

DANILO ALVES BEZERRA

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

**ASSIS
2016**

DANILO ALVES BEZERRA

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

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

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes
da Silva

ASSIS

2016

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

Bezerra, Danilo Alves

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

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

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

CDD 394.25

DANILO ALVES BEZERRA

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

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

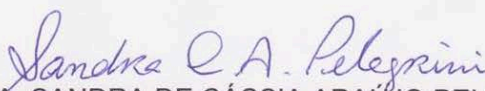
Data da Aprovação: 20/09/2016

COMISSÃO EXAMINADORA



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

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



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



PROFA. DRA. JANETE LEIKO TANNO - UENP/Jacarezinho

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

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RESUMO

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

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

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

ABSTRACT

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

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

LISTA DE IMAGENS

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

LISTA DE QUADROS

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

LISTA DE MAPAS

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

LISTA DE SIGLAS

ACC: Associação dos Cronistas Carnavalescos

AESB: Associação das Escolas de Samba do Brasil

CBES: Centro Brasileiro das Escolas de Samba

FBES: Federação Brasileira das Escolas de Samba

UGES: União Geral das Escolas de Samba

UGESB: União Geral das Escolas de Samba do Brasil

UCES: União Cívica das Escolas de Samba

SUMÁRIO

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

INTRODUÇÃO

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

Esse movimento ascendente se deu em um contexto complexo em que as Grandes Sociedades Carnavalescas deixaram de desfilar durante a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial (carnavais de 1943-1945) e nos anos posteriores ao término do conflito (1946-1947). A pausa no desfile das então protagonistas do carnaval carioca abriu espaço para o fortalecimento e posterior promoção das escolas de samba, até então coadjuvantes nesses carnavais¹.

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

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

¹ Segundo Moraes (1958, p. 87), os préstitos das Grandes Sociedades eram a força motriz do carnaval carioca. O clube mais antigo era o Tenentes do Diabo, fundado em 1855, este e seus coirmãos Democráticos, Pierrôs da Caverna, Clube dos Embaixadores desfilavam nas ruas cariocas belos carros alegóricos, de ideias e de crítica, ao som de orquestras/bandas marciais, enchendo “as ruas, as soleiras das portas, as casas comerciais começaram a alugar janelas e o povo ficava pacientemente esperando três e quatro horas a passagem das sociedades”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 1 – Carnavais e cultura em foco no Rio de Janeiro (1946-1951)

1.1 A cidade do Rio de Janeiro e os caminhos da cultura

Discutir os festejos carnavalescos nessa conjuntura exige colocar em foco aspectos que envolvem o perfil da cidade, bem como o campo cultural em face às constantes modificações sofridas pela sociedade brasileira, sempre marcada por traços multiculturais e étnicos. A esse respeito, Renato Ortiz (2006, p. 06) afirma que o delineamento do campo cultural no Brasil sempre passou pela definição de um destino a ser alcançado, de um projeto de futuro, do lugar de chegada. Era necessário descobrir quem era, afinal, o país. Essa relação projetiva de futuro fez com que a “consciência de nosso destino (...) estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular. Foi dentro desses parâmetros que floresceram as diversas posições sobre nossa ‘identidade nacional’”.

Essa definição a partir do passado e das questões do presente projetou um futuro mestiço, urbano, com tradições culturais que aglomerassem as “três raças” constitutivas do país que se queria moderno: “espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada” (ORTIZ, 2006, p. 37).

Nos grandes centros, como o Rio de Janeiro, uma sociedade urbana, civilizada, industrial e moderna foi sonhada durante o século XIX e projetada no início do século XX, em uma conjuntura pouco democrática. No período impôs-se a produção de bens de consumo diversificados, acessíveis para os estratos com maior poder aquisitivo.

De tradição liberal, os governos desse período promoveram uma república em que a cidadania era para as elites e o voto para uma minoria da população adulta. Sem tradição democrática e com um forte ranço colonial, a gestação dos primeiros anos republicanos, conhecidos como *belle époque*, foi de perseguição às práticas populares e de repressão das diversas revoltas do povo e das forças armadas que queriam, cada um a seu modo, outras *repúblicas* (SEVCENKO, 1998, p. 7-48, grifo do autor).

Sem entrar no mérito dos projetos e tensões políticas, o fato é que a partir de 1910 o comércio com os países beligerantes na Primeira Guerra Mundial, os novos padrões de consumo, as revistas ilustradas, as práticas esportivas e a popularização do cinema impuseram outra ordem cotidiana, mais rápida e afeita às novidades do progresso (SEVCENKO, 1998, p. 37).

Vinte anos após iniciar as transmissões no Brasil, o rádio triplicava seu alcance. O país passa de 106 emissoras em 1944 para 300 em 1950. Entre os programas, as radionovelas encabeçam a preferência do público carioca em 1947. O aspecto comercial das rádios seria intensificado com a mudança na legislação que, a partir de 1952, permitiu que 20% da programação fosse ocupada por publicidade (ORTIZ, 2006, p. 40).

A indústria cinematográfica nacional, apesar de estar diretamente atrelada aos aspectos políticos da relação Brasil-Estados Unidos, se inicia com a criação da Atlântida em 1941 e da Vera Cruz em 1949. Esses dois estúdios elevaram de seis filmes produzidos em São Paulo entre 1935 e 1949 para vinte e sete filmes na primeira metade dos anos 1950. No período, o cinema se torna de fato um bem de consumo, principalmente com a presença dos filmes norte-americanos do pós-guerra. As revistas empurram o crescimento do consumo das publicações periódicas: a tiragem, a partir de 1947, com a implantação de indústrias de papel, denotou um crescimento do setor. Só a revista *O Cruzeiro* passou de 300 mil exemplares em 1948 para 550 mil em 1952; considerando que até 1946 não existia um periódico com tiragem maior do que 200 mil exemplares, a circulação desse periódico saltava aos olhos do leitor (ORTIZ, 2006, p. 42-43).

Se nos anos 1940-1960 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.

No caso da televisão, sua implementação dependia mais do pioneirismo de um Assis Chateaubriand do que de uma iniciativa conjunta de mercado. Tida com ressalvas pelos anunciantes – aqueles que pagavam de fato a programação –, a televisão na década de 1950 não é marcada pela ótica do lucro do tempo de comercialização da propaganda (produzida inteiramente pelas empresas de *marketing* e não pelas emissoras). Somente após a criação de complexos de produção da Globo e da TV Excelsior é que “o tempo comercializável se torna um produto, isto é, uma marca, logotipo, embalagem, canal de distribuição de todo um complexo de *marketing*” (ORTIZ, 2006, p. 62)⁴².

⁴² A inauguração da televisão no Brasil se dá em 1950 com a TV Tupi de Assis Chateaubriand; no logotipo, “um menino indígena de feições ocidentais com um par de antenas na cabeça no lugar do cocar sugere a apropriação, ainda que infantilizada, da tecnologia estrangeira” (HAMBURGER, 2011, p. 63-64). Ela demorou a alcançar a população; em 1960, alcançava 4,6% do território nacional.

Entretanto, se por um lado não existia no país um polo irradiador do mercado da cultura, por outro, a aceleração do processo de industrialização e crescimento urbano a partir dos anos 1950 possibilitou que no Rio de Janeiro ocorresse o crescimento de uma massa urbana com camadas médias dotadas de poder de compra. A mentalidade cosmopolita e o comportamento, em linhas gerais, ligado ao consumo, transformou o poder de compra em sinônimo de democracia e liberdade dessas camadas (FIGUEIREDO, 1998, p. 27).

Se para a classe média o acesso aos signos de consumo já era uma realidade possível, para uma boa parcela da população carioca não. A apropriação da terra, a moradia, a habitabilidade e o transporte públicos eram problemas do cotidiano do Rio de Janeiro, entre 1945-1950:

Na ocupação do solo urbano e na sua valorização, o Estado e a iniciativa privada têm papel fundamental. Para os mais ricos, ficam os núcleos próximos ao centro; para os mais pobres, terrenos bem longínquos. Entre esses dois, um imenso espaço vazio aguardando a valorização. À iniciativa privada cabe esperar, igualmente, que o Estado leve água, esgoto e vias de transporte para os terrenos distantes, valorizando assim, sem ônus para esta, os terrenos localizados entre ambos (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 43).

O símbolo maior da contradição social existente, da desigualdade de oportunidades se materializou nas favelas e em outras áreas desvalorizadas, como a Zona Norte, reduto da classe pobre operária. Os Censos das Favelas de 1948 e 1950 revelaram que a cidade possuía 170 mil favelados, dos quais 60% eram migrantes. Em 1960 esse contingente saltou para 82% do total que vivia em condições de pouca habitabilidade, o que revela não só o destino dos novos moradores, como o trato do poder público para com os cidadãos (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 48).

Essa situação se expressa na expansão da cidade do Rio de Janeiro, que viveu nesses anos um aumento populacional considerável. O quadro a seguir revela que a população praticamente dobra no espaço de vinte anos, trazendo problemas diversos e acarretando outros não resolvidos desde o início do século:

QUADRO 1 – População da cidade do Rio de Janeiro (1940-1960)

Ano	População (em milhões)
1940	1.764.141
1950	2.377.451
1960	3.307.163

FONTE: Anuário Estatístico do Brasil, 1962, p. 30. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1962.pdf>. Acesso em: 24 maio 2015.

Esse aumento populacional não passaria ileso em uma cidade construída em meio a morros, em que a locomoção pode configurar um dos principais problemas do cotidiano do trabalhador carioca. De forma geral, os trens suburbanos apresentavam um “maquinário obsoleto, dormentes apodrecidos, falta de material, excesso de passageiros etc. tudo isso acarretava muitos acidentes, atrasos, revoltas populares, violência da polícia ferroviária e alta dos gêneros alimentícios escoados pela rede ferroviária” (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 62-63). O número de passageiros era muito maior do que os trens disponíveis para o transporte, fazendo com que a lotação fosse de 500 a 600 pessoas, mais do que o dobro do permitido, num atendimento total de 500 mil pessoas por dia na estação D. Pedro II. Em 1950 as linhas de trem existentes na cidade eram: linhas Central e Auxiliar (transportando 500 mil passageiros), Rio D’Ouro (10 mil passageiros) e Leopoldina Railway – que cobria o subúrbio carioca como Penha, Ramos, Olaria, Vigário e descia até a Baixada Fluminense. Entretanto, os meios de transporte preferidos do carioca eram os bondes, que eram mais antigos e mais baratos (Cr\$ 0,40 em média), mas insuficientes para o apreço que lhes era dispensado.

Quanto ao movimento de passageiros de trens no período, o número diminuiu drasticamente nas regiões com menor poder aquisitivo – Centro, Zona Norte e Subúrbios –, comparativamente à Zona Sul e entre bairros. Essa diminuição se dá pela falta de investimentos nos bairros mais pobres, ainda que a população tivesse explodido nesse período⁴³.

Em bairros como o Méier, por exemplo, que possuía 84.601 moradores em 1950, somente dois bondes circulavam das 5 às 23 horas. Além das más condições dessas conduções, Alberto Gawryszewski observa que no período sua oferta diminuiu (-5%), ao passo que o trem e os ônibus cresceram, em demanda, 19,9% e 63%, respectivamente. Certamente, para o cidadão comum e pobre, esses meios saíam mais caros do que o bonde:

Fica patente que o espaço urbano destinado aos transportes coletivos adquiriu um plano secundário dentro dos interesses da administração municipal. A espoliação urbana, no que se refere aos transportes coletivos na cidade do Rio de Janeiro, nesse período, portanto, foi fruto de interesses particulares, e o bem coletivo não foi incorporado pela administração, dita pública (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 94).

⁴³ O número de carris disponíveis diminuiu sensivelmente, algo em torno de -5%, enquanto a população carioca cresceu 40% entre 1945-1951 (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 62-70).

Para situarmos melhor a questão dos transportes, faz-se necessário entendermos de que forma a população carioca se espalhava nos anos 1950. O Rio de Janeiro era composto por bairros que circunscreviam zonas, como a área suburbana, que se dividia em duas outras, subúrbio e zona norte. Como essas zonas foram o cerne dos problemas discutidos anteriormente, comecemos por elas.

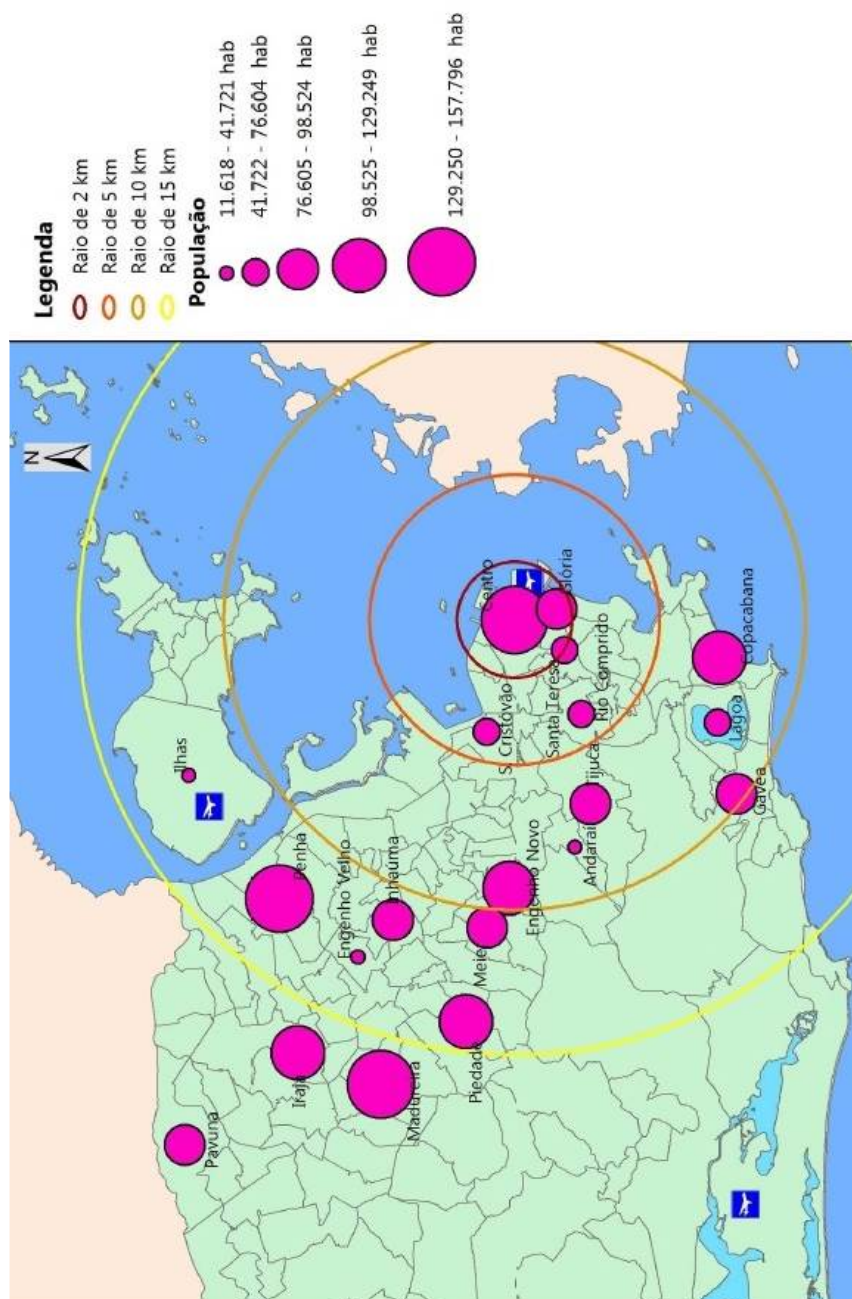
O subúrbio era formado por bairros como Madureira (157.796 hab.), Penha (140.628 hab.), Irajá (123.234 hab.), Piedade (110.962 hab.), Pavuna (98.524 hab.), Inhaúma (86.163 hab.), São Cristóvão (76.604 hab.) – ainda que fosse colado ao centro – e Ilhas (39.957 hab.). O número de pessoas que viviam somente nesses bairros suburbanos totalizava, a partir dos dados gerais do Censo de 1950 (Quadro 1), quase um terço do total de habitantes de toda a cidade do Rio de Janeiro.

Excetuando São Cristóvão, mais próximo do centro e também um polo industrial, o restante da população suburbana morava a pelo menos quinze quilômetros de distância do centro comercial e financeiro da cidade.

A zona norte, que também compunha o subúrbio carioca, aglomerava 411.907, habitantes que se dividiam por: Engenho Novo (122.977 hab.), Méier (84.601 hab.), Tijuca (80.011 hab.), Rio Comprido (70.979 hab.), Engenho Velho (41.721 hab.) e Andaraí (11.618 hab.). A zona norte possuía bairros mais próximos ao centro, como Rio Comprido, e o restante circunscrevia-se entre dez e quinze quilômetros de distância do epicentro festivo. Bairros como Andaraí e Engenho Novo, tal qual São Cristóvão e o centro, eram considerados polos industriais que arregimentavam a força de trabalho do período. Os redutos comerciais, além do Largo do Machado no próprio centro, se dividiam em Copacabana, Méier e Madureira, os dois últimos situados entre dez e vinte quilômetros da Av. Rio Branco.

Um olhar atento ao mapa a seguir nos permite visualizar os contingentes urbanos que se espalhavam pela cidade e sua distância em relação ao centro.

MAPA 1 – População do Rio de Janeiro em 1950 (divisão por bairros)



O Mapa 1⁴⁴ também revela largos populacionais menores tanto na zona sul quanto no centro. A primeira concentrava na década de 50 cerca de 19% da população carioca, e o maior crescimento populacional e predial se deu em Copacabana, com novos 52.605 moradores somente na década de 1940:

Nessa zona, portanto, encontramos dois eixos da divisão do espaço urbano: de um lado, prédios de apartamentos de alto valor imobiliário e locativo, construídos para valorização/especulação, de outro, áreas ainda

⁴⁴ Os mapas desse trabalho foram elaborados pelo engenheiro cartógrafo Luís Otávio R. Sampaio – CREA: 5062920765, a partir da Base de Dados Geográficos SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas)/RJ, (acesso e *download* em abril/2015). Sobre os dados utilizados no Mapa 1, ver Gawryszewski (2012, p. 114, 120, 128, 132).

fora do interesse imobiliário, de difícil acesso, sendo ocupadas por trabalhadores de baixo poder aquisitivo, que construíam seus casebres de latas e madeiras velhas, morando em áreas desprovidas de qualquer habitabilidade, ou seja, água, esgoto, iluminação, pavimentação etc. (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 137).

Em relação à habitação e seus custos na zona central⁴⁵, a escassez de prédios e casas fez com que os valores fossem bem superiores aos das demais zonas. Para os terrenos, o valor chegou a Cr\$ 653 mil, enquanto para os prédios esse valor chegava a Cr\$1.386 a unidade. O valor era alto suficiente para conservar ali uma população com alto poder aquisitivo e que vivia em condições propiciadas pela modernidade:

O Centro da cidade, pelas transformações ocorridas, cada vez mais se situava como o grande centro propriamente dito, ou seja, nele localizava-se desde as pequenas lojas até os super magazines, das lojas especializadas às de rede, das populares às lojas para as classes mais abastadas. Também nesse centro localizavam-se os bancos, os escritórios das principais companhias e dos profissionais liberais (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 129).

Em linhas gerais, entre os anos 1945-1950, a moradia e o usufruto dos serviços públicos cariocas obedecia a uma clivagem entre aqueles que recebiam os privilégios que a iniciativa pública e a privada dava e aqueles que viviam à margem desses investimentos. Na Zona Sul, por exemplo, “foram dadas as melhores vias de comunicação, boa manutenção destas, rápido acesso, maior número de bondes, ônibus novos etc.” (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 345). A determinação pública foi objetiva para que os investimentos em transporte coletivo saíssem dos trilhos e fossem para o asfalto, momento em que os ônibus ganham destaque, principalmente na ligação entre a Zona Sul e os Subúrbios, cujos papéis estavam bem definidos, sendo a primeira “local de emprego (comércio, doméstico, construção civil etc.) e a segunda, fornecedora de mão de obra (em especial, não qualificada)” (GAWRYSZEWSKI, 2012, p. 345).

É nesse contexto em que se projetava a paradoxal sociedade carioca: moderna a partir da oferta de um mercado de bens de consumo em crescimento, ainda que exclusivo para uma parte da população, periférica e com problemas estruturais para um largo contingente populacional que vivia às margens da cidade, em condições que nada

⁴⁵ A zona central comportava: Candelária (1.069 hab.), S. José (6.684 hab.), Sta. Rita (9.567 hab.), São Domingos (3.521 hab.), Sacramento (5.865 hab.), Ajuda (11.103 hab.), Sto. Antônio (26.951 hab.), Santana (14.911 hab.), Gamboa (31.324 hab.), Espírito Santo (37.227 hab.), enquanto a zona sul era formada por Santa Teresa, Glória, Catete e Catumbi (71.733 hab.), Flamengo e a parte externa de Botafogo (82.563 hab.), Lagoa, Botafogo, Praia Vermelha e Urca (59.460 hab.), Gávea (88.409 hab.) e Copacabana (129.249 hab.).

atenuavam o alto custo de vida e as dificuldades cotidianas, como o transporte público deficitário.

Analisar as possibilidades em torno dos festejos cariocas, espalhados pelos bairros e circuitos populacionais acima descritos é o tema central desse capítulo, que inclui a cidade do Rio de Janeiro e seus folguedos no contexto da retomada da democracia, com a realização de eleições diretas.

1.2 As escolas de samba no Pós-Guerra (1946-1948)

Os carnavais cariocas de 1946⁴⁶ a 1948 inserem-se em um contexto social, político e econômico da retomada da democracia no país e do pós-Segunda Guerra Mundial. Com efeito, a análise desses festejos, em suas múltiplas folgas – escolas de samba, ranchos, grandes sociedades, cordões, banhos de mar etc. –, nas avenidas centrais e bairros periféricos, encerrava a difícil retomada das ruas pelos brincantes.

A leitura da bibliografia indicou que o contexto pós-Segunda Guerra Mundial esteve vinculado às atividades de retomada dos festejos carnavalescos em seus múltiplos locais. Particularmente, as escolas de samba estiveram no centro dos planos do Distrito Federal na retomada dos festejos, num primeiro momento desfilando enredos no “Carnaval da Vitória”, e, num segundo momento, vinculadas às disputas geradas pela aproximação com setores comunistas. Essa segunda questão é o nosso ponto de partida.

Em 1945, terminada a Segunda Guerra Mundial com a vitória dos Aliados contra o nazifascismo, manifestações diversas em prol da democracia irromperam no país, “diante de mudanças na conjuntura internacional, e pressionado pelas manifestações dos mais variados setores da sociedade, o governo se apressou então a adotar uma série de medidas liberalizantes: suspendeu a censura aos meios de comunicação e concedeu anistia aos presos políticos” (PANDOLFI, 2002, p. 90-91)⁴⁷.

