decorações, as alegorias cresceram vertiginosamente a partir de 1984. Os carros alegóricos passaram a ser a ornamentação móvel e efêmera da avenida, e as decorações se retraíram para camarotes e clubes cada vez menos interessados em abrir seus salões e vesti-los para a folia (GUIMARÃES, 2015, p. 273).

A imagem 6, destacada abaixo, mostra quatro porta-bandeiras (representantes das escolas: Salgueiro, Mangueira, Império Serrano e Beija-Flor de Nilópolis) que posam sorridentes, ostentando suas fantasias e os pavilhões de suas respectivas agremiações no canteiro de obras do que viria a ser a Passarela do Samba.

Imagem 6 – Porta-bandeiras de quatro escolas de samba posam para fotografia no canteiro de obras do sambódromo.

Fonte: Revista *Manchete*, 1983, p. 58-59 [Foto: Antônio Ribeiro].

Esta fotografia abre a matéria publicada na revista *Manchete*, intitulada “Carnaval 84: O samba de passarela nova”, que, apesar de também abordar os problemas relacionados àquele carnaval, apresenta um tom confiante de que a folia aconteceria normalmente e que o novo palco estaria pronto a tempo. De certa forma, a imagem traduz esse posicionamento mais favorável e de confiança na conclusão das obras ao mostrar as porta-bandeiras sorridentes em frente à monumental estrutura.

Considerações feitas sobre a construção do sambódromo, devemos voltar, agora, para a segunda grande novidade surgida em 1984. Fundada em 24 de julho do referido ano, a Liesa resultou de algumas divergências que ocorreram no interior da

Associação das Escolas de samba do Rio de Janeiro (AESCRJ), e que colocou em lados opostos as ditas “grandes” e “pequenas” agremiações que pertenciam a essa antiga entidade representativa.

É sabido que, na década de 1980, as escolas de samba já ocupavam o posto de atração principal do carnaval. Entretanto, a permanência de problemas em sua organização e estrutura, assim como a ingerência da Riotur e a forma como era feita a divisão do dinheiro arrecadado pela AESCRJ entre suas filiadas geravam insatisfações por parte de algumas agremiações. A divergência que causou a cisão no interior dessa associação foi provocada, justamente, porque as escolas maiores reivindicavam o merecimento de uma maior participação na arrecadação referente à comercialização do disco fonográfico dos sambas-enredos e na venda de entradas para os desfiles, assim como nos direitos de transmissão televisiva (FERREIRA, 2004; SOUZA, 2017).

Diante do impasse, as dez agremiações,[66] que estavam insatisfeitas com a divisão do dinheiro arrecadado, decidiram romper com a AESCRJ, entidade que, na época, reunia todas as escolas de samba do Rio, e decidiram fundar uma nova liga que, a partir deste momento, passaria a organizar os desfiles referentes à primeira divisão do carnaval carioca (chamada inicialmente de “grupo 1” e que, anos depois, ficaria conhecida como “grupo especial”), deixando a antiga associação com a missão de comandar as divisões subsequentes.[67]

Um dado fundamental deste processo: ele foi todo conduzido pela cúpula do jogo do bicho que comandava a região metropolitana do Rio de Janeiro. Nesse sentido, devemos salientar que boa parte das escolas de samba naquela altura já haviam assumido laços mais estreitos com alguns bicheiros.

É sabido que essa relação não era nenhuma novidade. Em alguns casos, ela já existia há muitos anos. Como destaca Roberto Moura (1986), as raízes desta aproximação são antigas e remontam, ainda, à década de 1940 e 1950, quando as escolas de samba utilizavam o chamado “livro de ouro” para arrecadar dinheiro junto

---

[66] As escolas de samba que articularam a fundação da Liesa foram: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel.

[67] Anísio Abraão David, ex-presidente da Beija-Flor de Nilópolis, afirmou recentemente em entrevista concedida ao podcast “Só se for agora”, que, antes da fundação da Liesa, chegou a propor a independência entre os grupos nas tomadas de decisão na AESRJ, no entanto, apenas nove agremiações apoiaram sua ideia. A grande maioria votou contra. Para mais informações, conferir: <https://www.youtube.com/watch?v=rV6lxD1oP3w>. Acesso em: 18 out. 2023.

a alguns comerciantes. É neste contexto que se destaca, por exemplo, Natal da Portela, o bicheiro que ajudou a bancar carnavais da azul e branco de Madureira.[68]

No entanto, a partir da década de 1970, tornaram-se mais comuns e intensos os casos nos quais os bicheiros, além de patrocinar os préstimos, passaram também a assumir postos de poder junto às diretorias das agremiações, ganhando, assim, maior notoriedade social dentro e fora das comunidades. Como afirma o jornalista Aloy Jupiara:

> Nos anos 1970, contraventores perceberam que as escolas tinham virado o grande evento do carnaval do Rio, pois tinham passado atrair a classe média, artistas e turistas estrangeiros. Era a oportunidade que queriam para se legitimar socialmente, tentando construir uma imagem de mecenas.[69]

São vários os casos que podemos citar que exemplificam a forte ligação que os bicheiros desenvolveram com as escolas de samba a partir dessa época. Os exemplos mais eloquentes foram: a família Abraão David na Beija-flor de Nilópolis, Castor de Andrade na Mocidade, Carlinhos Maracanã na Portela, Luizinho Drummond na Imperatriz Leopoldinense, Ailton Guimarães na Vila Isabel, Miro Garcia no Salgueiro, entre outros.

Este ponto é fundamental, pois são os bicheiros, com seus olhares de "empreendedor", que passaram a impor uma gestão de caráter mais empresarial nas agremiações, inclusive, liderando o movimento que vai levar à criação de uma nova entidade representativa. Este protagonismo que os agentes do jogo do bicho passaram a ter dentro das agremiações é facilmente percebido quando analisamos o quadro de presidentes da Liesa. Os três primeiros a ocupar o posto de liderança na entidade foram, respectivamente, Castor de Andrade, Anísio Abraão David e Capitão Guimarães.

A criação da Liesa foi consequência direta da força e do prestígio social que esses bicheiros foram adquirindo dentro das escolas de samba ao longo dos anos

---

[68] No jornal Transas, o historiador Hiram Araújo observa que na década de 1950, surge a figura do patrono, um abastado e poderoso membro da comunidade, que passou a injetar o seu dinheiro em benefício das escolas de samba. Natalino José de Oliveira, o Natal da Portela, é o exemplo típico do verdadeiro patrono (MOURA, 1986, p. 76 -77).

[69] Essa afirmação foi feita por Aloy Jupiara no lançamento do seu livro *Os porões da contravenção*, escrito em parceria com Chico Otávio. A entrevista está disponível *online* e pode ser acessada pelo link: <http://www.abi.org.br/livro-revela-conexao-entre-jogo-do-bicho-e-ditadura-militar/1986>. Acesso em: 10 out. 2023.

1970. No início da década seguinte, essa aproximação estava em seu auge e a cúpula do jogo do bicho já possuía relações estreitas com diferentes políticos, celebridades, jornalistas etc. Tais relações, sobretudo, com autoridades municipais, estaduais e federais legitimava socialmente esses contraventores e respaldavam suas ações junto às comunidades das escolas de samba que eles patrocinavam.

> E há uma curiosidade: a presença desses patronos, majoritariamente ligados a contravenção do jogo do bicho, sempre foi tolerada com parcimônia pelas autoridades. Com a eleição de Leonel Brizola, mesmo neste último carnaval do governo Chagas Freitas, os banqueiros já dispunham de um novo espaço nas suas relações com os organismos incumbidos de gerir o desfile. [...] Suas opiniões ganham peso e não há constrangimento do novo governador em tornar pública sua tolerância para com o jogo do bicho e seu reconhecimento ao desempenho desses homens à frente das escolas (MOURA, 1986, p. 77).

Os bicheiros conseguiram cooptar aqueles que possivelmente seriam seus “predadores”, ou seja, grande parte das polícias, além de alguns juízes e promotores que estavam ligados a eles. A delegada Denise Frossard (que rompeu com essa lógica e enfrentou bravamente esse grupo de bicheiros – sentenciando os mesmos a prisão nos anos 1990), em entrevistas que concedeu, reforçou que a investigação feita pelo ministério público mostrou como quase toda a classe política do Rio de Janeiro também se associou aos banqueiros do jogo do bicho (DOUTOR CASTOR, 2021).

Alguns jornais trouxeram em suas páginas notícias sobre as negociações travadas entre a cúpula da Liesa e a Riotur, sobretudo em relação a como ficaria a organização e as negociações referentes ao financiamento dos desfiles.

Imagem 7 - “As Locomotivas do samba” – grupo de bicheiros do Rio de Janeiro posam para fotografia segurando os pavilhões de suas escolas.

Fonte: MANCHETE, 22 dez. 1979, p. 66-67.

Na fotografia destacada acima vemos alguns dos mais importantes bicheiros que atuavam na região metropolitana do Rio de Janeiro posando com pavilhões de quatro escolas de samba que contavam com o patrocínio dos mesmos (são elas: Portela, Mocidade Independente, Beija-flor de Nilópolis e Imperatriz Leopoldinense). Na imagem, vemos ao fundo (em pé) Anísio Abraão David, Carlinhos Maracanã e Nelson Pinto. Já mais à frente (agachados) estão Nelson Abraão, Luizinho Drumond Castor de Andrade. A foto posada aponta para uma relação amistosa entre eles e até mesmo transmite a ideia de uma união; outro aspecto que chama a atenção é o fato de cada um deles não necessariamente estar segurando o pavilhão de suas respectivas escolas na foto.[70]

[70] Note que, na fotografia, Anísio Abraão David (presidente da Beija-Flor) segura o Pavilhão da Portela junto com Carlinhos Maracanã. Já Castor de Andrade (da Mocidade Independente) segura o pavilhão da Imperatriz junto com Luizinho que, por sua vez, também segura com ajuda de Nelson Abraão o pavilhão da Beija-Flor.

Analisando parte dessas fontes é possível perceber que nem mesmo entre as dez fundadoras existia consenso acerca das decisões a serem tomadas. Em relação à gravação do disco de sambas-enredo, por exemplo, três das agremiações decidiram renovar contrato com a antiga gravadora Top Tape, enquanto as demais escolas decidiram seguir com a ideia de fundação de uma empresa própria para produzir o disco, em parceria com a distribuidora RCA (JORNAL DO BRASIL, 26 jan. 1985).

A discussão sobre se as escolas de samba deveriam virar empresas também ganhou espaço em textos publicados nos jornais do período. No *Jornal do Brasil* é descrito certo embate de opiniões entre a diretoria da Liesa, sobretudo, o presidente Castor de Andrade, e o secretário municipal do turismo, Trajano Ribeiro. Enquanto os membros da diretoria argumentam em favor do modelo de gestão empresarial,[71] Trajano se posiciona contra a transformação das escolas de samba em empresas sob o argumento de que elas não poderiam ter fins lucrativos. Portanto, o caminho sugerido pelo secretário seria o de que deixassem de ser clubes para se tornarem fundações, pois, assim, assumiriam um "caráter menos comercial" (JORNAL DO BRASIL, 31 jan. 1985, p. 18).

O crescimento das escolas de samba ganhou novo impulso a partir da relação que essas agremiações mantiveram com o mecenato do bicho. Segundo Maria Laura Cavalcanti (2006, p. 45-56), este contato com os bicheiros deixou marcas importantes na organização da festa, especialmente por racionalizar a comercialização dos desfiles. A autora afirma ainda que os "investimentos" feitos pelos contraventores nas escolas de samba eram fruto de uma "generosidade interessada", pois, dessa forma, buscavam uma maior aceitação social e o reforço do seu controle sob determinados territórios.

O caso de Castor de Andrade é representativo dessa relação que os bicheiros mantiveram com as agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro. Castor, que havia construído um verdadeiro império a partir do lucro que obteve e do poder que adquiriu com o jogo do bicho, transfigurou-se em uma espécie de mecenas da comunidade de Bangu – distribuía leite, remédios, dinheiro para os moradores da comunidade,

[71] "Para Castor, do mesmo modo que a Riotur é estruturada como empresa para conseguir recursos que financiem a organização e divulgação do carnaval carioca, as escolas de samba também tem que arrecadar fundos suficientes para realizar grandes desfiles, tenham ou não patronos que as financiem. Fernando Leandro, que também é presidente de honra da caprichosos de pilares, defendeu a transformação em empresas, como forma de garantir a maior participação popular no desfile à medida que a escola passa a ter mais recurso para financiar fantasias" (JORNAL DO BRASIL, 31 jan. 1985, p.18).

financiou o time de futebol do bairro e a escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

O documentário “Doutor Castor”, lançado em 2021, apresenta a história desse personagem emblemático do Rio de Janeiro que enriqueceu e se tornou uma figura poderosa na cidade a partir dos lucros que obteve ao tornar-se chefe do jogo do bicho no subúrbio do Rio de Janeiro. A produção mostra como Castor de Andrade usou o futebol e o carnaval para legitimar sua imagem socialmente.

Em alguns trechos do documentário são exibidas algumas entrevistas que Castor concedeu a jornalistas ou a apresentadores em programas de TV que participou. Em uma dessas falas, o bicheiro explica como foi criada a Liesa:

> A ideia surgiu na minha casa, com a reunião dos amigos. E nós criamos a Liga das escolas de samba. [...] As escolas naquela época, antes da criação da liga, vivia mendigando recursos na Riotur para poder fazer o seu carnaval. Hoje em dia não, ela[s] tem seus recursos próprios que vem da televisão, que vem dos discos, que vem da bilheteria e pode fazer um bonito carnaval. E é um grande espetáculo, que existe no carnaval do Rio de Janeiro e é um espetáculo que é apreciado no mundo inteiro (Castor de Andrade *in* DOUTOR CASTOR, 2021).

Dito isso, vale ressaltar, portanto, que a Liesa é fruto direto da lógica da cúpula da contravenção. Assim, eles acabam por introduzir no carnaval a hierarquia, a organização, a ordem existente no seu grupo.

Outro aspecto presente no documentário é, justamente, o fato de haver uma impressionante aceitação por parte da sociedade em relação ao papel exercido pelos bicheiros, inclusive, com políticos de diferentes matizes ideológicos. Como afirma Aloy Jupiara: “não é uma questão de direita ou esquerda. A contravenção é sempre governo”. Parafraseando Castor, Aloy Jupiara lembra ainda da seguinte colocação “A contravenção não tem culpa se o governo muda toda hora”.

Castor de Andrade é o tipo de personagem repleto de contradições – se, por um lado, ele era carismático, boa praça, familiar, bem-quisto, bem aceito pela alta sociedade, por outro, era visto como perigoso, violento, envolvido com crimes diversos. O Castor simboliza certa virada da contravenção: de uma organização muito rudimentar e folclórica para uma organização criminosa, um grupo muito bem estruturado.

O documentário “Vale o escrito – a guerra do jogo do bicho”, lançado em 2023, mostra como a história do Rio de Janeiro republicano foi atravessada pelo jogo do bicho.[72] Em meados da década de 1970, foi criada o que ficou conhecida como a cúpula do jogo do bicho. Tratava-se de um grupo que reunia os principais homens que comandavam o jogo no Estado. A prerrogativa de sua criação era a de que a consolidação do jogo como um grande negócio dependia diretamente da capacidade de articulação desses homens de uma espécie de pacificação, o que incluía a divisão dos territórios dominados, permitindo, assim, aos seus membros, controlar as diferentes áreas, exercer o seu poder e desenvolver seus negócios sem entrar diretamente em conflitos de interesses uns com os outros.

Como defende o delegado da polícia civil Vinícius George, no documentário “Vale o escrito”, essa partilha de territórios vai envolver diretamente as escolas de samba; era uma aproximação quase que natural – a região dominada por um bicheiro, em geral, tinha os seus espaços de sociabilidades utilizados por esses contraventores para fortalecer o seu poder no local. Um dos sentidos dessa ligação é a oportunidade de “limpar” sua imagem socialmente.

A Cúpula começa a se desenhar em 1974. Neste processo de pacificação e unificação do jogo do bicho no Rio de Janeiro, houve uma espécie de “limpeza” (mortes em série) daquelas figuras que representariam certo risco ao acordo estabelecido pelos grandes bicheiros. Assim, para pacificar e definir as áreas de domínio, foi preciso, antes, promover o derramamento de sangue. Entre as vítimas mais conhecidas, estão os bicheiros China Cabeça Branca e Mariel Mariscot (LEI DA SELVA, 2022; VALE O ESCRITO, 2023).

E foi exatamente nesse contexto de formação e consolidação da mencionada cúpula dos banqueiros do bicho que, no carnaval de 1976, a Beija-Flor de Nilópolis levou para a avenida o enredo “Sonhar com rei da Leão”. Desenvolvido pelo carnavalesco Joãosinho Trinta, o desfile teve como mote o jogo do bicho e homenageou conhecidos bicheiros do Rio de Janeiro. Um texto publicado no jornal *O*

[72] O jogo do bicho surgiu por volta de 1873. Na ocasião, o Barão de Drummond, que era dono do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro (localizado entre os bairros de Vila Isabel e Grajaú), decidiu criar um jogo para atrair público para o seu empreendimento. A ideia básica do jogo era associar animais a números (que viriam a ser sorteados) e, assim, as pessoas poderiam apostar comprando bilhetes para concorrer a um prêmio em dinheiro. Rapidamente, o jogo caiu no gosto popular, até porque o Barão de Drummond, com sua visão de empresário, passou a comercializar os bilhetes fora do Jardim Zoológico. Com o tempo, o jogo foi se estruturando e ganhando uma dimensão maior. Não tardou, também, para que o jogo chamasse a atenção das autoridades e passasse a ser considerado contravenção.

Globo dizia o seguinte: “[..] a escola que nos últimos anos saiu com enredos de exaltação à Pátria, neste carnaval resolveu apresentar um enredo bem popular, sobre o jogo do bicho” (O GLOBO, 4 mar., 1976, p. 9).

Inicialmente, a proposta de enredo pensada pelo presidente da escola, Nelson Abraão David, era fazer uma homenagem póstuma a Natal da Portela, que havia falecido no ano anterior. No entanto, após a contratação de Joãosinho Trinta, essa ideia inicial acabou sofrendo alterações, já que o carnavalesco propôs ampliar o tema e falar do jogo do bicho em si (o que contemplaria, também, um tributo ao próprio Natal, personagem importante tanto para a história do jogo, quanto para o carnaval). Todavia, o enredo abordava o tema de maneira lúdica através de algo muito presente nos desfiles feitos por João: o “sonho”. Basicamente, o enredo apresentado falava sobre pessoas que sonham com algo e transformam isso em palpite para apostar no jogo do bicho.

O que se viu na avenida foi um desfile leve e arrebatador. O samba assinado por Neguinho da Beija-Flor (que, na época, era conhecido ainda como Neguinho do Vale) foi entoado com força pelas arquibancadas esfuziadas com a beleza das fantasias e alegorias apresentadas pela escola de samba. É o que apontam, pelo menos, as memórias apresentadas por Pérsio Gomyde Brasil (2015).

O carro abre-alas chamava atenção do público pelo seu movimento – roletas espelhadas giravam e refletiam as luzes da avenida durante todo o desfile, cercadas, é claro, por muitas mulheres seminuas – um elemento sempre muito presente nos desfiles de João. Já outro carro trazia um modesto casal negro representando a população pobre que sonha pelo dia de ganhar o prêmio do bicho para melhorar de vida. Esculturas de animais (que remetem ao jogo) também são observadas ao longo do desfile. Artistas da época, como a cantora Maria Alcina, também desfilaram com fantasias de animais.

A seguir, é possível ler alguns trechos do samba-enredo apresentado pela Beija-Flor de Nilópolis no referido ano. Observe que o tema é tratado de maneira leve, descontraída; o jogo foi descrito como “brincadeira”, “sorteio popular”. E o que se explora em muitos versos é o significado dos sonhos e a sua associação com os animais que compõem as opções do jogo do bicho. Dessa forma, a história do surgimento do jogo com o Barão de Drummond é lembrada e a memória de Natal é reverenciada com carinho. A composição oferece elementos suficientes para aventarmos que o tema foi tratado de maneira muito positiva.

> Sonhar com anjo é borboleta/ Sem contemplação/ Sonhar com rei dá leão/ E nesta festa de real valor/ Não erre, não/ O palpite certo é Beija-Flor (Beija-Flor)/ [...] Quando o Barão de Drummond criou/ Um jardim repleto de animais/ Então lançou/ Um sorteio popular e para ganhar/ Vinte mil réis com dez tostões/ O povo começou a imaginar/ Buscando no belo reino dos sonhos,/ Inspiração para um dia acertar/ [...] Desta brincadeira/ Quem tomou conta em Madureira/ Foi Natal, o bom Natal/ Consagrando sua escola/ Na tradição do carnaval/ Sua alma hoje é águia branca/ Envolta no azul de um véu/ Saudada pela majestade o samba/ E sua brejeira corte/ Que lhe vê no céu (BEIJA-FLOR DE NILÓPILIS, 1976).

Com o patrocínio da família Abraão David, a criatividade de Joãosinho Trinta e o samba agradável de Neguinho, a Beija-flor se gabaritou para a conquista de seu primeiro título. A novata no grupo de elite do carnaval carioca surpreendeu a todos e desbancou as quatro grandes que se revezavam na primeira colocação há muitos anos.

Para o jornalista Aydano André Motta, a conquista obtida com esse enredo ajudou a projetar o próprio Anísio entre os bicheiros. Esse dado é importante porque, com a fusão da Guanabara ao Estado do Rio, a cúpula abriu espaço para a entrada de um bicheiro de fora; Anísio, então, aproveitou-se do domínio que já exercia sobre a Beija-flor de Nilópolis para desenvolver um enredo que o ajudou a cacifar-se entre os bicheiros e sedimentar de vez a sua entrada na cúpula (VALE O ESCRITO, 2023).

Após apresentar este cenário de muitas modificações engendradas por motivos e agentes diversos, debateremos, no próximo capítulo, a movimentação feita por sambistas e intelectuais no sentido de se posicionar frontalmente contra todo este processo que se descortinou ao longo da segunda metade do século XX.

Capítulo 2 – Em busca da tradição: vozes negras em contra-ataque

O conjunto de transformações que marcou as escolas de samba no período investigado despertou insatisfações em grande parte de seus integrantes. É difícil precisar o início das críticas propagadas por parte dos sambistas com os rumos tomados pelas escolas de samba. Seguramente, desde as primeiras décadas, mudanças ocorridas geravam, por vezes, descontentamentos, críticas e conflitos internos entre os membros das agremiações carnavalescas. Essa situação refletia, também, as discussões em relação ao próprio gênero musical samba.[73] Desde então, esta perspectiva mais contestadora das mudanças que a festa sofreu foi sendo reforçada. Mas qual teria sido o período em que essas críticas se intensificaram? Quais as principais vozes que se levantaram contra essas transformações? E de que forma se deu essa "resistência" por parte de alguns sambistas e intelectuais?

Trataremos destas e de outras questões neste capítulo. Antes, todavia, faz-se necessário apresentar algumas considerações sobre algo que nos parece ser central nessa discussão, que é, justamente, o entendimento da escola de samba como expressão do associativismo negro. Portanto, introduziremos esse debate a partir de apontamentos que nos levam a pensar o lugar ocupado pelas escolas de samba para a população negra do Rio de Janeiro.

2.1 Escolas de samba e associativismo negro

Desde sua origem, as escolas de samba estabeleceram-se como importantes espaços de sociabilidades e de agregação para uma parte significativa da população carioca, em especial para grupos negros alijados de direitos e de oportunidades. Ligadas aos terreiros de candomblé da cidade, as agremiações se formataram a partir de referenciais da cultura e da religiosidade afro-brasileira, mas também absorveram elementos de outras manifestações carnavalescas já existentes.

---

[73] Em 1930, por exemplo, as transformações na estrutura do samba já incomodavam compositores como Sinhô, que avaliou da seguinte forma o cenário que ele vivenciava: "A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba meu caro amigo, tem a sua toada e não pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marchas e dizem que é samba [...] (SINHÔ *in* CABRAL, 1996, p. 36).

Num país marcado pelo racismo estrutural, como argumenta Silvio Almeida (2018), pessoas negras vivem num sistema produzido para que elas não existam, apenas sobrevivam. O surgimento das primeiras escolas de samba está relacionado, justamente, a estratégias de sobrevivência desenvolvidas pelos primeiros sambistas negros diante da repressão e perseguição que sofriam. Assim, a criação de tais grêmios era, de certa forma, uma demonstração da capacidade de organização desses grupos estigmatizados e da ambição em legitimar a sua arte, sua cultura e conseguir o reconhecimento social almejado.

Na presente tese, partimos do entendimento de que as escolas de samba são instituições associativas negras que surgiram em decorrência de um processo maior: a experiência da diáspora africana, vinculada à existência de séculos de escravidão no nosso país. Ao analisar a formação de diferentes associações negras no Brasil, Petrônio Domingues afirma:

> Em comum, esses distintos agrupamentos construíram projetos por meio dos quais as pessoas se sentiam parte de um mesmo grupo e se identificavam mutuamente; forjaram solidariedades fluidas e contingenciais, (re)inventaram tradições que alimentavam suas práticas sociais, estabeleceram diálogos entre si e com as agências do Estado e da sociedade civil, enfrentaram contradições em diferentes circunstâncias históricas sem, contudo, deixarem de proclamar os interesses sociopolíticos e direitos civis dos “homens de cor” na esfera pública (DOMINGUES, 2014, p. 271).

Esse conceito, portanto, indica aquelas organizações que buscam atender aos imperativos (sociais, políticos, culturais e econômicos) de grupos negros, considerando, é claro, os limites de atuação próprios a cada época. Como argumentam, ainda, Lúcia Helena Oliveira Silva e Regina Célia Lima Xavier (2019, p. 2):

> [...] podemos entender o associativismo como as diversas formas de agenciamento da comunidade negra no exercício de organização e apoio para melhores condições de vida. Ele podia vir de uma relação de amizade, uma ajuda na obtenção de direitos, denúncia da exclusão, enfim podia englobar uma série de atividades coletivas como a criação de jornais, clubes, escolas, apoio à religiosidade e toda uma série de manifestações em favor da defesa e promoção do grupo.

As primeiras associações desse tipo organizadas pela população negra no Brasil remontam ainda ao período colonial, quando a escravidão era uma realidade

vigente no país. Nesse aspecto, destacam-se tanto aquelas formas organizacionais perseguidas, como as maltas de capoeira e os terreiros de candomblé, quanto aquelas que eram toleradas, como era o caso das agremiações de ajuda mútua ou, ainda, as irmandades católicas – ao passo em que evangelizavam a população negra, tais irmandades também serviam para a criação de uma identidade racial, funcionando como espaço de socialização e de articulação para a compra de alforrias, por exemplo.

As pesquisas que examinam a "memória" de negros que se envolveram nas lutas contra a escravidão, identificam, a partir de 1870, outros tipos de protagonistas que se tornam as lideranças e ativistas negros — André P. Rebouças, Luiz Gama, José do Patrocínio, Tobias Barreto etc. — que criaram outras associações e, também, jornais, panfletos e revistas que serviram de "palanque" para a defesa da causa de libertação dos pretos escravizados. Essas atuações cobriram, também, intervenções nos espaços públicos, não somente para convencer os desinformados e resistentes em relação à causa, mas organizando atividades diversas com a intenção de arrecadar fundos para dar suporte à compra dos escravizados, dar abrigo aos quilombolas fugidos das fazendas.

A parte I do livro coletivo *Memória e identidades negras patrimonializadas. Brasil – séculos XX/XXI*, aborda essas ações dos rebeldes, nomeadas de "guerra da palavra" (capítulos 1, 2 e 3) e "guerra bélica" (capítulos 5 e 6) em suas lutas em torno da conquista da liberdade (e dignidade humanas) ao longo dos séculos (SILVA, 2021). Muitos desses heróis são recorrentemente reverenciados em sambas enredos pelas escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Já no período pós-abolição da escravidão, associações negras de todo o tipo se multiplicaram pelo país e garantiram à população negra a possibilidade de se firmar na esfera pública.

Entender a escola de samba sob esse prisma de associação negra é considerar a sua importância enquanto grupo impulsionador daquilo que Petrônio Domingues afirma ser o sentimento de pertencimento e de preservação de "laços de solidariedade racial". Dessa forma, podemos dizer que elas também colaboraram para a manutenção de práticas coletivas e experiências de resistência, que remontam ao período escravista. Para além de qualquer objetivo, a união do grupo sempre foi "[...] considerada pré-requisito para os negros se fortalecerem, conquistarem espaço na sociedade e, assim, superarem problemas comuns que enfrentavam" (DOMINGUES, 2018, p. 119).

Em sua tese de doutorado, Alessandra Tavares Barbosa propõe pensar as escolas de samba como espaços de associativismo negro que não se limitam ao lazer, configurando-se como irradiadores de políticas que buscam romper com a exclusão social (BARBOSA, 2018). Segundo a historiadora, os integrantes dessas agremiações, ao longo de sua história, foram capazes de produzir discursos e símbolos de autorrepresentação, garantindo a sua presença no cenário mais amplo.

Muito embora a perspectiva seja de desconstrução do colonialismo e a visão etnocentrista e branca que ainda prevalecem em muitas análises, o tema do associativismo e seus significados em relação aos carnavais negros, praticados pelas escolas de samba, foram tratadas por alguns pesquisadores, como lembra Zélia Lopes da Silva ao recuperar a trajetória dos estudos do fenômeno — assunto inicialmente tratado por jornalistas, depois por militantes do carnaval, deslocando-se para academia para começar a ser investigado por sociólogos, depois por antropólogos e outros pesquisadores, chegando, tal tema, tardiamente aos historiadores nos anos 2000.[74]

A autora citada lembra, ainda, que Maria Isaura Pereira de Queiroz, ao examinar o carnaval do Rio de Janeiro (cuja análise é expandida para o resto país), trata do assunto, como foi abordado na introdução desta tese. Suas orientandas Ieda Marques e Olga von Simson já examinaram o tema sob essa perspectiva desde a década de setenta, refletindo sobre o carnaval de São Paulo. Portanto, o assunto do associativismo já foi tratado por muitos outros autores, de diferentes áreas do conhecimento, bem antes dos historiadores e historiadoras e militantes negros e negras contemporâneos, posição com a qual tendo a concordar, embora o enfoque recente direcione-se para a desconstrução das abordagens eurocêntricas.

Vale dizer, ainda, que o colonialismo europeu foi responsável pela vinda de milhões de seres humanos que saíram do continente africano em direção às Américas. A travessia atlântica forçada dos escravizados representava, para essas pessoas, uma experiência de morte, senão física (o que era bastante comum nesse processo), ao menos simbólica, já que a agenda colonial escravista, além de objetificar os corpos negros, promoveu a fragmentação, o rompimento de laços familiares e afetivos, e, com isso, a perda de referenciais. Por outro lado, é preciso

[74] Essa perspectiva percorre as análises de pesquisadores de diferentes campos das humanidades que vêm discutindo os carnavais praticados por esse segmento social. Afinal, é um assunto que integra o campo da cultura do país.

considerar que, se a diáspora africana (causada pelo tráfico escravagista) dispersou, coube à cultura oriunda dessa diáspora agregar, isto é, (re)criar redes de colaboração e espaços de pertencimento entre os seus integrantes. As escolas de samba se inserem nesta perspectiva de redefinir a cultura e as identidades comunitárias de grupos negros do Rio de Janeiro (SIMAS, 2020, p. 46).

A trajetória das escolas de samba envolveu resistências e negociações que, por um lado, significou se submeter a certos interesses do Estado (que patrocinava e assegurava a realização dos seus concursos), e, por outro, lhes garantiu a aceitação social e a projeção de seus desfiles como um grande espetáculo, neste contexto. Assim, tais agremiações foram consideradas ora como formas acabadas das manifestações carnavalescas, ora como projetos das classes dominantes para enquadrar as massas em práticas que pudessem controlar.

Para a historiadora Rachel Soihet, a participação dos populares no projeto de integração à política nacionalista não foi um movimento de mão única e de cima para baixo. O entrelaçamento cultural, o alcance do samba e do carnaval foram determinantes para a sua “escolha” como manifestação cultural a ser inserida no projeto nacionalista. Outra perspectiva é assumida por Monique Augras, que traz elementos novos para entender este processo:

> [...] o desejo de brilhar será acompanhado pela preocupação em obedecer às regras do jogo. Em certo sentido, pode-se observar que o desenvolvimento das escolas de samba, até chegar a atual feição de ‘maior espetáculo da Terra’ é pautado por episódios sucessivos de docialidade, resistência, confronto e negociação, pondo em cena diversas modalidades de solução para o conflito entre o desejo e necessidade, entre expressão genuína e o atendimento às exigências dos diversos patrocinadores, sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou a contravenção (AUGRAS, 1998, p. 38).

As defesas das duas autoras mencionadas acima seguem numa linha de raciocínio próxima da discussão teórica que foi apresentada na introdução sobre o conceito de “cultura popular”. Ou seja, elas partem de uma perspectiva de tentar entender essas relações mantidas pelas agremiações carnavalescas de uma forma mais ampla, dinâmica e considerando a existência de episódios distintos marcados, sim, por muitas negociações e contradições.

Ainda é preciso levar em conta que tais carnavais se deram em um contexto de globalização, que, segundo Stuart Hall (2020), tem o efeito de contestar e deslocar as

identidades, que, neste contexto, se tornam menos rígidas, mais plurais e posicionais, causando o chamado “descentramento do sujeito”. Por outro lado, o autor identifica um efeito contraditório neste processo: em alguns casos, surgem movimentos identitários que gravitam em torno da noção de “tradição”. Neste sentido, buscam

> [...] recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da História, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, consequentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de ‘tradução’ (HALL, 2020, p. 51).

Os argumentos expostos acima, que versam sobre certa reação defensiva das identidades locais diante das investidas do mundo da globalização, nos ajudam a interpretar o movimento feito por alguns integrantes das escolas de samba descontentes com os rumos tomados pelas agremiações na segunda metade do século XX. Este assunto será melhor abordado ainda nesse capítulo, mas, antes, torna-se necessário destacar alguns dos fatores determinantes nesse processo de transformações vivenciadas pelas escolas de samba.

2.2 A carta ao samba e os sambistas descontentes

Desde que assumiram o protagonismo na folia carioca, ainda na década de 1950, as escolas de samba passaram por um processo intenso de transformações. Nas décadas seguintes, 1960 e 1970, antes mesmo da construção do sambódromo, o agigantamento de suas estruturas, a profissionalização constante no universo do samba e a mercantilização dos desfiles (relacionada a uma cadeia produtiva) já era uma realidade que se impunha. Se aspectos positivos podem ser notados – como a conquista de um maior reconhecimento social por parte das agremiações, ou ainda a regularização da situação de certos profissionais ligados à produção do carnaval –, sambistas logo perceberam e buscaram denunciar também o lado negativo desse processo.

É nesse contexto, portanto, que tivemos a profusão de discursos que demostravam descontentamento com os rumos tomados pelo samba, pelo carnaval e pelas agremiações. Esses discursos podem ser encontrados em depoimentos/

entrevistas concedidas por sambistas e registradas nas páginas de alguns periódicos, assim como nas letras de composições da época. Além disso, documentos e livros produzidos por intelectuais e sambistas que vivenciaram tais transformações registram o sentimento de preocupação e os seus principais alvos de crítica.

Algumas iniciativas práticas também foram tomadas nessa perspectiva de resistência e de preservação dos sentidos originários do grupo. Daremos destaque aqui a duas ações que apontam nessa direção: primeira, a fundação da GRES Quilombo (uma escola de samba que se contrapunha ao modelo vigente, reforçava sua preocupação em valorizar a cultura afro-brasileira, defendia a tradição e reunia importante nomes do samba que estavam descontentes com as “novidades” no carnaval); e a segunda, o surgimento das primeiras escolas de samba mirins (que se inserem na lógica da manutenção dessa cultura, refletindo uma preocupação em transmitir os saberes do grupo, afim de garantir o seu legado e impedir a “morte” dessa manifestação).

Antes de partir para análise dessas ações práticas, vale voltarmos um pouco da nossa atenção para um documento que parece ser central nessa discussão: A “Carta do Samba”, de 1962, que, apesar de não inaugurar tais críticas, certamente é um marco que comprova a desconfiança que parte dos sambistas e intelectuais (que estudavam o fenômeno) já tinham àquela altura em relação aos rumos que o samba e as escolas de samba estavam tomando.

A Carta do Samba, redigida por Edison Carneiro, estabelece diretrizes para a implementação de uma política de valorização e de salvaguarda do samba carioca como patrimônio nacional. O documento é fruto do evento denominado “I Congresso Nacional do Samba”, realizado no Palácio Pedro Ernesto, na cidade do Rio de Janeiro, entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962. O evento foi organizado por duas entidades representativas das escolas de samba existentes naquela ocasião (a Confederação Brasileira das Escolas de Samba e a Associação Brasileira das Escolas de Samba), assim como pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e pela Ordem dos Músicos do Brasil. Neste importante cenário, foi sancionada a lei estadual do deputado Frota Aguiar, declarando o dia 2 de dezembro como o “Dia do Samba”.

A finalidade desse congresso era debater e fomentar formas de se preservarem as características tradicionais do samba, ressaltando sua importância como expressão da cultura popular. Para isso, o evento reuniu compositores, intérpretes, sambistas, intelectuais, estudiosos e “amigos do samba e interessados em geral”

(CARNEIRO, 1962). Nessas discussões, participaram importantes personalidades, como Pixinguinha, Ari Barroso, Aracy de Almeida, Almirante, Pascoal Carlos Magno, Jota Efegê, José Ramos Tinhorão, Paulo Tapajós, Donga, Sergio Cabral, Haroldo Costa, Marilia Batista, Paulo Lamarão (CBES), Servan Heitor de Carvalho (ABES), o maestro José Siqueira (Ordem dos Músicos), além do já citado pesquisador e escritor Edison Carneiro, relator das sugestões que se transformaram nessa histórica “Carta do Samba”.

Partindo de uma abordagem preservacionista, portanto, a Carta do Samba contém também uma série de recomendações relacionadas aos lugares vistos como essenciais para a transmissão e reprodução do samba carioca: as escolas de samba. Definidas como “lugares de preservação das tradições” do samba, as escolas de samba demandariam atenção especial, já que muito do que era associado à autenticidade dessa expressão cultural seria tributária dessas agremiações.

Já no preâmbulo da Carta do Samba, Edison Carneiro adverte que, embora se busque nesse documento arrolar medidas para preservar os traços tradicionais do samba, não se quer, de modo algum, cercear a criação, congelar ou impedir que o samba “evolua” como “reflexo real” da vida e dos costumes de então. No entanto, ao analisarmos o documento, nos deparamos com propostas audaciosas que, se aplicadas, romperiam drasticamente com o processo histórico no qual o samba e as escolas estavam inseridos e haviam vivenciado até então. Um exemplo claro disso pode ser notado na seguinte passagem:

> As escolas precisam urgentemente reintegrar-se no carnaval carioca, participando ativamente dele e não apenas nos concursos oficiais. Para tanto, recomenda-se:
>
> 1) **que as escolas abram mão de prêmios e classificações**, que são a causa, às vezes velada, às vezes ostensiva, tanto dos atrasos injustificáveis dos desfiles como das rivalidades entre as agremiações participantes;
>
> 2) **que as escolas desistam da apresentação de alegorias em carretas**, que atravancam as ruas e retardam a marcha, substituindo-as por alegorias que possam ser conduzidas no máximo por uma, duas ou três pessoas;
>
> 3) **que as pistas para os desfiles sejam maiores** do que os trechos que lhes são atribuídos nas Avenidas Rio Branco e Presidente Vargas;

> 4) que as escolas, em vez de se apresentarem apenas no concurso oficial, **desfilem também nos bairros onde tenham sede**, com maior freqüência e regularidade do que já se faz; e, finalmente,
> 5) que, como se sugere no capítulo III, **se fundam num organismo único**, a associação e a confederação das escolas de samba (CARNEIRO, 1962).

As recomendações acima não correspondem a simples mudanças ou sequer estão atreladas a uma proposta de voltar a um estágio que já existiu no passado; pelo contrário, são recomendações drásticas, e algumas delas, inclusive, rompem com certa lógica que existe desde a realização dos primeiros concursos – como a recomendação pelo fim da competição entre as escolas. Do ponto de vista organizacional, a fusão da Confederação e da Associação Brasileira das Escolas de Samba em um só organismo dirigido de maneira colegiada também aponta para essa intenção de promover a "união" e minimizar o espírito competitivo. Em tese, portanto, as propostas defendiam a manutenção e a defesa das escolas de samba como espaços de encontro, de criação e vivência, e menos como palco de disputas. No entanto, parece uma tentativa de impor algo que, talvez, não esteja em sintonia com o próprio desenrolar de todo o processo histórico dessas agremiações.

Outras recomendações feitas ao longo da carta focalizam principalmente o samba-enredo e o desfile. No que diz respeito ao primeiro, pede-se que permaneça cantado em coro por toda a escola e que sua poesia continue simples, direta e sem regras em termos de número de estrofes e de versos, de modo a se favorecer a livre expressão e criação. Quanto ao desfile, recomenda-se: que preserve a "ginga da marcha", com suas evoluções, e evite coreografias ensaiadas; que os passistas mantenham a iniciativa pessoal em suas exibições e que a ala das baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o "baliza", além da bateria, sejam definidos como elementos necessários e fundamentais. Por fim, que as escolas não restrinjam sua participação ao desfile oficial, mas participem do carnaval nos bairros, envolvendo mais amplamente os foliões.

Essa postura crítica às mudanças que vinham ocorrendo, no entanto, não partiam apenas desse evento ou da carta que resultou dele. Outras formas de contestação, algumas até mais orgânicas e sutis, também podem ser analisadas nessa perspectiva. O catálogo da exposição "Rio do samba: resistência e reinvenção"

destaca, em suas páginas, um fenômeno curioso que vai se expandir na década de 1970: sambistas se voltam, novamente, para os quintais e revivem as rodas de samba e o samba de terreiro. Reunidos em torno de mesas, passam a utilizar instrumentos não usuais no samba produzido até então (como é o caso do banjo, do tantan e do repenique de mão). Essas rodas representavam quase que um reencontro com antigos modos de sociabilidades que envolviam o samba (SALLES, 2018).

Essa "volta" aos "quintais do samba" mostra-nos certa valorização da tradição e da experiência gregária e, talvez, seja um dos sintomas desse afastamento do sambista que já não encontrava tanto espaço nas agremiações às quais estariam vinculados. O protagonismo dos compositores como elemento principal em uma escola de samba teria sido dissipado frente ao domínio dos quesitos plásticos. Tal aspecto foi denunciado no samba "Visual", de Neném e Pintado, em 1978:

> Depois que o visual virou quesito/ Na concepção desses sambeiros/ O samba perdeu a sua pujança/ Ao curvar-se à circunstância/ Imposta pelo dinheiro/ E o samba que nasceu menino pobre/ Agora se veste de nobre/ No desfile principal/ Onde o mercenarismo impõe a sua gana/ E o sambista que não tem grana/ Que que acontece com ele?/ Não brinca mais o carnaval, é/ Onde o mercenarismo impõe a sua gana/ E o sambista que não tem grana/ Não brinca mais o carnaval/ Ai que saudade que eu tenho/ Das fantasias de cetim/ O samba agora é luxo importado/ Organdi, alta costura/ Com luxuosos bordados/ E o sambista/ Que mal ganha pra viver/ Até mesmo o desfile/ Lhe tiraram o prazer de ver.

A composição, que foi gravada e se popularizou na voz de Beth Carvalho, reafirma a oposição que já mencionamos anteriormente entre os aspectos visuais e musicais que compõem um desfile de escola de samba. A questão econômica também ganha destaque, pois, segundo o que é dito na letra, o dinheiro passou a falar mais alto nas agremiações, o que acabou por afastar muita gente "bamba", que, sem recursos, acabaram ficando impedidos de participar. Nesse sentido, os compositores utilizam palavras como "dinheiro", "mercenarismo", "grana", "luxo" e "alta costura" para caracterizar os carnavais nos quais "o visual virou quesito". O tom de descontentamento é patente no samba. A mensagem transmitida é clara: as escolas de samba se corromperam.

No ano seguinte, 1979, o compositor Marimbondo produz uma abordagem semelhante com o samba "Erro fotográfico", que foi utilizado na trilha sonora do documentário "Escola de samba", lançado no referido ano:

> Era um terreno baldio que eu mesmo capinei/ Com surdo malfeito em lata uma escola de samba fundei/ Usei corda na avenida no desfile principal/ Esquentava a bateria com pedaços de jornal/ A minha escola cresceu e o terreno hoje tem cobertura/ Quem ficou pequenino fui eu diante da nova estrutura/ Eu, quem fundou a escola, entre trancos e barranco/ Hoje, na galeria de sócios/ No lugar do meu nome tem um branco/ E vou cantar a minha magoa minha dor/ Fui barrado na porta da escola que sou fundador.

A letra do samba destacada acima, tal qual a anterior, aborda a trajetória das agremiações, colocando em destaque a sua origem humilde em contraposição ao seu presente mais “sofisticado”. Escrito em primeira pessoa, é possível notar um tom de mágoa do sambista que se vê renegado pela agremiação da qual foi fundador. Um dos versos que mais chamam atenção na letra é o que diz: “Hoje, na galeria de sócios/ No lugar do meu nome tem um branco”, o que nos remete, mais uma vez, à questão racial que envolve as escolas de samba – fundadas por grupos negros das comunidades pobres do Rio. A entrada da classe média branca e a sua presença nos cargos de direção é um dos efeitos das mudanças engendradas nas escolas de samba.

A partir dos anos 1970, alguns sambistas (como Candeia, Martinho da Vila e Nei Lopes), inspirados por iniciativas diversas (a exemplo da Frente Negra Brasileira, da União dos Homens de Cor ou do Teatro Experimental Negro) propõem um movimento em que a ancestralidade africana, presente no samba, seja “reabilitada” frente ao processo de modernização que as agremiações estavam sofrendo. Outras manifestações culturais (como jongo e os cantos de trabalho) também foram incorporadas a esse movimento (SALLES, 2018).

Dentre todos os sambistas, aquele que mais se destacou como uma voz potente em favor da tradição e da “reafricanização” do samba foi Candeia. De fato, ele denunciou as transformações operadas como uma espécie de degeneração do samba e das agremiações, além de liderar e participar de projetos que se contrapunham a essa ideia. Ele ainda escreveu um livro, junto com o jornalista Isnard, que pode ser considerado uma espécie de manifesto. Este livro é, justamente, o tema do tópico a seguir.

2.3 Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz?

O livro *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*, publicado pela primeira vez em 1978, escrito pelo sambista Candeia em parceria com o jornalista Isnard, apresenta críticas contundentes às mudanças que as agremiações estavam sofrendo. Os autores, em tom de protesto, argumentam que

> A pretexto de buscar a evolução, e entrar na competição, as agremiações estão se submetendo a desejos e anseios pessoais que nada têm a ver com a arte popular na ânsia de agradar o mercado de consumo esquecendo de preservar os seus valores" (CANDEIA; ISNARD, 1978, p.77).

Em seu alerta, a dupla destaca o que considerava uma inversão de valores, ressaltando os agentes sociais que estavam sendo esquecidos dentro das escolas de samba, tendo seus lugares ocupados por elementos "de fora", que ajudavam a "matar" a autenticidade das agremiações.

> Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de tele-novelas, dos chamados "carnavalescos" ou seja artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituirmos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro brasileiro (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 70).

Além disso, Candeia e Isnard condenam no livro, entre outros aspectos, os critérios adotados para o julgamento de alguns quesitos, os gastos "absurdos" com alegorias e a falta de visibilidade dada aos sambistas e baluartes da escola que acabam perdendo seus postos de destaque para as sedutoras "mulatas ou brancas queimadas de sol". Diante dos problemas identificados, os autores propõem algumas mudanças, como, por exemplo, o uso de artistas oriundos da própria escola na produção plástica dos desfiles e a valorização do sambista, ou seja, uma espécie de reencontro com suas "origens".

Utilizando o título "Sugestão para Debate", os autores retomam pontos que estão presentes na já referida Carta do Samba, abordando e defendendo questões

parecidas, como a extinção de competições, da manutenção dos elementos originais, nos rumos incertos que as aproximações com outras classes sociais e culturais poderiam trazer de prejudicial ao universo da cultura popular, representado nas escolas de samba (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 70).

As reflexões contidas neste livro partem das experiências vivenciadas pelo sambista-autor que se vê menosprezado diante de tantas modificações. Nascido em Oswaldo Cruz, bairro do subúrbio carioca, Antonio Candeia Filho (1935 – 1978) foi um dos principais membros da Portela. Seu pai foi integrante de antigos ranchos da região, que, posteriormente, formaram a tradicional escola azul e branca. Contrariando a realidade de muitos de seu meio, Candeia conseguiu completar os estudos e passou no concurso público para a polícia civil. Sua biografia revela uma trajetória de vida intensa: de policial com fama de truculento (carreira que terminou após ser alvejado por tiros e ficar tetraplégico) a ativista político e sambista reconhecido (VARGENS, 1987).

Os autores retomam no livro um período “áureo” da Portela na intenção de apresentar um modelo alternativo para as agremiações daquele momento. A ideia de “raiz” expressa no título da obra representa bem o sentido que eles buscavam. Myrian Sepúlveda dos Santos defende que, no universo dos sambistas, tais disputas ocorrem dentro de um campo contestado, estruturado por relações objetivas de poder social e cultural (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 1998, p. 123). E, neste caso, como esclarecem Felipe Trotta e João Paulo M. Castro, quando se fala da “perda da tradição”, o que está em disputa é mais um sentido de propriedade coletiva, um domínio artístico “nosso” do fazer cultural (TROTTA; CASTRO, 2001, p. 64-67).

O livro de Candeia e Isnard, conforme lembra Trotta e João Castro, abarca reflexões que nos remetem às afirmações do escritor James Baldwin acerca da condição negra nos Estados Unidos: “Ser um negro neste país e ser relativamente consciente, é estar em fúria quase todo o tempo” (BALDWIN, 1961, p. 205).

Seguindo esse pensamento, além de denunciar o legado do racismo estrutural, que mantém a população afro-brasileira “domesticada” e marginalizada do sistema de ensino, do mercado de trabalho formal e da participação política, os autores convocam os negros brasileiros a se engajarem de forma direta nos interesses da sociedade, “isento de ódio ou ressentimento, porém, firme e inarredável do justo lugar a que tem direito [...] Não temam ‘pecha’ de racista negro, pois é outra tática de intimidação e de

imobilização. Basta-nos a integridade de nossa consciência de democratas e de humanistas" (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 84-85).

A crítica desenvolvida tem como pano de fundo a tensão da luta interna pelo poder que colocou Candeia e seus companheiros artistas em conflito com a direção da Portela. Como destaca Deivid Treece (2018), o que estava em jogo não eram apenas contradições e disputas políticas que, de fato, existem nesse meio, mas, também, o papel destinado aos sambistas na economia criativa da escola, a autonomia artística dos compositores diante das exigências da indústria fonográfica e das transformações no formato estético dos desfiles, e a relação entre a identidade cultural negra e as tradições populares coletivas de invenção musical. O resultado prático desse conflito foi o projeto de criação da escola de samba Quilombo, que será tema das nossas reflexões a seguir.

Ao participar da ressurgência da militância antirracista em meados da década de 1970, conforme afirma Treece, Candeia se inspirava no grande exemplo histórico da resistência negra das comunidades de escravos rebeldes chamadas quilombos. O seu projeto de fundar uma escola, de nome Quilombo, mostra como, no auge da ditadura militar, ele propunha uma visão progressista e democrática da resistência enquanto projeto criativo coletivo – tipificado culturalmente pela escola de samba comunitária e pela prática colaborativa que o samba propiciava, e que colocava no centro do seu ideário as tradições estéticas e filosóficas negras, ao passo que atravessava de maneira inclusiva as fronteiras raciais de cor. É justamente este projeto que iremos abordar no tópico seguinte.

2.4 E nasce o "Quilombo do samba"

Em 1975, três anos antes do livro *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz* ser lançado, Candeia e outros sambistas, como Paulinho da Viola, Monarco, Wilson Moreira, Elton Medeiros e Nei Lopes fundaram o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. A agremiação foi pensada como uma alternativa ao modelo de organização então vigente, pautado na transformação das escolas em "[...] empresas culturais cada vez mais integradas na economia de consumo e no sistema financeiro da cidade do Rio de Janeiro" (TREECE, 2018, p. 171).

O GRANES Quilombo nasceu da insatisfação de sambistas com o dito processo de "espetacularização" do carnaval. Tinha, portanto, como proposta, uma

atuação política e estética que propagava o desejo de desenvolver um centro de pesquisa voltado à arte negra e sua contribuição para a cultura nacional. Os seus membros estavam interessados na preservação de aspectos tradicionais, na promoção da cultura afro-brasileira (SALLES, 2018).

Outro aspecto interessante é que, apesar de desfilar no carnaval, essa escola não se filiou a nenhuma entidade representativa das agremiações carnavalescas e não disputou nenhum concurso, pois os fundadores não concordavam com o modelo de avaliação que estava vigente. Suas exibições nos carnavais, portanto, se davam afastadas da lógica corrente no circuito usual.

É preciso, no entanto, destacar que Candeia e seus colegas não eram os primeiros sambistas a manifestarem esse tipo de apreensão; essa remonta, pelo menos, ao início da década de 1960, quando figuras conhecidas, como Ismael Silva e Cartola, já repreendiam as agremiações, das quais eram fundadores, por abdicarem do espírito tradicional da festividade popular em favor dos interesses comerciais (RODRIGUES, 1984 *apud* FERNANDES, 2014, p. 141). Entretanto, de fato, a ideia de fundar uma agremiação com uma proposta que rompesse com toda a lógica existente até então era algo original e teve grande repercussão e apoio de muitos outros sambistas que se identificavam com a proposta e viam a iniciativa de maneira positiva.

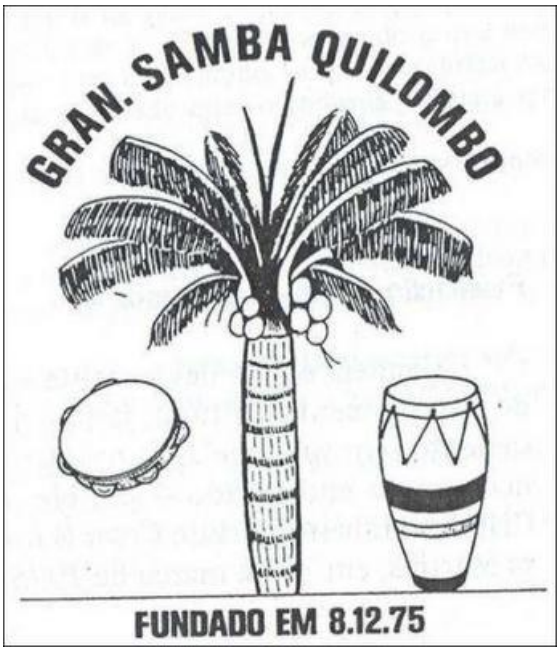
A despeito de reunir, principalmente, dissidentes da Portela,[75] a nova entidade possuía uma composição bem ampla, o que por si só é bastante revelador de sua proposta política, já que efetivamente tratava-se de um agrupamento plural de artistas e ativistas de origens diversas. Como afirma Cunha (2009, p. 50), a adesão à escola Quilombo não impedia seus membros de manter possíveis filiações com outras agremiações existentes. A ideia era criar um “espaço simbólico, criativo” que reunisse os sambistas identificados com o projeto.

Na imagem a seguir vemos o símbolo que os fundadores escolheram para sua escola. A imagem é formada por três figuras – dois instrumentos (pandeiro e atabaque), que remontam ao gênero musical, e o terceiro elemento é uma Palmeira, cuja escolha remete, justamente, ao maior e mais conhecido quilombo que existiu no Brasil, o Quilombo dos Palmares. Apesar da palavra “Palmares” não ser incorporada ao nome da agremiação, é interessante notar que sua presença se dá de forma

[75] “Junto com Candeia, como primeiro presidente do conselho deliberativo do Quilombo, se reuniam os seguintes nomes: o fundador da Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola, e o veterano Monarco, que era membro da ala dos compositores desde os anos 1950” (TREECE, 2018, p. 178).

imagética no símbolo da escola, funcionando quase que como um complemento do sentido ao qual o nome da escola faz referência.

Imagem 8 – Símbolo da escola de samba Quilombo



Fonte: Google Imagens.

Segundo Gabriela Buscácio (2005, p. 19), é preciso levar em consideração que a criação do Quilombo contou com a importante participação de jornalistas, professores universitários, produtores culturais, entre outros formadores de opinião.[76] O documento fundador da entidade, por exemplo, foi escrito por João Baptista Vargens (que, posteriormente, foi selecionado pela Funarte para escrever a biografia de Candeia). Abaixo, é possível ler o manifesto que ele escreveu:

> Estou chegando…/ Venho com fé./ Respeito mitos e tradições./ Trago um canto negro./ Busco a liberdade. Não admito moldes./ As forças contrárias são muitas./ Não faz mal…Meus pés estão no chão./ Tenho certeza da vitória./ Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado./ Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar./ Teorias, deixo de lado./ Dou vazão à riqueza de um mundo ideal./ A sabedoria é meu

[76] "A Quilombo, em sua sede, conseguiu agrupar cerca de duzentas pessoas cada noite, para participar de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. É bom frisar que na ocasião não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era composta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari. Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos: Prof. Antônio Carlos Ferrão ("Contribuições do negro no desenvolvimento do Brasil"), Profa. Beatriz Nascimento ("Zumbi, rei do estado de Palmares?"), Profa. Ricardina ("A posição da arte negra") e Prof. Eduardo de Oliveira e Oliveira ("Ganhos do negro no mundo")" (VARGENS, 1978 *apud* BUSCÁCIO, 2005, p. 23).