A partir da entrevista de José Américo de Almeida, pedindo por eleições diretas, e da falta de apoio externo – os Estados Unidos já haviam abatido os estados totalitários –, além de um exército cindido, Vargas parecia encontrar o “crepúsculo do seu governo” (FERREIRA, 2005, p. 25). Não era raro a imprensa se direcionar a ele como “ditador,

⁴⁶ O Carnaval de 1946 ocorreu em pleno governo de Eurico Gaspar Dutra. Portanto, o país já era democrático. Os trabalhos da nova carta Constitucional se iniciaram em 1º de fevereiro de 1946 e a nova carta foi promulgada em 18 de setembro do mesmo ano. Ver: <<http://www.tse.jus.br/jurisprudencia/julgados-historicos/assembleia-constituente-1946#2>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

⁴⁷ Nesse sentido, surgem o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), enquanto na oposição estavam a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), alterando o debate político, inclusive no campo cultural no qual se inscreve o carnaval.

tirano, fascista, demagogo, hipócrita, traidor, mistificador e opressor dos operários [...] a partir de fins de fevereiro [de 1945]” (FERREIRA, 2005, p. 23). O cenário, de fato, havia se radicalizado. De um lado, a UNE (União Nacional dos Estudantes) liderava manifestações em prol da abertura política, da anistia e pela queda do presidente. De outro, trabalhadores gritavam, em comícios, “Nós queremos Getúlio!”, com repercussão generalizada pela grande imprensa que, sem os compreender, bradava contra o “bando de arruaceiros barulhentos e exaltados” (FERREIRA, 2005, p. 25).

Entre o rompimento da censura, em fevereiro de 1945, até a queda de Vargas, em outubro, o que houve no Brasil foi um movimento de massas pedindo pela continuidade de Getúlio. O “queremismo” instalava-se na senda entre o fim da ditadura do Estado Novo e a abertura democrática, mas pedia pela permanência de Vargas no poder, expressando “uma cultura política popular e a manifestação de uma identidade coletiva de trabalhadores, resultados de experiências vividas e partilhadas entre eles, ao mesmo tempo políticas, econômicas e culturais, antes e durante o primeiro governo Vargas” (FERREIRA, 2005, p. 25-26).

Com as eleições presidenciais que levaram à vitória de Eurico Gaspar Dutra⁴⁸ e o cenário de abertura democrática que se delineava, as escolas de samba anunciaram o “carnaval da paz”, em deferência à vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial.

Em meio à retomada dos ânimos festivos das ruas⁴⁹, a aproximação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) com a União Geral das Escolas de Samba (UGES), entidade que aglomerava as escolas de samba do período, é condenada pelo *Correio da Manhã*. As preocupações quanto ao “Bloco de Prestes” são assinaladas no calor dos festejos:

Os ‘slogans’ do partido que enchiam o asfalto das ruas e mancharam as paredes desta cidade, se misturaram a convites aos foliões para renhidas

⁴⁸ Eurico Gaspar Dutra obteve maioria dos votos e tornou-se presidente da República após assegurar o Ministério do Trabalho ao PTB de Vargas, garantindo assim o seu apoio entre os setores trabalhistas, enquanto Getúlio Vargas e Luís Carlos foram os senadores mais votados do país (PANDOLFI, 2002, p. 93-96).

⁴⁹ O cotidiano pré-carnavalesco não colaborava para os ânimos festivos. O clima era de denúncia contra os abusos da polícia durante o Estado Novo, que promoveu “decadentes carnavais da ditadura” em consequência da atuação do governo, que “acabou matando o carnaval de rua” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/02/1946, p. 11). A Prefeitura carioca planejou “ornamentar as avenidas do centro, as praças urbanas e suburbanas, sendo que também ser[iam] construídos coretos apropriados para as festas de Momo, nas praças e no centro da cidade” As batalhas de confete que enchiam as ruas no período pré-carnavalesco nas décadas anteriores restringiram-se, ao menos do que foi anunciado, à rua Flack, Justiniano da Rocha (ambas no Riachuelo), na rua Sampaio Ferraz (Estácio) e Visconde de Itamarati (Maracanã), todas nas zonas periféricas da cidade, organizadas por iniciativas individuais com autorização da polícia. As opções públicas para os foliões encerravam-se nos banhos de mar da praia do Flamengo (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/02/1946, p. 11).

batalhas de confete, bailes carnavalescos e desfiles de cordões a cuíca e a samba. Dessa forma, os comunistas fundem, ao mesmo tempo, o carnaval e a política para desmoralizar a ambos. (...) Não era raro, ainda ontem, pela Avenida, vez por outra, ao passar-se por um grupo ou cordão carnavalesco, ouvir-se em meio à cuíca, ao ‘tamtam’, ao samba, pedaços de ‘slogans’, farrapos de palavras de ordem que denotavam a presença, mesmo ali, das células comunistas em ação (*Correio da Manhã*, CARNAVAL TOTALITÁRIO, 03/03/1946, p. 02).

A infiltração dos militantes é apontada como algo constante e a crítica do jornal atribui a esta um sentido negativo, relacionando-a à perda de espontaneidade da festa. Além disso, o indivíduo é impedido de entregar-se totalmente ao festejo, tendo em vista a orientação política, considerando que, embora disfarçado de malandro, vez ou outra um militante propaga um slogan do partido:

As células comunistas discutiram o ‘problema’ do carnaval, e traçaram seus ‘planos’ para a conquista das ‘massas’ ingenuamente entregues a um momento de alegria, numa ilusão de liberdade, numa desesperada tentativa de esquecer a vida cotidiana, atormentada pela carestia, pelas privações e pelos controles e ingerência do Estado... que parece nunca mais deixar de ser ‘novo’ (*Correio da Manhã*, CARNAVAL TOTALITÁRIO, 03/03/1946, p. 02).

As críticas ao recém-findo Estado Novo também grassam nas páginas de *O Cruzeiro*. Austregésilo de Athayde⁵⁰, um dos seus articulistas mais antigos e conservadores, que dissertou, semanalmente, em outros anos, contra o caráter frívolo do período carnavalesco, apontava o final da “ditadura opressiva” como um impedimento para a alegria do povo:

O ronco de uma cuíca apavorava os esbirros policiais, encarregados de surpreender as conspirações e um homem de meia máscara e capa preta trespassada no ombro, que deslizasse entre a multidão na avenida, punha todo o departamento de segurança da ditadura de sobreaviso, no susto de um regicídio em perspectiva (*O Cruzeiro*, CARNAVAL DA VITÓRIA, 02/03/1946, p. 05).

⁵⁰ Belarmino Augusto Maria Austregésilo de Athayde nasceu em Caramuru (PE) em 25/09/1898 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1918. Cursou a Faculdade de Direito (profissão que nunca exerceu) e em seguida ingressou no jornalismo, trabalhando em jornais como *A Tribuna*, *Correio da Manhã* e *O Jornal*. Divergiu de seu padrão, Assis Chateaubriand, quanto à Revolução de 1930 por acreditar que “as revoluções não trazem benefícios, apenas conduzem a contra-revoluções”. Tal posicionamento não impediu que Athayde recebesse a direção do *Diário da Noite*. Ligou-se em 1932 aos líderes da Revolução Constitucionalista, razão pela qual, após a derrota da inventiva, foi exilado do país. Ao voltar do exílio em 1934, reassumiu a direção do *Diário da Noite* e de *O Jornal* posicionando-se contra o Governo Provisório, e, em 1937, contra o regime de exceção implantado por Getúlio Vargas. Sua militância política em diversos periódicos o levou a ser convidado para a formulação da Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948. Dois anos depois, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), instituição da qual foi presidente sucessivas vezes a partir de 1958 (ABREU, 2001, p. 414).

O carnaval e sua capacidade de desestabilizar a ordem, de romper as interdições possui um potencial renovador. A despeito de comportamentos “pouco nobres”, no entendimento do cronista, sua recorrência encerra liberdade e é nessa “hora em que nos sentimos mais donos do nosso próprio destino” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL DA VITÓRIA, 02/03/1946, p. 05).

No escopo político, ainda em 1946, a UGES⁵¹ passou a ser propagandeada e defendida na *Tribuna Popular*, periódico do partido comunista. Segundo Valéria Lima Guimarães (2009, p. 23), esta relação não se colocava unilateralmente por parte do periódico comunista, pois “era patente a reciprocidade do mundo do samba, que abria as suas portas para receber os membros do partido e sentia-se prestigiado pelas constantes incursões dos candidatos e dos repórteres comunistas em suas sedes”⁵². No entanto, a autora não deixa de considerar que o PCB entendia as escolas de samba como um canal para atingir as camadas populares. Seguindo o conceito de E. P. Thompson (1987), Guimarães (2009, p. 55) assinala que:

As escolas de samba, um dos lugares de maior concentração popular no período, eram vistas pelo partido como entidades capazes de arregimentar uma classe, o operariado, ainda pouco consciente de sua identidade — de classe — e de seu papel político. Nesse sentido, a cultura popular é percebida como uma expressão de classe, e, aproximar-se das escolas de samba seria uma forma de estreitar o diálogo com as massas, o que será acompanhado de perto pelos órgãos de repressão.

É importante ressaltar que toda essa tensão e discussão sobre o suposto “aparelhamento comunista” das escolas de samba não foi abordada nas páginas d’*O Cruzeiro*, que voltava a cobertura exclusivamente aos bailes e à retomada do carnaval das ruas⁵³. O mesmo interesse foi observado em *Correio da Manhã*, a despeito das críticas ao “bloco de Prestes”, observadas anteriormente.

⁵¹ A entidade tinha como presidente Servan Heitor de Carvalho, e vice-presidente José Calazans, ambos apoiaram a candidatura em massa do PCB e ajudaram na vitória de 18 vereadores do Partido entre as 50 vagas para o Distrito Federal (CABRAL, 1996, p. 145).

⁵² Tal fato é algo inédito, pois no período anterior o PCB não havia se posicionado quanto ao carnaval (SILVA, 2008, p. 143).

⁵³ Os bailes fechados arregimentavam o maior público nos clubes recreativos, como o Clube dos 40, Internacional de Regatas, Associação Atlética Banco do Brasil, Tijuca Tênis Clube, Fluminense, Flamengo, Riachuelo, Associação Atlética Carioca e o Iate High Life; clubes de imigrantes como o Ginástico Português; e agremiações sindicais como a Associação dos Empregados do Comércio. Esses bailes eram noticiados e organizados pelos cronistas carnavalescos do período, vinculados à Associação dos Cronistas Carnavalescos (ACC). Os blocos como o Bola Preta, e as grandes sociedades, como os Tenentes do Diabo e uma ala dos Fenianos, também eram noticiados nessas páginas. *Correio da Manhã* (CARNAVAL, 22/02/1946, p. 11;

Essa afinidade entre a UGES e “os comunistas” foi, de forma irrestrita, silenciada nos periódicos pesquisados. O mesmo não aconteceu com a *Tribuna Popular*, como vimos anteriormente, e agora reforçado por Monique Augras (1998). Segundo ela, em novembro de 1946, o *Tribuna Popular*, ligado ao Partido Comunista, realizou um desfile conjunto com a UGES. No discurso de entrega dos prêmios – cujo primeiro lugar foi para “Prazer da Serrinha” –, a maioria dos vinte e dois sambas apresentou uma homenagem a Luís Carlos Prestes – o secretário do PCB defendeu a entrega de terrenos para que cada escola de samba tivesse sua própria sede. No entendimento de Augras (1998, p. 61), “era um plano louvável. Mas, em certo sentido, não deixa de retomar a velha tradição de enquadramento do samba. Estado nacional ou PCB, em ambos os casos se tratava de usar os sambistas para alcançar a massa popular”.

Em retaliação a esse desfile, surgiu em 02 janeiro de 1947 a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), fundada por Oyama Brandão Teles, jornalista político do *Correio da Manhã*. Foi presidida por Ortivo Guedes, mas chefiada realmente por Irênio Delgado, jornalista de *A Manhã*, membro da ACC (AUGRAS, 1998, p. 61). Além desses, o prefeito do Distrito Federal, Hildebrando Góis (1946-1947), foi apontado como um dos entusiastas da fundação de uma agremiação que contivesse a “farra dos comunistas”.

O suposto envolvimento tem bases maiores, pois o prefeito não era eleito e sim indicado pelo presidente da república. No caso, o presidente Dutra era “um militar conservador com fobia ao esquerdismo”, respaldou a “convergência conservadora” e impediu que a câmara aprovasse uma lei orgânica que desse mais autonomia aos políticos locais (DANTAS, 2015, p. 75-76).

Em seguida, o PCB teve seu registro cancelado, a partir do requerimento de Barreto Pinto (PTB-DF), aprovado pelo TSE. As sedes do PCB foram fechadas em maio de 1947 e os mandatos dos dezoito vereadores do DF foram cassados em janeiro de 1948⁵⁴.

CARNAVAL, 23/02/1946, p. 11), *O Cruzeiro* (CARNAVAL E UMA CERTA MELANCOLIA, 23/02/1946, p. 38; QUITANDINHA FAZ O CARNAVAL, 09/03/1946, p. 40). A ACC foi fundada em 1942 e seu antecessor, o Centro dos Cronistas Carnavalescos (CCC), atuou nas décadas de 1920-1930 e início de 1940, com o mesmo intuito definidor do perfil do carnaval carioca e dos rumos e sentidos da festa (BEZERRA, 2012, p. 27-81).

⁵⁴ O rearranjo partidário, união entre PSD (Partido Social Democrata) e União Democrata (UDN), contribuiu para enfraquecer a oposição formada pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), o PSP (Partido Social Progressista) e o PCB, que tinha conquistado a maior bancada dos cinquenta vereadores eleitos (DANTAS, 2015, p. 75-76).

A onda anticomunista⁵⁵ se estendeu a outras organizações, entre elas, UGES, que viu seus quadros se esvaziarem no carnaval de 1948, ano em que somente as agremiações afiliadas à Federação Brasileira das Escolas de Samba receberam repasse financeiro a partir da medida de Irênio Delgado, chefe da comissão de festejos da prefeitura⁵⁶.

De 1947 a 1949 o único desfile que recebia subvenção da prefeitura era o da FBES, ao passo que em 1950, além da Federação, somente a União Cívica das Escolas de Samba seria reconhecida, isolando a UGESB (União Geral das Escolas de Samba do Brasil, agora com a letra “b”, patriótica, no final) de uma vez por todas⁵⁷.

A leitura geral da bibliografia apontou para um caminho de acirramento do contexto político que se espalhou na disputa das entidades representativas das escolas de samba. Essas se vinculavam desde 1934 à União Geral das Escolas de Samba (UGES) (FERNANDES, 2001, p. 87-90)⁵⁸ e sua aproximação com os comunistas mostrou-se deletéria na medida em que o governo do Distrito Federal agiu para fundar uma agremiação mais estreita aos seus interesses, a exemplo da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), reunindo diversas escolas desconhecidas. Nomeado por Sérgio Cabral (1996, p. 147) de “guerra fria no samba”, esse acirramento, entretanto, não foi evidenciado nas fontes pesquisadas – *Correio da Manhã* e *O Cruzeiro* –, que cobriam sistematicamente os festejos de modo global. A ausência de notícias, sobre o assunto, nesses órgãos de imprensa, não significa que as cisões não tenham existido. Ao contrário, os jornais *Tribuna Popular* e *A Manhã* apontaram a divisão provocada no âmbito das agremiações responsáveis pelos festejos carnavalescos, realçando que a pouca importância dada a essa fissura era uma forma de minimizar o assunto.

Com base nessas informações, cabe perguntar: de que forma se deram os desfiles no imediato do pós-guerra? Quais eram os temas desfilados? Se o acirramento político

⁵⁵ Para entender as relações entre Brasil e Estados Unidos no que diz respeito à produção de propaganda anticomunista nos anos Dutra, ver Santomauro (2015, p. 27, 70-72).

⁵⁶ Posteriormente, “a diretoria da entidade recorreu à Justiça e recuperou, através de liminar, o seu direito de funcionar” (SANTOMAURO, 2015, p. 155-157). O mesmo é pontuado por Guimarães (2009, p. 196).

⁵⁷ Segundo Cabral, o “Brasil” foi acrescentado no final da sigla para acabar com as piadas que chamavam a UGES de União Geral das Escolas Soviéticas (CABRAL, 1996, p. 161). Nesse ínterim, surge uma terceira entidade, a Federação Metropolitana das Sociedades Carnavalescas e Recreativas, depois convertida em União Cívica das Escolas de Samba. Essa tensão resvalava na imprensa: à esquerda, o comunista *Tribuna Popular* representou, entre 1946-1948, a UGES, ainda sem o “b” de Brasil; à direita, *A Manhã* defendeu, a partir de 1947, os interesses da recém-fundada Federação das Escolas de Samba. Esses jornais e as agremiações por eles defendidos disputavam, portanto, não só as ruas, mas as mentes e a ordenação dos carnavais desse período.

⁵⁸ Segundo Fernandes (2001), a institucionalização representa um avanço conseguido pelas Escolas de Samba, em que o auxílio financeiro concedido pelo Estado é entendido como reconhecimento do papel das mesmas no carnaval do Rio de Janeiro. O estatuto organizado pelas próprias escolas determinava que os instrumentos de sopro, tradicionais nos ranchos, fossem abolidos e que a ala das baianas fosse obrigatória.

provocou uma fenda entre as escolas, é razoável imaginar que novas protagonistas surgiram nesse processo; quais foram elas? De onde vieram? O interesse pelas manifestações carnavalescas, em especial das escolas de samba, apresentou, portanto, uma dinâmica inédita, política, de acirramento partidário. De que maneira essas disputas ocorreram? Como se deram os desfiles “não-oficiais” da UGES, sem o apoio financeiro da municipalidade? De modo geral, como se deram os festejos de ruas e bailes do Rio de Janeiro?

Os sambas-enredos vencedores desses campeonatos podem dar algumas pistas. No quadro 2, estão relacionados os desfiles que obtiveram apoio do Distrito Federal. Neste, vê-se que o final da Segunda Guerra influenciou nos temas cantados na avenida, além de haver referências específicas a fatos e personagens históricos brasileiros – o que não significa, é importante frisar, que se traduzissem em fantasias e alegorias, posto que o fato de a obrigatoriedade do samba ser coerente ao enredo (o samba-enredo) só surgiu em 1952 (*Jornal do Brasil*, 03/02/1952, p. 10)

Convém esclarecer que as escolas de samba não possuíam arquivos para guardar a letra de seus sambas, que no período não eram gravados. Ficou a critério dos jornais publicarem ou não seus conteúdos. Porém, esses materiais não foram localizados nos periódicos *Correio da Manhã* e *O Cruzeiro*, o que gerou a necessidade da pesquisa em outros arquivos a fim de rastrear esses sambas.

Cabe destacar também que o termo “cenógrafo” foi utilizado para descrever os responsáveis pela parte alegórica dos desfiles (carros, painéis, esculturas, fantasias) como um todo. Essas funções não eram detalhadamente discriminadas nos jornais, e, como o termo “carnavalesco”⁵⁹ também não era utilizado, optou-se pelo uso de “cenógrafo” nesse e nos próximos quadros para se referir, sem prejuízo de valor, aos artistas plásticos, decoradores e cenógrafos que conceberam as alegorias dos desfiles.

⁵⁹ O termo “carnavalesco” só foi oficializado em 1970, mas antes era empregado por alguns profissionais, como Fernando Pamplona, nos anos 1960. Tanto Pamplona como Arlindo Rodrigues e o casal Néry não recebiam dinheiro para os carnavais feitos no Salgueiro, entretanto, isso não foi impedimento para o início da profissionalização do campo. Segundo Helenise Guimarães (2015, p. 106), a oficialização do termo “dependeu da própria evolução do desfile, visto que este profissional já atuava nas escolas. Após o período de organização e afirmação das Escolas de Samba, quando buscaram sua primeira identidade como agremiações carnavalescas, o Carnavalesco ganhou espaço e foi definitivamente incorporado ao contexto no qual trabalhava”.

QUADRO 2: Escolas de samba – primeiras colocadas – 1946-1948
(por ordem classificatória)

1946 – Desfile oficial UGES – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA/ ENREDO
1946	G.R.E.S. Portela	Fundação: 11/04/1923 Estrada da Portela, n. 446 (Madureira) Cores: azul e branco	Cenógrafo: Lino Manuel dos Reis	“Alvorada do novo mundo”
	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Fundação: 28/04/1938 Morro da Mangueira (Zona norte) Cores: verde e rosa	Dirigente: Marcelino José Claudino	“Carnaval da vitória”
	G.R.E.S. Depois eu Digo	Fundação: Morro do Salgueiro		“Tomada de Monte Castelo”
	G.R.E.S. Império da Tijuca	Fundação: 08/12/1940 Rua Conde de Bonfim, Usina Cores: verde e branco		“Aos heróis de Monte Castelo”
	G.R.E.S. Azul e Branco do Salgueiro	Fundação: Morro do Salgueiro Cores: azul e branco		“Cruzada da Vitória”
1947 – UGESB e FBES – AV. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA/ ENREDO
1947	G.R.E.S. Portela	Idem a 1946	Dirigente: Benício dos Santos. Cenógrafo: Euzébio e Lino Manuel	“Honra ao Mérito”
	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1946	Dirigente: Marcelino José Claudino	“Brasil, ciências e artes”
	G.R.E.S. Depois eu Digo	Idem a 1946	Cenógrafo: Miguel Moura	“Carnaval da Paz”
	G.R.E.S. Paz e Amor			
	G.R.E.S. Azul e Branco do Salgueiro	Idem a 1946	Eduardo dos Santos Teixeira	“Grito do Ipiranga”
1948 – FBES, UGESB – Praça Onze				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA/ ENREDO
1948	G.R.E.S. Império Serrano	Fundação: 23/03/1947 Av. Ministro Edgard Romero, 114 – Madureira Cores: verde e branco	João de Oliveira (João Gradim) (D)	“Homenag em a Antônio Castro Alves”
	G.R.E.S. Unidos da Tijuca	Fundação: 31/12/1931 Rua São Miguel, 430 Cores: azul pavão e ouro	Dirigente: Alfredo Gomes	“Assinatur a da Lei Áurea”
	G.R.E.S. Portela	Idem a 1946	Dirigente: Antenor dos Santos. Cenógrafo: Lino Manuel dos Reis	“Exaltação à redentora

1948				– Princesa Isabel”
	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1946	Dirigente: Marcelino José Claudino	“Vale de São Francisco”
	G.R.E.S. Azul e Branco do Salgueiro	Idem a 1946		“Fogo simbólico”

FONTE: Cabral (1996, p. 383-388)⁶⁰

O “Carnaval da Vitória” foi assistido por integrantes das embaixadas do Egito, de Cuba e do Peru. Em reunião prévia, a UGES decidiu que as escolas filiadas apresentariam enredos voltados à vitória dos Aliados sobre o Eixo (CABRAL, 1996, p. 142-143)⁶¹.

Dos arquivos da Liesa – Liga Independente das Escolas de Samba – foi localizada a letra do samba da escola Depois Eu Digo (futura Salgueiro), intitulado “Tomada de Monte Castelo”:

Soldados expedicionários
O Brasil se orgulha de vós
Lutastes na velha Europa
Qual verdadeiros heróis
Retratastes ao mundo inteiro
A fibra do soldado brasileiro
Honrastes o vulto de Caxias
Na Tomada de Monte Castelo
Soldados, vós glorificastes
O pendão verde e amarelo. (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO, 1946*)⁶².