> sustentáculo,/ O amor é meu princípio,/ A imaginação é minha bandeira./ Não sou radical./ Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura./ Gritarei bem alto desafiando um sistema que cala vozes importantes/ E permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem./ Sou franco-atirador. Não almejo glórias./ Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio./ Não atribua a meu nome o desgastado sufixo “ão”./ Nada de forjadas e malfeitas especulações literárias./ Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais./ Eu sou povo./ Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem./ Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar./ Com minha comissão de frente digna de respeito./ Intimamente ligado às minhas origens./ Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais:/ Não me incomodem, por favor./ Sintetizo um mundo mágico./ Estou chegando… (MANIFESTO DE FUNDAÇÃO, 1975).

No texto, Vargens recorre a uma linguagem lírica para discorrer sobre o grêmio que surgia. O que se vê é um discurso que procura romper com qualquer sectarismo e hierarquia, apostando na criação de um movimento alternativo de organização fundamentado na resistência negra, na defesa de práticas culturais populares e comunitárias. Trata-se de uma resposta que demonstra preocupações de ordem social, econômica e estética que atingiam o formato e a organização das entidades carnavalescas e de seus desfiles. A escola de samba Quilombo nascia, assim, como um espaço de valorização do samba, da cultura do morro, das raízes e do discurso político em prol da população negra do país. No documento, fica evidenciado o perfil pretendido, as motivações para criação do grêmio, os fatores de ameaça identificados pelos sambistas e a defesa de um espírito libertário, antielitista, anti-institucional e interessado na autonomia cultural.

Por fim, não devemos desconsiderar que, a partir de meados dos anos 1970, ocorriam grandes debates dentro do movimento negro organizado acerca do potencial ou não de uma contribuição cultural à causa antirracista. Longe de desmobilizar a luta ou reduzir ao papel de celebrar ou mitificar, projetos culturais como o Quilombo contribuem para mostrar como, ao buscarem no conteúdo histórico as tradições culturais negras, tais iniciativas podem transformar-se em modos de intervir ideológica e materialmente no presente e, assim, transbordar para a prática política (TREECE, 2018). Como ressalta Amilcar Araújo Pereira, a Carta Aberta fundadora do MNU clamava pela:

> [...] criação de “Centros de Luta” “nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé, nos terreiros de umbanda, nos locais de trabalho, nas escolas de samba, nas igrejas... Ou seja, havia a necessidade de se articular a luta política em “todo o lugar onde o negro vive” [...], inclusive dentro de espaços majoritariamente “culturais” (PEREIRA, 2010, p. 170).

No meio das escolas de samba, a Quilombo era a agremiação que mais representava esta pretensão de articular a luta política e os ideais antirracistas com a festa carnavalesca. Não por acaso, seus enredos se voltavam à temática da negritude e seus integrantes organizavam eventos durante todo o ano para formação e discussão de temas ligados ao universo afro-brasileiro. Mas, para além do projeto liderado por Candeia, outras ações pensadas por diferentes sambistas também podem ser encaradas como tentativas de manutenção das tradições.

O que estamos tentando evidenciar aqui é a existência de debates e ações movidas por “brincantes” diversos, preocupados com as mudanças em curso – existe um desdobramento desta perspectiva crítica presente nas transformações operadas nos carnavais cariocas que se deu nos próprios desfiles das agremiações já consagradas. Afinal, como esse discurso se projetou efetivamente nos enredos e sambas levados à avenida?

2.5 A crítica a espetacularização nos desfiles oficiais

Em diferentes momentos da trajetória das escolas de samba, a história do carnaval, das agremiações e do próprio samba serviram de inspiração para a criação dos seus enredos. De fato, se analisarmos apenas o período em estudo, veremos que, realmente, este tipo de temática foi escolhido de forma recorrente ao longo dos carnavais, sendo que alguns destes desfiles também problematizaram as transformações ocorridas tanto no gênero musical quanto no formato da festa, sobretudo pelo “gigantismo” que ela foi adquirindo.

Em contraponto a este grupo de sambistas que se mostrava mais preocupado com as transformações e a imposição do visual, alguns integrantes e baluartes pareciam, no início dos anos 1980, estar menos reticentes com as mudanças. É o caso de Dona Neuma da Mangueira que, no documentário “Fala Mangueira!” (1981), comenta sobre a questão das alegorias:

> E se você quiser saber o que eu acho dos carnavais das outras escolas em relação a minha? Eu sou velha, mas não sou antiquada. Eu sou uma velha pra frente. A inovação é necessária. Sou a favor das alegorias das outras escolas, sou a favor de tudo que é bonito. Eu não tenho culpa da gente ficar mais velha e ficar cheia de rugas, meio jogada. Eu não fiquei não, eu ainda tô uma velha sacudida.

Outro ponto a se considerar é que, muitas vezes, a crítica ao processo de espetacularização não aparece tão explicitamente na letra dos sambas ou nas fantasias e alegorias apresentadas pelas escolas. Entretanto, analisando mais detidamente alguns desses desfiles, é possível identificar sinais de descontentamento com as "mudanças" ocorridas. Um sintoma visível desse processo é o saudosismo presente em grande parte desses enredos que falam dos "antigos carnavais", em geral, abordados com muito carinho pelos compositores e exaltados como tempos "áureos" da festa.[77] A perspectiva adotada de exaltar os carnavais do passado pode ser um indício de certa insatisfação com o presente.

Já quando o assunto é enredo com uma proposta crítica (de forma explícita), o exemplo mais conhecido é o do Império Serrano, que, no carnaval de 1982, sagrou-se campeão do certame ao levar para a avenida um mote que abordava a trajetória das escolas de samba e colocava em debate os rumos que os concursos carnavalescos estavam tomando.[78]

O enredo do Império Serrano foi proposto por Fernando Pamplona que, apesar de não ter aceitado o convite para assumir o posto de carnavalesco da agremiação, indicou ao seu então presidente, Jamil Salomão, duas ex-alunas da Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ) para comandar o desenvolvimento artístico do tema. Assim, as indicadas, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, assumiram o desafio de levar para a avenida uma narrativa sobre a história dos desfiles das escolas de samba, abordando desde seus primeiros concursos até o contexto do início dos anos 1980.

Inicialmente, o título do enredo seria "Praça onze, Candelária e Sapecaí", tal qual sugerido por Pamplona. No entanto, Rosa Magalhães propôs mudar o título para "Bum bum paticumbum prugurundum", em referência à onomatopeia utilizada pelo

---

[77] Como exemplo, podemos citar os seguintes enredos: "História do Carnaval Carioca – Eneida", do Salgueiro, em 1965, e "Samba marca registrada", da Mocidade Independente, em 1977.

[78] Vale dizer que o Império Serrano, considerada, na época, uma das "quatro grandes" escolas de samba do Rio de Janeiro, não atravessava um bom momento, visto que, no carnaval do ano anterior, 1981, ficou na última colocação e só não foi rebaixada para a divisão inferior porque foi feito um acordo com as agremiações coirmãs que acabou por viabilizar a sua manutenção no primeiro grupo dos concursos carnavalescos.

sambista Ismael Silva, que, em entrevista concedida ao jornalista Sérgio Cabral, utilizou tal expressão para descrever a mudança rítmica empreendida no samba para que ele se adaptasse ao estilo de um cortejo carnavalesco, como podemos ver no trecho do relato feito pelo sambista destacado abaixo:

> É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Império Serrano, 1982).

A mudança rítmica evidenciada na fala acima floresceu entre os anos de 1928 e 1931 no bairro do Estácio de Sá (não por acaso, local onde teria surgido a primeira escola de samba: a Deixa Falar) e foi produzida por sambistas como Ismael Silva, Brancura, Bide, Nilton Bastos, Getúlio Marinho, Heitor dos Prazeres, entre outros que frequentavam o bairro. Tais nomes são identificados como os responsáveis pelas transformações que foram eliminando as influências do maxixe sobre o samba, possibilitando, assim, a criação do chamado “samba de sambar” (FRANCESCHI, 2010), mais propício à exibição dos grupos carnavalescos em cortejo.

A escolha da onomatopeia como título do enredo, portanto, dialogava diretamente com a narrativa que as carnavalescas pretendiam construir, uma vez que expressa a modificação rítmica que está atrelada ao início das escolas de samba. A ideia crítica presente no enredo é, justamente, a de que estas agremiações estariam se afastando das suas origens, perdendo sua essência. A principal fonte de inspiração para o enredo foi o livro *Fala, Mangueira*, dos autores Marilia Trindade Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L. de Oliveira Filho. Na obra, os autores falam sobre a “evolução” das agremiações e criticam a sua transformação em “escolas de samba S.A”, expressão que, inclusive, foi empregada tanto no enredo quanto no samba do Império Serrano.

Analisando a sinopse, vemos que o desfile foi dividido em três partes (definidas por recortes espaciais/temporais que marcaram a trajetória das escolas de samba). Segundo Rosa e Lícia, a intenção era levar para a avenida “três escolas de samba em uma: a da Praça Onze, a da Candelária e a da Sapucaí” (IMPÉRIO SERRANO [sinopse do enredo], 1982). Na primeira parte, intitulada “Praça Onze ou fase

autêntica", são abordados o surgimento e os primeiros concursos das escolas de sambas. Dessa forma, termos como "tradicional" e "autêntico", por exemplo, são utilizados para classificar os concursos realizados neste período, descrito ainda como "quando os sambistas diziam nos pés".

Já a segunda parte, "Candelária ou fase de interação", volta-se aos concursos realizados a partir da década de 1950, quando as escolas passaram a desfilar na av. Presidente Vargas e ganharam maior projeção social. Período marcado pela entrada de "profissionais" de "formação erudita", responsáveis por influenciar a "manifestação popular espontânea". Alguns carnavalescos são citados como pioneiros nesse processo: Marie Louise Nery, Dirceu Nery, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Vale dizer que o tom empregado neste trecho da sinopse é mais "neutro", no sentido de que não promove uma exaltação tão clara, como é perceptível em relação à primeira fase, mas tampouco faz algum tipo de julgamento ou autocrítica (já que as próprias carnavalescas também são identificadas e tributárias desses carnavalescos).

Por fim, a terceira parte da sinopse, "Marquês de Sapucaí ou Escola de Samba S/A", corresponde ao período a partir dos anos 1970, marcado por desfiles que se caracterizaram pela valorização excessiva do luxo presente nos quesitos visuais (SOUZA, 2017).

O texto norteador do desfile evidencia uma visão dicotômica entre os carnavais mais antigos (abarcados nas duas primeiras partes do enredo), que são apresentados com certo saudosismo e com tom de exaltação, e os carnavais mais recentes, marcados já pelo gigantismo e pelo processo de descaracterização (que compõem justamente a parte final do enredo). Por outro lado, a crítica é feita de forma contundente, como podemos ver no trecho destacado a seguir:

> O super desfile com a super-campeã que naturalmente possui um super-carro repleto de super-mulheres. Nem sempre há um super-samba, mas há o super-gasto. Embora Joãozinho Trinta tenha já se destacado na época do Salgueiro, na Candelária, trabalhando com a dupla Arlindo e Pamplona, foi na Beija-Flor de Nilópolis que deu seu verdadeiro grito de independência, ditando regras e afirmando categoricamente que carnaval é luxo e riqueza.
> Os enredos vencedores, de históricos e folclóricos, passam a ser fantásticos, quase sempre pouco claros para o povo, mas dando margem a que o todo-poderoso carnavalesco exercite sua imaginação, respaldado em forte esquema financeiro [...]. (IMPÉRIO SERRANO, *Sinopse do Enredo*, 1982).

Em depoimento ao MIS-RJ, Rosa Magalhães revelou que este desfile do Império Serrano levou a um desentendimento com Joãosinho, que, aborrecido com as críticas recebidas, teria ficado dois anos sem falar com ela (ROSA MAGALHÃES, 27 nov. 2014, VI-1282.2/4). Vale dizer que a crítica não se resumia ao carnavalesco em si, mas, sim, ao conjunto de ações que se desenrolaram e que aos poucos teriam promovido uma descaracterização da festa.

Voltando ao desfile do Império, o samba-enredo apresentado pela escola foi composto por dois nomes de peso da agremiação: Aluísio Machado e Beto Sem Braço,

> Enfeitei meu coração/ De confete e serpentina/ Minha mente se fez menina/ Num mundo de recordação/ Abracei a coroa imperial/ Fiz meu carnaval/ Extravasando toda minha emoção/ Oh! Praça Onze tu és imortal/ Teus braços embalaram o samba/ A sua apoteose é triunfal/ De uma barrica se fez uma cuíca/ De outra barrica um surdo de marcação/ Com reco-reco, pandeiro e tamborim/ E lindas baianas o samba ficou assim (bis)/ E passo a passo no compasso o samba cresceu/ Na Candelária construiu seu apogeu/ As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer/ Pedem passagem pros moleques de Debret/ As africanas — que quadro original/ Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual/ Vem meu amor, manda a tristeza embora/ É carnaval é folia neste dia ninguém chora/ Vem meu amor, manda a tristeza embora/ **É carnaval é folia neste dia ninguém chora/ Super escolas de samba S/A, super alegorias/ Escondendo gente bamba, que covardia/ Bum bum paticumbum prugurundum/ Nosso samba minha gente é isso aí/ Bum bum paticumbum prugurundum/ Contagiando a Marquês de Sapucaí**

Com uma letra extensa, o samba-enredo do Império se distanciava dos padrões que vigoravam desde a década de 1970 – quando as composições passaram a ser mais enxutas e com uma linguagem mais coloquial – e se aproxima das características do chamado samba “lençol” por ter uma letra mais longa e que contempla (ou “cobre”, como dizem os sambistas) todo o enredo.

As fontes e memórias disponíveis acerca do desfile da Império reforçam o sucesso alcançado por esse samba-enredo, que figura como elemento determinante para a vitória da agremiação no carnaval de 1982. Segundo depoimento de Jorginho da Império ao programa Sem Censura (da TV Brasil), o sucesso da composição se deu antes mesmo da sua escolha oficial na disputa de samba promovida pela diretoria da escola, já que despontou como franco favorito: “o samba estourou na quadra do Império e saiu da mão da gente. O samba foi pra rua, o povo na rua cantava o samba...

entendeu?! A gente não tinha como escolher outro samba" (JORGINHO [entrevista ao Sem Censura], 2017).

Depois de vencer a disputa interna, o samba do "Bum bum", como ficou popularmente conhecido, despontou como um dos mais tocados no pré-carnaval, ganhando de vez as ruas da cidade e sendo ecoado até mesmo nos estádios de futebol – a torcida do Flamengo, time que, em 1981, seria campeão mundial, entoava o samba-enredo da Império nas arquibancadas e nas ruas durante os jogos do time.

> Não há mais escola de samba. Você não tem mais ala, você não tem mais espaço, aqueles "carrões" escondendo passistas [...] aquelas moças ali em cima [dos carros alegóricos] praticamente seminuas e o sambista que está escondido lá embaixo. Então, é bonito, é bonito no visual, mas, realmente o sambista está escondido. Ai que tá a crítica do "Bum bum paticumbum prugurundum" (Escola de Samba Império Serrano, 16 out. 1984, CD-646.2).

A fala do compositor deixa claros o objetivo e a dimensão da crítica feita no samba. Com certo tom de ressentimento, ele é categórico na sua avaliação ao dizer que, naquele contexto dos anos 1980, já não existia mais escolas de samba, pois o caminho tomado pelas agremiações foi o da valorização do espetáculo em seu aspecto plástico, o que causou, por sua vez, o soterramento dos sambistas. É interessante observar ainda que ele se contrapõe à valorização dada às "moças seminuas", que cada vez mais foram assumindo um posto de destaque nos desfiles, em detrimento do espaço ocupado pelos sambistas, que acabaram sendo deixados de lado.

As palavras de Aluízio Machado corroboram, assim, para a tese que demonstra a tensão existente entre o visual e o musical, como afirma Cavalcanti (2006). Mas, para além disso, o depoimento revela outro dado que talvez não esteja tão explícito: a presença da questão de gênero neste debate. As críticas feitas pelos sambistas ao excesso de mulheres desnudas podem ser compreendidas como um posicionamento moralista. No entanto, acredito que não podemos atribuir tais críticas apenas a esse fator. Na verdade, elas evidenciam uma disputa por espaço no próprio campo carnavalesco. Nesta perspectiva, devemos considerar que o despimento das mulheres estava inserido em um processo de espetacularização e comercialização dos desfiles das escolas de samba (SOUZA, 2018).

E como essas críticas foram traduzidas no trabalho estético desenvolvido pelas carnavalescas da agremiação? Na imagem a seguir, é possível ver uma das alegorias apresentadas pela escola de samba no referido carnaval, que será analisada mais detidamente nos próximos parágrafos.

Imagem 9 – Carro alegórico do Império Serrano no carnaval de 1982.

Fonte: Site do jornal *Extra*. Fotógrafo: Anibal Philot.

A alegoria que aparece na fotografia acima integrou justamente o setor do desfile cujo mote eram os carnavais ocorridos já na “era Sapucaí”. O carro possui uma estrutura em formato circular, no qual se observa o predomínio do branco e de alguns detalhes de acabamento feitos com espelhos (recurso muito empregado pelos carnavalescos para dar um efeito de “brilho” às suas criações). Ao redor da composição, estão dispostas algumas esculturas femininas que representam mulatas seminuas (seguindo o estereótipo da típica figura do carnaval carioca). Já na parte superior do carro (em uma espécie de base giratória), vemos duas esculturas em destaque – mais uma mulata, que, segundo a descrição da sinopse, seria uma alusão à Pinah, famosa passista da Beija-Flor de Nilópolis, e a outra é uma figura masculina, uma representação do carnavalesco Joãosinho Trinta.

Para entender o sentido deste carro alegórico, é preciso considerar o contexto carnavalesco da época. Como já foi dito anteriormente, desde a década de 1960, a figura do artista responsável por desenvolver o carnaval foi assumindo um papel

fundamental dentro das escolas de samba. E, desde a segunda metade da década de 1970, Joãosinho Trinta começou a se destacar e a ser visto como um dos grandes responsáveis por operar mudanças estéticas que desembocariam na monumentalidade alcançada pelas alegorias. Naquela altura, ele já era um dos carnavalescos mais prestigiados, reconhecido pela grandiosidade e pelo "luxo" dos seus carnavais.

Considerando os aspectos mencionados, fica mais fácil desnudar as intenções de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda ao colocar uma escultura de um colega/concorrente de profissão no carro alegórico aqui analisado. Não se tratava propriamente de uma homenagem, mas, sim, de uma crítica, já que Joãosinho Trinta era um representante daquilo que era o grande alvo do enredo apresentado pelo Império Serrano. É verdade que, talvez, a crítica feita nesse carro não seja tão óbvia num primeiro momento, sobretudo por não recorrer a elementos que pudessem deixar isso um pouco mais claro para o expectador – como, por exemplo, utilizar-se de uma linguagem caricatural, algo bem usual quando se pretende zombar de alguém no carnaval, mas que não foi utilizado neste caso.

Apesar de poucos recursos para executar o seu projeto, Rosa e Lícia recorreram à criatividade e a materiais baratos para produzir um carro com vários elementos que fazem referência ao trabalho de João: o "brilho" causado pelos espelhos nos remete ao luxo (sempre apontado como uma característica do carnavalesco); o movimento presente nas esculturas (que mexiam os braços) corresponde ao uso cada vez mais recorrente desses artifícios técnicos nas alegorias; e a presença das mulheres seminuas remete a uma marca dos carros alegóricos projetados por Joãosinho, que sempre vinham repletos delas.

Outro enredo que apresentou certo tom crítico às transformações operadas nos carnavais das escolas de samba foi desenvolvido pela Caprichosos de Pilares, em 1985. Apesar do desfile ter ocorrido já no ano seguinte ao fim do recorte delimitado pela presente pesquisa, vale dizer que tanto o enredo quanto o samba apresentado pela escola foram concebidos em 1984, ano emblemático, como já vimos, pois o sambódromo havia acabado de ser inaugurado e a LIESA estava se estruturando naquele momento. Sendo assim, acredito que vale a pena incluí-lo nessa análise por estar em diálogo com este contexto no qual foi produzido.

Vale dizer que esse enredo apresentado pela Caprichosos, intitulado "E por falar em saudade...", não tratava apenas do carnaval ou das escolas de samba. A

ideia dos artistas responsáveis pelo projeto, Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares, era abordar diferentes hábitos, pessoas e coisas que ficaram no passado e que supostamente teriam deixado saudades nas pessoas. Na sinopse escrita pelos carnavalescos, o que se vê é um texto bem-humorado que propõe um desfile dividido em quatro partes: 1 – A saudade dos costumes; 2 – A saudade dos carnavais; 3 – A saudade dos tempos menos piores; 4 – A saudade dos grandes nomes.

O samba-enredo levado para a avenida pela Caprichosos de Pilares nesse ano foi escrito por Almir Araújo, Balinha, Marquinhos Sorriso Lessa, Hércules e Carlinhos de Pilares. A letra da composição segue a linha narrativa definida pela sinopse. Com um tom cômico, os versos revelam o que ou quem teria "deixado saudades" e, ao fazer isso, expõe críticas à situação política e econômica do Brasil, além de revelar preocupações morais que envolviam o próprio carnaval. A ideia expressa é buscar no passado referências "positivas" em contraponto a um presente percebido como predatório.

> Oh! Saudade, ô/ Meu carnaval é você/ Caprichosamente/ Vamos reviver, vamos reviver.../ "Saudadeando" o que sumiu no dia-a-dia/ Na fantasia de um eterno folião/ O bonde/ O amolador de facas/ O leite sem água/ A gasolina barata/ Aquela Seleção Nacional/ E derreteram a taça na maior cara-de-pau/ Bota, bota, bota fogo nisso/ A virgindade já levou sumiço/ [Quero votar!] Diretamente, o povo escolhia o presidente/ Se comia mais feijão/ Vovó botava a poupança no colchão/ Hoje está tudo mudado/ Tem muita gente no lugar errado/ **Onde andam vocês, ô ô ô/ Antigos carnavais?/ Os sambistas imortais/ Bordados de poesia/ Velhos tempos que não voltam mais/ E no progresso da folia.../ Tem bumbum de fora pra chuchu/ Qualquer dia é todo mundo nu...** (GALERIA DO SAMBA, Caprichosos de Pilares, 1985, grifos nossos).

Analisando os vídeos da transmissão televisiva desse desfile é possível perceber que a recepção do samba pelo público presente nas arquibancadas foi muito positiva – os comentaristas da TV Manchete teceram muitos elogios à composição. Fernando Pamplona, por exemplo, afirmou que foi o samba "mais cantado nos dois dias de desfiles" (TV MANCHETE, 1985).[79]

[79] Cabe assinalar que, recentemente, Taynara Quintes Senra, defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Fazer carnaval é fazer política? Análises e reflexões da conjuntura política brasileira no Carnaval da Escola de Samba G.R.E.S. Caprichosos de Pilares*, sob orientação de Helenise Monteiro Guimarães e co-orientação de Clark Mangabeira. Embora tenha sido informado sobre a defesa, não foi possível incorporar o texto, já que o mesmo ainda não se encontrava liberado oficialmente para consulta.

Diferentes artigos publicados no *Jornal do Brasil* também confirmam o protagonismo do samba da Caprichosos, mostrando que o sucesso da composição não se limitou ao sambódromo, já que ganhou espaço nos bailes de salões,[80] no cordão do Bola Preta,[81] no canto das torcidas em estádios de futebol,[82] além de ter sido o mais executado pelas rádios FM do Rio de Janeiro.[83] Em tal periódico, a escola foi apontada ainda como uma das favoritas ao título: “Beija-Flor, Mocidade Independente, Império Serrano, Portela e Caprichosos de Pilares dividem o favoritismo das previsões” (JORNAL DO BRASIL, 20 fev. 1985, p. 1).

2.6 O futuro do samba: a presença infantil nas agremiações carnavalescas e a criação das escolas de samba mirins

Na década de 1980, uma novidade surgida no carnaval carioca simboliza bem a preocupação apresentada por alguns sambistas com o futuro do samba. Trata-se da criação das primeiras agremiações mirins, ou seja, instituições voltadas exclusivamente à participação das crianças moradoras dessas comunidades nas festividades carnavalescas da cidade. A primeira escola de samba voltada ao público infantil a ser criada foi a Império do Futuro, no ano de 1983, que nasceu ligada à escola Império Serrano.

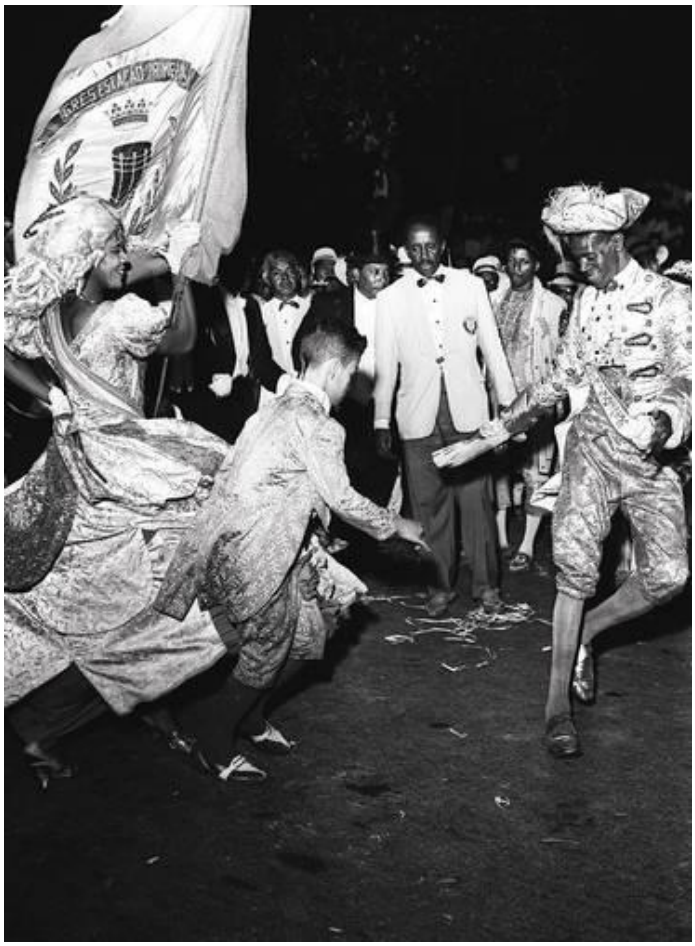
Tratando especificamente da presença de crianças nas escolas de samba tradicionais, antes mesmo da criação das “mirins”, as fontes e as reflexões que aparecem na bibliografia sobre carnaval mostram que crianças e jovens frequentavam as quadras das escolas de samba e, desde muito cedo, aprendiam ali as técnicas que envolvem a arte do samba. Mas quem eram exatamente essas crianças? E como elas se inseriam nesses espaços?

Analisando biografias e memórias compartilhadas por sambistas e demais integrantes das escolas, vemos que, em geral, essas crianças são oriundas das comunidades nas quais tais agremiações estavam inseridas e possuíam familiares e amigos que já frequentavam e desfilavam nas escolas.[84] Portanto, a sua entrada é,

[80] JORNAL DO BRASIL, 16 fev. 1985, p. 8.
[81] *Id*., 17 fev. 1985, p. 8.
[82] *Id.*, 11 fev. 1985, p. 4.
[83] *Id.*, 13 fev. 1985, p. 6.
[84] Esse tipo de relato pode ser encontrado nas descrições sobre a vida e obra de personalidades do samba disponíveis no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Além disso, estão presentes em documentários como “Fala Mangueira” ou ainda em biografias de personalidades como Candeia (VARGENS, 1997) ou Nelson Sargento (DINIZ; CUNHA, 2015).

frequentemente, intermediada por essas redes de aproximações e incentivos. Ações e projetos sociais desenvolvidos por esses grêmios carnavalescos em suas comunidades também devem ser considerados como um fator responsável por agregar esse público. Sobretudo na década de 1980, diferentes escolas começam a se preocupar em desenvolver este tipo de projeto mais institucionalizado.