Nele, vemos uma homenagem clara aos serviços prestados pelos “Expedicionários” em sua atuação durante a guerra. Menções a ícones militares, como o Duque de Caxias, são feitas para reforçar a “fibra do soldado brasileiro”. Ao observar o quadro vê-se que todas as cinco primeiras colocadas abordaram a vitória e a “alvorada” de um novo momento.

⁶⁰ Departamento Cultural LIESA, Depoimentos do Império Serrano, MIS, 20/01/1968 e 16/10/1984. Disponível em: <www.galeriadosamba.com.br>. Acesso em: 14 set. 2015. Quando possível, o “presidente” da respectiva escola foi identificado enquanto tal; nas outras ocasiões optou-se por “dirigente”, sem prejuízo de valor. Segundo GUIMARÃES (1992, p. 55), o termo “carnavalesco” só passou a fazer parte do vocabulário profissional das escolas a partir da década de 1970; no período pesquisado (1946-1963), percebemos que professores da Escola de Belas Artes, cenógrafos, além de presidentes e diretores de harmonia das escolas de samba em questão ocupavam essa função.

⁶¹ Segundo o autor, as escolas de samba desfilaram com os seguintes préstitos: Azul e Branco: “Cruzada da Vitória”; Estação Primeira: “A nossa história”; Prazer da Serrinha: “Conferência de São Francisco”; Não É o que Dizem; “Chegada dos Heróis Brasileiros”; Portela: “Alvorada do Novo Mundo”; Império da Tijuca: “Aos Heróis do Monte Castelo”; Unidos da Tijuca: “Anjos da Paz”; Vai se Quiser: “Pela Vitória das Armas do Brasil”; Fiquei Firme: “Somos da Vitória”; Mocidade Louca de São Cristóvão: “Alvorada de Paz”; Paz e Amor: “Mensageiros do Samba na Assembleia das Reparações”; Depois Eu Digo “A Tomada de Monte Castelo”; Corações Unidos: “As Armas da Vitória”; Unidos do Salgueiro: “Recordando a História”.

⁶² Samba de Éden Silva e Aníbal Silva.

Os desfiles de 1946-1947 mantêm o padrão observado no período anterior. A Portela atinge seu heptacampeonato (1939-1947), enquanto a Mangueira segue na vice colocação (1943-1947) (CABRAL, 1996, p. 383-388).

As escolas pertenciam aos quadros da UGES, fundada ainda em 1934. A autonomia da UGES começou a ser questionada em 14 de fevereiro de 1947, com a obrigatoriedade de enredo nacional. No artigo 6º do regulamento publicado pela Comissão de Festejos da prefeitura do DF era determinado o seguinte: “Há inteira conveniência na divulgação dos enredos, ficando os concorrentes com inteira liberdade de distribuição aos jornais desta capital. *É obrigatório nos enredos o motivo nacional*” (AUGRAS, 1998, p. 63, grifo do autor). No ano seguinte, 1948, a aposta foi dobrada e os enredos deveriam obedecer em seus motivos “a finalidade nacionalista” (SILVA; OLIVEIRA, 1981, p. 73 *apud* AUGRAS, 1998, p. 63, grifo do autor). Além da obrigatoriedade do enredo nacional, em ambos os anos a comissão de julgamento também ficou a critério da prefeitura, que queria “elevar o nível moral das escolas de samba” (AUGRAS, 1998, p. 62-63).

O episódio adquire contornos decisivos na narrativa, carregada de subjetividade, de um de seus integrantes, Joaquim Lopes, um dos fundadores da Mangueira (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 27/01/1968):

Houve esse caso, quando houve aquela cisão. Mas a União é quem fazia os carnavais da Praça Onze, que, aliás, nesses eram convidados em geral a crônica carnavalesca pra juízes. (...) Então a União, que armava coreto, a União é que distribuía, convidava pessoal pra comissão julgadora até a época em que o Turismo, o Turismo iniciou oficializando o carnaval. Aí parou. De maneiras que esse caso que você tá se referindo foi aquele ano da cisão, que houve aquele caso da União Cívica, não é?⁶³

Diversos episódios e temporalidades se misturam na fala do depoente, o que Verena Alberti (2005, p. 188) chama de “histórias dentro da História”, que não são a expressão exata do passado, como muitos querem, mas sim um documento como qualquer outro, passível de confrontação⁶⁴.

Na verdade, a oficialização do carnaval se deu em 1935, a partir do reconhecimento da prefeitura dos desfiles das escolas de samba, e não pela sua organização e interferência direta para suas exibições. Juvenal Lopes também mistura fatos temporais. A cisão, na

⁶³ Estavam presentes os também depoentes do “estado-maior” da Mangueira: José Calazans (presidente da Associação das Escolas de Samba do estado da Guanabara em 1968), Juvenal Lopes, Cartola, Nelson da Viola, Marcelino, Xangô, Dona Neuma e Haroldo Bonifácio. Na fala de Juvenal Lopes, fica clara uma diferenciação da intervenção do Turismo nos mesmos anos.

⁶⁴ Segundo Alberti (2005, p. 188), “as representações de um fato e os fatos em si convergem à sensibilidade. Ambos devem andar juntos”.

verdade, se deu a partir da fundação da FBES (1947), à qual a Mangueira nunca se filiou. Em sua memória, a cisão ocorreu a partir do momento em que Mangueira, e, por extensão, o próprio Juvenal, junto com a Portela, fundaram a União Cívica das Escolas de Samba (UCES) e desfilaram sob sua direção.

O desfile das escolas mais antigas pela UCES só ocorreu em 1950, na Praça Mauá, como veremos adiante. A mistura da ordem dos fatos não altera o sentido retido. Na fala do depoente as coisas mudaram a partir da intervenção do Turismo na escolha dos moldes em que a competição se dava. As representações subjetivas da realidade e os fatos contraditórios não se anulam; ao contrário, se somam nesse processo.

No carnaval de 1947, provavelmente pela estipulação da obrigatoriedade nacional ter sido feita nas vésperas dos festejos, os motivos dos sambas premiados se alternaram entre a paz, após a Segunda Guerra e temas diversos como “Honra ao mérito”, da Portela, além dos temas nacionais, como o segundo lugar da Mangueira com “Brasil, ciência e arte”, de Cartola e Carlos Cachça:

Tu és meu Brasil em toda parte
 Quer nas ciências ou na arte
 Portentoso e altaneiro
 Os homens que escreveram
 Tua história
 Conquistaram tuas glórias
 Epopeias triunfais
 E quero neste pobre enredo revivê-los
 Glorificando os nomes teus
 Levá-los ao panteão
 Dos grandes imortais
 Pois merecem muito mais
 Não querendo levá-los ao cume da altura
 Cientista tu tens cultura
 E nestes rudes poemas
 Destes pobres vates
 Há sóbrios como Pedro Américo
 E César Lattes
 (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO, 1947*).

Os mangueirenses no “pobre enredo” lembram os símbolos da cultura e da ciência brasileira, escolhido por eles. No samba, tanto o físico multipremiado César Lattes, quanto

o pintor Pedro Américo, são assinalados como “grandes imortais”, que contribuíram para o engrandecimento do país⁶⁵.

Na tabela reproduzida, vê-se que o primeiro e único desfile conjunto entre as entidades representativas, UGES e FBES, inverteu as colocações ocupadas anualmente pelos estratos com maior longevidade, Mangueira e Portela, que cederam lugar a uma nova campeã: a novata Império Serrano.

Império Serrano havia sido fundada no ano anterior a partir de dissidentes de duas escolas: a Prazer da Serrinha e a Deixa Malhar. Da última, entre outros, veio Elói Antero Dias, o “Mano Elói”; da primeira, os irmãos Sebastião Oliveira, o “Molequinho” e João Oliveira, o “João Gradim”, com suas esposas, filhos primas e compadres. O fato de a escola ter surgido de vários parentes e apadrinhados, somado ao ambiente democrático, díspar do existente na Prazer da Serrinha, deu ao Império uma forte conotação comunitária, um “prolongamento de suas identidades” (BARBOSA, 2012, p. 23)⁶⁶.

De seus fundadores, “Mano Elói” era o que possuía uma posição de relevo entre os pares. Era presidente do Sindicato da Resistência, dos estivadores, em sua maioria negros. Enquanto presidente do sindicato, segundo José L. Oliveira, ele indicava para fiscais os moradores do entorno da escola de samba que se dispusessem a doar para a escola parte da renda obtida no trabalho (OLIVEIRA, 1989, p. 51-55; CABRAL, 1996, p. 154).

Essa versão foi negada por um de seus companheiros, Sebastião de Oliveira, que relatou a contribuição de Mano Elói a partir da doação da bateria da escola de samba “Deixa Malhar”, cujas atividades haviam sido encerradas. Ainda segundo Sebastião de Oliveira (IMPÉRIO SERRANO, 20/01/1968), Mano Elói era “orientador de tudo porque era o homem, no início do Império, era o homem forte de ligação, de conhecimentos, onde nos arranjava apresentações, essas coisas. (...) Alguns dizem que ele também é da lei, mas eu também não conheço essa coisa”⁶⁷.

Distante de apreciações elementares acerca do caráter de seu patrono, o fato é que o primeiro ano da Império Serrano também resultou em seu primeiro título. Tal feito

⁶⁵ Mais informações sobre César Lattes disponíveis em: <http://www.cbpf.br/Staff/Hist_Lat.html>. Acesso em: 01 jul. 2016. Informações sobre Pedro Américo disponíveis em: <http://www.e-biografias.net/pedro_americo/>. Acesso em: 01 jul. 2016.

⁶⁶ Tanto nos depoimentos das décadas anteriores, depositados no MIS, como nos recentes, recolhidos por Alessandra Barbosa, a escola é descrita como um ambiente em que tudo se decidia em reuniões conjuntas, democraticamente. Nesses mesmos depoimentos, Alfredo Costa, presidente da Prazer da Serrinha, era apontado como autoritário.

⁶⁷ Segundo Ribamar Correia de Souza, presidente do Império Serrano em 1968, “Eu tenho nesse homem um expoente máximo no samba” (*Museu da Imagem e do Som*, Império Serrano, 20/01/1968).

quebrou a hegemonia das mais longevas campeãs, tornando-se essa escola, no período, tetracampeã (1948-1951) e modelo na reestruturação das alas.

Edson Farias (1995) amplia a questão e localiza na “carência econômica” desses setores e na “tímida participação do poder público” ganchos de abertura para outros setores da sociedade. O Estado, Distrito Federal, se limitava a liberar licenças para os desfiles e a permitir o abuso da força policial,

Despertando a iniciativa de setores liberais ligados ao governo Dutra ao contra-ataque, em apoio à elite dos estivadores do cais do porto, fundadores do Império Serrano. Contando com o apoio econômico dos estivadores e político de influentes figuras tanto na Prefeitura do Rio como no Palácio do Catete, a nova escola tem ascensão vertiginosa: é campeã já na primeira participação no concurso e repete o feito por mais quatro vezes (FARIAS, 1995, p. 96).

Ainda que tenha uma visão próxima do senso comum, em que esses setores são instrumentalizados pela iniciativa pública e por outros interesses, o autor destaca um ponto relevante: a “ascensão vertiginosa” da escola. Nascida de um contexto de ruptura e término de outras escolas, a nova agremiação destacou-se no momento em que a FBES esvazia o potencial administrativo da UGES, aparentemente ligada aos comunistas, e coroa uma nova campeã.

Evidente que a escola tinha seus méritos. Além do *background* de seus integrantes, vindos de outros carnavais, a novidade apresentada no carnaval de 1948 foi a comissão fantasiada do “poeta dos escravos” Antônio Castro Alves.

Segundo Elaine Oliveira, costureira, pastora de canto e viúva do compositor Silas de Oliveira, também da Império Serrano, coube a ela costurar as fantasias da comissão de frente:

A costura ficava em cima da máquina porque eu não tinha dinheiro pra comprar linha pra costurar (risos). Sacrifício mesmo, nunca tinha feito capa “godê” eu fiz a ala de frente todinha, as fantasias “toda”. Cortei, cismeiquei que ia cortar, que ia fazer, e fiz! A Império veio em primeiro lugar! (risos). (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

A vitória da Império Serrano em seu primeiro desfile alude também a uma vitória pessoal de Elaine Oliveira. Com efeito, a estruturação das alas sob novos moldes passou a servir de inspiração aos pares⁶⁸.

O samba vencedor, “Homenagem a Antônio Castro Alves”, se agrega aos vários que aludiam ao sexagenário da Abolição. Depois da Império, vinham Unidos da Tijuca com “Assinatura da Lei Áurea” e Portela com “Exaltação à redentora”. Em outras agremiações esse temário também esteve presente, a exemplo de Paz e Amor, que exibiu “A Lei do Ventre Livre”; Unidos da Capela debateu o “Treze de Maio”; Unidos de Santo Amaro trouxe o tema “O negro e o samba”; Cada Ano Sai Melhor escolheu a “Exaltação à Princesa Isabel” e Unidos de Vila Isabel tematizou o “Navio Negreiro”⁶⁹.

Do total de trinta e sete escolas que desfilaram em 1948, um quarto delas exibiu temas ligados à história negra. Ao mesmo tempo em que atendiam ao regulamento estipulado pela prefeitura, de apresentarem assuntos de “finalidade nacional”, as escolas davam ensejo à comemoração da libertação dos escravos. Essa referência não era fortuita na história desses segmentos cujos pais vinham de um contexto de proximidade de sua alforria. No Rio de Janeiro, pouco mais de 40% da população (915.657 mil) era formada por negros e pardos, de um total de 2.377,451 habitantes⁷⁰.

Assim, a homenagem a “Antônio Castro Alves”, o “poeta dos escravos”, significa o reconhecimento de sua contribuição à luta contra a escravidão, embora nos versos do samba o foco das representações volte-se para realçar a sua grandeza de poeta e de homem público valoroso que orgulha o país, conforme os versos a seguir:

Salve Antônio Castro Alves
o grande poeta do Brasil
que nosso povo jamais esqueceu
sua poesia de encantos mil
deixou história linda
seu nome na glória vive ainda.
Salve esse vulto varonil
amado poeta de nosso Brasil
Foi a Bahia que nos deu
sua poesia o mundo jamais esqueceu
(*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO, 1948*)⁷¹

⁶⁸ Segundo Expedito Silva, dirigente portelense, o investimento nas alas se deu com o dinheiro do cais do porto: “quase todo o pessoal do cais do porto se encorpou ao Império Serrano”. E, a partir daí “a Portela foi construindo as alas” (*Museu da Imagem e do Som, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967*).

⁶⁹ Os sambas das escolas classificadas em outros lugares estão disponíveis em: <www.galeriadosamba.com.br>. Acesso em: 14 set. 2015. Sobre o desfile da Unidos de Vila Isabel ver: *Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO, 1948*.

⁷⁰ Informação disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/67/cd_1950_v1_br.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2016.

⁷¹ Samba de Altamiro Maia e Comprido).

O “amado poeta de nosso Brasil” que veio da Bahia usou sua sensibilidade artística para engrandecer o país. A letra do samba relembra que ele “deixou história linda”, que será sempre lembrada e que certamente diz respeito à luta contra o cativo dos negros, assunto não abordado na letra do samba, mas de conhecimento daqueles por ele defendidos. No samba, percebe-se também adjetivações grandiloquentes como “vulto varonil” e “encantos mil”, comumente usadas nos sambas do período (AUGRAS, 1998, p. 66)⁷².

Cabe destacar que a iniciativa, em bloco, de comemoração do sexagenário da Abolição permite, igualmente, relativizar interpretações consagradas sobre a Salgueiro ser o pioneiro na abordagem da temática negra, assunto que será debatido nos próximos capítulos.

Ainda que a oficialização dos desfiles só ocorresse em 1952, primeiro ano em que a obrigatoriedade de *enredos com motivo nacional* é destacada em regulamento, o período entre 1946-1948 compreendeu o início das discussões, impostas a partir do Departamento de Turismo e adaptada aos interesses das escolas de samba, como vimos anteriormente, no caso da menção aos negros (AUGRAS, 1998, p. 78-79).

Cabe lembrar que o Departamento de Turismo do Rio de Janeiro interferiu no desfile das escolas de samba, primeiro com a criação de uma entidade que representasse uma alternativa à UGES, ligada ao Partido Comunista Brasileiro. A entrada da FBES na disputa pelos desfiles foi essencial para a ascensão da recém-fundada Império Serrano. A escola, que arregimentou quadros de outros agrupamentos, colocou-se, com a estruturação de suas alas, como uma concorrente à altura das tradições defendidas por Portela e Mangueira.

É possível afirmar, portanto, que a busca pelo reconhecimento de suas práticas culturais, na conjuntura do pós-guerra e da “abertura democrática”, envolveu diálogos das escolas de samba com setores políticos. Se as circunstâncias eram novas, é lícito afirmar que esses segmentos, a exemplo dos anos anteriores, continuaram atraindo para si o protagonismo carnavalesco.

O carnaval, independente da volta à democracia, não estava imune aos ditames do ordenamento policial. Assim, uma portaria contendo cinquenta e quatro artigos foi publicada para orientar a ação dos policiais durante os festejos. A polícia, antes de tudo,

⁷² Em 1948, início da obrigatoriedade nacionalista, natureza e história são assuntos recorrentes, a segunda era “cuidadosamente limitada a uns poucos episódios e a períodos que não ultrapassam o Império”, ambas “vão doravante constituir as fontes quase exclusivas em que se apoiarão os sambistas em busca de temas com finalidade nacionalista”.

deveria ser preventiva e “só empregar a força quando absolutamente imprescindível” (*Correio da Manhã*, A POLÍCIA E O CARNAVAL, 28/02/1946, p. 03).

A moral, um dos itens que perpassam os festejos de fora a fora, era um dos valores a serem defendidos para “impedir qualquer desrespeito às famílias, inclusive por meio de pilhérias ofensivas” (*Correio da Manhã*, A POLÍCIA E O CARNAVAL, 28/02/1946, p. 03). Outras proibições em torno das práticas festivas também vieram à tona: as “serpentes”, os “trens de ferro” – brincadeiras das multidões –, além de canções, fantasias e zombarias contra a nação, organizações civis e de credos religiosos também deveriam ser reprimidos. Algumas indicações chamam atenção, como:

- 20^a – Proibir o uso dos grandes leques de papelão, reco-reco, escovas de pau, espirros de bode, chicote, espanadores e outros objetos semelhantes;
- 21^a – Deter as pessoas indecentes ou inconvenientemente trajadas, ou visivelmente alcoolizadas;
- 23^a – Proibir que indivíduos se apresentem pintados com tintas frescas ou graxas (*Correio da Manhã*, A POLÍCIA E O CARNAVAL, 28/02/1946, p. 03).

As proibições correntes como o uso de lança-perfumes e das máscaras (exceto nos bailes fechados) voltavam às lides de Momo. O consumo de álcool, principalmente pelas classes populares, era controlado, pois as únicas bebidas alcoólicas permitidas para a venda eram o *chopp*, o vinho, a cerveja e o *champagne*. Enquanto a pinga e as “bebidas de dose”, de forma geral, foram proibidas.

Iniciados os festejos de 1946, a presença de turistas americanos no Rio já é noticiada com animação, pois doze ganhadores de um concurso criado pelo estúdio de cinema Metro Goldwyn Mayer já haviam chegado à cidade para participar. O concurso, na verdade, trazia os gerentes nacionais e produtores distritais da própria empresa para conhecer o potencial festivo carioca.

À disposição deles e de todos os foliões que para o Rio viessem estava um conjunto de bailes já muito conhecido dos cariocas. Existiam os lugares mais tradicionais que atraíam a classes média-alta e a elite, como Tijuca Tênis Clube, Clube Militar, Fluminense F. C., Flamengo F. C., Botafogo Futebol e Regatas, e, também, as associações regionais e de estrangeiros, como o Centro Matogrossense e o Orfeão Portugal, que cobriam o panorama festivo (*Correio da Manhã*, 01/03/1946, p. 09).

Sem um caráter verdadeiramente popular, no sentido de público, o primeiro carnaval da redemocratização e do pós-guerra circunscreveu-se aos recintos fechados, destinados aos-sócios e convidados. Nas ruas havia poucos foliões e pequenos blocos,

fazendo com que o *Correio da Manhã* enfatizasse as saudades em relação aos carnavais de outrora:

Num momento como o que atravessamos, de sacrifícios e preocupações, o povo necessita mais do que nunca de derivativos para a sua tristeza. Tais derivativos poderiam ser as expansões carnavalescas, às quais há muito se habituaram os brasileiros, fazendo do seu carnaval de rua um motivo de curiosidade e de sedução para os estrangeiros (CARNAVAL, 1946, p. 09)⁷³.

A parca animação também é atestada pela revista *O Cruzeiro*. Com tiragem de cem mil exemplares ao preço de CR\$1,50, o semanal abordava a escassez de *shows* nos cassinos e nos bailes que usualmente “impregnavam” o período carnavalesco. Segundo Grock, no Cassino da Urca e no Copacabana Palace, que dominaram em anos anteriores, a cena pré-carnavalesca ainda não tinha apresentado um *show* de carnaval sequer. Somente um quadro, ainda que muito original, foi exibido com Carmen Amaya (*O Cruzeiro*, CARNAVAL E UMA CERTA MELANCOLIA, 23/02/1946, p. 38).

De um modo geral, os primeiros carnavais (1946-1948) que se seguiram ao pós-guerra foram vítimas do arrefecimento provocado pela guerra e da tensão política que desagregou as escolas de samba em entidades representativas distintas. O carnaval de 1946 ou “carnaval da vitória” foi o “carnaval mais triste” dos últimos anos, pois teve as ruas repletas de sujeiras e vazias de foliões: “sem baile no Municipal, sem festas nos cassinos, sem préstitos e sem blocos, o êxodo da população foi a única maneira de fugir à sujeira em que o Rio se converteu durante o carnaval” (*Correio da Manhã*, O CARNAVAL FOI UMA SUJEIRA, 07/03/1946, p. 72).

A decepção da crônica foi tamanha que Petrópolis, com a inauguração do Hotel Quitandinha, foi apontada como o novo centro carnavalesco, “um dos locais que mais atraiu turistas. Entre eles, figuravam diretores americanos, atrizes e personalidades brasileiras”. O novo *point* atraiu estrelas hollywoodianas como Lana Turner, que

⁷³ Os bailes anunciados pelo jornal, que provavelmente não englobava todos os pedidos de autorização feitos à Delegacia de Costumes, foram: Tijuca T.C., Clube Militar, Fluminense F. C., Flamengo F. C., Botafogo F. R., Iate Clube, Centro Matogrossense, Sul América, C. R. Guanabara, Ginástico Português, Clube Internacional de Regatas e Automóvel Clube do Brasil (estrelas do rádio, teatro e dos vice-campeões sulamericanos de futebol), High Life, Associação dos Empregados do Comércio, Clube de Minas Gerais e Foliões do Mezzanino, União Nacional dos Estudantes, casa do Sargento, Andaraí A. C., Riachuelo T. C., Sampaio A. C., Grajau T. C., Balneário Pitangueiras (Ilha do Governador), A. A. Carioca, Clube Municipal, Teatros Recreio, João Caetano e Carlos Gomes. Entre os que promoviam matinês: o Clube Ginástico Português, C. R. Guanabara, Iate Clube, Automóvel Clube, High Life, Tijuca T. C., A. E. C., Andaraí A. C., Riachuelo T. C., Clube Militar, Fluminense, Standart F. C., Sul América, Botafogo F. R., A. A. B. B., Clube Municipal.

anunciava, ainda dos Estados Unidos, sua estada na serra (*Correio da Manhã*, TRANSMUDAM-SE OS PRINCIPAIS CENTROS DE ATRAÇÃO DO FAMOSO CARNAVAL CARIOCA, 08/03/1946, p. 03. *O Cruzeiro*, QUITANDINHA FAZ O CARNAVAL, 09/03/1946, p. 40)⁷⁴.