Imagem 10 – Casal de Mestre-sala e Porta-Bandeira da Mangueira, Neide e Delegado, se apresentam acompanhados por Robertinho, em 18 de fevereiro de 1961.



Fonte: Imagem retirada do livro de fotografias “Meu carnaval Brasil” (KAZ; LODDI, 2009).

Na imagem acima, vemos uma apresentação feita por integrantes da Mangueira na Avenida Atlântica, em Copacabana, após a escola ter vencido o carnaval de 1961. A fotografia registra o bailado do histórico casal de mestre-sala e porta bandeira da verde-e-rosa (Neide e Delegado) que estão acompanhados de um menino, João Roberto, mestre-sala mirim que integrava a ala das crianças na referida agremiação.

Vale dizer, no entanto, que a presença de menores de idade nos desfiles das escolas de samba nem sempre foi autorizada e, em alguns momentos, houve proibição por parte do poder público. Essa questão aparece em relatos como o do sambista Newton da Portela, que, em depoimento à revista *Manchete*, fala sobre como ele e seu pai driblavam essa proibição policial (no período em que ele ainda tinha 6 anos): "Ele me escondia dentro de um instrumento semelhante ao surdo. Ficava quietinho lá embaixo. Atualmente, há as escolas de samba mirins, que dão uma grande contribuição ao samba" (MANCHETE, fev. 2007, p. 90).

A presença infantil nos carnavais, entretanto, não se limitou às escolas de samba e foi significativa em suas diferentes modalidades. Conforme atesta a cobertura dos festejos feita pela imprensa e os variados registros fotográficos de carnavais em tempos distintos, elas participaram da folia seja nos salões, nas ruas ou nas avenidas de desfile. Nesse sentido, vale dizer que a idade, a cor da pele e a classe social não parecem ter sido um impeditivo – ricas ou pobres, brancas ou negras, na primeira infância ou na adolescência, fantasiadas ou não; o que se observa é que elas estiveram nos carnavais.[85] Todavia, participaram e ocuparam lugares diferentes nas manifestações que integram a folia carioca.

No livro *Meu Carnaval Brasil*, que reúne 187 imagens acerca dos festejos ocorridos pelo país em diferentes momentos históricos, encontramos vários registros que confirmam essa presença infantil massiva em diferentes modalidades da festa. Nas fotos, crianças e adolescentes figuram tanto em espaços carnavalescos mais elitizados – a exemplo dos corsos familiares realizados em carros ou, então, nas charretes enfeitadas para as "batalhas das flores"[86] –, quanto em espaços mais populares, como nos ranchos, blocos e escolas de samba (KAZ; LODDI, 2009).

Podemos citar muitos outros exemplos dessa participação dos pequenos foliões, a exemplo da realização dos concursos de fantasias e bailes carnavalescos voltados especificamente para esse público (sobretudo nas chamadas "Matinês"). Certamente, a temática da presença infantil nos carnavais engloba muitos outros aspectos e nuances que ainda carecem de mais estudos, embora já existam alguns

[85] A famosa aquarela de Jean Baptiste Debret (1823), um dos mais antigos registros imagéticos do entrudo brasileiro, já mostrava um garoto negro participando das brincadeiras do entrudo – com uma bisnaga em mãos ele atira o líquido em outros transeuntes negros que estão na rua (DEBRET, 1971).
[86] Cf. Imagem 17, "Típica cena familiar no desfile de corso no início do século 20 no Rio", e, também, as Imagens 44 e 45, "Charretes enfeitadas para uma batalha de flores que ocorria na capital da República, o Rio, no início do século XX [...]". *In*: KAZ; LODDI, 2009.

trabalhos dedicados especificamente ao assunto ou ainda reflexões mais pontuais em diferentes obras que integram a produção acadêmica sobre o carnaval.

Na historiografia do carnaval de São Paulo, por exemplo, Zélia Lopes da Silva apresenta uma análise sobre o assunto, em “Anexo 4 – Crianças fantasiadas”, a autora lista nomes de pequenos foliões e os tipos de fantasias usadas em suas matinês, que foram divulgadas em periódicos como *O Estado de S. Paulo* (SILVA, 2008, p. 60-61; 260-265).

O nosso foco aqui, no entanto, é tratar especificamente de uma novidade que vai surgir em 1983 e que está diretamente relacionada com o processo que estamos analisando: o surgimento das escolas de samba mirins.

A Império do Futuro foi pensada, inicialmente, em 1979, ano proclamado pelas Nações Unidas como o ano Internacional da criança. Na ocasião, uma das figuras mais conhecidas do Império Serrano, Arandi Cardoso do Santos (mais conhecido como “Careca”), propôs, à sua escola de coração, abrir o desfile daquele ano com uma pequena escola de samba formada apenas por crianças, filhos de sambistas. A ideia não foi levada adiante, mas seria gestada e posteriormente tomaria forma (LOPES, 2019).

Foi somente em 1983 que, finalmente, foi criada no Rio de Janeiro a primeira escola de samba voltada apenas para crianças e adolescentes. A Império do Futuro, nascida do empreendimento do “Careca”, tinha como objetivo principal oferecer, às crianças da comunidade da Serrinha, uma ocupação com atividades socioculturais. O projeto ganhou reconhecimento e foi incorporado à programação de inauguração da Passarela do Samba no carnaval de 1984.

Nesse mesmo ano, foi apresentado pela TV Globo um programa especial intitulado “Tem Criança no Samba”, que, depois, deu origem a um disco homônimo gravado pela Som livre.[87] A escola de samba mirim Império do Futuro participou desse projeto apresentando o samba-enredo que levaram para avenida no referido carnaval. Também participaram desse especial vários sambistas renomados, como Martinho da Vila, Alcione, D. Ivone Lara, Bezerra da Silva, Beth Carvalho e João Nogueira (JORNAL DO BRASIL, 11 mar. 1984 [caderno B], p. 7).

[87] O programa contava a história fictícia de uma garota (Aretha) de família rica que, pela primeira vez, vai para uma favela do Rio de Janeiro ao ser convidada para o aniversário do filho da lavadeira que trabalhava para sua família. No morro da Serrinha, ela é apresentada a vários sambistas e conhece a escola de samba mirim Império do Futuro.

Na sequência começaram a surgir outras agremiações semelhantes: Império das Princesas Negras (1983), Corações Unidos do CIEP (1985), Mangueira do Amanhã (1987), Herdeiros da Vila (1988), Aprendizes do Salgueiro (1989). Muita gente, que atualmente integra as escolas de samba, é proveniente dessas agremiações mirins.[88]

Tais agremiações oportunizaram relações intergeracionais entre as crianças que integravam as escolas mirins e os diferentes atores ligados as ditas “escolas mães”. Dessa forma, foi criado um espaço potente para o aprendizado da cultura do samba – ou seja, toda sua rede de significados, práticas, sociabilidades, saberes que envolvem o gênero musical e as próprias escolas de samba (LIMA, 2005). Conforme argumenta Carla Lopes (2019), essa aprendizagem intergeracional que antes se dava por influência da família ou até mesmo na quadra, ganhou um espaço especial para se fortalecer:

> As escolas de samba mirins são representações sociais identitárias da cultura das escolas de samba, formada por crianças e adolescentes, realizando desfiles anuais, estando filiadas a uma escola de samba ou não, promovendo qualificação de profissionais, por meio de projetos sociais, para atuarem no carnaval, e que preservam os saberes e fazeres da cultura das escolas de samba, formando continuadores da expressão cultural popular, identificamos estas agremiações como comunidades de aprendizagens (LOPES, 2019, p.168).

Apesar do objetivo inicial da criação de tais grêmios infantis ter um sentido pedagógico – ligado a clássica imagem dos mestres que transmitem seus saberes aos mais jovens, ou seja, ensinam os meninos e meninas a arte de cantar, tocar e dançar – existe uma dimensão aqui que não devemos desconsiderar: novas possibilidades são forjadas nesse contato. Como destaca Cássia Novelli e Jardel Lemos (2020), as crianças com sua potência criadora e inventiva, encontram brechas, exercem seu protagonismo e provocam inovações. Dessa forma, os autores destacam o caráter dialógico presente nessas relações e evidenciam que os papeis de “mestres” e “aprendizes” muitas vezes acabam por se alternar.

[88] Atualmente, existem 16 escolas de samba mirins que estão organizadas em duas ligas: a Liga Independente das Escolas de Samba Mirins (LIESM) e a Associação das Escolas de Samba Mirim (AESM-Rio). Vale dizer que as agremiações infantis desfilam todas no mesmo dia e, diferente do que acontece com as agremiações convencionais, neste formato voltado às crianças, não existe um concurso para definir o campeão – apenas os melhores de cada segmento são premiados.

Esta compreensão da necessidade de manter viva a cultura do samba e da importância que as gerações mais novas ocupam neste quadro está presente também em algumas composições da época. Tomemos como exemplo os versos de “Não deixa o samba morrer” (1975), de autoria de Édson Conceição e Aloísio Silva (e que se popularizou após ser gravado por Alcione), destacados a seguir:

> [...] Quando eu não puder/ Pisar mais na avenida/ Quando as minhas pernas/ Não puderem aguentar/ Levar meu corpo/ Junto com meu samba/ O meu anel de bamba/ Entrego a quem mereça usar…/ Eu vou ficar/ No meio do povo, espiando/ Minha escola/ Perdendo ou ganhando/ Mais um carnaval/ **Antes de me despedir/ Deixo ao sambista mais novo/ O meu pedido final…/ Não deixe o samba morrer/ Não deixe o samba acabar**/ O morro foi feito de samba/ De Samba, pra gente sambar…

Este samba, que virou praticamente um hino para os sambistas, indispensável em qualquer roda de samba que se faz pela cidade, nada mais é do que uma declaração de amor ao gênero. A letra revela uma preocupação com o futuro do samba. No trecho em destaque, isso fica claro: em primeira pessoa, com um tom terno, o emissor faz um pedido ao “sambista mais novo”, que é, justamente, manter o samba vivo, não deixar ele “morrer”, se “acabar”.

Em versos como “O meu anel de bamba/Entrego a quem mereça usar” está subentendida também a ideia do samba como herança, como legado a ser transmitido entre gerações. O merecimento seria a condição necessária para receber tal herança dos “bambas”, ou seja, dos sambistas mais velhos, que alcançaram o reconhecimento do grupo. Caberia aos mais jovens, portanto, a missão de seguir com essa cultura, promovendo a sua manutenção e impedindo o seu esquecimento.

Diante das transformações vivenciadas pelas escolas de samba do Rio de Janeiro no período analisado, o surgimento e a disseminação das agremiações mirins a partir dos anos 1980 apontam para a preocupação que muitos sambistas possuíam em manter viva as tradições do grupo. Nesse sentido, esse movimento buscava fortalecer as redes de sociabilidade, transmitir memórias e criar/fortalecer as identidades comunitárias.

A ação desses sambistas – preocupados com o futuro do samba – pode ser encarada, portanto, como uma forma de resistência já que reforça aquilo que Candeia e Isnard defendiam: a necessidade de preparar as novas gerações no intuito de preservar e defender a cultura do samba e os seus valores. As escolas de samba

mirins figuram, portanto, como uma nova prática discursiva representacional (HALL *apud* LOPES, 2019).

Ao longo do presente capítulo, focalizamos diferentes reações contrárias ao processo de espetacularização das escolas de samba que estava em curso no período analisado. As críticas se materializaram de muitas maneiras, como buscamos demonstrar. A criação e expansão das escolas de samba mirim refletem, de certa forma, esse esforço dos sambistas na busca pela preservação de sua cultura e a preocupação que tinham com o futuro do samba.

Traçado esse percurso, agora nos voltaremos a outro aspecto fundamental para a compreensão dos carnavais do período e das transformações vivenciadas pela festa: o papel das mídias nessa conjuntura. Neste sentido, analisaremos no capítulo seguinte como este debate, que envolve a tensão entre tradição e modernização, se deu na imprensa e de que forma as mídias, em especial a TV, foram determinantes nesse processo.

CAPÍTULO 3 – Carnavais midiáticos: das páginas dos periódicos a tela da TV

Todas essas mudanças vivenciadas pelas escolas de samba, que causaram as intensas reações apresentadas no capítulo anterior, materializaram-se em uma conjuntura de significativa expansão das mídias no país. A grande novidade da época que vai influenciar de forma decisiva o carnaval é a chegada da televisão nos lares de uma parcela cada vez mais significativa da população brasileira. Ao investigar os carnavais paulistanos, Zélia Lopes da Silva (2015) considera o processo de massificação da sociedade brasileira, então em curso, e reforça que a televisão foi responsável por divulgar modos de vida, inclusive, no que se refere às formas de brincar o carnaval. Segundo a autora, a partir dos primeiros anos da década de 1960:

> Os meios de comunicação, campo que intervém diretamente nos festejos carnavalescos, passam por significativas alterações (uma verdadeira explosão midiática), com a proliferação de jornais e rádios e a busca da consolidação da TV, nova mídia criada em 1950 que inicia as transmissões dos carnavais do Rio de Janeiro e de São Paulo no final dessa década e, à medida que se consolida, assume papel estratégico na divulgação dos festejos, tendo os desfiles das escolas de samba o núcleo do espetáculo (SILVA, 2015, p. 162).

Vale dizer que, antes mesmo do advento da televisão, a mídia já exercia um papel fundamental na realização dos desfiles das escolas de samba, seja pela visibilidade dada a elas ou até mesmo por patrocinar e colaborar diretamente com a organização dos seus concursos. Antes mesmo da oficialização dos desfiles,[89] ocorrida em 1935, alguns impressos periódicos da cidade, por exemplo, foram responsáveis por organizar as primeiras competições entre as escolas de samba, definindo, inclusive, o regulamento e as premiações para as escolas mais bem colocadas (CABRAL, 1996; SOIHET, 2008).

Refletindo sobre estes aspectos, Monique Augras chama atenção para um duplo processo existente: o de “valorização” e o de “controle”. Sobre os concursos promovidos pelos jornais, Augras pontua:

[89] “Os desfiles de escolas de samba foram oficializados em 1935, o que para elas significou receber a subvenção regular da prefeitura e ter um dia e local certos para o desfile, dentro do programa oficial do carnaval, elaborado pelo Departamento de Turismo. Até então as escolas tinham sido entidades carnavalescas que desfilavam por conta própria” (SOIHET, 2008, p. 187).

> Premiar o desempenho de determinado grupo permite reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de seguir rotas desviantes. Sob a aparência de valorizar a produção desses grupos, o concurso institui uma hierarquia de valores outros, acaba assegurando a manutenção de um modelo estável e de fácil fiscalização. E o primeiro passo para tanto é a regulamentação (AUGRAS, 1998, p. 30).

As fontes revelam, ainda, a preocupação por parte das escolas de samba em agradar e prestigiar a imprensa. Não é difícil encontrarmos, em diferentes periódicos da época, notícias como: “sexta-feira, à tarde, a Unidos de Vila Isabel ofereceu um churrasco à Imprensa, em seu barracão na Av. 28 de setembro [...]” (CORREIO DA MANHÃ, 2 fev. 1969, p. 3), que demostra bem a deferência de tratamento dada pelas agremiações aos jornalistas que cobriam os carnavais. Da mesma forma, essa reverência também se fez presente durante os desfiles, especialmente em elementos alegóricos utilizados para abrir as exibições das escolas, os chamados “pede-passagem”, cuja função é apresentar a agremiação e/ou seu enredo. É comum encontrarmos menções à imprensa, a exemplo do que vemos na imagem abaixo:

Imagem 11 – Alegoria “pede passagem” do G.R.E.S. Império Serrano, 1962.

Fonte: Acervo da pesquisadora Rachel Valença; foto publicada na página *online* do jornal *Extra*.

O pede-passagem registrado pela fotografia é composto pela representação de dois personagens (um homem e uma mulher) que, aparentemente, incorporariam tipos específicos dos carnavais cariocas, o malandro e a baiana. Ambos “seguram” um enorme pandeiro, elemento em destaque ao centro, no qual se vê a inscrição “G.R.E.S Império Serrano saúda o povo, o comércio, a imprensa escrita e falada e apresenta o seu enredo: Rio dos vice-reis”. É dessa forma, saudando o público (presente nas arquibancadas para prestigiar os desfiles), os comerciantes (que contribuem financeiramente com a festa) e os veículos da imprensa (que fazem a cobertura e que participam diretamente da organização da festa) que a agremiação abriu seu desfile.

Ao analisar o crescimento da influência dos meios de comunicação de massa, Stuart Hall (2006) destaca os impactos dos vetores comunicacionais nas práticas culturais, reforçando os interesses e os confrontos travados entre os diferentes grupos no sentido de dominar ou resistir aos símbolos e ideologias em circulação. O autor enfatiza a dinâmica da comunicação e mostra como as tensões em uma sociedade de massa ocorrem na intercessão entre a política e a cultura.

As reflexões de Hall nos permitem compreender de forma mais ampla as questões que entrelaçam as práticas culturais, como os carnavais, com os acontecimentos políticos na conjuntura analisada. Além disso, seus estudos são válidos para pensar sobre as formas de circulação de ideias a partir das mídias.

3.1 Os carnavais na imprensa escrita e os debates sobre as transformações nos desfiles

No que concerne à cobertura dos desfiles carnavalescos, apesar da primazia conquistada pela TV a partir das últimas décadas do século XX, não é possível ignorar que outros veículos de comunicação, que, durante muito tempo, foram hegemônicos, também continuaram a dedicar espaço para a folia. A mídia impressa, por exemplo, buscou conservar a relevância da sua cobertura carnavalesca por meio da adoção de algumas estratégias. Neste aspecto, é relevante o caso do jornal *O Globo* que, a partir de 1972, passou a promover um concurso paralelo ao oficial, o chamado “Estandarte

de Ouro", que premiava as escolas de samba e seus integrantes em diferentes categorias.[90]

O trabalho desenvolvido pelo pesquisador Eduardo Granja Coutinho (2006), no qual abordou o tema dos chamados "cronistas de momo" no período da Primeira República, mostra que essa relação entre a festa e a imprensa periódica no Rio de Janeiro é antiga e abarcou as mais diferentes manifestações carnavalescas. Coutinho mostra ainda que, além de criar um corpo editorial especializado em crônicas de carnaval, os jornais organizavam concursos entre clubes e entidades carnavalescas e tinham a preocupação de valorizar as manifestações mais "disciplinadas" e integradas com as práticas hegemônicas.

Nesta perspectiva, Coutinho, assim como Nei Lopes e Luis Antônio Simas (2017), destacam a importância da atuação dos cronistas carnavalescos nos meios impressos no sentido de contribuir para legitimar, perante a sociedade, a produção cultural negra, rompendo com alguns preconceitos da elite. Os autores ressaltam que parte considerável destes cronistas provinham de camadas populares e muitos, inclusive, eram afrodescendentes.[91]

Se os jornais, entre fins do século XIX e começo do XX, buscavam dar visibilidade a formas de brincar menos subversivas, as escolas de samba logo passaram a atrair tais veículos de comunicação. No intento de negociar com a sociedade o fim de sua marginalidade, essas agremiações acabam por manter uma relação de proximidade com alguns jornais que, por sua vez, viram nas escolas de samba uma manifestação mais ordeira do que outras formas de brincar o carnaval.

Tratando especificamente do período enfocado, vale ressaltar que a imprensa noticiou, também, as mudanças ocorridas nas escolas de samba e as querelas que elas geraram. Em 1970, por exemplo, no período pré-carnavalesco, o jornal *Correio*

---

[90] O "Estandarte de Ouro" premia os melhores do ano de acordo com as escolhas feitas por um júri composto de convidados do jornal *O Globo*, dessa forma, a premiação é dada aos melhores de cada categoria (que pode variar ao longo dos anos), mas, que, geralmente, engloba: enredo, samba, porta-bandeira, mestre sala, destaque feminino, destaque masculino, entre outros. Para mais informações, ver: <http://www.carnavalize.com/2017/02/estandarte-de-ouro-as-curiosidades-e-os.html>. Acesso em: 1 jan. 2018.

[91] Cabe lembrar que esse assunto foi tematizado por outros autores (memorialistas e acadêmicos) que abordaram o tema tanto em relação ao século XIX quanto para o século XX: jornalistas, como Eneida, e pesquisadores, como Maria Clementina Pereira Cunha (2001), trataram dos carnavais do Rio de Janeiro e da cobertura carnavalesca produzida e publicada em jornais de grande circulação na cidade. Outras obras também abordaram essa questão e a atuação de cronistas na imprensa paulistana (SIMSON, 2007; SILVA, 2008), bem como em outras localidades do país. Também foram tematizados os registros da imprensa negra de São Paulo que não foram produzidas por cronistas propriamente ditos (SILVA, 2008).

da Manhã publicou uma série de reportagens acompanhando os preparativos para a festa daquele ano. Em suas páginas, repercutiram, especialmente, a confusão causada pelo novo regulamento dos desfiles das escolas de samba, proposto pela Secretaria do Turismo do então Estado da Guanabara. A principal questão em debate, que acirrou os ânimos de muitos sambistas, foi a imposição de um tempo máximo para cada desfile, definido em 75 minutos de duração. Todas aquelas escolas que desfilassem dentro desse limite de tempo receberiam uma pontuação extra no momento da apuração, o que, na prática, funcionava como uma punição para quem não obedecesse a nova determinação. A situação gerou uma crise que foi acompanhada e relatada de perto por Aroldo Bonifácio em textos publicados na sua coluna “Momo 70”, nos dias 3 e 6 de fevereiro, como podemos ver nos dois excertos destacados a seguir:

> Algumas escolas de samba estão no firme propósito de recorrer à Justiça impetrando mandado de segurança contra um item que a Secretaria de Turismo incluiu nas Disposições Gerais do regulamento para os desfiles do samba, premiando com dez pontos as concorrentes que não ultrapassem o tempo limitado para exibição perante o corpo de jurados. Alegam as escolas que as colocações finais devem resultar da qualidade dos vários quesitos que entram em julgamento, nada tendo a ver com o tempo que os sambistas gastem para desfilar (CORREIO DA MANHÃ, 3 de fev. 1970, p. 6).

> Está tomando vulto a crise surgida entre as escolas de samba e a Secretaria de Turismo, com a introdução, no regulamento para os desfiles, de dispositivos que os sambistas consideram absurdos. O fato, que foi divulgado em absoluta primeira mão pelo Correio da manhã, poderá empanar o brilho do espetáculo de domingo na Avenida Presidente Vargas [...] (CORREIO DA MANHÃ, 6 de fev. 1970, p. 6).

Em diferentes textos do mesmo jornal, a Estação Primeira de Mangueira é identificada como a escola de samba que tomou frente a esse movimento contrário às mudanças no regulamento de 1970. Foi justamente a agremiação verde e rosa a responsável por ingressar com o “mandado de segurança” na justiça e a defender uma possível “greve”, caso não fossem revogadas as alterações. E se a sua ausência fosse, de fato, confirmada no desfile daquele ano, a agremiação prometia devolver aos cofres públicos o dinheiro da subvenção que havia recebido.[92] Outras escolas

[92] O valor total pago pela secretaria às agremiações do grupo I teria sido de NCr$ 1.235.300,00 (CORREIO DA MANHÃ, 9 jan. 1970, p. 4).

teriam prestado apoio à Mangueira e reforçado a promessa de “[...] não se apresentar [no] domingo de carnaval” (CORREIO DA MANHÃ, 6 de fev. 1970, p. 7).

Diante da ameaça de um possível boicote, o secretário do Turismo, Levy Neves, se manifestou de forma contundente ao afirmar que o regulamento seria mantido em sua integralidade, sem qualquer possibilidade de substituí-lo pelo antigo (de 1969). Levy reforçou, ainda, os motivos que levaram a fixação de um tempo máximo para os desfiles e sugeriu que tal decisão tinha amplo apoio social. A fala do secretário foi registrada nas páginas do jornal, como podemos ver no trecho abaixo:

> Se as escolas se recusarem a desfilar mesmo, elas que respondam por sua atitude perante a opinião pública. Ao fixarmos em 75 minutos o tempo para a apresentação das agremiações, nada mais fizemos do que atender ao povo e a imprensa, que, nos carnavais passados, protestaram unanimemente contra os desfiles que avançavam pela madrugada (CORREIO DA MANHÃ, 6 de fev. 1970, p. 7).

Por outro lado, logo após o anúncio do novo regulamento, algumas agremiações já procuravam se adaptar às novas exigências. Um exemplo claro disso pode ser visto no artigo “Império corta índios para desfilar no horário”, que expõe todo o “esforço heroico” do Império Serrano para reduzir de 4.000 para 2.500 o número de seus componentes, no intuito de garantir os 10 pontos e tentar conquistar o campeonato. Para tanto, a escola teria cortado uma ala inteira fantasiada de “índios” com mais de 500 integrantes, o que explica o título atribuído a matéria (CORREIO DA MANHÃ, 6 de fev. 1970, p. 6).

Outra escola que, segundo as notícias veiculadas pelo *Correio da Manhã*, não demostrou preocupação com a imposição do limite de tempo foi a Acadêmicos do Salgueiro. A opinião de dois integrantes da escola foi exposta no jornal sob o título “Acadêmicos na Avenida”.

O primeiro deles, José Consuelo Nascimento (Presidente do Conselho Fiscal da escola e diretor da ala “Soberanos”) alega, na sua fala, que “[...] o tempo é o de menos”, a preocupação mesmo era conquistar o bicampeonato. A segunda entrevistada, Helena, costureira da escola, se mostra contrária à proposta feita pela Mangueira: “Nós queremos é desfilar. Se nos uníssemos a Manga, de que adiantaria o nosso sacrifício durante todo o ano, juntando dinheiro para a fantasia”. (CORREIO DA MANHÃ, 7 de fev. 1970, p. 4).

A postura adotada pelo Império e pelo Salgueiro, que contrasta com o discurso apresentado por sua coirmã Mangueira, nos oferece indícios de que, de fato, não existia uma unidade por parte das agremiações no sentido de enfrentar as imposições da Secretaria do Turismo.

O desenrolar da situação confirma isso; não tardou para a verde e rosa perceber que não teria força suficiente para sustentar a situação e, portanto, restou, à mesma, voltar atrás. Assim, no mesmo dia 7 de fevereiro, foi publicada a fala de José Ramos, um dos diretores da Mangueira, anunciando que a escola não pretendia liderar movimento "grevista" nenhum e confirmava a participação da agremiação no concurso daquele ano. Todavia, o mesmo fez uma ressalva: caso a escola fosse prejudicada por não cumprir o tempo, "o problema ficará mais sério" (CORREIO DA MANHÃ, 7 de fev. 1970, p. 4).

Devemos considerar ainda que o novo regulamento oficial foi apresentado poucos dias antes do carnaval ocorrer, o que por si só gerou muitas críticas por parte dos dirigentes das agremiações, insatisfeitos com a demora na divulgação do documento.[93] No entanto, ao que indicam as fontes, a preocupação com o tempo total do espetáculo – que, em anos anteriores, foram marcados por atrasos consecutivos em seu início, além de exibições muito prolongadas – era algo que estava posto e sendo debatido em reuniões com os representantes das agremiações há algum tempo.[94]

A ideia de um tempo limitador, portanto, assim como a redução do número de integrantes para, no máximo, 2.500 pessoas desfilando por escola, não eram propriamente novidades àquela altura, pois vinham sendo gestadas há tempos. A exigência de um maior controle no tempo de exibição das escolas ganhou força também por conta das transmissões televisivas e a necessidade de enquadrar o horário do espetáculo na programação dos canais de TV.

Outras propostas também surgiram diante do problema dos atrasos, mas acabaram por ficar pelo caminho, tal como a ideia de dividir as escolas em apresentações que ocorreriam em duas avenidas diferentes. A questão que estamos tentando chamar atenção, porém, reside no fato de que tais novidades modificaram

[93] "[...] os sambistas acharam que o atraso na feitura do documento prejudicou as escolas" (JORNAL DO BRASIL, 6 fev. 1970, p. 5).

[94] Os problemas dos atrasos e possíveis maneiras de solucioná-los vinham sendo pautados e discutidos há anos, mas, pelo menos, desde outubro de 1969, as inovações começavam a ser pensadas como obrigatoriedades para o novo regulamento (JORNAL DO BRASIL, 2 fev. 1970, p. 18).

profundamente os desfiles. Com um tempo reduzido para se apresentar, a escola tem que passar pela avenida mais rápido, o que implica, inclusive, em modificações sonoras no samba (para viabilizar um desfile mais rápido).

Em outras palavras, o samba-enredo também sofreu modificações radicais a partir da década de 1970. Tornou-se mais acelerado, distanciando-se dos sambas lentos e cadenciados de décadas anteriores. Um fator que, provavelmente, pesou nessa mudança foi a necessidade das agremiações de fazer um desfile mais rápido devido à cronometragem do tempo. Podemos ainda considerar os impactos decorrentes da gravação dos discos (*Long Play*).

Em 1975, a Acadêmicos do Salgueiro sagrou-se campeã do carnaval. No entanto, a escola enfrentou alguns protestos na imprensa, que criticavam a valorização excessiva dos quesitos plásticos presentes em seu desfile em detrimento do samba. Em crônica intitulada “Só ganha quem faz show. E quem perde fica. É o samba S.A.”, assinada por Alberto Nunes, podemos perceber essa crítica claramente:

> Só posso aceitar a vitória da Salgueiro passivamente se não levar em conta a própria existência das escolas de samba, calcadas no samba crioulo de dizer no pé o que o Salgueiro diz nas alegorias. Mas chamo a atenção dos presidentes das escolas que pretendem manter viva a tradição. O samba morreu exatamente no momento em que as quadras foram invadidas pelos cinturas duras de maior status e que podem pagar o preço caro de uma noite de ensaios. E por isso que o Salgueiro está certo e ganha. Porque sabe que a decisão estará nas mãos de 10 pessoas que nada tem a ver com o que o povo viu, gostou e aplaudiu. [...] A culpa é toda minha: Quem mandou gostar de samba? (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1975).

A concepção do jornalista é a da necessidade de preservação da “tradição”, por isso ele diz que as escolas de samba foram corrompidas com a entrada dos “cinturas duras”, ou seja, das pessoas provenientes da classe média. As reflexões trazidas por Cavalcanti se encaixam perfeitamente neste caso; é a tensão entre os elementos visuais e sonoros que está em debate. Mas, no texto, Alberto Nunes destaca ainda um fator determinante para essa situação ocorrer: a composição do júri.

Basicamente, Nunes deixa entrever que existe um distanciamento entre aqueles que avaliam o concurso e o gosto popular. Neste sentido, aquelas escolas que melhor se adaptam às regras do jogo, ou seja, ao que os jurados esperam, acabam por se beneficiar. No caso, o Salgueiro é apontado, nessa conjuntura, como

uma escola que estava conseguindo melhor corresponder a essas expectativas – o que, necessariamente, passaria pela valorização dos aspectos plásticos.

Esta valorização do “visual” se expressa, inclusive, no regulamento dos desfiles. Tomemos como exemplo o regulamento do carnaval de 1970. Os quesitos avaliados eram os seguintes: 1- Bateria, 2- Harmonia, 3- Fantasias e comissão de frente; 4- Enredo e letra do samba; 5- Coreografia do Mestre-sala e Porta-bandeira; 6- Evoluções e conjuntos; 7- Alegorias e desfile. Com um detalhe importante: “Cada um dos quesitos vale de 1 a 10 pontos, à exceção do último, cuja a cotação pode atingir até 15 pontos. [...] há três juízes que podem votar de 1 a 5 pontos cada” (MANCHETE, 1970, n. 929, p. 38).

Desde muito antes, no entanto, a perspectiva já era afrontada por uma outra forma de encarar essa questão da imposição do visual na imprensa. Na revista Manchete, por exemplo, ainda em 1968, é possível encontrar argumentos como:

> Os tradicionalistas, que condenam todas as consequências da modernização das escolas de samba, devem ter ficados um tanto abalados nas suas convicções se repararam bem como se deu destaque êste ano, à beleza das sambistas. As micro-saias revelaram figuras admiráveis; fantasias estilizadas realçaram jovens bronzeadas como as sereias da praia. Quase todas as passistas se apresentaram com figurinos modernos. Graças a isso tiveram mais liberdade de movimento. E o público saiu ganhando (MANCHETE, 1968, n. 830, p. 75).

A coluna “samba e lantejoulas” publicada no *Correio da Manhã* em 6 de janeiro de 1970, assinada por José Antônio Nonato, trazia à baila a tensão existente dentro da Portela naquele momento em razão da presença de Clóvis Bornay no desfile da escola. Segundo o que foi publicado no jornal, a Portela estava “dividida”: metade da escola demostrava-se favorável à participação de Clóvis no desfile e na organização do enredo, todavia, a outra parte dos integrantes estava insatisfeita com a intromissão daqueles que foram definidos como os “brancos que de samba não entendem nada”.

O jornalista defende, no entanto, que essa justificativa utilizada pela ala dos insatisfeitos era falsa, visto que a mesma escola já contava com a presença de outros brancos em seus desfiles há algum tempo. O incômodo, na verdade, não seria motivado pela cor, mas, sim, pela orientação sexual de Clóvis.

> A mesma Portela já colocou em seu desfile uma ala de estudantes – os sadios garotões da esquerda festiva, com suas meninas maravilhosas – branquíssimos. Ou tostados pelo sol de Ipanema. A miscigenação é um fato nas escolas de samba. A integração de classes sociais, também. A louríssima Zélia Hoffman é destaque permanente no Salgueiro. E em todas as escolas desfilam juntos, sem descriminação, o pessoal do morro e da Zona Sul. Às escolas interessa o prestígio social trazido pelo pessoal além-túnel. [...] colocada a coisa nos seus devidos termos, o preconceito não é contra os brancos. Na verdade, tudo se resume em brancos, sim – bonecas, não! (CORREIO DA MANHÃ, 6 jan. 1970, p. 4).

Com uma linguagem irônica, o jornalista apresenta algumas informações e tenta descredibilizar a justificativa utilizada por parte dos portelenses que não aceitavam a presença de Clovis Bornay. Neste sentido, o autor busca denunciar o verdadeiro preconceito por trás daquele movimento. É claro, a homofobia, o machismo e outras formas de violências e preconceitos se fazem presentes no interior das escolas de samba, até porque elas estão inseridas num contexto mais amplo, e refletem a sociedade e o pensamento geral – inclusive, dos militares no poder.[95]

O que mais nos interessa nesse texto, todavia, é a ideia expressa pelo jornalista de que já existia, àquela altura, uma relação consolidada, já que a presença de indivíduos moradores da zona sul era um fato consumado Quando ele diz que as escolas não apenas aceitavam os brancos da zona sul como estavam interessadas na sua integração por conta do prestígio social que essas pessoas poderiam garantir, reforça o argumento de que esse percurso de modernização dos desfiles não foi algo imposto, mas fruto de interesses das duas partes.

Neste mesmo jornal, foi publicada dias depois, a coluna “Carnaval”, de Aroldo Bonifácio. No texto, o jornalista destaca o crescimento do interesse de pessoas de classes sociais distintas em participar dos ensaios nas quadras das escolas.

> Não sou saudosista, mas que no meu tempo era melhor, isto era, pois cada um saia como podia, de chitão de cetim royal salpicados de lantejoulas e fitas todos aplaudiam, estavam bem vestidas, não existia essa demagogia, todos se uniam e se respeitavam. Resta muito pouco do samba autêntico o que se vê hoje é acrobacia (CORREIO DA MANHÃ, 12 jan. 1970, p. 10 [depoimento de Maria Romana da Silva]).

[95] Fábio Henrique Lopes, no texto “Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: Apontamentos de uma pesquisa”, publicado pela Revista *Esboços*, em 2016, adverte que a violência praticada nas prisões em relação a esse grupo ainda foi pouco estudado, o que não significa que não tenha existido.

O encontro entre tradição e modernidade nos desfiles das escolas de samba é outro ponto explorado pela imprensa do período. Neste sentido, encontramos diferentes matérias que tratam sobre como essas agremiações articularam as novidades que foram surgindo e os elementos que permaneceram com o tempo. Na revista *Manchete*, em 1969, essa capacidade de unir as duas coisas é reverenciada e apontada como uma das explicações para o sucesso desta modalidade carnavalesca.

> [...] as escolas são, ao mesmo tempo, o desfile luxuoso e o bloco espontâneo, a alegoria e o entrudo, a comemoração que antecede a quaresma e a festa africana, o samba folclórico e a coreografia inspirada na dança moderna. No seu desejo de unir e resumir, elas incluem passistas de exibição e baianas tradicionais, incorporam numa mesma apresentação, compositores de morro e artistas plásticos saídos das universidades. Tudo isso para contentar um público exigente e apaixonado, que compõe a "nova classe" do carnaval, isto é, os foliões de arquibancada (MANCHETE, 15 fev. 1969, p.7).

O texto, como é possível perceber, exalta de maneira positiva essas dualidades que se fazem presentes nas escolas de samba, que, na narrativa apresentada pela revista, figuram como espaços propícios ao encontro das diferenças. A preocupação com o olhar do outro, no caso, de um público que ocupa as arquibancadas (uma das novidades da década de 1960, como vimos anteriormente) também é lembrada nas considerações feitas. Esse é um ponto importante na matéria, pois as escolas, de fato, desfilam para agradar ao público e aos jurados (que avaliam os diferentes quesitos e são responsáveis por atribuir as notas que decidirão a campeã). Vencer o concurso é algo almejado por todas elas, mas sambar, se divertir e arrancar aplausos efusivos dos "foliões de arquibancadas" é algo igualmente pretendido por seus integrantes.

A matéria continua ainda na página seguinte e apresenta fotos que mostram tanto a beleza da fantasia de alguns de seus componentes como outras que evidenciam mais a alegria de passistas e sambistas se divertindo e gingando na pista. Selecionamos duas dessas fotos que parecem traduzir muito bem essa relação que o texto vem destacando em sua argumentação:

Imagem 12 – Destaque no desfile da Portela exibe sua luxuosa fantasia.

Imagem 13 – Conjunto composto por homens se apresenta com seus pandeiros.

Fonte: Manchete, 15 fev. 1969, p. 8.

As fotografias escolhidas e apresentadas na matéria dialogam com o texto. A fantasia luxuosa ostentada pelo destaque feminino da Portela, representando a suntuosidade deste carnaval moderno e glamourizado, existe em paralelo ao grupo de homens que tocam pandeiros e riscam o asfalto com toda sua desenvoltura. Imagens e textos desta forma apontam para a mesma coisa: as escolas de samba são frutos desta junção, destes vários elementos que, combinados, resultam em algo único: os desfiles das escolas de samba.

O moderno e o tradicional se encontram nestes diferentes elementos e uma frase colocada em destaque na publicação analisada resume bem isso: “Na grande batalha das escolas, todas as novidades são aceitas. Só três coisas não mudam: a batida do samba, a evolução do mestre-sala e as alas de baianas” (MANCHETE, 15 fev. 1969, p. 8). Bem, certamente, essa afirmação é questionável; inclusive, alguns críticos reclamaram bastante de mudanças significativas ocorridas no andamento do samba e na inserção de novos instrumentos. No entanto, devemos reconhecer que as mudanças acontecem e são naturais de uma manifestação cultural que permanece viva. Muitas vezes, tais mudanças ocorrem, justamente, para que as escolas de samba permaneçam.

Vale dizer que a dança também se modificou muito no período. Ao analisar os vídeos disponibilizados na plataforma do YouTube das transmissões dos desfiles, podemos comparar os movimentos realizados ainda na década de 1960 com aqueles de meados de 1980 e, claramente, o que se vê comprova que houve, sim, modificações na dança realizada pelos passistas e demais foliões. Os requebros, a velocidade dos passos, a incorporação de novos movimentos, a marcação. Se pararmos para analisar, é até compreensível que, no decorrer deste período, essas mudanças se operaram na forma de se "sambar", já que o próprio ritmo samba também se modificou.

Outro dado destacado ao longo do texto é o luxo das fantasias que, segundo o que é argumentado na matéria, é o que há de mais significativo neste percurso que levou ao apogeu das escolas de samba – um marco em especial é ressaltado: Chica da Silva apresentada pelo Salgueiro em 1963. O sucesso da fantasia foi tão grande que foi parar no desfile de fantasias do Teatro Municipal.[96] De fato, no decorrer dos anos 60 e 70, cresceu o número de destaques e qualidade das fantasias exibidas por esses homens e mulheres.

Na revista *Manchete*, essas questões aparecem de forma constante. A exaltação das escolas de samba como um grande espetáculo é algo que está presente em diferentes edições da revista.[97] Se, nas páginas dos jornais e revistas, estes aspectos já eram ressaltados, na televisão, a espetacularização dos desfiles ganhou uma nova dimensão. No tópico a seguir, abordaremos, justamente, os carnavais exibidos pela TV.

3.2 Carnavais televisionados

Nessa conjuntura, o carnaval carioca passou a ser captado pelas lentes das câmeras de emissoras de TV existentes no período. Foi ainda no ano de 1960 que ocorreu a primeira transmissão televisiva da festa. A TV Continental[98] foi a emissora

[96] Esse assunto foi tratado também por Danilo Bezerra (2018), em capítulo do livro coletivo *Silêncios e transgressões*, sob o título "Paula do Salgueiro: notas sobre a vida, liderança e o samba da passista-show (1954-1963)".

[97] Para citar algumas matérias que seguem esse viés: "Escolas: o esplendor do samba" (MANCHETE, 1 mar. 1969, p. 121- 122); "O Desfile dos Bilhões" (MANCHETE, 8 mar. 1969, p. 49).

[98] A TV Continental foi uma das primeiras emissoras de televisão fundadas no Brasil. Iniciou suas atividades em 1959 na cidade do Rio de Janeiro e permaneceu no ar até 1971. Para mais informações, conferir o verbete disponível no site: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-continental>. Acesso em: 29 jan. 2018.

pioneira que transmitiu, em *flashes*, os desfiles na avenida Rio Branco. No entanto, foi somente em 1971, após a instituição de tempo limite de apresentação para cada agremiação e de melhorias na parte técnica, que se firmou uma dinâmica própria de transmissão dos concursos (CABRAL, 1996).

É justamente na virada da década de 1970 para 1980 que os desfiles das escolas de samba se firmam como um superespectáculo transmitido para milhões de telespectadores espalhados pelo país. Nesse contexto, portanto, os desfiles já extrapolavam as barreiras geográficas e eram assistidos de diferentes localidades. Farias destaca que a TV Rio, desde a década de 1960, desenvolvia uma cobertura jornalística dos desfiles realizados na Presidente Vargas. No entanto,

> A fixação dos desfiles, como parte da programação das redes de televisão, ocorreu no início da década de 1970, levando a concorrência as redes Tupi e Globo. Desde então, a transmissão acompanhou a evolução da parafernália técnica da mídia televisual (FARIAS, 2009 *apud* GUARAL, 2022, p. 96).

A bibliografia sobre carnaval consultada indica, portanto, que diferentes emissoras participaram desse processo, produzindo imagens dos desfiles a partir de 1960. Na imagem 14, destacada abaixo, vemos um cinegrafista da TV Globo operando uma câmera durante o carnaval de 1969. Publicada na revista *Manchete*, a fotografia é acompanhada de uma descrição que explica ao leitor que foram mais de 20 horas de filmagens, 500 profissionais envolvidos e uma cobertura que ofereceu, ao telespectador, um panorama geral das mais diversas manifestações carnavalescas espalhadas pela cidade.[99] A imagem é complementada pelo texto que exalta, ainda, os recursos técnicos empregados pela emissora na transmissão.

[99] "Tudo isso foi para que o carioca que preferiu ficar em casa tivesse uma ideia precisa e completa do carnaval de 1969. A palavra de ordem – dar o máximo de imagem, ação e movimento – foi cumprida fielmente. Não bastava que as câmeras ficassem ligadas, diante deste ou daquele espetáculo. Tentava-se reproduzir os bailes de forma dinâmica, oferecendo uma imagem viva daqueles com os quais se tinha exclusividade de cobertura. Assim, a própria transmissão passou a ser uma atração a mais. Aqui eram os concursos de fantasias, ali os desfiles das escolas de samba, mais adiante as cenas de rua, em seguida os foliões de salão. O telespectador da TV Globo esteve presente a todos os pontos da cidade no carnaval" (MANCHETE, 8 mar. 1969, p. 138).

Imagem 14 – Cinegrafista da TV Globo conduz uma das câmeras utilizadas pela emissora para transmitir os desfiles das escolas de samba em 1969.

Fonte: MANCHETE, 8 mar. 1969, p. 138.

Vale observar, também, a centralidade que a TV Globo foi ocupando, sobretudo, a partir de meados dos anos 1970 e início dos anos 1980. A emissora em ascensão, preocupada em atrair a audiência e, por conseguinte, anunciantes, enxergou no desfile das escolas de samba um "evento-espetáculo" com grande potencial de consumo pelos telespectadores. Dessa forma, buscou-se desenvolver, a partir do chamado "padrão Globo de qualidade", um modelo de cobertura televisiva para a festa.

A emissora passou a conceder aos desfiles a distinção de um "evento especial", assim como ocorria com o "Grande Prêmio Brasil de Fórmula 1", por exemplo. Este dado é apresentado por Edson Farias, que argumenta ainda que:

> A festa-espetáculo das escolas de samba integrara a divisão funcional voltada para shows da Rede Globo. Assim, a pré-produção da transmissão envolve a realização de reuniões periódicas com os departamentos da empresa envolvidos com a transmissão dos desfiles de carnaval. Nessas ocasiões, são definidas questões referentes ao tempo de transmissão, ao número de equipamentos e ao pessoal empregado. É quando se orçam os gastos que se decide o que será mostrado entre a passagem de uma escola e de outra e que são concebidas as vinhetas, que apresentam os sambas-enredos das respectivas agremiações e que se distribuem ao longo da programação nacional da emissora (FARIAS, 2009 *apud* GUARAL, 2022, p. 96).

Para Hiram Araújo (2000), a chegada da TV a cores no Brasil, em 1975, foi um marco deste processo, pois representou uma “revolução estética” na transmissão dos desfiles. A televisão passou a ter, também, um papel decisivo na organização da competição, tendo, inclusive, que adaptar os horários dos seus desfiles para atender aos interesses das emissoras, como relata Sérgio Cabral (1996, p. 212):

> A partir das 17h30 do domingo de carnaval, as emissoras de televisão transmitiriam diretamente de Bogotá a partida entre as seleções do Brasil e da Colômbia, pelas eliminatórias da Copa do Mundo de 1978. Como o início do desfile estava marcado para as 18h, as primeiras escolas a desfilar não seriam vistas pelos telespectadores. A Riotur, por sua vez, não pretendia mudar o horário, porque, segundo seu presidente, Vitor Pinheiro, a empresa assumira compromissos com agências de viagem e, pela primeira vez, emissoras de TV de várias partes do mundo pagaram uma taxa para transmitir o desfile. Durante vários dias o assunto foi debatido, até que o prefeito Marcos Tamoio decidiu autorizar a abertura do desfile às 20h.

Neste início, a Riotur era o órgão responsável por autorizar o uso das imagens pelas mais diferentes emissoras que solicitavam transmitir a festa. Portanto, entre os anos de 1960 e 1970, não existia ainda qualquer tipo de negociação no sentido de estabelecer um acordo de exclusividade no que se refere à captação e transmissão das imagens dos desfiles das escolas de samba. Somente a partir de 1982 que esse tipo de acordo passou a ser negociado entre as emissoras interessadas e a entidade representativa das agremiações; nessa ocasião, especificamente, era a Associação das Escolas de Samba e, a partir de 1985, a Liga Independente das Escolas de Samba.

Com o advento das transmissões dos concursos pela TV, os quesitos visuais ganharam uma nova dimensão. Como destaca Maria Laura Cavalcanti (2006), é nas décadas de 1960-1970 que se consolida a “primazia do visual” nas escolas de samba; desta forma, os carros alegóricos cresceram de tamanho e as fantasias também sofreram algumas modificações. Cabe ressaltar a preocupação dos carnavalescos e de outros integrantes em produzir “belas” imagens não apenas para o público presente, mas também para os telespectadores.

Sobre essas questões técnicas, Zélia Lopes da Silva (2015), partindo das reflexões de Esther Hamburger, destaca diferentes fatores que viabilizaram a consolidação da TV no Brasil, mostrando que não se deu de uma hora para outra, mas, sim, a partir de uma série de regulamentações, investimentos governamentais e

desenvolvimento tecnológicos. A autora recupera, no seu livro *Dimensões da Cultura e da sociabilidade*, alguns marcos técnicos que deixam um pouco mais claras as etapas de evolução da estrutura necessária para que esse processo se materializasse de fato.[100]

Nessa época, a TV havia atingido um público considerável de telespectadores no país? Qual era a situação dessa expansão televisiva? Os dados apresentados na tabela a seguir mostram a progressiva disseminação do aparelho de televisão pelas diferentes regiões do país ao longo das décadas enfocadas neste estudo. Independente das desigualdades regionais evidenciadas pelos números, é notável o avanço da presença de televisores nos lares de boa parte dos brasileiros.

Tabela 1 – Proporção de Domicílios com televisão em território nacional (1960-1980)

	1960	**1970**	**1980**
Brasil	4,60%	22,80%	56,10%
Norte	0,00%	8,00%	33,90%
Nordeste	0,26%	6,00%	28,10%
Centro-Oeste	0,34%	10,50%	69,70%
Sudeste	12,44%	38,40%	74,10%
Sul	0,80%	17,30%	60,50%

Fonte: Elaborado com base nos dados levantados por Maria de Fátima Guedes e Suzana Cavenagui[101] e apresentados por Esther Hamburguer no texto "Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano" (1998).

Esther Hamburguer destaca ainda que, até meados dos anos 1960, a televisão brasileira era marcada pela improvisação e pela precariedade. No entanto, aos poucos, com as novas tecnologias e a formação de novos profissionais aptos às particularidades do novo veículo, a televisão foi passando por um processo mais intenso de profissionalização no Brasil.

[100] Alguns destes marcos foram: 1968 (implantação de um sistema de micro-ondas); 1974 (expansão do sinal para regiões do norte e centro-oeste do país); 1981 (acordo firmado entre a Embratel que possibilitou 1985 e 1986 (lançamento dos satélites brasileiros 1 e 2) (SILVA, 2015, p.161).

[101] As duas pesquisadoras mencionadas participaram do projeto “The Social Impact of Television on Reproductive Behavior in Brazil” do Population Research Center da Universidade do Texas-Austin, sob a coordenação de Joseph E. Potter.

O Estado brasileiro, segundo Hamburger, teve um papel central neste processo de crescimento da televisão no país ao estimular, de várias maneiras, as emissoras comerciais[102] (especialmente, por meio das concessões e dos empréstimos cedidos pelos bancos públicos).

Ainda no curto governo de Jânio Quadros, foi criado o Conselho Nacional de Telecomunicações, responsável por regulamentar e estabelecer normas para o funcionamento das emissoras no país. Todavia, foi somente a partir do regime militar que essa área passa a ser considerada “estratégica” para as políticas que visavam a “integração nacional” do regime. Neste bojo, os governos militares investiram na infraestrutura necessária à ampliação das transmissões televisivas (HAMBURGUER, 1998).

Para Muniz Sodré (1984), a mídia teve um papel primordial na transformação do carnaval em um grande espetáculo. Nas suas reflexões, o autor afirma que:

> O carnaval, de rito de celebração comunitária, convertia-se gradualmente num grande espetáculo. O toque final foi dado pelas revistas, jornais, cinema e televisão, que passaram a tratar o carnaval como espetáculo a ser consumido por um público de massa” (Sodré 1984, p. 34).

É preciso considerar que o modelo brasileiro de televisão foi arquitetado a partir da importação e da dependência de tecnologias estrangeiras. Além do mais, o seu desenvolvimento se viabilizou graças ao suporte publicitário, de onde partia sua principal fonte de receita.

Esta questão da publicidade e das quantias investidas em cada veículo de comunicação é um ponto relevante para analisarmos, pois nos permite visualizar, através de comparações, a importância que a TV foi conquistando perante o conjunto de mídias existentes no país. Portanto, observemos os dados contidos no quadro abaixo:

[102] Fundação das principais emissoras comerciais do país: TV Tupi, criada em 1950 (por Assis Chautebriand); TV Record, em 1953 (por Paulo Machado de Carvalho); TV Excelsior, em 1960 (por Mário Wallace Simonsen); TV Globo, em 1963 (por Roberto Marinho); TV Bandeirantes, em 1967 (por João Saad); SBT, em 1981 (por Silvio Santos); TV Manchete, em 1983 (por Adolpho Bloch); RedeTV, em 1999 (por Amilcare Dallevo).

Quadro 4 – Distribuição percentual da verba de mídia por veículos

Ano	TV	Jornal	Revista	Rádio	Outros
1962	24.7	8.1	27.1	23.6	6.5
1964	36.0	16.4	19.5	23.4	4.7
1966	39.5	15.7	23.3	17.5	4.0
1968	44.5	15.8	20.2	14.6	4.9
1970	39.6	21.0	21.9	13.2	4.3
1972	46.1	21.8	16.3	9.4	6.4
1974	51.1	18.5	16.0	9.4	5.0
1976	51.9	21	13.7	9.8	3.5
1978	56.2	20.2	12.4	8.0	3.2
1980	57.8	16.2	14.0	8.1	3.9
1981	59.3	17.4	11.6	8.6	3.1
1982	61.2	14.7	12.9	8.0	3.2
1983	60.6	13.3	12.2	10.5	3.4
1984	61.4	12.3	14.3	6.8	5.2
1985	59.0	15.0	17.0	6.0	3.0

Fonte: MATTOS, 1990.[103]

Os dados apresentados no quadro acima mostram de forma nítida que, ao longo do recorte temporal proposto, a televisão ascendeu e assumiu o protagonismo absoluto em relação à questão de ser o principal veículo de comunicação do país no que se refere à capacidade de atrair investimentos.

Se, nos primeiros anos, ainda existia certo equilíbrio nas percentagens, com o avançar do tempo, a TV se isolou na dianteira, sendo que, a partir de meados da década de 1970 em diante, passou a ter sempre mais da metade de todo o dinheiro despendido em publicidade.

Inseridas no espectro de corresponder aos objetivos capitalistas, a TV figura nesse cenário como uma nova e poderosa alternativa a ser utilizada pelo capital, pois foi capaz de oferecer novas possibilidades como veículo propagador dos bens de consumo produzidos. Além de ampliar o mercado consumidor da indústria cultural, a televisão age também como instrumento mantenedor da ideologia e da classe dominante (CAPARELLI,1982).

[103] Em seu trabalho, Mattos (1990) cita como suas fontes de pesquisa para este levantamento: a revistas *Propaganda* e *Meio & Mensagem*, o Grupo Mídia, o CBBA/ Propeg e McCannErickson Brasil.

Seguindo esse raciocínio, algumas questões chamam a nossa atenção: se, nos primeiros anos, a televisão ainda era um veículo de comunicação de difícil acesso, com, ainda, baixa entrada na maioria dos lares brasileiros (por questões técnicas e financeiras), como é que eram capazes de atrair o interesse dos anunciantes? Quem eram esses patrocinadores e qual relação mantiveram com eles?

Um dado importante que devemos considerar é que, logo no início, foram as empresas estrangeiras que mais investiram em propaganda na TV brasileira, isso se explica por suas agências de publicidade já terem contato com esse veículo em seus países de origem. Em seus estudos sobre o tema, Gabriel Priolli (1985) enfatiza, ainda, o poder de decisão que esses patrocinadores estrangeiros tiveram dentro dos canais de TV aqui no Brasil.

Em 1976, o Brasil já ocupava a 4ª posição no *ranking* mundial de países com maior número de usuários do Satélite *IntelSat*. Diante desse cenário, ainda naquele ano, o governo aprovou o projeto de desenvolvimento de um Sistema Brasileiro de Telecomunicação, que, todavia, acabou por ser descontinuado a partir de maio de 1977, em decorrência dos problemas econômicos que o país atravessava (MATTOS, 1990).

Segundo estimativas da ABINEE, em 1978, o número de aparelhos televisores no Brasil alcançou a marca de 14.825.000. Em 1985, a TV Globo já era considerada a quarta maior rede de televisão do mundo, perdendo apenas para as estadunidenses: BBS, ABC e NBC. Na ocasião, a empresa de Roberto Marinho já contava com mais de 12 mil funcionários e oferecia uma cobertura de 98% do território nacional.

A exemplo de outros momentos comemorativos que marcam o calendário anual brasileiro, o carnaval também foi utilizado como temática de propaganda das mais diversas empresas que buscavam alavancar suas vendas nesse período específico do ano: é comum encontrarmos, nos jornais analisados pela presente pesquisa, propagandas de produtos diversos que se utilizam de certa estética carnavalesca (ou seja, valem-se de imagens, como confetes, serpentinas, máscaras, pandeiros etc.) ou, ainda, de expressões que nos remetem a esse universo (como “carnaval”, “samba”, “passista” etc.), entre outros tipos de referências que, de alguma forma, nos remetem à pândega momesca.

Vários anúncios que seguem esse padrão mencionado podem ser encontrados conforme a festa se aproximava, e não seria diferente, também, com a venda de aparelhos de TV. Nas investigações feitas junto à Hemeroteca digital, foi possível

encontrar alguns televisores sendo anunciados em períodos carnavalescos. Desta forma, selecionamos um anúncio que nos interessa aqui pelas possibilidades de análise que ele nos permite aventar:

Imagem 15 – Anúncio da Cobrás com diferentes modelos de televisores à venda, publicado no jornal *Correio da Manhã,* em 1962.