A cobertura e o tom dos festejos foram dados pela dupla de maior sucesso da revista *O Cruzeiro*, Jean Manzon e David Nasser, com suas fotorreportagens que ocupavam diversas páginas. Com efeito, a cobertura carnavalesca de *O Cruzeiro* não estava direcionada para a questão política discutida anteriormente. A revista, na verdade, abusava das imagens que cobriam esses festejos. Nesse momento, o carnaval das ruas é apontado como desanimador, ideia reforçada por duas imagens: uma delas traz um único carro, levando doze pessoas, que aparece sozinho numa rua de paralelepípedos, acompanhado pela legenda “A morte do corso”. A outra, na página seguinte, traz uma moça sentada, envolta em serpentina, que segura um lança-perfume na mão como se oferecesse a um folião que não é capturado pelas lentes de Manzon.

Nas representações de *O Cruzeiro* sobre esses festejos, as mulheres têm prerrogativa. As fotografias de Manzon capturam mulheres anônimas, representadas em “pleno frenesi carnavalesco” – uma delas bêbada, a outra dormindo à mesa, no Cordão da Bola Preta —, e as famosas, como a estrela americana Lana Turner, no Jôquei Clube, denotando uma determinada representação feminina no tom da reportagem.

A revista *O Cruzeiro*, continuando sua cobertura, observa que nas ruas os foliões são poucos, como um grupo fotografado no qual aparecem muitas pessoas penduradas nas janelas e portas de um dos bondes, cenas tão comuns no cotidiano de trabalho dos usuários desse transporte. A maioria dos presentes eram homens jovens vestidos com roupas simples, sem se fantasiar, ou quando muito usavam uma saia de havaiana e um colar. Crianças descalças também ocupam o disputado espaço externo do bonde. Chama atenção a quantidade de pessoas em cima do veículo disputando espaço e o fato de um grupo de quatro rapazes, fantasiados com saias e vestidos xadrez, estarem à frente – ou o que se supõe ser a frente – do veículo. Os rapazes são os únicos fantasiados em todo o enquadramento, o que faz supor que foram convidados para aparecer na imagem, visto que nitidamente posam para Manzon. A legenda da foto, “Bonde, o salão do povo”, diz muito

⁷⁴ A capa da mesma edição traz Carmen Miranda com seus conhecidos balangandãs, para agradar ao público americano, e de seus projetos futuros em Hollywood.

sobre os objetivos da reportagem e dos usos desses foliões e dos seus veículos “exóticos” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL DA INFLAÇÃO, 16/03/1946, p. 06, 08-17).

O fato de o carnaval não ter sido “bom” também se deveu a vários outros fatores: a inflação, “o bolso do homem da rua estava vazio” e as grandes sociedades e ranchos não receberam auxílio financeiro e não ocuparam as ruas (*O Cruzeiro*, CARNAVAL DA INFLAÇÃO, 16/03/1946, p. 14)⁷⁵.

A “reabilitação do carnaval”, palavra recorrente no *Correio da Manhã*, foi iniciada em 1947, com a união do prefeito, do delegado e da Associação de Cronistas Carnavalescos, visando liberar as máscaras das proibições antigas. O esforço teve êxito na liberação desses disfarces, essenciais para a vazão das fantasias, a aparecer nas ruas e nos salões, nos rostos dos foliões (*Correio da manhã*, MÁSCARAS NOS CLUBES E NAS RUAS DURANTE O CARNAVAL, 11/01/1947, p. 03)⁷⁶.

A liberação das máscaras surtiu o efeito pretendido: “nunca houve no mundo tantas máscaras. Basta desdobrar um jornal para encontrá-las – e reconhecê-las”, mas precisava de vigilância constante, pois o carnaval “enseja entre nós a demência universal, que tudo ganha e frequentemente corrompe, desde o velho ao menino, desde a matrona à mocinha” (*Correio da manhã*, CARNAVAL, 16/02/1947, p. 01; A PRESENÇA DO CARNAVAL, 16/02, p. 04).

Se nas ruas as previsões festivas eram limitadas, o mesmo não se dava nos espaços fechados, nos quais os brincantes tinham múltiplas opções. O folião que estava no Rio de Janeiro nesse ano poderia se esbaldar nos bailes “sindicais”, como o Baile dos Milionários da Economia (Caixa Econômica Federal), Baile dos 200 (vinculado ao Banco do Brasil), ambos no Teatro Carlos Gomes. O Sindicato dos Servidores Públicos, a Associação Brasileira de Imprensa, o Sindicato dos Médicos (Av. Churchill), a Casa do Sargento (Praça Tiradentes) e o Clube Militar (com sede própria na Av. Rio Branco) também agregavam seus associados. Entre os de denotada tradição carnavalesca e reduto da elite, estavam o High Life, o Atlantic Refining Club, o Sul América (sede do Botafogo), a Associação Atlética Banco do Brasil (no Cassino Atlântico) e o Fluminense F. C. Opções que atraíam um público geral – provavelmente por cobrar ingressos a preços mais acessíveis e não exigir fantasias ou roupas distintivas – poderiam ser encontradas na Casa do Estudante, no

⁷⁵ Ainda que se não visse, ao menos nas fotografias, as ruas animadas, duas mil músicas foram produzidas para o carnaval. Em Madureira o samba “Madalena” atraía gente até de Bangu.

⁷⁶ Na mesma reunião os dias dos desfiles de rua foram separados: os blocos no largo da Carioca, os ranchos, mantendo a tradição, na Av. Rio Branco e as escolas de samba no Campo de Santana, passando pelas avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, evitando o “gargalo” que se formava na Praça Onze.

América F. C. e Grajaú T. C. Porém, opções que atraíam grandes multidões eram os bailes nos teatros João Caetano, Carlos Gomes e Recreio, bem como os cinemas Irajá, Monte Castelo e Pão de Açúcar.

As Grandes Sociedades – agremiações vistas com bons olhos tanto pela crônica carnavalesca quanto pelo poder público –, como Democráticos, Tenentes do Diabo, Fenianos, Pierrots da Caverna, Embaixada do Sossego, Grupo dos Independentes e o cordão da Bola Preta, faziam tanto carnaval externo quanto interno em suas sedes (*Correio da manhã*, CARNAVAL, 13/02/1947, p. 03; 13/02/1947, p. 03)⁷⁷.

A dupla David Nasser e Jean Manzon, com suas matérias temáticas, foi convidada para ouvir e cobrir um “samba infernal”, dançado por um casal em ritmo frenético. O tom de suspense, que almeja envolver o leitor, é claro:

De repente, a um festo, fez-se silêncio. As luzes se apagaram. Devagar, um ponto luminoso foi crescendo até desenhar o corpo de uma mulher. Ela principiou a se movimentar. Seus passos, lentos e imprecisos, foram se tornando mais apressados, mais nervosos, enquanto a melodia sensualíssima de um samba já se levantava, no fundo. Logo, um homem veio para junto da mulher e os dois, furiosamente, dançaram o samba mais impressionante a que tínhamos assistido (*O Cruzeiro*, SAMBA MALUCO, 08/02/1947, p. 08-16).

Basicamente, a cobertura carnavalesca de *O Cruzeiro* é feita a partir dos olhares e da cumplicidade entre Nasser e Manzon. Seja nas ruas ou nos bailes, a dupla dispõe nas páginas da revista diversas fotos que se sobrepõem aos textos, geralmente curtos, que procuram contar uma determinada história, para envolver o leitor a partir da organização de fotografias que contariam, por si mesmas e com a ajuda de uma pequena legenda, uma determinada história⁷⁸.

Se para *O Cruzeiro* o carnaval de rua não tinha expressividade, não era essa a posição do *Correio da Manhã*, que valorizou a retomada das ruas, ainda que em um ambiente pouco salubre⁷⁹. Para o jornal, esse retorno tinha seu lado positivo, se comparado à situação anterior do folião com o país sob um regime de exceção em que

⁷⁷ Outros grupos como a Sociedade Carnavalesca Joalheiros, a Ala dos Periquitos (sede na Av. Presidente Vargas) e eventos como o Baile dos Casados (Churrascaria Gaúcha) e o Baile dos Têxteis, pouco conhecidos/estreados nas páginas das crônicas, receberam menções superficiais.

⁷⁸ Em linhas gerais, o exemplo se aproxima do fotojornalismo, meio empreendido pelo periódico após a chegada de Jean Manzon para cobrir eventos do cotidiano e mesmo o carnaval. À frente discutiremos, com um exemplo mais próximo, como essa perspectiva se deu na revista (COSTA, 2012, p. 18).

⁷⁹ Apesar das investidas do poder público e da imprensa, “grande feira livre” era o que se encontrava nas ruas do centro carioca que cobrava do povo “naquela imundície o dobro do que paga nas casas de negócio em dias normais”. Em comparação feita pela reportagem, na Praça Tiradentes em dia de feira, o preço da pera saía

O espírito policialesco da ditadura do sr. Getúlio Vargas se infiltrava por toda parte, e matava todas as iniciativas livres. Como toda a ditadura, a brasileira também não confiava em que o povo pudesse se entregar livre, desinteressadamente, à alegria coletiva. Alimentado, sobretudo, pela desconfiança para com os cidadãos e o medo, medo orgânico e permanente que é a alma de toda tirania, a ditadura getulista foi, pouco a pouco, o poder de regulamentações e posturas, tirando do carioca as possibilidades de festejar Momo livremente, cortando-lhe o ânimo para as expansões espontâneas e livres de outrora (*Correio da Manhã*, A ALEGRIA QUE VOLTA, 20/02/1947, p. 02).

O espírito de medo, que era a toada do governo varguista, tirou das ruas os mascarados que davam certo mistério ao carnaval carioca. Após as interdições às máscaras, o mesmo se deu com os cordões, com suas músicas “dolentes ou pernósticas”. Além desses, os blocos e todas as manifestações organizadas para a Praça Onze foram proibidas pela polícia varguista. O raciocínio da coluna sugere que a organização policial reprimiu toda a espontaneidade e criatividade desses grupos de foliões⁸⁰.

Após seis anos de guerra, em 1947, o carioca saiu da festa “com gosto de cabo de guarda-chuva na boca” (*Correio da Manhã*, O CARNAVAL EM REVISTA, 20/02/1947, p. 03). A chuva que assolou a cidade de sábado à terça-feira atrapalhou o andamento do carnaval, assim como a falta de bebidas, que não foram produzidas a contento pela falta de água enfrentada pela cidade. Isso não impediu que as escolas de samba desfilassem no domingo, na Presidente Vargas (em frente à escola Rivadavia Corrêa), sagrando-se campeãs Portela e Estação Primeira de Mangueira. Os ranchos desfilaram na segunda-feira, chegando os Turunas de Monte Alegre, em primeiro lugar, seguidos pelos Inocentes de Catumbi e Aliança de Quintino. Entre as Grandes Sociedades, Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo não fizeram carnaval externo, somente bailes fechados. Entretanto, as associações mais recentes, como a Embaixada do Sossego e o Clube dos Cariocas, saíram na avenida.

Foram para o interior, pela estação de trens Central do Brasil, 21.720 pessoas, três mil a mais que no ano anterior (*Correio da Manhã*, CARNAVAL EM REVISTA, 20/02/1947, p. 03). O jornalista Costa Rego, em editorial – ele era editor do jornal *Correio da Manhã* e um dos maiores pessimistas quanto à festa –, defendeu que, independente das

por um cruzeiro e o quilo do cacho de uvas era vendido entre 13 e 14 cruzeiros. Durante o carnaval, na barraca dos ambulantes, a pera, de qualidade inferior, dobrou de preço e o quilo da uva saía até por 18 cruzeiros (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 16/02/1947, p. 20).

⁸⁰ O arrefecimento do carnaval de rua no Rio de Janeiro, por diversas razões, foi uma constante vista entre os anos de 1934-1945 (BEZERRA, 2012).

chuvas, o carnaval esmorece em razão da própria carestia e da falta de recursos em que se encontravam os foliões, considerando que vinhos, ceias e automóveis para os desfiles estão caros. Outro aspecto considerado diz respeito aos foliões que migravam de outras cidades e regiões para prestigiar a festa carioca, que passaram a reproduzi-la em suas cidades. Autores de suas próprias festas, em cidades com clima mais ameno o do que o Rio de Janeiro, esses foliões não estariam voltando para os festejos cariocas, onde, mais do que turistas, eram também autores da folia. O último motivo, embasado na corrente postura moralista do jornalista Costa Rego, foi emprestado da filosofia. Em seu raciocínio, em razão do decaimento da virtude, decorrente de tantas praias que possibilitam a evasão constante dos recalques, em sua leitura freudiana, as pessoas não mais necessitavam esperar o carnaval para transbordar os recalques, pois esses “já estão frouxos quando chega o Carnaval” (*Correio da Manhã*, PORQUE DECAI O CARNAVAL, 21/02/1947, p. 04). Costa Rego entende o carnaval como uma simples válvula de escape das angústias e da libido, desnecessária e pouco útil, tendo em vista a nudez que as praias já transbordavam o ano todo.

Muitos são os sentidos que a festa possui. Seu aspecto cíclico talvez seja o mais importante, pois é esse que arregimenta e dá sentido a essa festa que, ao longo dos anos, continua nas ruas, nos jornais e nos projetos públicos. Independente de chuvas, do aspecto ritual e anual do carnaval, este depende, em tal contexto, da imprensa periódica para acontecer. São essas instituições que trazem ao público e cobram do público (da Prefeitura) subsídio financeiro para a construção de um projeto turístico para a sociedade carioca e para o Brasil.

O carnaval do Rio de Janeiro passou por muitos percalços, mas a “frouxidão dos recalques” certamente não está entre eles. É na busca de formas distintas de organização dos festejos que o (pré) carnaval de 1948 é organizado. Diversas reuniões entre a Diretoria de Turismo da Prefeitura e a A. C. C. são feitas tendo em vista a retomada dos bailes no Teatro Municipal, signo de luxo e elegância carnavalesca dos anos anteriores, bem como para uma melhor estruturação da iluminação nas ruas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 09/01/1948, p. 03; 11/01/1948, p. 05; 15/01/1948, p. 03).

A cobrança surtiu efeito e o ganhador da concessão para o Baile do Municipal, Orlando de Souza Gomes, iniciou os preparativos e a venda dos ingressos para os dois bailes no Municipal, que não ocorria há anos. Outros clubes da elite que promoviam seus bailes também iniciaram os preparativos: High Life, Olímpico Club e Tijuca T. Clube. Outras inventivas pré-carnavalescas foram programadas, como o Centro Matogrossense,

A. A. Banco do Brasil, Teatro Carlos Gomes, Cine Irajá e Baile do Rádio, no Teatro Carlos Gomes, que agregam ao certame festivo propostas mais intensas para a folia, com regras menos rígidas⁸¹.

O ano de 1948 marca também a inclusão de novas formas de “esquentar” o carnaval. A A. C. C., com o apoio da Comissão Oficial dos Festejos da Prefeitura, promoveu nesse período pré-carnavalesco o Concurso de Músicas Carnavalescas. Os sambas e marchas foram julgados tanto pela crônica quanto por gente do meio musical⁸². O presidente da A. C. C., Rubens de Rezende, ganha visibilidade na crônica, cuja função é basicamente ecoar os feitos e as cobranças daquela associação, que vão desde a retomada de banhos de mar (na Praia do Flamengo) e torneios de futebol (no Campo de São Cristóvão) à fantasia e à cobrança, junto à prefeitura, do repasse do subsídio para o carnaval (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 24/01/1948, p. 05)⁸³.

Foram determinados locais, todos fora das grandes vias, para a instalação das barracas dos ambulantes, “visando ao lado estético”, diferentemente do ano anterior, o que evidencia uma organização a partir de demandas externas, aderindo aos padrões de limpeza e organização urbanas. Evidente que esse tipo de medida visava o melhor proveito para os foliões e para a folia. Entretanto, é lícito afirmar que ela também interfere na organização do próprio espaço carnavalesco, redefinindo esses lugares, sobre um ordenamento externo que deve ser considerado⁸⁴.

Em meio às questões burocráticas e de ordem administrativa⁸⁵, Momo era recebido na Praça Mauá, como “ditador da folia” e “imperador da galhofa”. Sob o seu reino, o pré-

⁸¹ A Delegacia de Costumes e Diversões e a Comissão Oficial de Festejos Carnavalescos da Prefeitura (criada nesse ano, na gestão do prefeito Mendes de Moraes) “instruíram” e não mais determinaram aos foliões, em sua portaria, que liberava a serpentina e o confete, nos bailes fechados, e o lança-perfume nas vias abertas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 21/01/1948, p. 05).

⁸² No resultado do concurso de músicas carnavalescas, venceram: 1º “Tem gato na tuba”, marcha de João de Barro e Alberto Ribeiro, levando 15 mil cruzeiros; 2º “Não me digas adeus”, samba de Luiz Soberano e Paquito, 10 mil cruzeiros; e em 3º lugar “Está faltando um zero no meu ordenado”, samba de Ary Barroso e Benedito Lacerda, 5 mil cruzeiros. O concurso foi acirrado. A diferença, de apenas três pontos entre o primeiro e o terceiro colocado, foi pequena.

⁸³ Quanto ao repasse, o vereador e compositor Ary Barroso desligou-se da Comissão Oficial do carnaval devido ao corte na subvenção aos ranchos, pois o valor caiu de 20 para 5 mil cruzeiros, o que levou a uma cobrança e crítica extensas da crônica responsável. ⁸⁴ As principais vias carnavalescas, rua do Passeio, Av. Rio Branco, Passeio Público, Praças Marechal Deodoro, Mauá, Floriano e Paris, só podiam receber ambulantes que vendessem artigos relativos ao carnaval em si (*Correio da Manhã*, A VENDA AMBULANTE DURANTE O CARNAVAL, 30/01/1948, p. 03).

⁸⁴ As principais vias carnavalescas, rua do Passeio, Av. Rio Branco, Passeio Público, Praças Marechal Deodoro, Mauá, Floriano e Paris, só podiam receber ambulantes que vendessem artigos relativos ao carnaval em si (*Correio da Manhã*, A VENDA AMBULANTE DURANTE O CARNAVAL, 30/01/1948, p. 03).

⁸⁵ Para evitar lucros exorbitantes a comissão organizadora do carvanal determinava os preços máximos das bebidas: cerveja até seis cruzeiros, chopp simples dois cruzeiros, refrigerantes três cruzeiros e água mineral quatro cruzeiros. O High Life, provavelmente a maior casa de shows do Rio de Janeiro no período, possuía

carnaval ganha corpo nos bailes de associações regionais como o Centro Matogrossense, a Sociedade Sulriograndense (na Av. Rio Branco, 183), o Centro Mineiro (Av. Presidente Vargas, 502). O folião que andasse pelo centro da cidade em 1948 provavelmente viveria um clima de maior animação em relação aos anos anteriores. Na Avenida Rio Branco, uma homenagem a Santos Dumont é feita na forma de painéis e seis coretos traziam ritmos brasileiros: samba, maracatu, bumba-meu-boi, dança de índios, frevo e batuque.

Faz parte dos rituais jornalísticos para “esquentar os ânimos” carnavalescos a construção de um histórico sobre o carnaval no Rio de Janeiro e o apontamento de suas diferenças em relação à Europa e outros lugares. Todos os anos, o foco das reflexões vai do entrudo às proibições policiais, das influências gregas e romanas chegando até o carnaval moderno, da abertura das avenidas idealizadas por Pereira Passos ao próprio samba. Anualmente o *Correio da Manhã* se utiliza do carnaval como meio para tecer uma história (rasa) e um pretenso passado harmonioso:

Com um admirável ímpeto, os compositores iam fazer outra coisa: iam celebrar, imortalizar mesmo, os morros da cidade, os subúrbios perdidos. Iam fazer do estivador, da lavadeira, do carregador heróis da grande festa. Democrático até o sabugo das unhas e a raiz dos cabelos, Momo trouxe ao centro rico da cidade todos os filhos pobres da periferia, amalgamando tudo na avenida, fazendo o mais precioso dos retratos do Brasil em que todas as raças se fundem e se caldeiam (*Correio da Manhã*, COMEÇOU VIBRANTEMENTE O CARNAVAL DE 1948, 08/02/1948, p. 03, 16).

A inventiva apresentada não é nova. Ela encontra antecedentes em outra conjuntura em que os mesmos objetivos estavam em jogo. Segundo Maria Clementina Pereira da Cunha (2001), nos anos 1930, as elites, via impressos, atribuíam ao carnaval popular um sentido próprio de brasilidade. Essa apropriação tomava a festa como um espaço harmonioso sem conflitos e tensões, próprio da cultura nacional. Ou seja, elementos políticos são direcionados para projetar um momento que unificaria seus participantes, acalmando os ânimos.

Esse processo de valorização/tradução do carnaval popular objetava forjar uma certa brasilidade, que aglutinaria toda a população e seria capaz de

Resolver os impasses legados por gerações anteriores: a tensão entre o desejo de afirmar a peculiaridade e a originalidade brasileiras, definindo o país como uma nação dotada de uma identidade forte e definida, e, ao

licença especial, como cabaré/boate, e cobrava pela cerveja dez cruzeiros e oito cruzeiros para o refrigerante (*Correio da Manhã*, NOVAMENTE TABELADAS AS CERVEJAS E OS CHOPES, 05/02/1948, p. 02).

mesmo tempo, operar com o registro racista e elitista com o qual havia longo tempo se olhava para as práticas culturais das ruas (sem falar no desejo de apagar o passado comprometedor) (CUNHA, 2001, p. 258).

A nacionalização do carnaval, nos anos 1930, tinha por objetivo incorporar as manifestações de classes alijadas do poder e em busca de representação, mas acabou por ocultar, via harmonia festiva, a falta de cidadania e a desigualdade radical escamoteada pelo sempre repostado “populismo nacionalista” ao longo da tradição política brasileira (CUNHA, 2001, p. 307).

Cunha (2001) ultrapassa, portanto, considerações simplistas, como o discurso corrente e muito popularizado pelo senso comum que considera a festa, às vezes holisticamente, como uma útil e necessária válvula de escape. Ao trazer à baila as nuances dessas práticas e suas tensões no que tange à busca pela representação social e pelos debates em torno de uma democracia mais inclusiva, a autora estilha o raciocínio linear de um passado tranquilo, sempre repostado na ordem do dia.

De volta ao final dos anos 1940, o articulista d’ *O Cruzeiro* Austregésilo de Athayde, em suas considerações anuais sobre a festa, defende o carnaval como o “espírito de ordem, a tolerância geral, a benignidade coletiva que tornam os festejos possíveis”. Em defesa do carnaval, e no seu recorrente histórico, o autor disserta: “não inventamos o Carnaval, é certo, mas a conjunção de tradições lusas, africanas e indígenas empresta-lhe, entre nós, um caráter especial em que muitas virtudes da nacionalidade se refletem” (*O Cruzeiro*, REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL, 14/02/1948, p. 05).

Quando da chegada da Rainha Moma, na verdade um homem de bigodes, conduzida pelo Bola Preta na abertura dos trabalhos de Momo, uma reflexão interessante surgiu. A Rainha Moma vinha acompanhada de outros “soberanos”, como o Rei Momo, a Rainha das Atrizes e a Rainha do Rádio. Como somente o primeiro era o verdadeiro representante das “tradições carnavalescas da cidade”, o repórter Ângelo Regato conclui que as demais vêm para compor um aspecto humorístico próprio do carnaval, para dar ensejo à outras demandas próprias de um país que vive no regime republicano, mas “que se dá ao luxo de conservar uma família imperial em pleno regime republicano” (*O Cruzeiro*, SOBERANOS DO CARNAVAL, 14/02/1948, p. 08-15).

Roberto Da Matta vai além em relação a essa simbologia. Em um cotidiano altamente estratificado e ligado por compadrios, sobrenomes e relações pessoais, a escolha desses “soberanos” – e das escolas, ranchos e sociedades campeãs – é feita por regras conhecidas por todos. No carnaval, ganhar ou perder depende, quase sempre, da vontade

daqueles que ali disputam. Diferentemente do dia a dia, no *modus operandi* carnavalesco, disputar é comum, corriqueiro:

Jamais utilizamos o concurso público e a competição como algo normal entre nós, daí o trabalho que é fazer uma eleição honesta e disputada. Ela implica, inclusive, algo que evitamos: dar opiniões e disputar vontades, revelando abertamente as nossas mais legítimas (e ocultas) diferenciações sociais (DA MATTA, 1986, p. 78).

Prejudicadas pela chuva, as grandes sociedades entraram na avenida na “terça-feira gorda” após as 20 horas. A classificação ficou da seguinte forma: 1º Clube dos Fenianos, 2º Embaixada do Sossego, 3º Clube dos Democráticos, 4º Tenentes do Diabo, 5º Pierrots da Caverna, 6º Clube dos Cariocas⁸⁶.

No Mapa 2⁸⁷, oferecido a seguir, é possível visualizar as ruas em que as grandes sociedades, escolas de samba e ranchos desfilaram no carnaval de 1948. Tanto as grandes sociedades quanto os ranchos têm na Av. Rio Branco um destino comum. Ali eram montados os coretos em que as comissões julgadoras apreciavam os desfiles. Cada grande sociedade, entretanto, partia de um ponto do centro da cidade – Av. Francisco Bicalho, rua Frei Caneca, rua Visconde de Duprat –; o ponto de partida era determinado pela polícia para evitar congestionamentos. O que nos interessa aqui é que essas sociedades percorriam um largo percurso em todo o centro do Rio de Janeiro e suas principais avenidas – Presidente Vargas, Rio Branco e Rodrigues Alves –, dispersando, geralmente, perto de suas sedes, na Lapa e no próprio centro, nas ruas Sete de Setembro e proximidades da Praça Tiradentes.

As escolas de samba saíam de seu reduto, na Praça Onze, atravessando toda a Av. Presidente Vargas, onde eram julgadas, percorrendo, portanto, um trajeto menor. Em uma avenida sem “tradição carnavalesca”, elas estavam restritas aos seus circuitos convencionais de tradição, nas proximidades da Praça Onze.

⁸⁶ Entre os desfiles ocorridos nas ruas e julgados pelos jornalistas, estiveram as repartições públicas da Marinha, da Casa da Moeda, do Ministério da Educação e Saúde, que ocuparam as primeiras colocações, de acordo com a ordem apresentada. Todos os desfiles e suas classificações correspondentes foram feitos de forma sucinta e sem maiores detalhes quanto aos enredos. Os ranchos foram apenas citados pela reportagem devido ao atraso de seu desfile em mais de três horas. A classificação ficou assim: 1º Turunas de Monte Alegre, 2º União dos Caçadores, 3º Aliados de Quintino, 4º Decididos de Quintino, 5º Inocentes de Catumbi, 6º Tomara que Chova (*Correio da Manhã*, O CARNAVAL NÃO CORRESPONDEU INTEIRAMENTE À EXPECTATIVA, 12/02/1948, p. 12).

⁸⁷ O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficas SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas)/RJ (acesso e download em Abril/2015). Os dados dos trajetos foram retirados do próprio *Correio da Manhã* (*Correio da Manhã*, COMEÇOU VIBRANTEMENTE O CARNAVAL DE 1948, 08/02/1948, p. 16).

MAPA 2 – Trajeto dos desfiles das grandes sociedades, escolas de samba e ranchos carnavalescos em 1948



A revista *O Cruzeiro* elogiou as performances carnavalescas populares ao destacar os aspectos plásticos e sonoros de seus desfiles, afirmando que era um “impressionante e belo espetáculo tanto pelo sentimento das músicas apresentadas como pela esplêndida riqueza das fantasias usadas pelas inúmeras *escolas*” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL NA RUA: AS ESCOLAS DE SAMBA, 28/02/1948, p. 10-11, grifo do autor). Para o periódico, as escolas de samba, tais quais os ranchos, são o ponto alto do carnaval, por advirem de redutos iminentemente populares, com “música cheia de poesia, música arrancada da alma e do peito dos mulatos de canto triste”. Destacam-se pelo ritmo frenético, resultante de frequentes ensaios de “como portar-se na avenida” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL NA RUA: AS ESCOLAS DE SAMBA, 28/02/1948, p. 10-11). A música “pronta e decorada sem ter nada escrito” é considerada a nota alta da reportagem.

A cobertura carnavalesca de *O Cruzeiro* é plural e se espalha pelos diversos segmentos festivos: dos ranchos – “resultante refinado dos antigos e sensacionais ‘cordões carnavalescos’ do Rio de Janeiro, os célebres e satíricos *cordões* que tanto furor fizeram nos antigos carnavais cariocas e que eram também o paraíso dos *capoeiras*” –, cujo

vencedor foi Turunas de Monte Alegre, com “Aquarela do Brasil”, aos bailes de elite – do Municipal, Quitandinha, High Life –, chegando aos bailes populares do cordão do Bola Preta (*O Cruzeiro*, CARNAVAL NA RUA: AS ESCOLAS DE SAMBA, 28/02/1948, p. 12-13, 16-17, 52-55).

A ornamentação foi a nota dissonante do carnaval. A decoração da Av. Rio Branco, segundo a reportagem, ficou incompleta, pois a colocação dos arcos não foi possível devido à falta de base não prevista. Resultado: os arcos ficaram no chão e ocuparam grandes espaços ao longo da avenida, atrapalhando o fluxo dos foliões. O único uso dos mesmos foi para as pessoas abrigarem-se das chuvas:

O tempo não ajudou muito o Carnaval carioca de 1948, que o prefeito Mendes de Moraes desejou que voltasse ao esplendor dos tempos passados. Muito dinheiro foi gasto, mas, se de um lado a cidade ficou mal enfeitada, por culpa exclusiva dos concessionários da decoração da Avenida Rio Branco, por outro, a chuva que começou a cair, espaçadamente na segunda-feira acabou desabando, inclemente, na terça-feira à noite (...). (*O Cruzeiro*, CARNAVAL NA RUA: A AVENIDA NA CHUVA, 28/02/1948, p. 78-79).

Em contrapartida, após um interregno de alguns anos, o Baile do Municipal voltou para o certame festivo com a decoração “Selva Brasileira”. Entre as “tradições retomadas”, a batalha das flores (prática dos anos 1920) voltou à programação festiva depois desse hiato e foi recebida com enorme sucesso. O desfile de carros ornamentados de flores ocorreu entre as praias do Flamengo e Botafogo.

As músicas mais cantadas passaram ao largo do concurso oficial realizado pela Prefeitura. As preferidas dos foliões — nas ruas e nas orquestras dos bailes — foram “Cadê Zazá”, “É com esse que eu vou” e “Rosa Maria”. No esforço de revitalização dos festejos, Vila Isabel, reduto do samba de Noel Rosa e a Praça Onze foram completamente esquecidas.

O triênio 1946-1948 é marcado pelas tentativas de retomada da festa. Dependente dos foliões que correram para os bailes fechados, o período assistiu a um arrefecimento das proibições policiais, com a liberação do lança-perfume e das máscaras. No entanto, os festejos ainda estavam pendentes do esforço da ornamentação das ruas e da organização de brincadeiras que oferecessem possibilidades gratuitas aos brincantes.

As questões apontadas previamente pela bibliografia consultada assinalavam disputas políticas entre a prefeitura com o Partido Comunista, vislumbradas, como já apontamos, nas respectivas associações representativas dessas tendências políticas. No

triênio 1946-1948 essa tensão não ocupou as páginas do *Correio da Manhã* ou d'O *Cruzeiro*. Ao primeiro, coube a organização do cotidiano (pré) carnavalesco e a defesa de uma liberdade seletiva – primando pela liberalização carnavalesca, mas não por direitos políticos aos comunistas, como foi possível constatar logo no início da pesquisa. Na revista, as imagens tiveram protagonismo em relação ao texto opinativo, prática que vai percorrer os anos pesquisados, determinando, de modo geral, o perfil das revistas de variedades.

Diferentemente desse triênio, os anos seguintes marcaram uma retomada carnavalesca nas ruas, em diversos locais da cidade – ainda que a organização dependesse dos moradores dos próprios bairros. Esse espraiamento e fortalecimento de festejos diversos nas ruas do Rio de Janeiro não estavam, entretanto, na pauta do projeto de turismo, que escolhia somente uma das faces carnavalescas para estampar os cartazes nas embaixadas brasileiras em outros países. Internamente, a reelaboração histórica da festa por ela mesma voltava à ordem dos pré-tríduos, como sempre.

1.2.1 A pluralização dos festejos e as escolas de samba em disputa (1949-1951)

O período de 1949-1951 se notabilizou, dentre outros aspectos, devido à pluralização de oportunidades festivas pela cidade. Esse alargamento se deu tanto em relação ao aumento exponencial de escolas de samba, que se filiaram às novas associações, quanto ao movimento dos foliões e foliãs nas ruas, avenidas, praias e bailes.

O início da década é permeado por menções diversas aos cantores de samba, nas rádios⁸⁸. Essas menções faziam parte de uma estratégia dos periódicos para “preparar” o clima carnavalesco. Com efeito, fazia-se uma “história do/no carnaval”, que possui algumas nuances, dentre as quais duas frentes de trabalho se destacam: na primeira, costuram-se diversas homenagens a cantoras e cantores que atingiram a fama e o estrelato do rádio por meio de sambas e marchas lançadas para o carnaval. Muitas dessas pessoas eram moradores dos morros e dos subúrbios. Entre os homenageados que ascenderam com a música destacam-se: Pixinguinha, Araci de Almeida, João de Barro, Nássara, Antonio Almeida, Haroldo Lobo, Marlene, as irmãs Linda e Dircinha Batista, Silvio Caldas, Francisco Alves, entre outros. Todos esses protagonistas vinculados ao carnaval ganhavam o *status* de artistas, de celebridades que cantavam, compunham e disputavam os

⁸⁸ Sobre os cantores do rádio e o lançamento de sambas e marchinhas nos carnavais dos anos 1950-1960 ver: Lenharo (1995, p. 199-213).

concursos de sambas e marchas pelo estrelato do período carnavalesco. Não são fortuitos os concursos diversos durante os bailes em teatros, cassinos e hotéis da cidade, como o Baile do Rádio, Baile da Rainha do Cinema e Baile das Atrizes⁸⁹.

Na segunda frente dessa “história carnavalesca” é feita uma releitura das modificações pelas quais a própria festa e seus personagens passaram:

O carnaval de trinta anos atrás era diferente. Era uma festa mais clara e alegre, uma festa da burguesia, dos remediados, dos abastados. Esses é que enchiam as avenidas, que faziam o corso, que formavam os cordões, que brincavam e cantavam de preferência. Havia os sujos, os populares, mas o povo, pelo menos o povo carioca, não tinha esse caráter profundamente marcado, trágico de hoje. Os morros, as favelas, as massas batidas vieram depois, depois se revelaram como um poder, esse poder que ameaça tudo, agora, que a tudo enfrenta a principiar pela indiferência (sic) e o egoísmo dos homens (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 17/02/1949, p. 02).

Para Augusto Frederico Schmidt, um dos articulistas do *Correio da Manhã*, mas não ligado diretamente à A. C. C., o carnaval desse momento possuía tons reclamantes. Estava pesado ao se ocupar com a política que se infiltrara nas escolas de samba e nos pequenos grupos. Segundo ele, trinta anos antes o carnaval era menos comprometido com essas “questões sérias”, quando jamais um hino dos sem-teto como “Daqui não saio, daqui ninguém me tira” – escrito proveniente da pequena Gávea e que pedia pela não demolição dos barracos ali construídos – teria o alcance que teve.

No argumento do articulista fica clara a mudança do sentido e do protagonismo festivo. Baseada nos valores do período, a festa de antes, “mais clara”, era também mais leve com o desfile dos automóveis que só a burguesia possuía. Se é verdade que o povo, “os sujos, os populares”, participavam da festa, é verdade também, nas memórias de Schmidt, que esta era mais leve, menos afeita à política e ao caráter reivindicatório e denunciativo. O “poder” dos favelados, que se revelou no momento em que estes ocuparam as avenidas principais para os desfiles, destoava, por ser individualista, do ambiente carnavalesco, ideal para diversão coletiva.

⁸⁹ Essas homenagens ocupavam um quadro central dentro da própria crônica, que tratava do dia a dia dos festejos. Nesse quadro do *Correio da Manhã*, uma foto era acompanhada de um texto que variava de tamanho, mas cuja intenção era geralmente fazer um perfil do homenageado – que ele próprio fornecia durante a entrevista – e perscrutar os altos e baixos da carreira, os lançamentos, sucessos etc. *O Cruzeiro* também fazia o mesmo. Além de Carmem Miranda, Donga e Ataulfo Alves, nos anos anteriores, Araci de Almeida, a “estrela de Vila Isabel”, ganha um perfil em 1949 (*O Cruzeiro*, A ESTRELA SUPREMA DO SAMBA, 29/01/1949, p. 89). Sobre os bailes ver: *O Cruzeiro* (04/03/1950, p. 52-54, 62-64, 68, 96-89).

Distante de tal perspectiva contemporânea e simplificadora desses festejos feita pela imprensa, autores como Mikhail Bakhtin (1993) e Emmanuel Le Roy Ladurie (2002) analisam essas manifestações como um momento propício para inverter a ordem, denunciar as arbitrariedades, zombar dos senhores, enfim, quebrar com a ordem cotidiana.

A praça pública, nas reflexões de Bakhtin (1993), é entendida como o espaço da festa, onde as hierarquias e as etiquetas oficiais se perdiam em meio ao espancamento e destronamento do chicaneiro (rei). O destronamento representava a destruição da realidade, que ocorria no espancamento do representante do velho direito e da antiga verdade do mundo. Ao destronar o “representante” do cotidiano, entronava-se um novo rei jocoso. O novo rei é coroado e envolto em dois elementos que compõem o carnaval no Renascimento: o banquete e o realismo grotesco. O banquete está ligado intrinsecamente à festa popular; é a imagem do grupo que se encontra com o mundo ao degustá-lo. Nesse momento do “comer” harmonioso, as hierarquias cedem espaço e tudo é alegre. Recompensa-se o trabalho pelo “devoramento” do mundo, símbolo da vitória coletiva. O grotesco passava pela desmoralização das coisas sérias através da tentativa hiperbolizada da imoralidade, negação de toda a estrutura diária. O corpo assumia formas exacerbadas, principalmente no ventre mais próximo ao chão. O nariz e outros orifícios ou partes do corpo que estabelecem a comunicação com o mundo exterior são exemplares nesse sentido. A concepção grotesca constrói uma perspectiva horizontalizada de mundo, em que todos são semelhantes e fazem parte da história e do processo histórico que se renova. O corpo humano, seus desejos e projeções formam o centro produtor dessas relações com os outros elementos do mundo (BAKHTIN, 1993, p. 176).

Para Ladurie (2002, p. 116), os festejos de Momo da cidade de Romans de 1580 são vistos como expressão da cultura popular que expunham os conflitos e contradições da sociedade da época, marcada por um fator social. O desejo de mudança, a revolta e as reivindicações exploradas no plano simbólico dos novos “reinados” propunham a deposição do poder situacionista, encontrando no carnaval um mecanismo possível de enfrentamento com a nobreza e, sobretudo, de “reordenação do mundo”.

Na praça pública ou nos burgos europeus da Idade Média ao Renascimento esses autores detectaram no carnaval possibilidades de inversão da ordem, de quebra das hierarquias, de rupturas do cotidiano.

Nas ruas cariocas de meados do século XX, guardadas as diferenças claras, a possibilidade de essa festa extravasar o lúdico e adentrar ao certame político, o questionamento das desigualdades e a violência policial impingida também era real. Ainda

que as condições políticas tivessem mudado – afinal, o Brasil não se encontrava mais em meio ao Estado Novo, o que não impediu, contudo, que o PCB tivesse seus direitos políticos cassados (GUIMARÃES, 2009, p. 196) –, a violência policial era um tema constante.

Em 1949, arrefecendo as proibições, na portaria que delimitava as condições dos festejos, expressões como “preceitos democráticos” e “expansão da alegria, livre de riscos e dissabores” são utilizadas de forma a abrandar a vigilância e a força tão criticadas nesses últimos anos. O uso das máscaras nas ruas ou nos salões foi permitido, exceto quando se referissem às forças armadas ou a outra instituição de igual natureza. Cheirar lança-perfumes foi permitido somente nas ruas, não nos bailes, o que, certamente, não garantia que essa medida fosse respeitada (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/01/1949, p. 05; 11/02/1949, p. 03).

Nesse cenário de abrandamento da força policial e, sobretudo, de alargamento da liberdade de expressão, o jornal lança uma crítica ferina à “corporação mais odiada do Brasil”: a Polícia Especial. Chamando a atenção do chefe de polícia, general Lima Câmara, a crônica observa que seus comandados são “indivíduos sem a mínima noção de respeito, em todo e qualquer lugar que frequentemente durante o carnaval ou não, promovem sempre brigas, naturalmente abusando de seu excepcional preparo físico” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 12/02/1949, p. 03). Os rapazes da corporação habitam o morro de Santo Antônio e, pelo que relata a crônica vão aos bailes para arranjar confusão. O relato mais recente foi de uma briga que ocorreu em uma batalha de confete, organizada pelo Centro Matrogrossense, em que dois policiais à paisana começaram a provocar outros homens, cuja musculatura era inferior, e trocaram alguns murros a “torto e a direito” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 12/02/1949, p. 03).

Às denúncias do abuso da força policial, em 1949, ainda que fora de expediente, somam-se os apelos para que uma atenção especial seja dada aos batedores de carteiras e aos provocadores. Organizados “em blocos denominados ‘sujos’ [esses rapazes] saem provocando a quantos encontram em seu caminho, entregando-se na imensa maioria das vezes a exibições de capoeiragem, pondo por terra aqueles que não caíram em suas boas graças” (*Correio da Manhã*, O DIA POLICIAL, 27/02/1949, p. 05)⁹⁰.

Cabe ressaltar que a perseguição e proibição dos “sujos” é de longa data. Portarias policiais diversas proibiram esses blocos, agora relacionados à capoeira. O relato-denúncia

⁹⁰ Sobre a proibição dos sujos ver Bezerra (2013, p. 15-16).

não permite asseverar, entretanto, se os tumultuadores eram mesmo os “sujos” ou se sua “fama” já havia crescido ao ponto de qualquer infrator, à guisa de bloco, receber essa alcunha.

Nesse *tour de force* entre exigir mais policiamento e denunciar o abuso da força, em 1950 o jornal opta pelo primeiro, pedindo que as batalhas de confete, principalmente aquelas mais tradicionais, como a da rua Dr. Bulhões, em Engenho de Dentro, recebam contingente policial.

Segundo a reportagem, alguns grupos presentes, certos da ausência policial, “praticam toda sorte de estripulias, bebendo aguardente acintosamente e agredindo a quantos caíam em seu desagrado”. A situação se agravou. As “pernadas”, prática que parece ser comum tanto nas ruas quanto nos bailes, acabaram em facadas e tiro, e tiraram a vida do operário Benevides Vieira de Andrade, de 22 anos. Ele levou uma dessas “pernadas”, às quais não se sabe se reagiu ou não, e foi morto com golpes de canivete no abdômen (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 02/02/1950, p. 05).

O fato é que em meio ao abuso de álcool e da força de ambas as partes, o carnaval, para existir e mesmo para proteger a vida de seus participantes, necessita de alguma regulamentação, que varia de ano a ano e se modifica de acordo com o contexto político, os valores em voga e o aumento ou não da violência no período. Assim, itens como as máscaras e o lança-perfume, ora permitidos, ora proibidos ao ar livre ou em recintos fechados, são artefatos correntes nas portarias policiais. Em 1951, constavam nas preocupações policiais algumas diretrizes que envolviam a liberação do canto livre de músicas carnavalescas, desde que não atentassem contra a moral – proibição aberta a diversas interpretações –, e também a repressão ao uso de foguetes e do consumo excessivo de álcool e éter (*Correio da Manhã*, O QUE É PERMITIDO PELA POLÍCIA DURANTE O CARNAVAL, 03/02/1951, p. 03).

Os prolegômenos acima, razoavelmente extensos, servem para situar o espaço, os protagonistas e as condições em que esses desfiles se deram, e objetivam, com efeito, demonstrar como era o universo carnavalesco. O folião que assistia aos desfiles nas ruas poderia se refrescar com as cervejas Brahma, Boêmia, Petrópolis e Antártica, cuja garrafa de 600 ml saía por Cr\$ 4,60. O refrigerante de garrafa saía por volta de Cr\$ 2 e o litro d’água, Cr\$2,80. Para os amantes do lança-perfume, na ocasião permitido somente nas ruas, um frasco de vidro poderia custar entre Cr\$ 25 e Cr\$ 35, a depender da marca e do volume. Para efeito comparativo, um exemplar d’*O Cruzeiro* custava Cr\$ 3 em 1949.

No mesmo ano, as escolas filiadas à União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB) desfilaram na Praça Onze e as vinculadas à Federação das Escolas de Samba, patrocinada pela Prefeitura, se exibiram na Av. Presidente Vargas. Além dos cariocas e brasileiros de outros estados, cerca de mil e quinhentos turistas americanos passaram pelo Rio durante o carnaval. Vindos dos Estados Unidos e com destino final na Argentina, os passageiros do “*Britanic*” eram em sua maioria industriais, advogados, comerciantes, médicos e homens de negócio em férias (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 27/02/1949, p. 01, 10).

Na cobertura jornalística do período, a *Império Serrano* foi relacionada como campeã apenas na reportagem de José Medeiros e Josué Guimarães:

Todo mundo sabe que a Escola de Samba é a própria alma do carnaval carioca que desce do morro para as ruas asfaltadas. Os pretos trazem nas veias o sangue mais quente deste Brasil, e na sua alegria há um misto de dolência e de mágoa que tem dado origem aos mais gostosos sambas e marchas, muitos dos quais vão buscar sucesso em terras distantes (*O Cruzeiro*, CHEGOU A ESCOLA DE SAMBA, CHEGOU!, 19/03/1949, p. 71-73).