Fonte: Correio da Manhã, 04 de fev. 1962, [2º caderno], p.03.

A propaganda exposta acima evidencia uma estratégia de *marketing* muito comum, adotada em larga escala por diferentes empresas dos mais diversos ramos, que é, justamente, aproveitar certas datas específicas/comemorativas e utilizá-las como pano de fundo temático para incentivar as pessoas a comprarem os seus produtos e serviços.

Nesse caso, em específico, o anúncio é das Lojas Cobrás e foi publicado às vésperas do carnaval de 1962. Assim, a empresa aproveitou da temática carnavalesca para estimular a venda de seus televisores,[104] sugerindo que os aparelhos permitiriam aos seus usuários acompanhar, diretamente de suas casas, os festejos ocorridos nos mais diferentes lugares da cidade – como é dito no anúncio: “No centro! Nos Bairros! Nos Clubes! Nas Ruas! No Municipal! As escolas de samba! Os Ranchos! Os préstimos das grandes sociedades!”.

O personagem em destaque na propaganda, aparentemente feliz e muito bem acomodado em uma poltrona, estaria, ao que tudo indica, preparado para assistir ao carnaval pelo monitor de sua TV (pelo menos, é o que a imagem somada ao texto que a acompanha parece nos sugerir). O pijama que ele veste, a pantufa no pé, a sua pose relaxada, o cigarro e a bebida dispostos na mesinha ao lado são elementos que compõem a cena e que buscam transmitir para o leitor a ideia de relaxamento e de conforto – o homem estaria aproveitando a pândega carnavalesca distante das ruas cheias de gente, do barulho, da sujeira ou de qualquer outro elemento “desordeiro”, contudo, mesmo assim, conseguiria acompanhar as mais diferentes manifestações carnavalescas, “graças” à televisão.

Como é possível perceber, o público-alvo da propaganda não são aquelas pessoas que pretendem “brincar” ou, até mesmo, observar de perto o carnaval nas ruas, arquibancadas ou salões da cidade, mas, sim, aquelas que preferem aproveitar o período festivo para descansar no conforto do seu lar.

Dessa forma, o anúncio lança um convite aos seus interlocutores: “assista ao carnaval de camarote” – o uso da palavra “camarote” é simbólico porque esse termo, em geral, é utilizado para se referir aos espaços privativos em festas, teatros etc. destinados a um público mais “seleto”. Vale dizer que a palavra “camarote” assume, no anúncio, o sentido de “casa” ou até mesmo “sofá/poltrona”, ou seja, a mensagem que o texto busca transmitir é a de que a televisão é capaz de te entregar a experiência de assistir ao carnaval, mas sem, necessariamente, estar nele, desfrutando do conforto de estar num “camarote”.

---

[104] Na propaganda, são apresentados seis modelos de TV de marcas diferentes (G.E. Decorama; Standard Eletric, Emerson, Invictus e Pionner; todos eles de 23 polegadas). De cortesia, na compra de uma TV, é oferecida a antena externa, que, segundo a descrição, sintonizava todos os canais. Os valores dos aparelhos não são informados na íntegra – a única informação fornecida é a possibilidade de o cliente pagar 10.000 de entrada e o restante “como [você] quiser” (sugerindo, assim, a possibilidade de parcelamento).

No *Correio da Manhã*, naquele mesmo ano, temos divulgada a programação do “Canal 13”. É possível encontrar a seguinte descrição:

> De maneira Geral, podemos dizer que, este ano, a cobertura do carnaval feita pelo rádio e pela televisão foi boa. Se não, vejamos: o Canal 9, sem grandes recursos técnicos e com uma equipe, em sua maioria, quase desconhecida, não abandonou o asfalto. Pôs os telespectadores em contato com turistas, autoridades, agremiações, foliões isolados e blocos. Fez o possível para agradar. Perdeu tempo, entretanto, em entrevistar as mocinhas dos carros alegóricos. São carinhas bonitas que não sabem dizer nem boa-noite. O canal 6 estêve bem, com uma agradável revelação: Eduardo Sydnei, antes conhecido apenas como produtor. O canal 13 reuniu uma equipe muito bem preparada [...]. (CORREIO DA MANHÃ, 8 mar. 1962, [2º caderno], p. 2).

Parte da programação exibida nos canais em atividade no Brasil provinha de fora do país. Isso nos leva a refletir sobre o impacto que a recepção dessas imagens e conteúdos teve na sociedade brasileira no período analisado e, obviamente, se (e como) isso afetou as escolas de samba e a produção dos seus desfiles. Afinal, não podemos esquecer que as agremiações a todo tempo dialogaram com seu contexto mais amplo. Portanto, a expansão do número de televisores no país ao longo das décadas analisadas, assim como a presença de imagens produzidas no exterior por outras culturas, certamente repercutiu em alguns dos integrantes das agremiações. Os carnavalescos, por exemplo, são figuras que cumprem também esse papel de “mediadores” culturais no seio das escolas de samba.

É possível encontrar, nos jornais e revistas da época, muitas outras propagandas que buscavam comercializar televisores utilizando-se do carnaval como mote para alçar suas vendas – o que indica, também, o aumento expressivo de telespectadores pelo país. Selecionamos mais uma dessas propagandas – já que analisamos, anteriormente, uma da década de 1960, convém escolher uma mais próxima do fim do nosso recorte. Duas décadas após a propaganda que acabamos de analisar ser lançada, um anúncio da empresa Philco, em 1984, foi publicado na revista *Manchete*:

Imagem 16 – Propaganda da Philco – TV, Câmera e Videocassete, publicada na revista *Manchete*, em 1984.

Fonte: MANCHETE, 6 mar. 1982, p. 15.

Utilizando-se de elementos associados ao carnaval (a exemplo de máscaras, serpentina e confetes), a Philco exibe seus produtos tecnológicos ao público consumidor e utiliza a festa como pano de fundo para compor o anúncio. Observe que o mote continua sendo a comodidade, ou seja, as tecnologias anunciadas permitem ao consumidor/telespectador assistir do conforto de sua casa o carnaval pelo aparelho de TV, ou, ainda, gravar e rever as cenas carnavalescas a hora que ele quiser por meio do videocassete.

A expansão do número de televisores nos lares dos brasileiros e a possibilidade de transmitir os desfiles em tempo real para pessoas do Brasil todo nos levam a pensar, também, na forma como a festa foi representada pelas diferentes emissoras de TV, assim como as disputas travadas pela audiência interessada em acompanhar os desfiles das escolas de samba.

3. 2. 1. A batalha pela audiência: a transmissão do carnaval em disputa

O carnaval de 1984 foi marcado pela inauguração do sambódromo, como já mencionamos anteriormente. Entretanto, no que tange à cobertura midiática dos desfiles, outra novidade marcaria esse carnaval. Primeiramente, somos levados a imaginar um cenário favorável ao interesse das emissoras de televisão em transmitir os desfiles de 1984, afinal, seria um momento inédito e importante na trajetória das escolas de samba: o primeiro desfile realizado no seu mais novo palco. Outro fator que contribui para essa premissa de um suposto cenário favorável à comercialização das imagens dos desfiles seria, justamente, o fato de, nos anos anteriores, a Riotur e a AESRJ terem conseguido atrair e fechar contratos com as emissoras com relativa facilidade.

A partir deste cenário, é natural pensar que a Rede Globo, por exemplo, que transmitia os desfiles há algum tempo e já havia se consolidado como a principal emissora no país a realizar essa função, renovasse o contrato para garantir a sua participação na festa por mais um ano consecutivo. Todavia, não foi bem assim que as coisas aconteceram.

As questões políticas/ideológicas presentes nesse momento de mudança do cenário político, com a eleição de Leonel Brizola, que retornara ao país após longo exílio, colocavam em confronto o seu governo e alguns órgãos de imprensa, sobretudo, o grupo de comunicação de Roberto Marinho, tencionando as negociações e dificultando, de tal forma, um acordo em torno dos direitos de exibição das imagens do carnaval naquele ano.[105] Assim, a situação acabou por ter um desfecho surpreendente e que reverberaria nos carnavais seguintes. É sobre esses acontecimentos e seus desdobramentos que trataremos mais detidamente nesse tópico.

[105] Só para se ter noção da situação: a discussão em torno das questões que envolveram o carnaval de 1984 foram levadas para a Câmara Municipal do Rio. Entre os pontos apresentados, estava a preocupação com a transmissão televisiva dos desfiles; primeiro, pelas questões técnicas (estrutura, acústica, organização) impostas pelo novo palco (que, na ocasião, estava em construção ainda); segundo, pelo que chamavam de “interferência do poder público”. A própria TV Globo é mencionada para apontar as exigências técnicas necessárias como condição para a emissora levar sua equipe para a avenida (a exemplo da existência de cabine, de uma “ponte” para a TV). Além disso, o próprio presidente da Associação das Escolas de Samba, Alcione Barreto, pediu apoio aos vereadores da cidade “para evitar interferência do poder público no desfile e que ninguém se meta na relação Escola de samba e transmissão” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 8 nov. 1983, p. 3).

As negociações mencionadas, de fato, foram um capítulo à parte no carnaval de 1984. Os embates do governador com parte da imprensa e, principalmente, a campanha negativa que foi feita contra o sambódromo, como já demostrado anteriormente, criaram um grande impasse na comercialização dos direitos de transmissão.

Nesse contexto, o passado de conspiração do *Jornal do Brasil* (que apoiou a ditadura e não foi a favor da campanha das "Diretas Já") e do grupo Globo, de Irineu Marinho e seus herdeiros, que haviam apoiado a ditadura militar e conspirado para derrubar João Goulart, voltou à tona com força, opondo os inimigos ideológicos dos anos 1960.

Segundo informações divulgadas no *Jornal do Brasil* (7 jan. 1984, p. 6), a Coca-Cola chegou a fazer uma oferta de Cr$ 210 milhões pelos direitos de imagens dos desfiles. A ideia da empresa ao propor tal acordo era, posteriormente, conseguir negociar com alguma emissora o direito de transmitir a festa em troca de espaço comercial para sua marca.[106]

O contrato, no entanto, acabou não sendo avalizado pelos órgãos estatais – após a Riotur avaliar e submeter a proposta ao Tribunal de Contas do Estado, chegaram ao entendimento de que se tratava de uma irregularidade, já que os direitos de transmissão do carnaval deveriam ser negociados diretamente com empresas de comunicação social.[107]

Ao que indicam as fontes consultadas, além da Coca-Cola, que não se adequava às condições requeridas, a única emissora que realmente demostrou interesse em transmitir os desfiles – considerando a exigência do governo, que seria a transmissão de pelo menos três dias de evento, o que corresponderia às apresentações das agremiações do denominado "grupo 1A" (marcadas para ocorrer no domingo e na segunda de carnaval, além do sábado das campeãs, quando seria anunciada uma "supercampeã" do carnaval carioca) – foi a Rede Manchete.

---

[106] "Segundo Marcos Felipe Magalhães, diretor de marketing da empresa, a Coca-Cola compraria os direitos de transmissão 'para ajudar o carnaval a ir para a rua'" (JORNAL DO BRASIL, 7 jan. 1984, p. 6).

[107] Outro jornal que abordou o interesse da Coca-Cola em garantir os direitos para si foi o *Tribuna da Imprensa*, que, na coluna "Na boca do lobo", escrita por Edson Lobo, descreve a situação, pontuando que o acordo já estava firmado entre a Associação das Escolas de Samba e os representantes da multinacional. Sugere ainda que o vereador Carlos Imperial estava por trás da negociação e que, provavelmente, estaria ganhando uma "graninha" com isso. No entanto, o governo Brizola não concordou com este contrato e decidiu levar a papelada para a Procuradoria do Estado. Dessa forma, tudo foi desfeito e voltou-se à "estaca zero" (TRIBUNA DA IMPRENSA, 6 jan. 1984, p. 11).

Vale dizer que o Grupo Manchete, apesar de ter apoiado o golpe de 1964 e a ditadura civil-militar (assim como fez o Grupo Globo), posteriormente, assumiu uma postura mais neutra e, por vezes, até de apoio em relação a algumas medidas anunciadas pelo governo de Leonel Brizola. Durante a construção do sambódromo, por exemplo, grande parte de suas publicações possuíam um tom mais ameno nas críticas e até mesmo favorável a obra.

Provavelmente, essa postura foi algo que contribuiu de maneira significativa para uma certa “aproximação” do Grupo Manchete com o governo de Leonel Brizola, resultando em um acordo entre as partes. E, assim, com menos de sete meses de sua inauguração, a TV Manchete conquistou a missão de realizar a cobertura do carnaval carioca e o valor do contrato firmado inicialmente com a Riotur, já sob comando do PDT, foi exatamente o mesmo que a Coca teria oferecido.

Essa relação da Manchete com o governo Brizola, segundo Gesner Pádua (2013), era reflexo de uma estratégia adotada por Adolpho Bloch para agradar quem estava no poder em troca de benesses. Assim, o pesquisador apresenta no seu artigo, “Manchete: a cortesã do poder”, um panorama das relações contraditórias e calculadas que Manchete manteve com as diferentes facções políticas desde sua criação.

Mesmo sendo um assumido anticomunista, o empresário Adolpho Bloch, manteve proximidade com conhecidos militantes do PCB. E, se, em 1979, ele chegou a alertar os militares do perigo que seria anistiar Leonel Brizola, anos depois, quando este foi eleito governador do Rio, o mesmo passou a elogiá-lo. Para Arnaldo Bloch (*apud* PÁDUA, 2013, p. 220), essa postura de flexibilidade que foi transformada em propaganda para o governo foi recompensada com a concessão do direito de transmissão dos desfiles.

A imagem destacada a seguir é um registro da reunião que terminou com a assinatura do contrato entre as partes. Vemos, na fotografia posada, os representantes da Rede Manchete (Adolpho Bloch, Allan Caruso e Paulo Pellicano) ao lado dos membros da diretoria da AESCRJ (Alcione Barreto e Luiz Drummond) e dos representantes da Riotour (Armando Aoad e Felisbina Assumpção Santos). A foto foi publicada no dia 4 de fevereiro de 1984 na revista *Manchete*, destacando o feito da emissora: a única a adquirir o direito de televisionar a festa naquele ano.

Imagem 17 – Rede Manchete firma contrato com a Riotur para transmissão do carnaval 1984

Fonte: MANCHETE, 4 fev. 1984.

O então vice-governador do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, que também presidia a comissão de carnaval daquele ano, chegou a dizer que a expectativa do governo era a de que a TV Manchete chegasse a um acordo com as outras emissoras para que elas também pudessem fazer a cobertura da festa, como já havia ocorrido em anos anteriores (JORNAL DO BRASIL, 7 jan. 1984, p. 6).

O cenário pretendido por Darcy Ribeiro, no entanto, não se confirmou. Parte da imprensa (excluindo, obviamente, o grupo comandado pela família Marinho) logo confirmaria o feito da novata, ou seja, conseguiu garantir, para si, a “exclusividade” da transmissão dos desfiles das escolas de samba. Era a primeira vez que a TV Globo, desde a década de 1970, não transmitiria o concurso.

O diretor artístico e, na época, vice-presidente da TV Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, mais conhecido como “Boni”, figura importante na história da emissora, abordou o assunto em sua autobiografia *O livro do Boni* (2011), na qual expõe a sua versão do que ocorreu nos bastidores daquele carnaval e as diferentes estratégias e tratativas que foram feitas para que a Globo conseguisse, de alguma forma, os direitos de transmissão.

Nas memórias registradas no livro, ele aponta que o problema que deixou a Globo de fora do carnaval começou por divergências na organização do evento.[108] Isso porque as propostas inovadoras apresentadas por Darcy Ribeiro – em especial, a ideia da "Praça da Apoteose" e do desfile dividido em dois dias com uma campeã em cada um deles, mais um "Supercampeonato" a ser realizado no sábado seguinte – desagradou a direção da emissora, o que acabou gerando um "ambiente delicado" de negociação entre as partes.[109]

Diante desta situação, ao que indicam as fontes consultadas, a emissora decidiu adotar uma postura de mostrar desinteresse pela festa,[110] o que passou a ser visto por alguns como uma atitude orgulhosa frente ao embate com Brizola, dando margem para brincadeiras que ressoaram nos textos publicados na imprensa que diziam, por exemplo, que a Globo "deu uma de Jânio" (JORNAL DO BRASIL, 1984), no sentido de "blefar" ou "renunciar" à transmissão do carnaval.

Nos bastidores, no entanto, antes do desfecho que tiraria de vez a emissora do carnaval daquele ano, os diretores da Globo discutiam formas alternativas para garantir os direitos de transmitir as imagens. Uma das possibilidades aventadas seria, justamente, deixar outra empresa/emissora comprar os direitos e negociar diretamente com ela. Quando as tratativas da Riotur com a Rede Manchete avançaram, Boni vislumbrou essa possibilidade:

> [...] combinei com Moysés Weltman, da Manchete que ele compraria o carnaval sozinho e depois repassaria a minha parte. Esse compromisso foi assumido pedra e cal, depois dele ter consultado o Adolf Bloch. Uma vez assinado o contrato. Weltman não me atendia mais e o Bloch não respondia nenhum telefonema do Dr. Roberto Marinho. Ficamos fora do carnaval. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 366).

---

[108] "Em 1983, o governador Leonel Brizola decidiu pela construção do Sambódromo. O sociólogo e apaixonado pela Educação Darcy Ribeiro era um homem extrovertido, preparado, mas confuso. Ele inventou duas coisas malucas no carnaval: uma foi a praça da Apoteose, projetada a seu pedido e que, na cabeça dele, permitiria que cada escola desse uma volta no final, fazendo um círculo e passando por dentro dela mesma – coisa que nunca aconteceu -, num desconhecimento total do que é uma escola de samba, com seus carros alegóricos, alas e bateria; a outra invenção foi o Super Campeonato, que só existiu uma vez porque não fazia nenhum sentido" (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 366).

[109] "A Rede Globo reafirmou, ontem, que não pretende transmiti-lo, por entender que o atual regulamento o descaracteriza como evento e espetáculo de interesse para a televisão e seu público" (JORNAL DO BRASIL, 7 jan. 1984, p. 6 [caderno 1]).

[110] Uma das frases atribuídas aos diretores da TV Globo fazia referência, justamente, à questão do baixo retorno financeiro que o carnaval proporcionava a emissora: "não valia apena, era um mal negócio" (JORNAL DO BRASIL, 24 fev. 1984, p. 8 [caderno B]). Leonel Brizola disse que o governo insistiu com a Globo, contudo, argumenta que Boni sempre invocou "problemas econômicos" e a dificuldade logística em mobilizar tantos equipamentos em três dias de evento (O FLUMINENSE, 29 fev. 1984, p. 6).

A fala de Boni revela, para além de uma estratégia (que visava, de alguma forma, “terceirizar” a negociação para não ter que tratar diretamente com o governo, com quem não mantinham uma boa relação), a postura preocupada com os possíveis efeitos de não conseguir o que almejavam, considerando que Brizola não esqueceu o passado golpista contra ele mesmo, praticado pelo grupo dos Marinho.

Apesar de apresentar declarações “despreocupadas” publicamente, que diminuíam a importância do evento para sua programação e receitas, nos bastidores, a alta cúpula da emissora traçava planos e se movimentava afim de evitar o que acabou se confirmando depois: a “Vênus platinada”, detentora da maior audiência entre os canais de TV, ficou de fora da festa.

Vale dizer que, até aquele momento, a relação entre a Globo e a Manchete era, aparentemente, boa. Inclusive, a Globo teria colaborado para que a Manchete recebesse as concessões de funcionamento dos seus canais junto ao governo federal, ajudando na elaboração do projeto técnico entregue ao Ministério das Comunicações.

O carnaval de 1984 foi, de fato, um divisor de águas nesse sentido, pois fomentou uma rivalidade muito grande entre as duas emissoras. Boni confirma o rompimento no seu livro de memórias: “Quanto à Manchete, foi para ela uma ‘vitória de Pirro’. Cutucou o leão com vara curta. Nós, que éramos aliados deles, passamos a considerá-los inimigos”, o ex-diretor afirma, ainda, que o “Dr. Roberto declarou guerra ao Adolfo Bloch” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 366).

Após assinar o contrato de exclusividade com a Riotur e se recusar a abrir qualquer tipo de negociação com a Globo ou com outros canais de TV, a Rede Manchete deu início a um verdadeiro esforço de guerra para conseguir executar um projeto muito audacioso de transmissão da festa.

A exclusividade foi tomada pela emissora como um dado importante, pois se tornou um “trunfo” no sentido de conseguir anunciantes (já que não haveria concorrência na cobertura dos desfiles) – a Coca Cola, principal empresa interessada, desde o início, em expor sua marca na transmissão dos desfiles, logo tratou de preencher a primeira cota oferecida pela Manchete.

A alta cúpula da emissora entendeu que aquela seria uma oportunidade única para alavancar a sua marca e se consolidar perante a opinião pública. Rubens Furtado, diretor comercial do canal, chegou a afirmar que o grande objetivo dos membros da diretoria era “provar que podemos transmitir grandes eventos e que não

somos uma emissora elitista. Faremos uma programação popular, só que optamos pelo bom gosto".[111]

A preocupação se voltou para colocar em prática um ousado projeto: seriam 84 horas ininterruptas de programação voltada para o carnaval. Obter sucesso neste projeto passou a ser encarado como uma espécie de "cartão de visitas" da TV Manchete; todos os esforços da equipe estavam concentrados nisso. A imagem, a seguir, foi publicada no Jornal do Brasil e acompanhava uma longa matéria sobre as pretensões da mencionada emissora naquele carnaval.

Imagem 18 – Arte publicada no Jornal do Brasil em referência a cobertura dos desfiles das escolas de samba que viria a ser realizada pela TV Manchete em 1984.

Fonte: Jornal do Brasil, 12 jan. 1984, p. 8.

Na imagem, vemos uma figura em destaque no canto esquerdo, representando um cinegrafista que manuseia uma imponente câmera, na qual se observa a logo da TV Manchete. O homem aponta a lente da câmera para o que parece ser foliões de uma escola de samba – as fantasias iguais das pessoas que ali estão indicam que se trata de uma "ala", e, no centro do agrupamento, é possível perceber duas figuras com fantasias diferentes; trata-se da porta-bandeira e do mestre-sala.

[111] A fala foi registrada em matéria publicada no *Jornal do Brasil* (12 jan. 1984, p. 1 [caderno B]).

Vale notar, ainda, que o homem em destaque no primeiro plano da imagem é branco e traja uma camisa com a estampa do pão de açúcar (remetendo-nos a uma típica figura da zona sul), já a massa popular que desfila ao fundo é retratada por traços mais simples que revelam apenas as silhuetas das pessoas. O preenchimento dos traços (que formam os corpos) indicam que são negros e negras executando movimentos carnavalizados.

Para além dos vários signos presentes na imagem, cabe destacar que esta arte (que traz a representação do que seria a atuação da emissora na filmagem e transmissão do carnaval) apresenta algo que até aquele momento não havia ocorrido ainda, pois, a recém-criada emissora, TV Manchete, só faria sua estreia na cobertura dos carnavais cariocas algumas semanas depois da sua publicação.

Esta arte, portanto, tem como referência/inspiração a atuação que outras emissoras tiveram em carnavais anteriores – como vimos na fotografia (imagem 14) exposta no tópico anterior deste capítulo, que mostra o cinegrafista da TV Globo captando imagens do desfile de 1969.

Sob o título “TV Manchete: carnaval, um milionário cartão de visitas”, o texto que acompanha a imagem, assinado por Miram Lage, descreve um pouco da expectativa que tomou conta dos bastidores da emissora, sobretudo, pela exclusividade conquistada. Os altos valores investidos e todo o planejamento é voltado a transformar aquela oportunidade em um “cartão de visitas” da emissora:

> Uma completa agitação tomou conta dos corredores da TV Manchete nesta última semana. Diretores, técnicos, equipes especiais e, sobretudo, o departamento comercial estão trabalhando dobrado, num ritmo que não será interrompido até a manhã de Quarta-Feira de Cinzas. A emissora está se armando para sua mais importante batalha desde maio, quando entrou no ar: a cobertura – com exclusividade – do desfile das escolas de samba cariocas (JORNAL DO BRASIL, 12 jan. 1984, p. 1 [caderno B]).

Um time de renomados especialistas no assunto foi formado para criar as estratégias de transmissão e compor a programação carnavalesca. Nesta lista, estavam nomes como: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Sérgio Cabral, Albino Pinheiro, Haroldo Costa, Maria Augusta, entre outros. Vale dizer que Arlindo ficou encarregado da programação visual e Pamplona pela organização e execução da cobertura.

A programação especial de carnaval pensada pela direção da emissora começaria, assim, antes mesmo dos dias de desfiles – durante o mês de fevereiro, estavam previstos diferentes programas sobre os sambas-enredos, entrevistas e mesas redondas com convidados especiais (sambistas, carnavalescos e estudiosos) para tratar sobre o carnaval daquele ano.

As obras e a inauguração da Passarela do Samba também viriam a receber uma cobertura jornalística exclusiva. E, nos dias de desfile, a programação da emissora se dedicaria integralmente ao carnaval, exibindo o concurso direto do sambódromo, assim como *flashes* dos principais bailes nos salões e da festa feita pelos foliões nos carnavais de rua do Rio de Janeiro. Foram incluídas ainda imagens captadas de outras regiões do país.[112]

A cobertura do carnaval obrigou a emissora a adiantar muitos investimentos que estavam previstos para serem feitos mais adiante no que concerne a estrutura técnica para o seu funcionamento. O valor estimado para cumprir com toda a programação definida no ambicioso projeto de televisionamento da festa chegou ao valor de Cr$500 milhões.

Uma das grandes preocupações da equipe era com a montagem do primeiro caminhão de transmissões externas da emissora, cuja entrega estava atrasada. Outra questão a ser resolvida era o número de estações pelo Brasil, já que o canal ainda era muito recente e a sua rede básica ainda estava em processo de expansão (JORNAL DO BRASIL, 12 jan. 1984, p. 1 [Caderno B]).

Em contrapartida, a Rede Globo também preparou uma programação especial para tentar confrontar o projeto carnavalesco da Manchete, ou, ao menos, minimizar o impacto que possivelmente viria a sofrer em sua audiência, justamente, por ter ficado de fora do carnaval naquele ano. A imagem a seguir mostra um dos anúncios que foram publicados nas páginas do jornal *O Globo,* no período anterior ao início da festa, divulgando a programação exclusiva para os dias de folia, pensada pela alta cúpula da emissora:

[112] Miriam Lage apresenta informações mais detalhadas sobre o intento da Manchete e de sua programação. Sobre o assunto, conferir: JORNAL DO BRASIL, 12 jan. 1984, p. 1 [Caderno B].

Imagem 19 – Anúncio com a programação da TV Globo para o carnaval de 1984

Fonte: Imagem do Google.

O que se observa no anúncio destacado acima e em outras matérias publicadas na imprensa periódica é que a emissora optou por manter a sua grade de programas e novelas cotidianos, intercalados com alguns especiais de músicas, além de filmes internacionais.

Adotou, assim, o *slogan* “programação normal e o melhor do carnaval” e apostou em filmes de grande apelo perante o público, como “*Bonnie and Clyde*”, “*Adorável Pecadora*” e “*007 contra Goldfinger*”. Recorreu, também, a apresentação ou reapresentação de shows de grandes nomes da música brasileira, a exemplo de Elba Ramalho e de Roberto Carlos.

Cabe dizer ainda que, mesmo tendo direito de exibir pequenos *flashes* dos desfiles, o que foi permitido para todas as emissoras, a Globo se via diante de um duro dilema, que é descrito no texto destacado a seguir:

> A TV Globo preferiu não mexer na programação de três dias [...] prefere esquecer o carnaval. E se prepara para não deixar sua audiência minguar com uma lista de filmes de boa qualidade. [...] Já perceberam o inevitável: quando estiverem na Passarela do Samba, microfone em punho, dando flashes de três minutos sobre a evolução de cada escola – um direito que, apesar da exclusividade, lhe é assegurado por lei – estarão chamando a tenção do público para a programação do concorrente. A verdade é que depois dos flashes, ao voltar a sua programação normal, a TV Globo deixa o melhor do carnaval para a TV Manchete (JORNAL DO BRASIL, 24 fev. 1984, p. 8).

Outras emissoras, como a Rede Bandeirantes, participaram sem grandes atrativos especiais. Apenas promoviam alguns *flashes* da festa durante os dias de carnaval, mostrando principalmente alguns bailes e festejos nas ruas ou ainda passando informações de utilidade pública para foliões e demais telespectadores.