Na matéria referida, as escolas de samba são apresentadas como a “alma do carnaval carioca”, em seu processo de subida/descida do morro para apresentar no asfalto o “sangue mais quente deste Brasil”, o dos pretos que conduzem esses agrupamentos. Na análise sobre esses sambas, o autor qualifica os problemas cotidianos como matéria prima da dolência cantada nos sambas.

O samba e o canto enveredados na avenida têm destino certo na visão da revista: a alegre conformação com o destino pobre na efemeridade da festa. Ainda segundo a revista, a multidão que assiste aos desfiles o faz em silêncio, em absoluta admiração e emoção com aqueles que desceram dos morros para a avenida. O tom que a reportagem possui é próximo a uma descrição sentimental e voluntarista em relação à periferia.

Apesar do ineditismo da reportagem, nada foi dito especificamente sobre os sambas a partir de seus enredos. Soube-se apenas que a *Império Serrano* se sagrou campeã. Aliás, a escola conquistou campeonatos seguidos (1948-1951) dentro da FBES, entidade que coligou escolas com menos longevidade, em comparação à Mangueira e Portela, desfilando, sempre juntas, nas outras entidades.

Na cobertura geral dos festejos a Mangueira é a única da UGESB – na época, ainda sem o “B” de Brasil, no final – lembrada pelo *Correio da Manhã*. Nenhuma outra escola

foi tão assediada pelo jornal quanto a Verde e rosa. O carioca e a “Estação Primeira” de Mangueira formavam uma dupla: “está no sangue do folião carioca, notadamente no folião do morro. O homem que dá tudo sem nada exigir”. A escola que agrega seiscentos componentes ao todo é formada por “essa gente [que] é indiferente ao sofrimento, ao sacrifício e ao prejuízo. É que eles são foliões de verdade” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 27/02/1949, p. 20).

O caso comentado foi uma exceção notável. Elogiados pela imprensa por seu espírito aguerrido e benfazejo, os integrantes das escolas e seus patronos são os verdadeiros patrocinadores dos desfiles, desembolsando cerca de 80 mil cruzeiros no caso da Mangueira. A escola, entretanto, não recebeu nada da prefeitura, que doou dois mil cruzeiros para cada escola de samba filiada à FBES – o que não era o caso da Mangueira, vinculada à UGESB.

Em linhas gerais, é importante ressaltar que o folião do subúrbio, a despeito da paixão, do prazer, da realização e do palco ocupado durante o carnaval, paga para que os turistas se divirtam e para que a cidade lucre com um turismo que não retroalimenta seus protagonistas. Nesse período, a prefeitura propagandeava as escolas em seus cartazes enviados para as embaixadas do Brasil no exterior (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 27/02/1949, p. 20).

A informação geral sobre a fundação das agremiações desses segmentos é parca. Primeiro porque não era comum os periódicos escreverem detidamente sobre esses setores. De fato, as agremiações que ensejam interesse para essa imprensa são as grandes sociedades e os ranchos⁹¹. Em segundo lugar, muitas escolas eram consideradas blocos porque as exigências de samba-enredo e das alegorias ainda não faziam parte dessas exposições. As escolas saíam às ruas com um casal de porta-bandeira, um samba, sem alegorias e sem alas fantasiadas. O Quadro 3 sintetiza o nome das agremiações e os temas de seus desfiles, de 1949 a 1951, nos carnavais do Rio de Janeiro.

⁹¹ O *Correio da Manhã* desenvolveu uma cobertura regular sobre a distribuição de verbas pela prefeitura: as reuniões da Federação Metropolitana das Sociedades Carnavalescas e Recreativas. Os bailes do High Life – clube dos irmãos Segretto, de enorme apreço entre a elite carioca, tinham presença cotidiana no jornal (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/01/1949, p. 05). A questão da subvenção financeira era um problema recorrente para o carnaval e se acertava no mês que o mesmo ocorreria. A distribuição da subvenção foi a seguinte: as sociedades teriam Cr\$ 100.000,00 para todas as associadas, os ranchos: Cr\$ 25.000,00 para cada um, as escolas de samba Cr\$ 1.875,00 cada uma e os frevos Cr\$ 3.750,00 cada um. A despeito do número de ranchos ser menor, o que aumentaria seus dividendos, surpreende a disparidade financeira com que cada agremiação é beneficiada, sendo as escolas de sambas as maiores prejudicadas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 02/02/1949, p. 03; 03/02/1949, p. 05; 23/02/1949, p. 03).

QUADRO 3: ESCOLAS DE SAMBA – PRIMEIRAS COLOCADAS – 1949-1951
(por ordem classificatória)

1949 – Desfile oficial FBES – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1949	G.R.E.S. Império Serrano	Fundação: 23/03/1947 Av. Ministro Edgard Romero, 114 – Madureira Cores: verde e branco	Dirigentes: Expedito, João Mendonça, Natalino, Betinho. Cenógrafo: Djalma Voguel	“Exaltação a Tiradentes”
	G.R.E.S. Azul e Branco do Salgueiro	Fundação: Morro do Salgueiro Cores: azul e branco		“Ouro negro”
	G.R.E.S. Unidos do Salgueiro		Dirigente: Olímpio Correia da Silva (Mané Macaco)	“Maravilhas do Brasil ou despedida da primavera”
	G.R.E.S. Floresta do Andaraí			“Tudo é Brasil”
1949 - Desfile não-oficial – UGESB – Praça Onze				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1949	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Fundação: 28/04/1938 Morro da Mangueira (Zona norte) Cores: verde e rosa	Dirigente: Marcelino José Claudino	“Apologia dos mestres”
	G.R.E.S. Portela	Fundação: 11/04/1923 Estrada da Portela, n. 446 (Madureira) Cores: azul e branco		“O despertar de um gigante
	G.R.E.S. Depois eu Digo	Fundação: Morro do Salgueiro	Cenógrafo: Djalma Vogel	“Joias e lendas do Brasil”
	G.R.E.S. Prazer da Serrinha	Fundação: Morro da Serrinha		
	G.R.E.S. Unidos da Capela			
1950 – Desfile oficial – FBES – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1950	G.R.E.S. Império Serrano			“Batalha naval do Riachuelo”
	G.R.E.S. Aprendizes de Lucas		Dirigente: Claudionor Saldanha Cenógrafo: Otacílio Marques e Manoel Pinto	“Uma festa na Igreja do Bonfim” “Exaltação à Bahia”
	G.R.E.S. Irmãos Unidos do Catete			“Glória ao Brasil”

	G.R.E.S. Floresta do Andaraí			“Homenagem a Oswaldo Cruz”
	G.R.E.S. Império da Tijuca		Dirigente: Ismael Silva (Moreno Cabeleira)	“Primeiro governador do Brasil”
1950 – Desfile UCES – Praça Mauá				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1950	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira		Dirigente: Marcelino José Claudino	“Plano Salte – Saúde, lavoura, transporte e educação”
	G.R.E.S. Portela		Dirigente: Antenor dos Santos Cenógrafo: Lino Manuel dos Reis	“Riquezas do Brasil”
	G.R.E.S. Unidos da Tijuca	Fundação: 31/12/1931 Rua São Miguel, 430 Cores: azul pavão e ouro	Presidente: “Antônio Fuleiro”	“Rio de ontem e de hoje”
	G.R.E.S. Corações Unidos de Jacarepaguá			“Homenagem a Santos Dumont”
	G.R.E.S. Vai se Quiser			
1950 - Desfile não-oficial – UGESB – Praça Onze				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1950	G.R.E.S. Prazer da Serrinha		Dirigente: Alfredo Costa	
	G.R. E.S. Unidos da Capela			
	G.R.E.S. Depois eu Digo		Dirigente: Joaquim Casemiro (Calça Larga)	
	G.R.E.S. Paz e Amor		Dirigente: Galdino Fernandes	
	G.R.E.S. Três Mosqueteiros			
1951 - Desfile oficial – FBES – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1951	G.R.E.S. Império Serrano			“Sessenta e um anos de República”
	G.R.E.S. Aprendiz de Lucas		Dirigente: José Maria dos Santos Veiga	“Festa da Uva – Homenagem ao Rio Grande do Sul”
	G.R.E.S. Filhos do Deserto		Cenógrafo: Silvio Pinto	“Reino do Mar”

1951	G.R.E.S. Azul e Branco do Salgueiro		Dirigente: Manoel Correa da Silva Cenógrafo: Silvio Pinto	“De pé pelo Brasil”
	G.R.E.S. Irmãos Unidos do Catete			“O grito do Ipiranga”
1951 - Desfile oficial –UGESB – Praça Onze				
1951	G.R.E.S. Portela			“A volta do filho pródigo”
	G.R.E.S. Três Mosqueteiros			“Feira na Bahia”
	G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira		Dirigente: Marcelino José Claudino	“Unidade nacional”
	G.R.E.S. Unidos da Capela			
	G.R.E.S. Aventureiros da Matriz			

FONTES: Cabral (1996, p. 164, 383-388); *Departamento Cultural LIESA, Jornal do Brasil*, 24/02/1950, p. 09; *Museu da Imagem e Som* (DEPOIMENTOS IMPÉRIO SERRANO, 20/01/1968; 16/10/1984); Site: <www.galeriadosamba.com.br>. Acesso em: 14 set. 2015.

Os depoentes da própria Império Serrano e da Portela citam a estruturação das alas como algo inovador na década de 1950. Essa novidade foi introduzida pela Império Serrano e reconhecida por um dos seus rivais, Natal da Portela:

Agora o que se tornou o samba hoje eu no meu pensamento eu só tenho que agradecer a uma escola de samba, foi que levou o pessoal da zona sul para lá e daí foi se espalhando, espalhando, foi moralizando, chegou na altura que chegou. Essa escola chama Império Serrano (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972).

Na ocasião não foram explorados os sentidos de “moralidade” usados por Natal, mas ele determina que foi a partir da atuação da escola que a zona sul “entrou” nas exposições dos desfiles.

Uma das pistas, apontadas anteriormente, foi a estruturação das alas a partir do investimento nas fantasias. No depoimento de dirigentes da escola, as questões atinentes a essa seara foram abordadas pelos pesquisadores presentes na ocasião, Rachel Valença, José Carlos Rego e Sérgio Cabral, mediadores dos depoentes Sebastião de Oliveira, o “Molequinho”, presidente de honra da escola, Elaine de Oliveira, viúva de Silas de Oliveira, costureira que cantava com as pastoras, e Aloísio Machado, compositor da escola. Valença, por exemplo, questiona Sebastião Oliveira, o “Molequinho”, um dos fundadores da escola, sobre as alas e as fantasias luxuosas:

No primeiro ano [1948] não foi uma escola luxuosa, luxuosa. O Império no primeiro ano apenas botou um carnaval, um pessoal certinho. Quer dizer o luxo do Império, ele veio, do seu terceiro carnaval [1950]. Porque o primeiro foi um ano que o Império botou um carnaval simples, porém, bem armado, direitinho. Essa foi a fundação do Império, quer dizer aí [o luxo] não influenciou (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

A informação de “Molequinho” é confirmada pelo *Correio da Manhã*. Ao descrever o campeonato de 1950, cuja vencedora foi a tricampeã Império, diz que a escola atingiu a nota máxima, com relevo para o vestuário: “a fantasia era luxuosa. De veludo e bem confeccionada. A comissão de frente estava de linho creme. Os elementos não fantasiados vestiam-se igualmente, da cabeça aos pés” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/02/1950, p. 18).

Em sua fala, “Molequinho” aponta que os anos que vieram depois da primeira exibição foram decisivos para a manutenção do novo perfil da escola e de imposição de um padrão que exigia sacrifícios financeiros aos seus integrantes, difíceis de serem cumpridos:

Veio o luxo, essa coisa, aí eu acredito que sim, porque a maioria dos componentes do Império trabalhava no cais, então tinham condições de fantasiar suas esposas, e sacrificava aqueles que também (sic) que não eram do cais e que também tinha a obrigação de botar a esposa dele também bonita. Esse foi o grande problema (sic). E esse problema (sic), a Elaine tá aí e pode [dizer], esse problema (sic) chegou ao ponto de dizer que o Império podia acabar porque aquilo tava sacrificando (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

Elaine Oliveira foi a costureira da comissão de frente da estreia vitoriosa da escola, em homenagem a Antônio Castro Alves. Como dito no subcapítulo anterior, a confecção não se deu sem sacrifícios. Faltava dinheiro e conhecimento em costuras específicas, mas a proposta de organização existia desde o princípio, segundo Aloísio Machado: “o Império vem bem organizado. Porque antes, os carnavais de outras escolas era assim, um amontoado né? O Império fez dividindo o negócio direitinho” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

A organização do desfile passava pela estruturação das alas. Esse fato novo foi evidenciado pelos campeonatos conquistados seguidamente, dentro de uma entidade, a FBES, que era a única “oficializada” pela prefeitura.

Segundo Aloísio Machado (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984), o desfile era decidido de forma democrática: “nós tivemos uma mesa redonda, como estamos aqui, (...) bolamos tudo aquilo que estava faltando”. E, a partir das referências consideradas por ele tradicionais, foi replicado o que era sucesso em outras escolas. Machado acrescenta: “copiamos, se você ver a primeira bandeira do Império é uma cópia. Com qual bandeira a bandeira do Império parece? Eu não fui muito longe, fui na Portela”. Além de incorporar elementos distintivos, houve outras mudanças:

Então havia umas coisas no samba, que a gente condenava (risos) (...). Quer dizer o puxador de corda era normal, quer dizer o puxador de corda qualquer um chegava e ia puxando corda, o batedor de surdo, um bom batedor de surdo, ele não fazia fantasia. (...) ele pegava uma capota e ia batendo. Quer dizer nós corrigimos isso tudo (...). (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

Para Sebastião de Oliveira “não tinha jeito” de a escola perder o primeiro campeonato disputado e projetar-se frente às outras escolas nos anos seguintes: “foi difícil dar um primeiro lugar a uma escola de primeiro ano, mas acontece que nós pegamos o adversário desprevenido”. Essa escolha não foi sem prejuízo para alguns componentes que não tinham a renda do cais do porto: “assumimos uma responsabilidade que sacrificou muita gente, deixou muita gente sem fazer natal” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984).

Os pesquisadores presentes nas entrevistas – Suetônio Soares, Rachel Valença e José Carlos Rego – não contrariam as informações referenciadas pelos depoentes. Atestaram nas discussões que o pessoal do cais do porto tinha uma renda muito superior aos componentes de outras escolas. Acrescentaram que o luxo, via investimento nas fantasias, era sim algo inédito naqueles anos. Apelidaram Dona Eulália, costureira, de “Joãozinho Trinta” da comunidade e reiteram o caráter comunitário na confecção dos préstitos. Dizem: “eram pessoas da comunidade que entre si [que] resolviam” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO IMPÉRIO SERRANO, 16/10/1984) a confecção das fantasias.

O espaço de poder em que se deram os depoimentos, o Museu da Imagem e do Som, e o fato de esses serem feitos coletivamente, resultava que a interferência na fala do outro não era algo raro. Em diversos momentos as falas são cortadas e lembranças, correções e acertos são adicionados. Essas considerações não inviabilizam o potencial informativo independentemente do grau de subjetividade desse tipo de narrativa. Nesses depoimentos,

a memória, sempre individual, não existe, e a construção coletiva daqueles é determinada a partir das lembranças individuais dos papéis desempenhados por esses protagonistas⁹².

Na cobertura dos desfiles de 1950, *O Cruzeiro* publicou fotografias sobre os “encarregados dos ‘enredos’” – hoje conhecidos como os puxadores do samba –, das pastoras, vestidas de baianas, separadas pelas cordas. Segundo a revista (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA: CORPO E ALMA DO CARNAVAL, 11/03/1950, 104), “essas criaturas podem viver mal o ano inteiro, mas no carnaval exibem-se com luxo”. As fantasias, feitas com esmero, a harmonia da dança, dominada pelo samba “primitivo, de morro, incivilizado, samba de verdade” transformou a Av. Presidente Vargas em uma única escola de samba.

O desfile, feito em um palanque na Av. Presidente Vargas (imediações da Praça da República), é apontado como o “melhor dos quatro dias de folia”, descrito com adjetivos como “emocionante”, “rico”, “mais sensacional de todos”. O realce ficou para as escolas de samba da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), em que 37 (das 106 filiadas) desfilaram sagrando-se vencedora a Império Serrano. Nas fotografias, a revista proporcionou um panorama das alas, de forma indistinta, das balizas aos porta-estandartes – elementos vindos, é importante acrescentar, dos ranchos. Os policiais empurrando os foliões que avançavam as cordas e o “esmero das fantasias aliado ao ritmo puríssimo” fecham os excertos escolhidos. Somente as filiadas à FBES tiveram seu concurso comentado na classificação geral. O certame foi vencido pela Império Serrano, seguindo-se Aprendizes de Lucas, Irmãos Unidos do Catete, Floresta do Andaraí e Império da Tijuca (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA: CORPO E ALMA DO CARNAVAL, 11/03/1950, p. 96-98, 104)⁹³.

No mesmo ano, duas outras competições tiveram lugar na Praça Onze (UGESB) e na Praça Mauá (UCES – União Cívica das Escolas de Samba), mas a imprensa periódica nada publicou sobre o assunto. A fundação de uma terceira associação, a UCES, foi patrocinada por Portela e Mangueira, sempre juntas, posto que estavam descontentes com o lugar inexpressivo que a UGESB tinha perante o poder público. A fundação da UCES – cuja existência se findou em 1950 – foi a saída encontrada para buscar reconhecimento, “porque não adiantava nada a Portela e Mangueira ser campeã na União e a reconhecida

⁹² Considerações feitas a partir de Portelli (1997, p. 13-49).

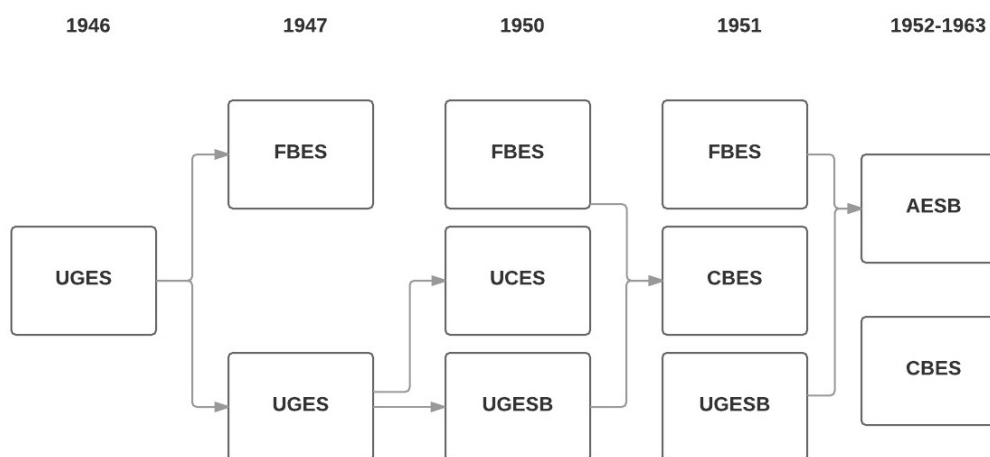
⁹³ Reportagem de Eduardo Graco e fotos de José Medeiros. As imagens podem ser vistas em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=69244>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

era a Associação”, segundo Natal da Portela (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972)⁹⁴.

O patrono portelense aqui se confunde com as entidades existentes, posto que a “Associação” de que ele fala só seria fundada após o carnaval de 1952. A AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) surgiu após a fusão da UGESB com a FBES. No caso, Natal se referia à FBES, única entidade representativa das escolas de samba com subsídio financeiro municipal.

O organograma oferecido a seguir ajuda a entender a multiplicação de entidades que disputavam os espaços, o dinheiro público e a parca atenção dos periódicos. Com a fundação da FBES, o racha de 1947 provocou também a mudança na grafia da UGES, que ganhou um “B” de Brasil, em 1949, para reiterar o ufanismo da concorrente. Em 1950 e 1951 duas outras associações surgiram das primeiras, com existência efêmera. No carnaval de 1952, anulado em razão das chuvas, os desfiles foram reunificados e, logo após o carnaval, o mesmo ocorreu com suas respectivas associações. A AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) representou a coalização de interesses e o fortalecimento interno desses segmentos. Do ponto de vista turístico, o reconhecimento contínuo levou a competição para a principal “vitrine” da cidade, a Av. Rio Branco.

QUADRO 4: Entidades Representativas das Escolas de Samba (1946-1963)⁹⁵



⁹⁴ Segundo Sérgio Cabral (1996, p. 164), em 1951, após a saída de Mendes de Moraes da prefeitura, pois Getúlio Vargas havia sido eleito, o Major Paredes conseguiu tornar a UGESB oficial novamente, o que esvaziou a UCES.

⁹⁵ UGES: União Geral das Escolas de Samba; depois UGESB: União Geral das Escolas de Samba do Brasil; FBES: Federação Brasileira das Escolas de Samba (oficial); União Cívica das Escolas de Samba (oficial); CBES: Centro Brasileiro das Escolas de Samba, AESB: Associação das Escolas de Samba do Brasil. De 1952 a 1960 os desfiles centram-se em dois grupos e, a partir de 1960, uma terceira divisão é acrescida (RIOTUR, p. 178-179 *apud* AUGRAS, 1998, p. 63; CABRAL, 1996, p. 383-388; *Departamento Cultural Liesa*). Segundo Augras (1998, p. 63, a Riotur apontou a existência única da AESB nesses anos. Entretanto, ainda que esporadicamente, com menos filiadas e menor subvenção pública, a CBES foi mencionada nas fontes pesquisadas, razão pela qual optou-se por adicioná-la ao quadro.

Os sambas vencedores do triênio 1949-1951 (ver quadro 3) deram continuidade à temática nacionalista estabelecida no ciclo anterior. De todos os classificados nos primeiros lugares, somente a Unidos do Deserto, em 1951, com o samba “Reino do Mar”, não trouxe uma referência direta à história nacional. As outras escolas divulgaram temas como a valorização do petróleo: “Ouro negro” da Azul e Branco do Salgueiro (1949), a cultura negra: “Uma festa na Igreja do Bonfim (Exaltação à Bahia)” e regional “Festa da Uva – Homenagem ao Rio Grande do Sul” na Aprendizizes de Lucas (1950 e 1951, respectivamente), projetos de governo: “Plano Salte – Saúde, lavoura, transporte e educação” da “Estação Primeira” de Mangueira (1950). Com efeito, aparecem as questões envolvendo a independência (Irmãos Unidos do Catete, 1951), entre outros sambas que contavam a história do Rio e do Brasil, do passado e do presente, a exemplo do histórico da República (Império Serrano, 1951), láureas aos heróis nacionais (“Exaltação a Tiradentes” – Império Serrano, de 1949; “Homenagem a Oswaldo Cruz” – Floresta do Andaraí em 1950, “Homenagem a Santos Dumont” – Corações Unidos de Jacarepaguá) e às riquezas do Brasil (Unidos do Salgueiro, 1949)⁹⁶.

Império Serrano, foi a vendedora do tríduo festivo, pela FBES, a associação reconhecida pela prefeitura do Distrito Federal. Nos seus sambas, como não poderia deixar de ser, eventos e personagens da República foram cantados em: “Exaltação a Tiradentes” (1949), “Batalha naval do Riachuelo”⁹⁷ (1950) e “Sessenta e um anos de República” (1951).

Os três sambas desenvolvem em seu interior a proposta de seus títulos. Por exemplo, “Exaltação a Tiradentes” (1949)⁹⁸ relata a morte do “herói” que foi traído, no contexto da Inconfidência Mineira, ou seja, todas as informações que resumem o episódio estão escritas. Sobre o processo criativo de um samba-enredo, Mano Décio disse a Sérgio Cabral que este se dá sempre a partir de uma produção coletiva e que exige pesquisa sobre

⁹⁶ Segundo Augras (1998, p. 108), entre 1948 e 1975, “nas letras do samba-enredo, o Brasil é tudo isso. Destacado, incomparável, famoso, sublime, incomensurável, sensacional, gigante, audaz, bravo, garboso, forte, viril, e, como não poderia deixar de ser, varonil: toda essa adjetivação conota, ora o Brasil mesmo, descrito e não raro personificado, ora os grandes ‘vultos’, de sua história. (...) A louvação é realmente a marca principal do discurso do samba-enredo”.

⁹⁷ Samba de Mano Décio, Penteado, Molequinho: “Hoje rendemos homenagem/aos defensores do Brasil imperial/pelo seu exemplo de coragem na Batalha Naval/Salve a Marinha de Guerra/seu passado mil glórias encerra/Tamandaré, Almirante Barroso/Marcílio Dias, marinheiro garboso./Salve esses heróis/filho varonil/lutaram e tombaram/em defesa do nosso Brasil” (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO* 1950).

⁹⁸ “Joaquim José da Silva Xavier/morreu a 21 de abril/pela independência do Brasil/foi traído e não traiu jamais/a Inconfidência de Minas Gerais./Joaquim José da Silva Xavier/era o nome de Tiradentes/foi sacrificado/pela nossa liberdade/esse grande herói/pra sempre há de ser lembrado.” Samba de Mano Décio, Penteado e Estanislau Silva (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO*, 1949).

o tema com viés político. Em “Tiradentes”, Mano Décio da Viola e Silas Penteado já haviam composto um samba “não tão bom”, ainda inédito, e que depois foi anexado à primeira parte, criada em outro momento por Silas, para fechar o enredo (CABRAL, 1996, p. 313-314).

O último samba que fecha o triênio vitorioso da Império Serrano foi o extenso “Sessenta e um anos de República”:

Apresentamos
a parte mais importante
da nossa história.
Se não nos falha a memória
foi quando vultos notáveis
deixaram suas rubricas
através de 61 anos de República.
Depois de sua vitória proclamada
a constituinte votada
foi mesmo promulgada
apesar do existente forte zum-zum-zum
em 1891, sem causa perca
era eleito Deodoro da Fonseca
cujo governo foi bem audaz
entregou a Floriano Peixoto
e este a Prudente de Moraes
que apesar de tudo
terminou com a guerra de Canudos
restabelecendo enfim a paz
terminando enfim todos os males
em seguida veio Campos Sales
Rodrigues Alves, Afonso Pena, Nilo Peçanha,
Hermes da Fonseca e outros mais
hoje a justiça
numa glória opulenta
a 3 de outubro de 1950
nos trouxe aquele
que sempre socorreu a pátria
em horas amargas
o eminente estadista
Getúlio Vargas
Eleito pela soberania do povo
sua vitória imponente e altaneira
marcará por certo um capítulo novo
na história da República Brasileira
(*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO 1951*)⁹⁹.

O samba “lençol” é uma novidade na década de 1950 trazida, pelo que podemos constatar, pela Império Serrano. O samba tratava da história republicana de Deodoro da Fonseca até a eleição de Getúlio Vargas, no ano anterior. Esse tipo de samba enredo, de

⁹⁹ Samba de Silas de Oliveira.

difícil memorização para os componentes da escola, num período em que não existia gravadores, provia o máximo possível de informações sobre o enredo apresentado. Silas de Oliveira afirmou que, para fazer suas pesquisas, utilizava um livro didático de sua filha¹⁰⁰.

No triênio 1948-1951, a Império Serrano emplacou quatro campeonatos seguidos, com sambas de temário nacional – resultantes dos regulamentos de 1947 e 1948 – e negro (1948, sexagenário da Abolição). A escola, fundada por dissidentes da Prazer da Serrinha – entre eles, Elói Antero Dias, o Mano Elói, presidente do Sindicato Resistência, dos trabalhadores do cais do porto –, grassou sucesso à frente da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES). A entidade, fundada em 1947, se impôs nos carnavais seguintes apoiada, correntemente, pela subvenção pública. Sua criação e o destaque da Império Serrano (organizada em alas fantasiadas, o que não era comum) desbancou as longevas escolas de samba Portela e Mangueira, vinculadas à União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB). Essas agremiações não dividiam as ruas do período entre si.

O Rio de Janeiro desse triênio observou uma forte retomada do carnaval de rua e o fortalecimento das inventivas em clubes fechados, que têm o garbo, a elegância e a distinção como meta, e foi sobre eles que a crônica carnavalesca se debruçou com mais apreço em tal período. Nesse sentido, no começo do triênio, 1949 assinalou a retomada do Baile dos Artistas, no Hotel Glória. Seu proprietário, o escritor Edgar da Rocha Miranda, juntamente com a Associação dos Artistas Brasileiros e a revista *Rio*, propôs a retomada da festa que há anos não ocorria. Para o concurso de fantasias a comissão foi composta pelos organizadores, por representantes da crônica carnavalesca, pela atriz Maria Fernanda e pelo fotógrafo Jean Manzon – ou seja, gente de destaque na sociedade (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 17/02/1949, p. 03).

Pelos logradouros do Rio de Janeiro, o fotógrafo Pierre Verger capturou diversas baianas: com quitutes, em rituais, ao esmo. Nas legendas, a originalidade daquelas em comparação com a estilização corrente, de Carmem Miranda, por exemplo, é feita, pedindo para que as leitoras se inspirem nessas fantasias ao invés de nas adaptações, pois, “além de incompletas em suas indumentárias, elas não se apresentam com aquela desenvoltura e sinceridade características das verdadeiras baianas” (*O Cruzeiro*, BAIANAS DE SAIAS RODADAS, 05/02/1949, p. 86-89).

¹⁰⁰ Dona Ivone Lara, a primeira compositora do Império Serrano, em 1965, em parceria com Silas de Oliveira, relata que sempre era chamada para ajudar na memorização dos sambas. Sobre o processo criativo de Silas de Oliveira, ver Cabral (1996, p. 313-314).

As fotografias, entretanto, devem ser questionadas enquanto atestado de verdade e representação do cotidiano. A partir de meados do século XX instalou-se, principalmente nas revistas ilustradas, um modelo de captura da realidade conhecido como fotojornalismo. A chegada de Jean Manzon é paradigmática como um “vetor de atualização da imprensa ilustrada no Brasil”, quando, a partir de 1943, *O Cruzeiro* “aderiu ao modelo das revistas ilustradas de atualidades internacionais e incorporou a fotorreportagem, colocando-se de fato como a mais moderna do país em todos os aspectos” (COSTA, 2012, p. 18). Em linhas gerais, o fotojornalismo consistia na organização das

Fotografias principais que estabelecem a ‘moldura’ da narrativa, e por isso são sangradas nas páginas; há fotos de transição que servem para guiar o leitor de uma ideia a outra; há fotografias destinadas a materializar o drama; e ainda aquelas que se prestam a fechar a narrativa (COSTA, 2012, p. 22-23)¹⁰¹.

Incorporado à revista por Jean Manzon (que vinha de larga experiência na revista francesa *Paris Match*) a partir de 1944, o estilo já fazia sucesso na cobertura carnavalesca desse e de outros fotógrafos, em temas diversos do cotidiano, construindo uma versão da história muitas vezes divergente do cotidiano daqueles que eram retratados.

As representações diversas das baianas, em seu suposto cotidiano, contrapunham-se, portanto, em duas perspectivas. Na primeira, desaconselhando as reelaborações que as foliãs faziam desse personagem, muito elaboradas na opinião da revista¹⁰², e na segunda, a construção, por nós entendida como idílica, de um cotidiano tranquilo, sem as tensões históricas constituintes do mundo do trabalho e dos cultos africanos, é feita de modo a apaziguar qualquer conflito (VELLOSO, 1996, p. 29; 1990, p. 216).

No mundo “real” a ornamentação do centro se vinculava à “reabilitação [do carnaval] como grande festa internacional”. Tanto a Avenida Rio Branco quanto a Praça Floriano Peixoto foram investidas de “clamorosa iluminação” paga pela prefeitura. Em Madureira, o coreto “Riquezas do Brasil” — iluminado por 1.800 lâmpadas e elogiado pelo

¹⁰¹ “Sangrado” é o termo jornalístico para referir-se às fotografias que ocupavam as páginas até as bordas sem deixar entrever as margens da revista.

¹⁰² Na capa seguinte de *O Cruzeiro*, em 26/02/1949, Carmen Miranda é fotografada num Kodacrome por Jean Manzon. Cheia de colares e com um turbante florido, a “baiana” olhava de soslaio piscando um dos olhos e arreganhava a boca vermelha numa postura considerada ousada para o padrão feminino. A cantora é a “menina dos olhos” desde os anos 1940; fotografada nos Estados Unidos, em meio às diversas filmagens, a cantora luso-brasileira sempre aparece de forma descontraída. Ver: *O Cruzeiro* (CARNAVAL SEM CARMEN MIRANDA, 03/02/1940, p. 14).

pioneirismo — foi financiado pelos próprios moradores, que tiveram de reunir recursos próprios para organizar seu carnaval¹⁰³.

Porém, o ano de 1949 foi de tristeza em Madureira, com a morte de Paulo da Portela, que levou cerca de quinze mil pessoas para o seu velório e manteve fechada a escola de seu bairro. No mesmo ano, porém, o rancho Aliança de Quintino trouxe para a avenida a marcha-rancho “Silêncio”, em homenagem ao portelense¹⁰⁴.

Com o carnaval aberto, as possibilidades para os foliões se divertirem nas ruas estavam condicionadas aos desfiles das agremiações existentes no Rio de Janeiro do período. Essas agremiações eram diversas e não obedeciam a um perfil único. O folião interessado poderia assistir ao desfile das repartições públicas cujo corpo concorrente era formado pelos funcionários da Casa da Moeda, Marinha do Brasil, Arsenal de Guerra e Departamento Federal de Segurança Pública. De forma geral, todos os concorrentes trouxeram temas nacionalistas em seus desfiles. O concurso foi julgado pelos cronistas do jornal *A Manhã* e classificou o bloco da Marinha em primeiro lugar, com o tema “Brasil, o gigante do sul: seu ouro negro: petróleo”.

Partindo do centro, da Praça Floriano Peixoto, os arcos decorativos finalmente ficaram de pé (diferentemente do ano anterior). No Teatro Municipal, a decoração com motivos chineses destacou-se principalmente com os dragões fixados na parede, que parecem movimentar-se com o jogo de luz. Só com a ornamentação, preparo, iluminação e refrigeração os ganhadores da licitação injetaram 600 mil cruzeiros no projeto. Esse valor é quase o total do que foi disponibilizado pela prefeitura ao carnaval da cidade toda.

As Grandes Sociedades de denotada tradição no carnaval carioca são laureadas pelos seis carros alegóricos dos Democráticos que homenagearam a selva brasileira e o Brasil colonial. Os Pierrots da Caverna trouxeram as frutas brasileiras para a avenida; já os Cariocas inovaram utilizando tratores nos seus carros e mantendo os motivos nacionais como decoração. A Embaixada do Sossego homenageou Rui Barbosa, os Tenentes do

¹⁰³ Idealizada por Milton Amaral, com a ajuda do professor Nabuco, da Escola de Belas Artes, as instalações foram feitas a partir de materiais de madeira compensada para serem reaproveitadas no “carnaval dos subúrbios” do próximo ano (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 18/02/1949, p. 03). Sobre as ornamentações de ruas e salões o trabalho de Helenise Guimarães (2015) é o mais indicado, pelo detalhamento de informações e pelo ineditismo do tema.

¹⁰⁴ Paulo Benjamin de Oliveira nasceu em 1902 no berço do samba, na casa de dona Ester, cujo quintal serviu de local para os ensaios dos fundadores da Portela. Ele cresceu ao lado de outros bambas do samba, como Heitor dos Prazeres, Claudionor dos Santos, Rufino dos Reis e Luis Alvarenga (*Correio da Manhã*, DESAPARECE UM FOLIÃO À BEIRA DO CARNAVAL, 01/02/1949, p. 03; CARNAVAL, 22/02/1949, p. 03).

Diabo trouxeram “Bahia, berço da nacionalidade” e os Fenianos prestaram láureas ao prefeito.

A cobertura das possibilidades carnavalescas disponíveis nas páginas do *Correio da Manhã* no ano de 1949 teve tons otimistas. O ânimo dos foliões e os interesses em torno da festa é fundamental no momento em que essa se reorganiza e coloca nas ruas uma multidão de 500 mil:

A cidade do maior carnaval do mundo parecia ter enlouquecido. Há muitos anos, mas há muitos mesmo não se via um carnaval tão animado como o deste ano. (...) Tudo parecia colaborar para o maior brilhantismo da maior festa da cidade. Todos os clubes, escolas de samba, frevos e ranchos cercaram fileiras em torno do governador da cidade para prestigiar o carnaval (*Correio da Manhã*, UM CARNAVAL A ALTURA DA TRADIÇÃO CARIOCA, 03/03/1949, p. 14).

Fatores como o tempo firme e sem chuva, bem como a iluminação das ruas da cidade, contribuíram para o êxito da festa: “temos a impressão de que isso [a iluminação] exerce grande influência psicológica no ânimo dos foliões” (*Correio da Manhã*, UM CARNAVAL A ALTURA DA TRADIÇÃO CARIOCA, 03/03/1949, p. 13).

A relação da iluminação com o espírito folião, conforme assinala Guimarães (2015), tem nesse contexto uma conjuntura maior, proporcional à ideia de progresso, pois a capital federal, para apagar seu passado colonial, aos moldes franceses construiu a Avenida Central, posteriormente denominada de Avenida Rio Branco, seu maior signo de progresso (GUIMARÃES, 2015, p. 32-33). Iluminar, aqui, significa não somente a possibilidade de estender a duração da festa e do espaço proporcionado ao folião, mas, incluir num contexto moderno aqueles foliões que ali estão.

Nos bailes, a nota maior ficou com o Municipal: “tinha-se a impressão de estar vivendo um conto de fadas, numa região maravilhosa”; ali, “deliciosas sereias” desfilavam em contraposição ao fato de muitos homens terem quebrado o decoro do baile com o busto nu ou mesmo com fantasias de rua. A retomada, iniciada no carnaval do ano anterior, dos elegantes bailes do Municipal, ainda não havia sido próspera, pois o *buffet*, que cobrava Cr\$ 350 para a entrada, justificando o investimento na comida, serviu salgados pequenos e ressequidos, bebidas quentes e houve falta de copos. Esses percalços justificaram várias críticas da reportagem ao *buffet*, que se instalava num balcão imundo em que dezenas de pessoas se acotovelavam para serem atendidas por garçons amadores e mal-humorados.

Para *O Cruzeiro*, que publicava instantâneos exclusivos de seus fotógrafos Ed Keffel e José Medeiros, feitos em estúdio montado no Teatro Municipal, o “luxo, beleza e

animação sem precedentes caracterizaram o grande baile de gala do Teatro Municipal, em 1949, cuja decoração em estilo chinês custou mais de 600 mil cruzeiros” (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 19/03/1949, p. 13)¹⁰⁵. O baile rendeu 1 milhão trezentos e dezenove mil cruzeiros e as láureas foram para o prefeito e general Mendes de Moraes.

Os méritos para o desempenho desse tríduo de 1949 são endereçados a dois atores: ao prefeito e general Mendes de Moraes (1948-1951), que esteve em todos os lugares possíveis, e que montou uma comissão executiva comprometida com o bom andamento dos festejos, e ao general Lima da Câmara, pela forma como foi conduzido o policiamento da cidade (*Correio da Manhã*, UM CARNAVAL A ALTURA DA TRADIÇÃO CARIOCA, 03/03/1949, p. 03, 14; 06/03/1949, p. 28).

Para Rachel de Queiroz, em sua crônica semanal em *O Cruzeiro*, o carnaval entendido como um tempo de loucura e de vazão das agruras cotidianas modificou-se com a ditadura, com “seus famosos carnavais dirigidos”. A partir daqueles anos a festa foi esfriando e no carnaval de 1949 “não há animação do prefeito, não há decoração de rua nem alto-falante oficial que convença o povo a brincar como brincava outrora”. Segundo Queiroz, o carnaval se resume entre exibicionistas e melancólicos. Os primeiros vestem-se de mulher, laço no cabelo e batom nos lábios, e percebe-se que “nenhuma alegria honesta se ousaria mesclar com eles” – diferentemente dos mascarados da década de 1930. Os segundos, percorrem as ruas com “olhar severo” e “boca muda”, incapazes de sorrir “fazendo um inventário dos ridículos e das indecências” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL, 26/02/1949, p. 106).

Talvez os bailes fechados e as concentrações suburbanas, como Madureira, sejam exceções em meio ao desfalecimento da festa, ainda que Queiroz não o afirme categoricamente. Com efeito, a autora, observadora arguta desse e de outros carnavais, enfileirando-se possivelmente no seio dos saudosistas, não compreendia as mudanças pelas quais as festas passavam, em meio às cambaleantes tentativas de restituição de seu animado acontecer.

A despeito da opinião da cronista, Donga e Cartola são fotografados por Jean Manzon, tocando pandeiro no Morro da Mangueira. Cartola, herói do morro, foi escolhido

¹⁰⁵ Outros bailes sempre prestigiados, como os ocorridos no High Life, Atlantic Refining, obtiveram grande sucesso, sendo que o último levou cinco mil foliões aos salões do Fluminense F. C. No Bola Preta a gritaria do clube se confundia com a do Largo da Carioca. Entre os clubes e associações como a A. A. B. B., o Clube São Cristóvão e o Ginástico Português, o sucesso não foi diferente. Diz o jornal que “há quinze anos, desde 1934, não tínhamos folia tamanha” (*Correio da Manhã*, UM CARNAVAL A ALTURA DA TRADIÇÃO CARIOCA, 03/03/1949, p. 14).

o novo Cidadão Samba – que até então era Paulo da Portela. Na reportagem, Donga é apontado como o responsável por levar para a Europa e para os salões chiques do Rio o ritmo que avançaria além-mar: “o samba perdeu seu caráter de música regional, para se tornar a melodia mais ouvida e desejada pelos salões da América e da Europa” (*O Cruzeiro*, CARNAVAL 1949, 12/03/1949, p. 12).

O tom melancólico de Rachel de Queiroz, diferentemente da animação dos cantores mencionados, não encontrava respaldo em um simples balanço carnavalesco. Ainda que não tivesse abandonado as avenidas Rio Branco e Presidente Vargas nas fotografias de *O Cruzeiro*, o carnaval carioca se apresentou como plural, sendo realizados 772 bailes e 195 vesperais infantis. O prefeito bancou verbas de 900 mil cruzeiros aprovadas pelos vereadores, além de 320 mil saídos do seu próprio gabinete; “o resultado foi que em 1949 tivemos o melhor carnaval desses últimos dez anos” (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 19/03/1949, p. 13)¹⁰⁶.

Na empreitada para manter os ânimos em alta, os preparativos carnavalescos de 1950 são capitaneados pela A. C. C., que comemorava oito anos. *O Correio da Manhã* (CARNAVAL, 06/01/1950, p. 05) pontua: “fundada (...) com o objetivo de trabalhar pelo maior brilhantismo do carnaval carioca, então decadente e verdadeiramente decepcionante, a nova entidade de jornalistas especializados, como é do domínio público, tudo tem feito nesse sentido”. Certos de que são esses esforços que têm contribuído para a “retomada do tradicional carnaval carioca”, os cronistas Rigoletto, Diplomata, Sena, Faixa, Monge, Pé de Cana, Bianca, Pomada, Caniço, Olho de Vidro e Surabi se reuniram com a comissão de festejos da prefeitura para a votação do auxílio e propuseram novos eventos para o calendário pré-carnavalesco: a escolha anual da rainha do carnaval e a retomada dos banhos de mar à fantasia na Praia de Ramos e em Copacabana. Essas propostas se somariam ao concurso de sambas e marchas e ao torneio à fantasia. Dessa reunião ficou decidido que seria feita decoração em Piedade, Meier, Madureira. Nas praças Barão de Taquara e das Nações (Bonsucesso). Além da rua Lobo Júnior, do Penha-Circular e na zona rural: Campo Grande, Pedra de Guaratiba e Sepetiba. Todas as localidades suburbanas apontadas teriam coreto e iluminação próprios, possibilitando que os foliões pudessem brincar em diversos locais próximos de suas casas (*Correio da Manhã*, CORDÃO DOS CRONISTAS CARNAVALESCOS, 06/01/1950, p. 05; CARNAVAL, 11/01/1950, p. 05).

¹⁰⁶ Os números anteriores da própria revista indicavam 244 bailes (*O Cruzeiro*, CARNAVAL 1949, 12/03/1949, p. 14).

Devido às dificuldades de transporte, os moradores de Marechal Hermes, periferia do Rio com 50 mil habitantes, decidiram fazer no bairro os seus próprios festejos. O pedido à prefeitura era que esta disponibilizasse iluminação e dois coretos para o bairro, sendo que o restante seria resolvido por eles. Os mesmos não haviam recebido resposta até a publicação da matéria (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 18/01/1950, p. 05).

Levar esses coretos de dança, mas principalmente a iluminação – que possibilitava o carnaval noturno – para os locais distantes das regiões centrais faz crer que a expansão dos bairros e regiões do Rio de Janeiro, reunindo um significativo contingente populacional, para brincar o carnaval, teria que percorrer distâncias consideráveis. Essa medida pública é correlata ao que os moradores de Madureira já faziam por iniciativa própria.

Essa descentralização e, sobretudo, a organização de formas de lazer próprias estão alocadas num contexto de industrialização que possibilitou um aumento exponencial da mão de obra operária do Rio de Janeiro. A cidade, como apontado no início do capítulo, possuía 2.337.451 habitantes em 1950 e empregava 171.643 assalariados (número quase três vezes maior em comparação com a década 1920) só na indústria. Ainda que isso não significasse valorização da força de trabalho, uma grande massa de migrantes havia desembarcado na cidade nos últimos anos, em busca dos serviços gerados pela indústria e das possibilidades oferecidas pela capital da República (QUEIROZ, 1992, p. 723; MAZIERO, 2011, p. 24).

Trazer os foliões de volta para as ruas é a proposta do pré-carnaval de 1950. A prefeitura, além dos coretos nos subúrbios, ofereceu apoio financeiro às batalhas de confete mais tradicionais: rua D. Zulmira, Praia do Flamengo, Bonsucesso, Meier e Campo de São Cristóvão (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 17/01/1950, p. 05).