Apesar de protagonizar sem concorrência a cobertura carnavalesca, é preciso dizer que a TV Manchete e sua transmissão do carnaval também foi alvo de algumas críticas. Um texto assinado por Nilo Borges, intitulado “Na televisão, um carnaval sem povo como o de Brizola”, publicado no *Jornal do Brasil* (7 mar. 1984, p.5), defende que, apesar do esforço louvável feito pela emissora, o resultado não correspondeu às expectativas criadas.

Alguns pontos negativos são elencados por Nilo Borges: problemas técnicos com o áudio e/ou imagem durante as transmissões ao vivo, a falta de informações sobre os enredos, as repetições e contradições das coisas ditas pelos comentaristas convidados, a aparente falta de planejamento na cobertura.[113] Mas o erro maior, segundo o texto, seria o mesmo cometido por Brizola: faltou a presença do povo.[114] Com isso, Nilo Borges quer dizer que faltou mostrar mais as pessoas nas arquibancadas do sambódromo, além de imagens da massa popular nos carnavais de rua.

Mauricio Sherman, coordenador da cobertura de carnaval da TV Manchete na época, rebateu as análises negativas, defendendo que os erros cometidos foram pequenos e veniais e só teriam ocorrido em razão da inexperiência de grande parte da equipe. Sherman apontou, ainda, o grande mérito da TV Manchete: transmitir emoção ao telespectador; prova disso seria que, nas palavras dele, “a crítica

[113] Alguns pontos em comum são citados também por Guilherme Barros nos seu artigo “O ‘plim-plim’ da Manchete”. Para ele, a emissora foi corajosa e conseguiu despertar a simpatia popular, no entanto, diz que a transmissão foi monótona e cansativa.

[114] A crítica feita ao governador, neste caso, refere-se à questão muito debatida na imprensa da época em relação ao preço dos ingressos (que tiveram um salto considerável de preços).

caminhou para um lado e o público ficou conosco". A ideia a partir daí, segundo o diretor, era aprender com os erros, reformular algumas coisas, inovar e buscar a perfeição, que, nos seus planos, só seria alcançada plenamente com mais dois anos de experiência (JORNAL DO BRASIL, 9 mar. 1984, p. 8 [caderno B]).

De fato, apesar das críticas, os dados do Ibope foram completamente favoráveis à emissora. A imprensa periódica reverberou a vitória acachapante da Manchete e falava em "massacre" da TV Globo, apontando o ineditismo do feito. Miriam Lage, em sua coluna, destacava a comemoração dos diretores que diziam "o samba derrotou Hollywood" (em referência ao esquadrão de filmes norte-americanos exibidos pela oponente durante os dias de carnaval e que não foram capazes de deter o interesse do público pelos desfiles das escolas de samba).

O sucesso alcançado pela transmissão do carnaval foi muito comemorado pelo grupo Manchete. Em sua revista, uma matéria foi publicada sob o título "O show de imagem e técnica valeu e o Ibope comprovou: Rede Manchete, estação primeira do carnaval". Anúncios semelhantes foram publicados em outros jornais, como é possível ver na imagem seguinte.

Imagem 20 – Anúncio da Rede Manchete publicado no Jornal do Brasil com os números do Ibope durante o período carnavalesco

Fonte: Jornal do Brasil, 11 mar. 1984, p. 21.

De fato, os números do Ibope comprovam que a emissora conseguiu manter a dianteira na preferência do público que acompanhava as transmissões. Tais números, divulgados com orgulho nesse anúncio, foram exaltados: “Quando a Mocidade terminou de passar, a Manchete registrava 21 pontos, contra os 11 da Globo. E, durante o desfile da Mangueira, a Manchete deu de 31 a 26 pontos, também contra a mesma emissora” (MANCHETE, 11 mar. 1984, p. 8)

Ao que tudo indica, a Globo sentiu muito o impacto de ter ficado de fora da cobertura carnavalesca. É claro que seus diretores já imaginavam que teriam um grande desafio pela frente nesses dias de carnaval; caso contrário, não teriam planejado uma programação especial, nem mobilizado grandes artistas e pensado em estratégias para tentar “bater de frente” com a TV Manchete. No entanto, os índices do Ibope foram surpreendentes e amargos demais para a emissora da família Marinho.

A repercussão da vitória acachapante de sua concorrente na mídia, somadas às provocações que circulavam em torno do clássico bordão da emissora, que abria os seus programas com a expressão “no ar, mais um campeão de audiência”, dispararam a necessidade de atitudes imediatas.[115] O plano era claro: a rede Globo de televisão iria lutar pela transmissão da festa a ser realizada no ano seguinte, usando todos os recursos competitivos possíveis e, outra retórica de convencimento dos protagonistas carnavalescos, visando isolar o seu oponente principal: o governador Leonel Brizola, como veremos subsequentemente.[116]

Assim, o primeiro movimento da emissora é quase imediato ao término do carnaval:

> Menos de duas semanas depois do carnaval, já foram iniciadas pela TV Globo negociações com vistas a transmissão no ano que vem do desfile das escolas de samba, perdido pela emissora este ano para a TV Manchete. [...] Como ao que tudo indica, o canal 4 não quer que o fato se repita, já deu a partida chamando para conversar o presidente da Associação das Escolas de Samba, Alcione Barreto. [...] Preço para início de conversa, jogado em cima da mesa por Barreto: Cr$ 600 milhões. (JORNAL DO BRASIL, 20 mar. 1984, p.3).

[115] Para mais informações, conferir a matéria publicada sobre o título “Ibope revela: TV Manchete vence Globo em todo o carnaval” (JORNAL DO BRASIL, 9 mar. 1984, p. 8).

[116] A postura da Rede Globo é apontada como uma reação preocupada da emissora diante da catástrofe do Ibope do carnaval de 1984. Nesse aspecto, a coluna “Cidinha na Jogada”, no jornal *O Fluminense*, anunciava “Globo afina e vai de carnaval” (O FLUMINENSE, 16 jan. 1985, p. 8).

Essa nota, destacada na citação acima, revela que o sucesso alcançado pela Manchete acionou uma rápida reação da TV Globo, que já ensaiava uma articulação com as escolas de samba por intermédio de sua entidade representativa. Meses depois, no entanto, a Associação das Escolas de Samba sofreria uma cisão, responsável pela criação da Liesa, entidade que, como vimos no primeiro capítulo, passou a reunir as maiores escolas de samba, tornando-se, assim, a principal divisão do carnaval carioca.

A autonomia nas decisões e a organização da festa reivindicada pela nova liga foi vista com bons olhos pela Globo. Nas palavras de Boni: “juntou a fome com a vontade de comer. A Liesa foi fundada e passamos a ter uma arma para enfrentar o Brizola” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 367). A proximidade de Boni com alguns bicheiros (que passariam a comandar os desfiles do principal grupo de escolas de samba do Rio) acabou por favorecer a Globo.

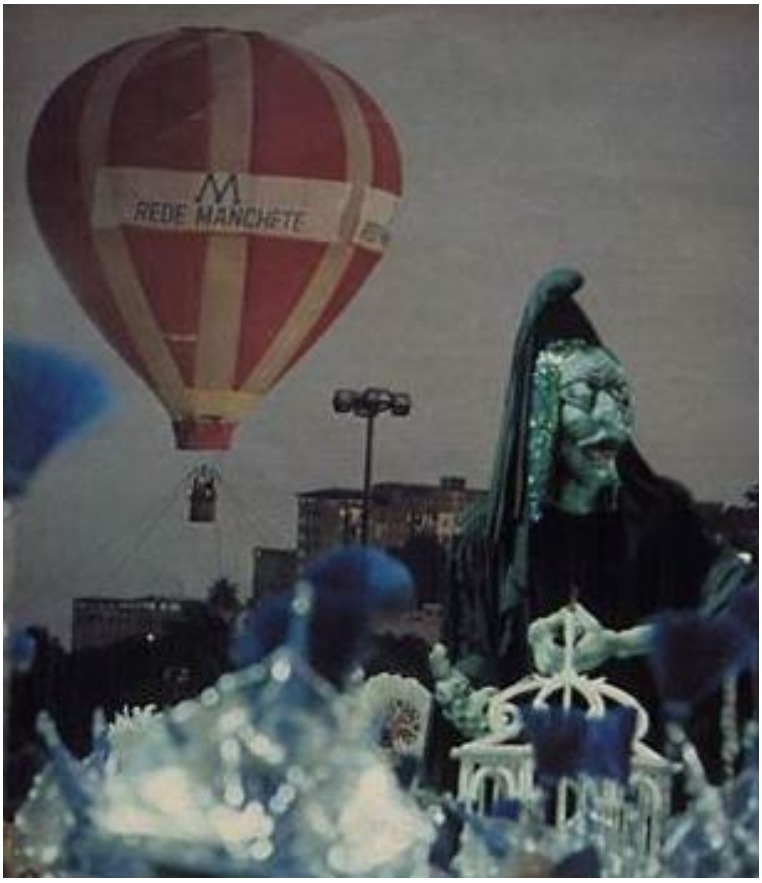
As memórias do diretor apontam ainda que, após se reunir com a cúpula da Liesa (Castor, Anísio, Capitão Guimarães e Luisinho Drumond), Boni teve a garantia de que a Globo transmitiria os desfiles de 1985. Dias depois, o diretor se encontrou com o governador Brizola portando um documento assinado por 12 agremiações – era o início das negociações que retiraria o poder público de cena e despontaria com o controle da Liesa.

Após as querelas ocorridas neste carnaval, cujos sentidos iam muito além das disputas empresariais, no ano seguinte, a decisão, que foi acordada junto a LIESA/governo, e anunciada pela imprensa ainda em 1984, era a de que a transmissão dos desfiles de 1985 poderia ser compartilhada por um *pool* de emissoras, formado por Globo, Manchete, e, talvez, Bandeirantes (JORNAL DO BRASIL, 21 nov. 1984), o que, de fato, foi executado, conforme os protocolos firmados entre as partes envolvidas.

Após a experiência exitosa que teve no ano anterior e tendo que dividir, agora, o direito de transmissão com outras emissoras, a Rede Manchete decidiu investir pesado na tentativa de se diferenciar dos outros dois canais de TV e chamar para si a audiência interessada no carnaval. Captar imagens exclusivas era um de seus principais objetivos. Desta forma, a estratégia foi oferecer, aos telespectadores de seu canal e leitores de sua revista, imagens aéreas e panorâmicas dos desfiles, apoiadas no uso de três importantes recursos técnicos: uma enorme grua (equipamento que permitia captar imagens a partir de ângulos mais elevados e com movimentos de

aproximação e distanciamento do objeto capturado pelas lentes); um helicóptero sobrevoando a avenida (e que permitia registros fotográficos únicos e panorâmicos); e um grande balão que sobrevoava o início da pista, a chamada área de concentração dos desfiles (captando imagens).

Imagem 21 – O balão da Rede Manchete sobrevoando o sambódromo em 1985



Fonte: MANCHETE, 9 mar. 1985, p. 100.

Na imagem, vemos o enorme balão de ar quente que a Rede Manchete utilizou no referido carnaval. É claro que, para além de um recurso técnico, que proporcionaria a produção de imagens dos desfiles a partir de novos ângulos, o uso desse tipo de recurso indica também outras intenções. Afinal, um balão com a dimensão vista na foto acima e que carregava em suas laterais faixas com a logo e a inscrição “Rede Manchete”, obviamente não passaria despercebido pelo olhar do público e nem pelas lentes das câmeras de outras emissoras, o que nos leva a concluir que ele foi pensado para impressionar tanto as pessoas que estavam nas arquibancadas, quanto os que acompanhavam o carnaval de suas casas, assim como incomodar a própria concorrência, ocupando um espaço privilegiado para exibição de sua marca.

A estratégia de expor a sua marca seria utilizada também pela concorrente nos carnavais seguintes. No entanto, o que nos interessa ao apresentar as querelas e as estratégias utilizadas por essas emissoras é mostrar como tais disputas traduzem a relevância que os desfiles das escolas de samba alcançaram nessa conjuntura, assim como, o seu potencial enquanto produto comercial para a televisão.

Apesar da disputa entre as duas emissoras seguir por mais alguns carnavais, a TV Globo, que já tinha um histórico na cobertura dos carnavais, vai se consolidar de vez como o principal canal televisivo a transmitir os desfiles, sobretudo após a extinção da TV Manchete, em meados dos anos 1990.

Desde 1985, a emissora da família Marinho transmite os desfiles anuais de maneira ininterrupta. O interesse da maior emissora do país em renovar o contrato com a Liesa garantiu as escolas de samba uma grande exposição que ajudou a alimentar ainda mais o seu processo de espetacularização. Segundo Guilherme Guaral (2022), o carnaval é visto como um grande negócio pela Rede globo, que se apropriou do universo das escolas de samba e desenvolveu estratégias para atrair anunciantes e despertar a curiosidade dos telespectadores.

Neste capítulo, buscamos evidenciar como a visibilidade conquistada pelas escolas de samba por meio da sua relação com a mídia foi fundamental para espetacularização dos desfiles. O advento da televisão impulsionou ainda mais as transformações em curso, contribuindo significativamente para sedimentar de vez o superespetáculo.

Diferentes pesquisadores já demostraram em suas obras os impactos que os meios de comunicação historicamente tiveram na promoção e transformação das escolas de samba (FARIAS, 2006; OLIOZI, 2019). Vale ressaltar que essa relação das mídias com o carnaval foi marcada por momentos de tensões e outros de trocas e convergências. No período analisado, em especial, nas décadas de 1970 e 1980, a televisão ganhou protagonismo na cobertura da festa e passou a influenciar e determinar aspectos organizacionais dos desfiles.

As reflexões teóricas apresentadas na introdução sobre indústria cultural e espetacularização nos ajudam a pensar em tais questões. Devemos, portanto, considerar que as rápidas modificações vivenciadas no contexto pelas agremiações carnavalescas foram influenciadas pela ótica de uma sociedade na qual o espetáculo midiático se apropria e, ao mesmo tempo, projeta as manifestações culturais populares. Ou seja, o carnaval carioca com todo seu potencial gerador de imagens e

sons não escaparia desse processo mais amplo em curso no país, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX.

No âmbito interno das escolas de samba toda essa exposição midiática teve reflexos importantes. As agremiações sempre buscaram fontes variadas para o financiamento dos seus préstimos (livro de ouro, subvenção pública, o jogo do bicho etc.). Dessa forma, a venda dos direitos de transmissão televisiva, para além de contribuir diretamente com as receitas das agremiações, potencializou a possibilidade de comercializar os seus enredos. Era o início de uma tendência que marcariam os desfiles realizados nas décadas seguintes: os chamados “enredos patrocinados”.

A primazia do visual expressa na produção de alegorias e fantasias que atendessem a monumentalidade alcançada pelas agremiações (no sentido também de corresponder às expectativas de um “grande show” a ser exibido pela TV), assim como os altos custos envolvidos na sua produção, colaborou para que suas diretorias começassem a propor ou adaptar seus enredos aos desejos de potenciais patrocinadores. O enredo que inaugura esse processo, de maneira mais efetiva, foi apresentado no carnaval de 1985, pelo Império Serrano. “Samba, suor e cerveja: o combustível da ilusão” foi a temática levada a avenida pela mencionada escola de samba com o patrocínio da cervejaria Brahma.

A partir daí uma série de enredos passaram a ser patrocinados por empresas privadas e estatais, sobretudo, interessadas na exposição midiática que os desfiles proporcionam. Nesse bojo, também proliferaram temáticas que recebiam o financiamento de cidades, estados e até mesmo países – popularmente tais motes ficaram conhecidos como “enredos CEPs”. E é claro que esse novo modelo de patrocínio, que vai se expandir entre os anos 1990 e 2000, não escaparia das críticas daqueles que fazem oposição a todo esse processo de mercantilização dos desfiles.

Tais questões envolvem aspectos variados que buscamos evidenciar ao longo da tese e que foram se estruturando no decorrer dos anos analisados, no entanto, vale reforçar que o processo de espetacularização aqui enfocado não se encerrou em 1985, pelo contrário, se desdobrou e se intensificou nas décadas seguintes, introduzindo novos elementos e gerando debates diversos sobre o futuro das escolas de samba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar os carnavais das escolas de samba do Rio de Janeiro no recorte proposto (1962-1985) significou lidar com inúmeros desafios relacionados a situações distintas que ocorreram neste contexto. A começar pela delicada conjuntura política da época, marcada pelo golpe civil-militar de 1964, pela ditadura imposta ao país a partir do referido ano, bem como os seus desdobramentos e toda mobilização desenvolvida pela sociedade civil em busca da redemocratização.

Essas questões políticas que atravessaram o país, como vimos ao longo da tese, repercutiram diretamente na festa. As escolas de samba e os sambistas não passaram ilesos pela ação da censura e da espionagem política. Como apontaram as leituras realizadas, a ditadura estava atenta às manifestações culturais diversas, sobretudo pelo risco de representarem possíveis focos de “infiltração” de ideologias reprimidas pelo regime. Muitos foram os casos de perseguições, inquéritos e, até mesmo, prisões que envolveram personagens conhecidos ou não das escolas de samba.

Para além disso, os dilemas de uma cidade como o Rio de Janeiro, que passou por um período intenso de industrialização e urbanização e vivenciou uma impressionante explosão demográfica no decorrer do século XX (responsável por aprofundar antigos problemas sociais e escancarar, de vez, os seus desajustes), não poderiam ser desconsiderados nas nossas reflexões, já que os protagonistas desta investigação estavam imersos nesta realidade, marcada por desigualdades de toda ordem.

Foram justamente os homens e mulheres, em sua maioria negros e negras, moradores do subúrbio, das favelas do Rio de Janeiro e de sua região metropolitana, que fundaram as escolas de samba e que foram, e ainda são, fundamentais para a manutenção do grupo. Desde o início, tiveram que negociar sua existência, buscaram formas de se projetar socialmente e mostraram-se dispostos a incorporar elementos externos àqueles que criaram.

Ao acompanhar as mudanças econômicas, políticas e culturais do país, as escolas de samba tiveram que lidar com pressões e interesses de toda ordem, especialmente, mercadológicas e ideológicas. A produção bibliográfica sobre carnaval e as memórias do período apontam para mudanças significativas que ocorreram nas agremiações e, principalmente, na organização de seus desfiles nos anos enfocados

pela pesquisa. Desta forma, podemos afirmar que foi no decorrer das décadas de 1960 a 1980 que o carnaval passou pelo processo mais agudo de transformações que levaram à sua espetacularização.

A modernização dos desfiles e os principais fatores que a desencadearam foram descritos mais detidamente no primeiro capítulo. Os pontos principais levantados se relacionam diretamente com a valorização dos aspectos visuais dos desfiles, sobretudo a partir da entrada e da projeção alcançada pelos artistas da Escola de Belas Artes e, também, pelo financiamento proporcionado pelos bicheiros – figuras que foram determinantes não apenas pelo patrocínio concedido, mas, também, pela estruturação de uma nova entidade representativa que, somada à construção do sambódromo, acabaram por reforçar as mudanças em curso.

A mídia também teve participação significativa neste processo. Desde o início, a imprensa foi determinante na organização e na projeção das escolas de samba. Com a chegada da TV no país e com o início das transmissões televisivas da festa, a espetacularização dos carnavais se intensificou e as emissoras, ávidas pela audiência, posteriormente, passaram não somente a cobrir os desfiles, mas também a influenciar na sua organização.

Vimos, como indicaram as fontes selecionadas, que, por vezes, as escolas tiveram que ceder ou se adequar às injunções próprias da conjuntura e das relações de poderes que lhes eram impostas. Todavia, também foi possível perceber que os seus integrantes não foram “vítimas” que apenas assistiram passivamente a isso tudo. Pelo contrário, o que notamos foi a existência tanto do consentimento quanto do interesse expresso, ao menos de uma parte deles, no sentido de querer valorizar ainda mais as suas agremiações perante a sociedade, mostrando disposição em inovar suas práticas e absorver as mudanças sugeridas no intuito de alcançar seus objetivos.

Por outro lado, também foi possível confirmar a nossa hipótese inicial. Ou seja, a adesão a esse modelo espetacular de carnaval esteve longe de ser uma unanimidade entre os sambistas e demais admiradores das escolas de samba. E, apesar da vitória alcançada por esse modelo “espetacular”, verificamos que houve, sim, um forte movimento de contestação que articulou agentes distintos (sambistas, intelectuais, jornalistas, amantes do carnaval etc.) no intuito de denunciar e reverter a situação que se apresentava. Identificamos, ainda, algumas das principais vozes de oposição que se levantaram contra todas essas modificações que estavam em curso, evidenciando algumas das táticas utilizadas por eles em sua empreitada.

As críticas, que já existiam mesmo antes do período analisado, acabaram por se coadunar na realização do Congresso do Samba em 1962. Este se constituiu em um marco importante na organização dessa crítica e das estratégias desenvolvidas a partir daí. Posteriormente, já na década de 1970, Candeia e o grupo de sambistas que ajudou a liderar (descontentes com os rumos que as agremiações tomaram) passaram a capitanear essa crítica.

Este percurso, como vimos ao longo do segundo capítulo, envolveu estratégias distintas: a organização de debates públicos, a disseminação de críticas veiculadas na imprensa, a publicação de livros sobre o tema, além de ter se materializado em projetos, como a fundação da escola de samba Quilombo, pensada para ser uma espécie de “escola de samba modelo” (bastião das tradições e da cultura negra), assim como a criação das escolas de samba mirins, sintoma da preocupação de parte dos sambistas com a manutenção das tradições e com a perpetuação do samba por esse segmento social.

Todas essas insatisfações se materializaram ainda na produção de vários sambas que buscavam denunciar a descaracterização que estava ocorrendo, o esquecimento do sambista em contraponto à projeção de outras figuras etc. Essas críticas chegaram até mesmo no desfile oficial das grandes escolas – seja de maneira indireta, no formato de enredos saudosistas que versavam sobre um “passado áureo” das escolas de samba, ou de forma mais explícita e contundente, como no desfile da Império Serrano, em 1982, analisado mais detidamente em um dos tópicos do segundo capítulo.

Para além do rito anual dos desfiles nos dias de carnaval, as escolas existem para as suas comunidades e se constituem como espaços importantes de resistência e reinvenção. O processo de espetacularização vivenciado por essas agremiações trouxe significativas mudanças na organização e administração interna das escolas e, principalmente, nos desfiles em si. Vale dizer que, mesmo inseridas nesta estrutura comercializada e desfilando numa conjuntura em que os concursos já ocorriam completamente imersos nessa racionalidade, as escolas e seus integrantes não deixaram de avaliar e questionar os rumos que os seus desfiles estavam percorrendo naquele momento.

A trajetória das escolas de samba revela, portanto, o potencial que tais agremiações tiveram ao longo do tempo no sentido de estabelecer conexões entre sujeitos e grupos distintos, incorporar elementos e práticas de origens e contextos

diversos e negociar com as diferentes intenções e esferas de poder. As alianças que formaram (com outras estéticas, outros segmentos da sociedade ou até mesmo com agentes da contravenção e do Estado), e todas as transformações sofridas ao longo do recorte proposto, sejam elas estratégicas ou desinteressadas, confirmam a ideia de que tais agremiações foram capazes de se atualizar e se reinventar, garantindo a sua manutenção e, por consequência, a sua existência.

Buscamos nesta tese, por um lado, compreender e caracterizar o processo de espetacularização das escolas de samba, mostrando a sua amplitude, seus efeitos e apresentando os agentes e fatores que foram decisivos para que ele se consolidasse de fato. Por outro lado, procuramos evidenciar também as vozes dissonantes, identificando a resistência que se traduziu em discursos e projetos. Terminada esta incursão, o que fica evidente é que as escolas de samba e, sobretudo, seus desfiles se transformaram muito desde sua criação, mas essas mudanças que ocorreram não foram suficientes para apagar a sua origem ou negar a sua identidade. Na verdade, elas mudaram, todavia, permaneceram as mesmas.

REFERÊNCIAS

Fontes

CENTRO de Memória Liesa [Informações técnicas sobre as escolas de samba e as classificações anuais dos concursos]. Disponível em: <http://liesa.globo.com/>. Acesso em: 16 out. 2022.

CLIPPING da Editora Abril - Assuntos de A a Z [pastas com recortes de periódicos sobre carnavais, escolas de samba e o sambódromo do Rio de Janeiro]. In: Centro de documentação e apoio à pesquisa (CEDAP), Assis-SP.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, 1962-1984.

DOUTOR Castor. Direção: Marco Antônio Araujo. [242 minutos]. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2021.

ESCOLA de Samba Império Serrano [depoimentos ao MIS-RJ], 16 out. 1984, CD-646.2

ESCOLA de Samba S.A. Direção: Carlos Tourinho. Rio de Janeiro: TVC produções cinematográficas, 1978.

FALA Mangueira. Direção: Frederico Confalonieri. [51 minutos]. 1981.

GALERIA do Samba [Letras dos sambas-enredos e informações sobre os enredos]. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/>. Acesso em 20 out. 2023.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, 1962-1984.

LEI da selva: a História do Jogo do Bicho. Direção: Pedro Asberg. Produção: Rodrigo Letier. [207 minutos]. Rio de Janeiro: kromaki, 2022.

MAGALHÃES, Rosa. Depoimento ao MIS-RJ. 27 nov. 2014, VI-1282.2/4.

MANCHETE. Rio de Janeiro, 1962-1984.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 1962-1984 [recortes].

SAMBÁRIO [Letras de sambas-enredos e informações sobre as escolas de samba e seus concursos]. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/>. Acesso em: 20 out. 2023.

TV MANCHETE [vídeos das transmissões televisivas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro disponibilizados na plataforma do Youtube]. Rio de Janeiro, 1984 e 1985.

TV GLOBO [vídeos das transmissões televisivas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro disponibilizados na plataforma do Youtube]. Rio de Janeiro, 1970-1985.

VALE o escrito: a guerra do jogo do bicho. Direção: Ricardo Calil. [376 minutos]. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2023.

Bibliografia

ABREU, MARTA. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Marta; SOIHET, Rachel. (Orgs.). *Ensino de História*: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-102.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural*? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; DIAS, Luiz Sérgio. *O samba enredo visita a história do Brasil*: o samba de enredo e os movimentos sociais. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval*: 6 Milênios de História. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

ARENDT, Hannah. *A crise da cultura:* sua importância social e política. In: ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Nova Perspectiva, 1992.

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC/UnB, 2013.

BARBOSA, Alessandra Tavares de S. P. *A escola de samba tira o negro do local da informalidade*: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Tese (Doutorado em História) − Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

BEZERRA, Danilo Alves. *Os carnavais cariocas e sua trajetória da internacionalização* (1946-1963). Jundiaí/SP: Paco, 2017.

BEZERRA, Danilo Alves. Paula do Salgueiro: notas sobre a vida, liderança e o samba da passista-show (1954-1963). *In*: SILVA, Zélia Lopes da (Org). *Silêncios e transgressões*: O protagonismo das mulheres brasileiras no século XX. !ª ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

BRASIL, Pérsio Gomyde. *Da Candelária à Apoteose*: quatro décadas de paixão (1970-2015). Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *A chama não se apagou*: Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque.* Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

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

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba*: a árvore que esqueceu a raiz*.* Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Anthropológicas*, ano 14, v.21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca*: dos bastidores ao desfile. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

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

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: Entre Práticas e Representações. Lisboa: Difel, 1989.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

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

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo*: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar*: memórias e esquecimentos. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) –Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

CRUZ, Heloisa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre História e Imprensa. Projeto História:* revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, São Paulo, n. 35, v. 2, p. 253-270, 2007.

CUNHA, Ana Cláudia da. *O Quilombo de Candeia*: um teto para todos os sambistas. 124 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *PTB*: do getulismo ao reformismo (1945-1964). 1989. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Trabalhadores na Crise do Populismo: Utopia e Reformismo. In: TOLEDO, Caio Navarro, *1964:* visões críticas do golpe. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

DINIZ, Alan; FABATO, Fabio; MEDEIROS, Alexandre. *As três irmãs*: como um trio de penetras “arrombou a festa”. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2012.

DINIZ; André; CUNHA, Diogo. *Nelson Sargento*: o samba da mais alta patente. Rio de Janeiro: Olho no tempo, 2015.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. *História*, São Paulo, v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). *Revista Brasileira de História,* São Paulo, v.34, n. 67, p. 251-281, 2014.

DOMINGUES, Petrônio. Associativismo negro. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 113-119.

DREIFUSS, Réne. 1964: *A conquista do Estado* – ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FABATO, Fábio [*et. al.*]. *As matriarcas da avenida*: Quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2019.

FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade*: o carnaval espetáculo carioca. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade*: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

FARIAS, Júlio César. *O enredo das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, 2014, p. 132-156.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba:* sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca: Secretaria das Culturas, 2011.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

FERREIRA, Jorge. O Governo Goulart e o Golpe Civil Militar de 1964. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida. *O Brasil Republicano*: O Tempo da Experiência Democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A fusão do Rio de janeiro, a ditadura militar e a transição política. *In*: ABREU, Alzira. *A democratização no Brasil*: atores e contextos. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

FICO, Carlos. *O golpe de 1964*: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo*: da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2019.

FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política*: 1961-1964. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

FREIRE, Américo; AZEVEDO, Flávia. Intervenção Política, Imprensa e democracia: os Tijolaços de Leonel Brizola. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 18, n. 33, p. 15-40, jul. 2011.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e Os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira*: Das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GUARAL, Guilherme. *Unidos da democracia*: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os enredos políticos na década de 1980. Cabo Frio: Sophia Editora, 2022.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A Batalha das Ornamentações*: A Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Book´s, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

HABERT, Nadine. *A década de 70*: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996, p. 70-71.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. *In*: NOVAIS, Fernando (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*, 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 439-487.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-moderno e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Orgs.). *Meu Carnaval Brasil*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2010.

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

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3.ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*: uma reflexão em busca de autoestima. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, Augusto César Gonçalves. A escola é o silêncio da batucada? Estudo das relações de uma escola pública do bairro de Oswaldo Cruz e a cultura do samba. 2005. 283 p. Tese de Doutorado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LOPES, Carla Machado. Entre educação e espetáculo: escolas de samba mirins no Rio de Janeiro. 2019. 290 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: Apontamentos de uma pesquisa. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 145-167, set. 2016.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p.111-154.

MAGALHÃES, Felipe. *Ganhou, leva!*: o jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960). Rio de Janeiro: FGV, 2011.

MONTE, Maria Lúcia. O erudito e o que é popular ou Escola de samba: a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*, São Paulo, n. 32, dez. / fev. 1996-1997, p. 15.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOTTA, Marly Silva da. "Que será do Rio?" – Refletindo sobre a identidade política da cidade do Rio de Janeiro. *Tempo*, Niterói (RJ), v.4, p.146-174, 1997.

MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro*: de cidade-capital a Estado da Guanabara. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

MOURA, Roberto. *Carnaval da redentora à praça do apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MOURÃO ARAÚJO, Vânia Maria; FERREIRA, Luiz Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Visualidades*, Goiânia, v.10, n. 1, p. 301-315, jan./jun. 2012.

NAPOLITANO. Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-241.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*: utopia e massificação (1950-1980). Rio de Janeiro: Contexto, 2020.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *In*: NOVAIS, Fernando (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*, 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

MOISES, José Álvaro; MARTINEZ-ALIER, Verena. A revolta dos subúrbios ou "Patrão, o trem atrasou". In: MOISES, José Álvaro et al. *Contradições urbanas e movimentos sociais*. Rio de Janeiro: CEDEC/PAZ e Terra, 1977.

NOVELLI, Cássia; LEMOS, Jardel Augusto Dutra da Silva. Protagonismo infantil e escolas de samba mirins: quando o som dos tambores aprendizes do salgueiro

tocaram (n)a bateria furiosa. *Policromias* – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. especial, p. 739-754, dez. 2020.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. *O carnaval na tv*: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVs Brasil e Globo. 2019. 195f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

OLIVEIRA SOBRINHO. José Bonifácio de. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011.

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

OSÓRIO, Mauro. *Rio nacional, Rio local*: mitos e visões da crise carioca e fluminense. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

PÁDUA, Gesner Duarte. Manchete: a cortesã do poder. *Revista Brasileira de História da Mídia*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 213-222, jul./dez. 2013.

PEREIRA, Amílcar Araújo. “O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2010.

PRESTES FILHO, Luís Carlos. *O maior espetáculo da Terra – 30 anos de sambódromo*. Rio de Janeiro: Lacre, 2015

PRIOLLI, Gabriel. "A Tela Pequena no Brasil Grande", in: LIMA, Fernando Barbosa et al. Televisão & Vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 19-52.

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

RAPHAEL, Alison. From Popular Culture to Microenterprise: The History of brazilian samba schools. *Latin American Music Review*, University of Texas Press, v. 11, n. 1, jun. 1990

RIBEIRO, Ana Paula Alves. O futuro do sambista e o sambista do futuro: juventude, sociabilidade e associativismo nas escolas de samba mirins do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 189-207, ago. 2018.

RIBEIRO, LUIZ Cessar de Queiroz; AZEVEDO, Sergio de. A Questão da Moradia nas grandes Cidades: da Política Habitacional à Reforma Urbana. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

REIS, Daniel Arão. *A revolução faltou ao encontro*: os comunistas no Brasil. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

SALLES, Evandro (Org.). O Rio do samba: resistência e reinvenção [Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte do Rio]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SATURNINO, Rogério. Carnavais e intelectuais. *Revista Gândara*, 2007. Disponível em:<http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/gandara_12.html>. Acesso em: 6 maio 2017.

SENTO-SÉ, João Trajano. *Brizolismo*: Estetização da política e carisma. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba. *In*: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Historicizando o associativismo negro: contribuições e caminhos da historiografia. *Revista Mundo do Trabalho*. Florianópolis, v. 11, 2019, p. 1-15.

SILVA, Nelson do Valle; BARBOSA, Maria Ligia O. População e estatísticas vitais. *In*: *Estatísticas do século XX*, Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

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

SILVA, Zélia Lopes da (Org). *Memória e identidades negras patrimonializadas (Brasil – séculos XX/XXI)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2021.

SILVEIRA, Pedro Telles da. *História, técnica e novas mídias*: reflexões sobre a história na era digital. 2018. 372f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira*: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2015.

SOARES, Alberto Goyena. Sambódromo: monumento construído e desfile em construção. Simpósio Nacional de História – ANPUH, XXIII. *Anais*... Londrina, 2005.

SODRÉ, MUNIZ, *O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo Vargas. 2. Ed. Rio de Janeiro: EDUFU, 2008.

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia – algumas abordagens. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 169-188, 1999.

SOUZA, Ynayan Lyra. *Críticas carnavalizadas*: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos. 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 166-188, ago. 2018.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. *Cadernos do Colóquio (UniRio)*, v. 3, n. 1, 2001, p. 62-74.

VALENÇA, Rachel Teixeira. *Carnaval*: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia*: luz da inspiração. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ZALUAR, Alba. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.21, n.61, p. 31-49, 2007.

ANEXOS

Anexo 1 – A seguir apresentamos quatro quadros com informações sobre os ocupantes dos cargos de prefeito, governador e presidente no período em estudo:

Quadro 1 - Governadores do Estado da Guanabara (1960-1975)

Período de mandato	Governador	Partido
1960	José Sette Câmara Filho	PSD
1961 - 1964	Carlos Frederico Werneck de Lacerda	UDN
1964 - 1965	Raphael de Almeida Magalhães (interino)	UDN
1965 - 1971	Francisco Negrão de Lima	PSD
1971 - 1975	Antônio de Pádua Chagas Filho	MDB

Quadro 2 - Governadores do Estado do Rio de Janeiro após fusão com o Estado da Guanabara (1975-1987)

Período de mandato	Governador	Partido
1975-1979	Faria Lima	ARENA
1979-1983	Chagas Freitas	MDB
1983-1987	Leonel Brizola	PDT

Quadro 3 – Prefeitos da cidade do Rio de Janeiro (1975-1986)

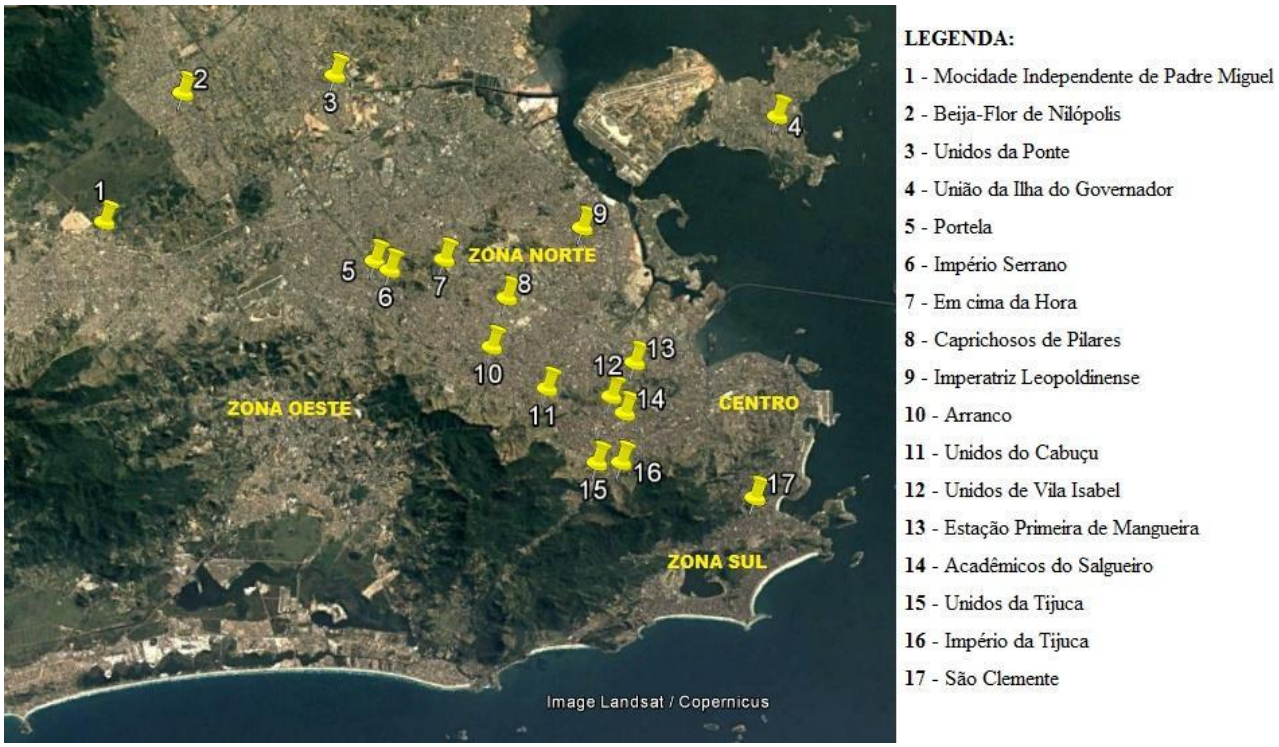
Período de mandato	Prefeito	Partido
1975-1979	Marcos Tamoyo	ARENA
1979-1980	Israel Klabin	MDB
1980-1983	Júlio Coutinho	PMDB
1983-1983	Jamil Haddad	PDT
1983-1986	Marcello Alencar	PDT

Quadro 4 – Presidentes da República (1961-1985)

Período de mandato	Presidente	Partido
1961-1964	João Goulart	PTB
1964-1967	Humberto Castelo Branco	ARENA
1967-1969	Artur da Costa e Silva	ARENA
1969-1974	Emílio Garrastazu Médice	ARENA
1974-1979	Ernesto Geisel	ARENA
1979-1985	João Figueiredo	ARENA

Anexo 2 – A seguir, é possível ver o mapa do Rio de Janeiro [imagem captada por satélite no ano de 1984] com a localização de 17 escolas de samba que desfilaram no grupo especial entre o final da década de 1970 e meados de 1980. O mesmo foi pulicado originalmente na dissertação *Críticas Carnavalizadas: as escolas de samba do Rio de Janeiro e seus temas de enredo (1979-1980)*.

Mapa – Localização das escolas de samba do Rio de Janeiro



Fonte: SOUZA, 2017.

Seguindo a ordem da legenda, a localização dos Bairros ocupados por cada uma das agremiações citadas seria:

- 1 - Padre Miguel/Bangu;
- 2 - Nilópolis (cidade da região metropolitana);
- 3 - São João de Meriti (cidade da região metropolitana);
- 4 - Ilha do Governador;
- 5 - Madureira/Oswaldo Cruz;
- 6 - Madureira/Serrinha;
- 7 - Cavalcanti;
- 8 - Pilares;
- 9 - Ramos;
- 10 - Engenho de Dentro;
- 11 - Lins de Vasconcelos;
- 12 - Vila Isabel;
- 13 - Mangueira;
- 14 - Andaraí (Morro do Salgueiro);
- 15 - Tijuca (Morro do Borel);
- 16 - Tijuca (Morro da Formiga);
- 17 - Botafogo.

Anexo 3 – Quadro das Escolas de samba campeãs do carnaval carioca (entre os anos de 1962 e1985), acompanhado de informações complementares sobre seus temas de enredos e os respectivos carnavalescos que os desenvolveram.

ANO	ESCOLA CAMPEÃ	ENREDOS	CARNAVALESCO
1962	Portela	Rugendas ou viagens pitorescas através do Brasil	Nelson de Andrade
1963	Acadêmicos do Salgueiro	Chica da Silva	Arlindo Rodrigues
1964	Portela	O segundo casamento de D. Pedro I	Nelson de Andrade
1965	Acadêmicos do Salgueiro	História do carnaval carioca - Eneida	Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues
1966	Portela	Memórias de um Sargento de Milícias	Nelson de Andrade
1967	Mangueira	O mundo encantado de Monteiro Lobato	Júlio Mattos
1968	Mangueira	Samba, a festa de um povo	Júlio Mattos
1969	Acadêmicos do Salgueiro	Bahia de todos os deuses	Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues
1970	Portela	Lendas e mistérios da Amazônia	Clóvis Bornay e Arnaldo Perdeneiras
1971	Acadêmicos do Salgueiro	Festa para um rei negro	Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Joãosinho Trinta e Rosa Magalhães
1972	Império Serrano	Alô, alô, taí Carmem Miranda	Fernando Pinto
1973	Mangueira	Lendas do Abaeté	Júlio Mattos
1974	Acadêmicos do Salgueiro	O Rei de França na Ilha da Assombração	Joãosinho Trinta e Maria Augusta
1975	Acadêmicos do Salgueiro	O segredo das minas do Rei Salomão	Joãosinho Trinta
1976	Beija-Flor de Nilópolis	Sonhar com rei, dá leão	Joãosinho Trinta
1977	Beija-Flor de Nilópolis	Vovó e o rei da Saturnália na corte Egipciana	Joãosinho Trinta
1978	Beija-Flor de Nilópolis	A criação do mundo na tradição Nagô	Joãosinho Trinta
1979	Mocidade Independente	O Descobrimento do Brasil	Arlindo Rodrigues
1980	Beija-Flor de Nilópolis/ Imperatriz Leopoldinense/ Portela	O sol da meia-noite uma viagem ao país das maravilhas/ O quê que a Bahia tem?/ Hoje tem marmelada!	Joãosinho Trinta/ Arlindo Rodrigues/ Viriato Ferreira
1981	Imperatriz Leopoldinense	O teu cabelo não nega	Arlindo Rodrigues

1982	Império Serrano	Bum Bum Paticumbum Prugurundum	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda
1983	Beija-Flor de Nilópolis	A grande constelação das estrelas negras	Joãosinho Trinta
1984	Portela/ Mangueira[117]	Contos de Areia/ Yes, nós temos Braguinha	Edmundo Braga e Paulinho E. Santo/ Max Lopes
1985	Mocidade Independente	Ziriguidum 2001 – Carnaval nas estrelas	Fernando Pinto

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de informações coletadas no site oficial da Liesa e no site da Galeria do samba.

[117] No referido carnaval, duas escolas foram aclamadas campeãs: uma, no domingo (Mangueira) e, outra, na segunda-feira (Portela). Na semana seguinte, ocorreu um terceiro dia de desfiles com as escolas mais bem classificadas dos dois dias. Assim, surgiu o “sábado das campeãs” que, naquele ano, funcionou como um terceiro campeonato, concedendo o título de supercampeã para a Mangueira, que, portanto, ganhou dois títulos no mesmo ano.

Anexo 4 – A seguir, estão arroladas na íntegra as letras dos sambas-enredos que foram citados parcialmente ao longo da tese:

GRES Acadêmicos do Salgueiro (1967)
Título: História da liberdade no Brasil
Compositores: Aurinho da Ilha

Quem por acaso folhear a História do Brasil
Verá um povo cheio de esperança
Desde criança,
Lutando para ser livre varonil.
O nobre Amadeu Ribeiro,
O homem que não quis ser rei,
O Manoel, o Bequimão,
Que no Maranhão
Fez aquilo tudo que ele fez.
Nos Palmares,
Zumbi, o grande herói,
Chefia o povo a lutar
Só para um dia alcançar
Liberdade.
Quem não se lembra
Do combate aos Emboabas
E da chacina dos Mascates,
Do amor que identifica
O herói de Vila Rica.
Na Bahia são os alfaiates,
Escrevem com destemor,
Com sangue, suor e dor
A mensagem que encerra o destino
De um bom menino.
Tiradentes, Tiradentes,
O herói inconfidente, inconfidente,
Domingos José Martins
Abraçam o mesmo ideal.
E veio o "Fico" triunfal
Contrariando toda a força em Portugal.
Era a liberdade que surgia,
Engatinhando a cada dia,
Até que o nosso Imperador
A Independência proclamou.
Ô-ô, oba, lá-rá-iá, lá-rá-iá-iá
Oba, lá-rá-iá, lá-rá-iá!
Frei Caneca, mas um bravo que partiu,
Em seguida veio o 7 de abril,
No dia 13 de maio
Negro deixou de ter senhor,
Graças à Princesa Isabel,
Que aboliu com a Lei Áurea
O cativeiro tão cruel.
Liberdade, Liberdade afinal,
Deodoro acenou,
Está chegando a hora,
E assim quando a aurora raiou,
Proclamando a República,
O povo aclamou.

GRES Império Serrano (1969)
Título: Heróis da Liberdade
Compositores: Silas de Oliveira, Mano Décio e Manoel Ferreira

Ô ô ô
Liberdade Senhor

Passava noite, vinha dia
O sangue do negro corria
Dia a dia
De lamento em lamento
De agonia em agonia
Ele pedia
O fim da tirania

Lá em Vila Rica
Junto ao Largo da Bica
Local da opressão
A fiel maçonaria
Com sabedoria
Deu sua decisão

Com flores e alegria veio a abolição
A independência laureando seu brasão
Ao longe, soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim:

Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Essa brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga
Pelo universo é a evolução
Em sua legítima razão

Samba, oh samba
Tem a sua primazia
Em gozar de felicidade
Samba, meu samba
Presta esta homenagem
Aos heróis da liberdade

GRES Beija-Flor de Nilópolis (1973)
Título: Educação para o desenvolvimento.
Compositores: César Roberto Neves e Darvin.

Veja que beleza de nação
O Brasil descobre a educação
Graças ao desenvolvimento
E a reforma do ensino
O futuro, o amanhã
Está nas mão destes meninos

Vamos exaltar
Vamos exaltar
As professoras
Que ensinam o bê-a-bá

E relembramos os jesuítas
Os primeiros colégios criaram
Para dar aos brasileiros
Cultura e educação
Brasil terra extraordinária
Venham ver a nossa
Cidade Universitária

Uni-duni-tê
Olha o ABC
Graças ao Mobral
Todos aprendem a ler

GRES Beija-Flor de Nilópolis (1974)
Título: Brasil ano 2000.
Compositores: Walter de Oliveira e João Rosa.

É estrada cortando
A mata em pleno sertão
É petróleo jorrando
Com afluência do chão
Sim chegou a hora
Da passarela conhecer
A ideia do artista
Imaginando o que vai acontecer
No Brasil no ano dois mil

Quem viver verá
Nossa terra diferente
A ordem do progresso
Empurra o Brasil pra frente

Com a miscigenação de várias raças
Somos um país promissor
O homem e a máquina alcançarão
Obras de emérito valor
Na arte na ciência e cultura
Nossa terra será forte sem igual
Turismo o folclore altaneiro
Na comunicação alcançaremos
O marco da potência mundial

GRES Beija-Flor de Nilópolis (1975)
Título: O grande decênio.
Compositores: Bira Quininho.

É de novo carnaval
Para o samba este é o maior prêmio
E o Beija-Flor vem exaltar
Com galhardia
O Grande Decênio
Do nosso Brasil que segue avante pelo céu, mar e terra

Nas asas do progresso constante
Onde tanta riqueza se encerra

Lembrando PIS e PASEP
E também o FUNRURAL
Que ampara o homem do campo
Com segurança total

O comércio e a indústria
Fortalecem nosso capital
Que no setor da economia
Alcançou projeção mundial

Lembraremos também
O MOBRAL, sua função
Que para tantos brasileiros
Abriu as portas da educação

G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis (1976)
Título: Sonhar Com Rei Dá Leão.
Compositores: Neguinho do Vale.

Sonhar com anjo é borboleta
Sem contemplação
Sonhar com rei, dá leão
Mas nesta festa de real valor, não erre não
O palpite certo é Beija-Flor

Cantando e lembrando em cores
Meu Rio querido, dos jogos de flores
Quando o Barão de Drummond criou
Um jardim repleto de animais

Então lançou um sorteio popular
E para ganhar
Vinte mil réis com dez tostões
O povo começou a imaginar
Buscando no belo reino dos sonhos
Inspiração para um dia acertar

Sonhar com filharada, é o coelhinho
Com gente teimosa, na cabeça dá burrinho
E com rapaz todo enfeitado
O resultado pessoal, é pavão ou é veado

Desta brincadeira
Quem tomou conta em Madureira
Foi Natal, o bom Natal
Consagrando sua Escola
Na tradição do Carnaval
Sua alma hoje é águia branca
Envolta no azul de um véu

Saudado pela majestade, o samba
E sua brejeira corte
Que lhe vê no céu

GRES Unidos de Vila Isabel (1980)
Título: Sonho de um sonho.
Compositores: Martinho da Vila, Rodolpho e Graúna.

Sonhei
Que estava sonhando um sonho sonhado
O sonho de um sonho
Magnetizado
As mentes abertas
Sem bicos calados
Juventude alerta
Os seres alados
Sonho meu (BIS)
Eu sonhava que sonhava
Sonhei
Que eu era o rei que reinava como um ser comum
Era um por milhares, milhares por um
Como livres raios riscando os espaços
Transando o universo
Limpando os mormaços
Ai de mim (BIS)
Ai de mim que mal sonhava
Na limpidez do espelho só vi coisas limpas
Como uma lua redonda brilhando nas grimpas
Um sorriso sem fúria, entre o réu e o juiz
A clemência e ternura por amor da clausura
A prisão sem tortura, inocência feliz
Ai meu Deus
Falso sonho que eu sonhava
Ai de mim
Eu sonhei que não sonhava
Mas sonhei

GRES Império Serrano (1982)
Título: Bum-bum paticumbum prugurundum.
Compositores: Beto Sem Braço e Aluísio Machado.

Enfeitei meu coração
De confete e serpentina
Minha mente se fez menina
Num mundo de recordação
Abracei a Coroa Imperial
Fiz meu carnaval
Extravasando toda minha emoção
Oh ! Praça Onze tu es imortal
Teus braços embalaram o samba
A sua apoteose é triunfal
De uma barrica se fez uma cuíca
De outra barrica um surdo de marcação

Com reco-reco, pandeiro e tamborim
E lindas baianas o samba ficou assim

E passo a passo no compasso o samba cresceu
Na Candelária construiu seu apogeu
As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer
Pedem passagem pros Moleques de Debret
"As Africanas", que quadro original
Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual

Vem meu amor manda a tristeza embora
É carnaval, é folia neste dia ninguém chora

Super Escolas de Samba S.A.
Super alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia
Bumbum Paticumbum Prugurundum
O nosso samba minha gente é isso aí

Bumbum Paticumbum Prugurundum
Contagiando a Marquês de Sapucaí

GRES Acadêmicos do Salgueiro (1983)
Título: Traços e troças.
Compositores: Bala e Celso Trindade.

Eu sou o Rio e rio à toa,
Só rio de quem me impede de sorrir,
A minha pena não tem pena nem perdoa,
Mexe com qualquer pessoa,
Ela quer se divertir.
Será que a política não vai me censurar?
Já sei, certos momentos não se pode criticar!
Gozar, traçar, ferir,
Fazendo de novo meu povo feliz,
Riscando aquilo que ele não diz.

Bota banca na avenida
Edição especial
Olha aí o jornaleiro
A piada está com sal

Caricatu-rindo,
Virando a tristeza pelo avesso,
A arte irradiou
Com um raio de luz de humor
A melindrosa, amigo da onça, almofadinha,
Cantando em louvor ao artista,
Caricaturista, revista e jornal.

O carnaval e a maior caricatura
Na folia o povo esquece a amargura

GRES Beija-Flor de Nilópolis (1984)
Título: O Gigante em berço esplêndido.
Compositores: Neguinho da Beija-flor e Nêgo.

Navegando rumo as Índias
E sonhando com riquezas
Caravelas portuguesas
Os deuses, outros caminhos destinaram
Ecoou
Terra à vista um grito emocionante
Era o berço do gigante
Esbanjando esplendor
Índios, selvas, mitos
E os negros com a força e magia
Fizeram pulsar com alegria o coração
De uma criança nação

Mas na ânsia de crescer
Do berço fértil se afastou
O seu olhar marejou o sofrer
Em lágrimas que servem de lições
E o gigante é o nosso povo
Reconstruindo um Brasil novo
Cheio de vida organizando mutirões

E tem fuzuê alegrando o patropí
No samba lê lê
Vamos cantar e sorrir

GRES Caprichosos de Pilares (1985)
Título: E por falar em saudade.
Compositores: Almir Araújo, Marquinhos Lessa, Hércules Corrêa, Balinha e Carlinhos de Pilares.

Oh! Saudade...
Meu carnaval é você
Caprichosamente
Vamos reviver, reviver, vamos reviver...
"Saudadeando" o que sumiu no dia-a-dia
Na fantasia de um eterno folião
O bonde,
O amolador de facas,
O leite sem água
A gasolina barata,
Aquela seleção nacional
E derreteram a taça na maior cara-de-pau...

Bota, bota, bota fogo nisso
A virgindade já levou sumiço

Diretamente, o povo escolhia o presidente,
Se comia mais feijão,
Vovó botava a poupança no colchão
Hoje está tudo mudado,
Tem muita gente no lugar errado...
Onde andam vocês, antigos carnavais ?
Os sambistas imortais, bordados de poesia,
Velhos tempos que não voltam mais,
E no progresso da folia...

Tem bumbum de fora pra chuchu
Qualquer dia é todo mundo nu...

Anexo 5 – A seguir, estão arroladas na íntegra as letras dos outros sambas que foram citados ao longo da tese:

Título: O Trem atrasou
Compositores: Paquito, Estanislau e Arthur Villarinõ
Ano de lançamento: 1941

Patrão, o trem atrasou
Por isso estou chegando agora
Trago aqui um memorando da Central
O trem atrasou, meia hora
O senhor não tem razão
Pra me mandar embora!
O senhor tem paciência
É preciso compreender
Sempre fui obediente
Reconheço o meu dever
Um atraso é muito justo
Quando há explicação
Sou um chefe de família
Preciso ganhar meu pão
E eu tenho razão.

Título: Não deixa o samba morrer
Compositores: Edson Conceição e Aloísio Silva/ Intérprete: Alcione
Ano de lançamento: 1975

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba para gente sambar

Quando eu não puder pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas não puderem aguentar
Levar meu corpo junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Eu vou ficar
No meio do povo, espiando
Minha escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba para gente sambar

Título: Visual
Compositores: Neném e Pintado
Ano de lançamento: 1978

Depois que o visual virou quesito
Na concepção desses sambeiros
O samba perdeu a sua pujança
Ao curvar-se à circunstância
Imposta pelo dinheiro
E o samba que nasceu menino pobre
Agora se veste de nobre
No desfile principal
Onde o mercenarismo impõe a sua gana
E o sambista que não tem grana
(Que que acontece com ele?
(Não brinca mais o carnaval) é

Onde o mercenarismo impõe a sua gana
E o sambista que não tem grana
Não brinca mais o carnaval

Ai que saudade que eu tenho
Das fantasias de cetim
O samba agora é luxo importado
Organdi, alta costura
Com luxuosos bordados

E o sambista
Que mal ganha pra viver
Até mesmo o desfile
Lhe tiraram o prazer de ver
E o sambista
E o sambista que mal ganha pra viver
Até mesmo o desfile
Lhe tiraram o prazer de ver

Título: Erro fotográfico
Compositor: Marimbondo
Ano de lançamento: 1979

Era um terreno baldio
Que eu mesmo capinei
Com um surdo malfeito de lata
Uma escola de samba fundei
Puxei corda na avenida
No desfile principal
Esquentava a bateria
Com pedaço de jornal

A minha escola cresceu
E o terreno hoje tem cobertura
Quem ficou pequenino foi eu
Diante da nova estrutura
Eu quem fundou a escola
Entre trancos e barrancos
Na galeria de sócios
No lugar do meu nome
Tem um branco

E vou contar
A minha magoa, a minha dor
Fui barrado na porta da escola
Que sou fundador