A cidade, nessa quinzena que antecede o tríduo do ano de 1950, estava tomada de sons e ensaios por todos os cantos, ou seja, “os ‘blocos’ confiantes, saíram para a rua, as sedes nos clubes se engalanaram de decoração, as ‘batalhas’ deflagram pelos bairros tal qual bombas retardadas e os banhos de mar à fantasia anunciaram a chegada de novos tempos às praias elegantes da metrópole” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 31/01/1950, p. 05; 03/02/1950, p. 05)¹⁰⁷. Até mesmo o Zé Pereira, brincadeira carnavalesca do século

¹⁰⁷ Num domingo de manhã, a praia de Copacabana havia se transformado em um “campo de batalha de sambas”. Um dos grupos suburbanos ali presentes cantava: “Vamos ao prefeito da cidade/Pedir caridade/ Ele nos receberá/ Com sua cordialidade/ Ele nos dará a sua decisão/ Demolir o morro, não!”. Segundo a reportagem, mesmo após o desligamento dos alto-falantes o samba continuou a ser cantado pela “voz do

anterior, teve lugar após o convite do presidente da União Geral das Escolas de Samba do Brasil, Joaquim Inocêncio Paredes, para o seu retorno.

Nas ruas, após um investimento público de 600 mil cruzeiros, a Praça Floriano Peixoto foi ornamentada com um arco de “*abat-jours* em estilo Luiz XV, o que lhe daria aspecto de beleza original”. Na Av. Rio Branco diversas pilastras ornamentadas cortavam a principal artéria carnavalesca, enquanto na Praça Onze um busto em homenagem a Paulo da Portela foi levantado ao lado do “palácio de danças”, que tinha um painel pintado com um morro e um casebre, em autorreferência aos populares que ali se esbaldavam, e onde ao fundo da praça os verdadeiros casebres se delineavam no horizonte do folião. Nos subúrbios, os trabalhos também avançavam em Santa Cruz, Campo Grande, Jacarepaguá, Madureira, Piedade, Penha, Bonsucesso e Santo Cristo.

Com o carnaval solto nas ruas e avenidas, o jornal, como sempre, passa a analisar os sentidos que a festa agrega. Como uma fábrica temporária de realização de desejos, o carnaval brincava com os sonhos “embora destruídos, nos corações dos pobres da terra”, a partir de frágeis configurações e desejos. Os miseráveis que brincavam nesses dias assentavam-se nas “ilusórias aparências” que “as rainhas, os reis, as pastoras, os índios” realizavam no carnaval as projeções do cotidiano.

Para o articulista do *Correio da Manhã* Augusto Frederico Schmidt (*Correio da Manhã*, O GOSTO DE CINZA, 23/02/1950, p. 02), entre os abandonos que o homem faz durante os dias de festa, está o dele mesmo. Apoiado na solidão da festa, ele se junta com outros desconhecidos para brincar numa tentativa desafortunada de voltar a ser criança. Essa infantilização da vida adulta via carnaval se daria, segundo o autor, pelo fato de o homem adulto buscar outros brinquedos – a máscara, a fantasia – para extravasar a infância, que se evaporaria ao término da festa.

Transformar-se em outro, ainda que efemeramente, e jogar com as ilusões e descontentamentos cotidianos é uma das chaves interpretativas de Mikhail Bakhtin (1993). Entretanto, diferentemente de Schmidt, do *Correio da Manhã*, o linguista russo entende nessa “inversão da ordem” individual em praça pública uma renovação da vida cotidiana. Ao viver outras vidas (fantasiosas) durante o carnaval, o indivíduo morreria na quarta-feira de cinzas para renascer puro para o ano que seguia (*Correio da Manhã*, O GOSTO DE CINZA, 23/02/1950, p. 02).

morro” que ali estava presente. A letra, sem volteios, pede ao prefeito para que, a partir da sua característica negociadora, receba os moradores do morro antes que esse seja demolido.

É nesse espírito que um “sósia” de Carmen Miranda foi clicado nas ruas cariocas “fazendo misérias” para o público que se divertia. Na legenda, escrita à lápis no verso da fotografia, alguns esclarecimentos foram feitos: “A nossa tropicalíssima Carmem Miranda não compareceu ao carnaval de 1950 apenas nas homenagens que lhe postaram nos painéis de ornamentação da cidade, compareceu também num travesti, fazendo ‘misérias’ em plena Avenida Rio Branco” (ACERVO CORREIO DA MANHÃ, PH/FOT/4659 (12), 23/02/1950).

Cercado por um público diverso, o travesti usava colares, pulseiras e um chapéu grande “à espanhola”, apoiando-se num carro para fazer uma performance para as lentes do fotógrafo. A pose é acompanhada por homens – um deles veste um boné da Cafiaspirina Bayer, que já anunciou no jornal –, mulheres e crianças com ares de diversão e curiosidade pela cena capturada pelas objetivas do fotógrafo do *Correio da Manhã*. A imagem é elucidativa: além do aspecto cômico e do travestimento, o chão coberto por serpentinas e a presença do lança-perfume nas mãos de uma das foliãs fecham a cena carnavalesca.

Ainda que posada, a foto reproduzida reforça o tom jocoso e universal do carnaval. Nas ruas, pessoas de todas as idades e cores se encontravam para o transbordamento e a comunhão da alegria momesca. Sem obrigatoriedade de fantasias (somente duas mulheres, além da “Carmen”, estavam fantasiadas), as ruas oferecem aqui uma possibilidade de divertimento sem custo ou a custo baixo, dependendo dos objetivos, se comparado aos bailes fechados e seus padrões de luxo e distinção.

Se o carnaval de rua é apontado em seu auge absoluto, com os coretos de Madureira, Cascadura, Piedade, Méier e Riachuelo, nos clubes os bailes emendavam com as matinês quase todos os dias. A restauração do carnaval carioca, para *O Cruzeiro*, se deu com o prefeito Ângelo de Moraes, ex-oficial do Exército que foi apontado como perspicaz ao corrigir erros da iluminação e combinação de cores fartas na Av. Rio Branco e ao colaborar com os serviços radiofônicos e a montagem de palanques, deixando o carnaval mais organizado. Além da avenida, o “Tabuleiro da Baiana” na Praça Onze também traduziu elogios francos. Os postes de luz, decorados, davam um “aspecto mais carnavalesco à cidade, com aquelas caras grandiosas e coloridas olhando para a multidão com dois grandes olhos ‘claros e brilhantes’ ” (*O Cruzeiro*, LUZES E CORES DO CARNAVAL, 11/03/1950, p. 22, 24-25)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ A revista aponta que no Rio de Janeiro existem três carnavais de rua: o de Copacabana, o do centro e o dos subúrbios. Em relação ao carnaval dos subúrbios, fotos dos coretos de Engenho de Dentro, Madureira e Realengo foram publicadas com críticas positivas aos coretos que se tornavam mais “audaciosos em suas



IMAGEM 01: Acervo *Correio da Manhã*,
PH/FOT/4659 (12), 23/02/1950

Nos carnavais privados, uma apresentação sobre as “raízes verdadeiras do carnaval brasileiro” foi feita com sessenta figurantes que interpretaram “as nossas lendas, festas e danças populares tão pitorescas e fascinantes”. O grupo foi reunido por Miécio Askanaz, Dirceu de Oliveira e Silva, Wanderley Batista e Haroldo Costa. Aos poucos eles conseguiram o apoio dos cenógrafos Eduardo Loeffler, Sansão Castelo Branco, Noemi e Nilson Pena – que desenharam os cenários. Os figurinos ficaram por conta de Solano Trindade, Marília Gremo e João Elísio, com coreografia de Haeckel Tavares e Mignone e música de Thiers Martins Moraes.

Os intérpretes permaneceram anônimos na reportagem que cobriu a apresentação do Teatro Folclórico Brasileiro, que ocorreu no dia 26 de janeiro no Teatro Ginástico, no centro do Rio de Janeiro. O espetáculo trazia manifestações como o “Maracatu, a Macumba, o Coco-baião, o Navio Negreiro, o Samba-capoeira, o Funeral do Rei Nagô Frevo, a Congada, etc.”. A iniciativa foi muito bem recebida pela imprensa, que acreditava na promoção das “coisas brasileiras, nos moldes do Teatro Folclórico Espanhol ou do famoso ‘pássaro Azul’, da Rússia” (CARNAVAL E FOLCLORE, 04/03/1950, p. 24).

linhas arquitetônicas, cobertos de cores vivas, ouro e prata, bem como feericamente iluminados”, ainda que a população não os conheça, pois estão em bairros distantes como Madureira, Realengo, Piedade, Turiaçu (O *Cruzeiro*, CORETOS DOS SUBÚRBIOs, 11/03/1950, p. 26-27, 34).

A reportagem trouxe ainda em notas uma espécie de glossário sobre o maracatu, a macumba e o coco-baião, e seu enraizamento popular e, sobretudo, sua origem negra. Nas legendas e principalmente nas fotografias, batuques e “vozes da África” em peitos nus e colares são apresentados ao leitor d’O *Cruzeiro* (CARNAVAL E FOLCLORE, 04/03/1950, p. 24, 96)¹⁰⁹.

No tocante ao Baile do Municipal, ainda que não comportasse a espontaneidade e a expansão das ruas e dos clubes, a distinção faz com que esse não fosse um baile demasiado convencional. A organização, uma das melhores em anos, foi elogiada e o concurso de fantasias luxuosas foi o destaque, juntamente com uma figura já recorrente do carnaval dos últimos anos: Luz del Fuego. Em 1948 a bailarina entrou no baile de gala do Municipal “vestindo” somente uma serpente e acabou sendo expulsa por “ataque ao pudor”. No ano seguinte, vestida de Iemanjá, sua entrada não foi permitida. Fica claro que a nudez e a expansão dos limites, que a moral do período propaga, encontram barreiras sólidas em alguns eventos, como os do Municipal.

Durante os folguedos de 1950 circularam na Central do Brasil 576 mil passageiros, 7 mil a menos do que no ano anterior. A diminuição é explicada devido à chuva da segunda-feira. Entretanto, uma das razões da diminuição de foliões entre subúrbio e centro é o fato de esses bairros terem organizado coretos próprios (*Correio da Manhã*, O GOSTO DE CINZA, 23/02/1950, p. 05).

Quanto aos turistas, os navios que comumente desembarcavam no Rio de Janeiro para os festejos não foram citados, contrariando as previsões da Agência Nacional, em torno de 40 e 50 mil turistas para o carnaval. O destaque estrangeiro se deu com a presença de dirigentes da Paramount Films, que passaram uma semana no Rio de Janeiro para conhecer o carnaval da cidade e entrar em contato com pessoas do *métier*. Essa presença foi fruto da ação do Departamento de Turismo e Certames, que em janeiro promoveu um concurso de cartazes que retratassem o Rio e suas belezas nas embaixadas brasileiras e nas agências de turismo (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 14/01/1950, p. 05)¹¹⁰.

Em 1951, Getúlio Vargas, um dos maiores interlocutores do carnaval e do forjamento deste enquanto modelo de identidade nacional, volta à cena política brasileira,

¹⁰⁹ Reportagem de José Medeiros.

¹¹⁰ Os prêmios para os primeiros colocados – 20, 10 e 5 mil cruzeiros, respectivamente – foram entregues para os cartazes que melhor representassem a cidade. A iniciativa contou com o apoio da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Entretanto, o vencedor do concurso e o seu cartaz não foi conhecido pelo leitor do *Correio da Manhã*.

ainda que nunca tivesse se distanciado de todo¹¹¹. Sua posse na presidência foi retratada em detalhes pelo *Correio da Manhã* – jornal que, após a redemocratização do país, denunciou os abusos da força policial e as arbitrariedades do Estado Novo e do seu líder – como uma “verdadeira noite de carnaval”. A multidão misturou a posse e os folguedos de Momo que se aproximavam lotando a Cinelândia e a Avenida Rio Branco. No evento “não faltaram blocos que desde já se formaram, bem como as escolas de samba e até os cortejos de grupos carnavalescos, com suas fantasias, entoando sambas e marchas preferidos”, transformando o centro em uma verdadeira apoteose festiva. A aglomeração “retornou feliz e satisfeita de ver à frente do governo o seu líder”, no momento em que se dispersavam “levando alegria e dando um aspecto festivo a esta metrópole”. Alguns se deitaram para descansar na Praça da República e tiveram sua paz perturbada após a passagem de bloco petebista.

Entoando os sucessos deste Carnaval, comemorava momescamente o transcurso de uma data de respeito e de nacionalidade. Todos os que assistiram o desfile desse bloco sentiram e reprovaram o proceder desses elementos, pois os porta-bandeiras petebistas sambavam com o pavilhão nacional, agitando-o como se fosse estandarte de escola de samba (*Correio da Manhã*, SAMBA, QUEREMISMO E O PAVILHÃO NACIONAL, 01/02/1951, p. 12).

Seguindo a descrição, a posse do líder trabalhista estava embebida no clima carnavalesco que se aproximava. Embutidos na alegria em ter de volta o líder, esses trabalhadores-foliões encontraram no desfile com a bandeira do Brasil uma das formas de saudar o retorno do “velho”. Aqui carnaval e política eram a mesma coisa e dividiam o mesmo espaço. A Praça da República, símbolo do regime político, era também a consagração momesca do líder que retornava. A boa relação entre Vargas e os trabalhadores duraria pouco, pois o líder encontrou ferrenha oposição não somente da imprensa, mas de trabalhadores que se organizaram em greves gerais no Rio de Janeiro e em São Paulo pedindo o aumento do salário mínimo em razão do alto custo de vida

¹¹¹ Entre março e outubro de 1945 Getúlio Vargas esteve no centro do movimento “queremista” liderado por diversos sindicatos do Brasil que pleiteavam a permanência de Vargas no poder. Vargas apoiou a candidatura do general Eurico Gaspar Dutra desde que esse mantivesse as leis trabalhistas e o Ministério do Trabalho ao PTB. Uma votação maciça do operariado contrariou todos os prognósticos, levando Dutra e o PSD à presidência da República. Na ocasião, ele obteve 55,39% dos votos, enquanto Eduardo Gomes conseguiu 35,74% e Yedo Fiúza 9,7%. O movimento queremista, surgido na transição democrática, apesar de não ter conseguido seu maior propósito – manter Vargas no poder – mostrou à massa dos trabalhadores a importância da política para a manutenção dos direitos sociais conquistados na década anterior, que trariam Vargas ao poder logo no início da década seguinte (FERREIRA, 2005, p. 26, 86-87).

(*Correio da Manhã*, SAMBA, QUEREMISMO E O PAVILHÃO NACIONAL, 01/02/1951, p. 12)¹¹².

O alto custo da vida nas principais capitais, alvo das greves, se propagava além dos mercados e itens cotidianos e atingia o carnaval. O folião interessado em brincar os dias de Momo no Teatro Municipal, além do traje a rigor ou da fantasia de luxo, teria que desembolsar Cr\$ 400 cruzeiros por uma entrada simples com direito a buffet. Caso a exclusividade de um camarote fosse um item a ser buscado, o preço dobrava de custo. O Municipal e seu baile de gala era certamente a “menina dos olhos” da Prefeitura e da imprensa do período. Ao atrair governantes e celebridades, seu alto grau de distinção era automaticamente embutido no preço da entrada.



IMAGEM 02: *Correio da Manhã*, 14/01/1951, p. 15

Além do investimento na entrada, a fantasia era item obrigatório – com raríssimas exceções – nos bailes fechados, de modo geral, mas principalmente no Municipal, que promovia concursos infantis e adultos das fantasias mais luxuosas, cuja vencedora recebia o prêmio das mãos do prefeito.

Os pais das crianças tinham à sua disposição algumas lojas, geralmente na rua do Ouvidor e na Uruguaiana, que ofereciam fantasias para as crianças. As mais baratas saíam por Cr\$ 58 cruzeiros, como a de marinheiro. Entre as mais caras, a de legionário e a de fuzileiro “América” chegava a Cr\$ 275 e Cr\$ 295, respectivamente. Observando com mais atenção a fantasia de fuzileiro (IMAGEM 03), na verdade uma variação do marinheiro simples, o preço quintuplicava em razão do adendo “américa”, certamente um diferencial de luxo para o período. Entre os itens também vendidos na loja, o pacote de serpentinas

¹¹² Para acalmar as tensões – em São Paulo a greve arregimentou 300 mil trabalhadores –, João Goulart, presidente do PTB, foi o escolhido para abrir as negociações com os sindicalistas.

Longe do centro e dos lugares de requinte, no Madureira T. C., a novidade desse período, a “maior escola de samba do Rio”, a Império Serrano, ensaia com seus mil componentes. O presidente e anfitrião da escola, Elói Antero, acreditava firmemente no tetracampeonato da Império Serrano. Nos desfiles de 1948, 1949 e 1950, no concurso ligado à prefeitura, a Império Serrano desfilou com: brancos, mulatos, escurinhos, “gente bonita e bem vestida. Os homens com casacos compridos, muitos atingindo quase os joelhos. As damas usavam vestidos confeccionados de acordo com os ‘figurinos da moda’”. Toninho, “um escurinho de 8 anos”, nas lides do Império Serrano desde os cinco anos de idade, “gente de boa raça”, é apontado como um fenômeno no reduto do samba. O samba-enredo homenageava a República com Deodoro da Fonseca, a Constituinte e a pátria, “temas sérios”, segundo o jornal, destoando do senso comum que considera “o pessoal do morro” produtores de sambas relacionados ao amor, à cachaça e às orgias somente. Encerrando a reportagem, as louvações à história nacional nos sambas iam além da Império Serrano, pois Salgueiro, Mangueira e todas as escolas de samba do Rio de Janeiro faziam um “culto à história” em seus sambas (*Correio da Manhã*, PREPARADA PARA O CARNAVAL, 03/02/1951, p. 12).

A reportagem citada é elucidativa. Se em um primeiro momento tem-se a inversão dos protagonistas das escolas de samba – a Portela foi campeã sete vezes na década de 1940 –, com a irrupção da Império Serrano os valores do período em relação aos negros vêm à tona em expressões como “escurinho”, “gente de boa raça”, usadas para caracterizar seus afiliados. Também fica evidente a homenagem ao Brasil e seus temas por todas as escolas de samba desse e de outros anos, como já foi discutido nas páginas anteriores. Longe de ser uma obrigatoriedade – questão muito discutida nos anos 1930-1940 em relação aos carnavais do período do governo Vargas –, o tema nacional para os sambas enredos parece obedecer a uma tendência já naturalizada no período, independente da agremiação ser da elite, como as grandes sociedades, ou das camadas populares, como as escolas de samba.

Um carnaval grandioso: a Praça Onze e seu “imenso tablado de danças”, a Praça Floriano Peixoto e “sua tradição de algo mais fino, de mais sensível e apurado foi mantida” e Rei Momo, “tal qual convém um deus da folia, cem por cento moderno”, que abriu o carnaval descendo de paraquedas no Obelisco da cidade, são as referências a uma cidade engalanada.

Nos clubes o destaque ficou para o Teatro Municipal, com a decoração “Reino de Netuno”, cujos salões tiveram políticos como Vargas, acompanhado de D. Darcy Vargas,

e do general e prefeito Mendes de Moraes. Além deles, famosos e estrangeiros como a rainha do carnaval, Leonora Amar, brasileira radicada nos Estados Unidos, e a rainha do carnaval francês Claude Borrely, também estavam presentes. No Copacabana Palace uma comitiva francesa apreciou os festejos mais distintos do período. High Life, América F. C., Atlantic Refining Club e A. A. Banco do Brasil trouxeram quatro grandes bailes com decoração e público diverso, ainda que proveniente das camadas médias-altas da população. Certamente outros bailes ocorreram durante o tríduo, como os dos clubes de futebol (Botafogo, Fluminense, Vasco e Flamengo), das associações regionais (Centro Matogrossense, Centro Mineiro, Centro Sul-rio-grandense) e de trabalho (Clube Militar, Caixa Econômica e Comércio), pois esses bailes são uma constante em todo o período carnavalesco até aqui analisado e não dependem dos interesses e da boa vontade do jornal para serem anunciados.

Em 1951 a ocupação das ruas foi o destaque. A Av. Rio Branco viu 500 mil pessoas se dirigirem até lá para apreciar o desfile das repartições públicas e dos frevos no sábado de carnaval. Nove ranchos desfilaram na segunda-feira de carnaval. Na classificação, os Decididos de Quintino pegaram o primeiro lugar, seguido por União dos caçadores e Inocentes do Catumbi.

Entre as grandes sociedades, o não comparecimento dos Fenianos e dos Democráticos – em razão da falta de verba para carnaval externo – fez-se sentir pela crônica, e o desfile das sociedades, “se não correspondeu inteiramente à expectativa, também não desagradou. Em um dos carros alegóricos da Embaixada do Silêncio, a homenagem da volta de Vargas à presidência foi vivamente aplaudida. Na classificação, os Tenentes do Diabo alcançaram o primeiro lugar, seguidos pelos Pierrots da Caverna, Clube dos Cariocas e Turunas de Monte Alegre. A Embaixada do Sossego foi desclassificada por desfilar após o horário marcado.

Em 1951, entre as escolas de samba cinquenta e seis “academias” se inscreveram no concurso da prefeitura, realizado no domingo. Dessas, quarenta e quatro desfilaram e a Império Serrano sagrou-se campeã novamente: “desde as 19 horas de domingo incalculável massa popular se comprimia na Avenida Presidente Vargas em frente à escola municipal Rivadávia Corrêa para assistir ao grandioso espetáculo” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 04/02/1951, p. 03). A primeira escola passou pela comissão julgadora somente às 23h30 e o desfile se encerrou só depois das 07 horas da manhã. Na classificação, atrás da Império Serrano vieram Aprendizes de Lucas, Filhos do Deserto, Azul e Branco e Irmãos Unidos do Catete. Nenhuma menção quanto aos desfiles de outras escolas como as

tradicionais Portela, Mangueira e Salgueiro foi feita, evidenciando que a cobertura jornalística do *Correio da Manhã* claramente as preteriu em favor das escolas vinculadas à Federação das Escolas de Samba apadrinhadas pela prefeitura.

Apesar dos números mencionados, “os foliões voltaram a não demonstrar grande interesse pelo carnaval de rua”. Segundo o periódico, o carnaval dos clubes obteve supremacia absoluta sobre o de rua. Segundo o *Correio da Manhã* no carnaval dos clubes havia “uma multidão sequiosa de alegria, de brejeirice e ruidosa confraternização sob o colorido multicolor das serpentinas e confetes, do ritmo gostoso e inconfundível das nossas músicas carnavalescas” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 04/02/1951, p. 03).

As causas desse descompasso podem ser diversas: um carnaval intenso nos clubes aliado a um movimento natural de interiorização dos festejos seriam razões fundamentais. Contudo, a diminuição da população suburbana nos centros só ganhou corpo nos últimos anos. Em 1951 vieram do subúrbio cerca de 277.639 passageiros, mais de 26 mil foliões a menos que no ano anterior, que já havia apresentado decréscimo. Como o movimento para o interior não aumentou, certamente as pessoas permaneceram em seus bairros para os dias de Momo¹¹³.

Na perspectiva do jornal *Correio da Manhã* o carnaval de 1951 se encerra com um elogio a Mendes de Moraes, que pôs na prefeitura uma comissão competente vinha garantindo bons carnavais. Em editorial, Costa Rego, editor e pessimista declarado no que se refere ao carnaval, saúda a atitude do “Dr. Getúlio” em manter o prefeito no comando da cidade tendo em vista os bons trabalhos desenvolvidos na preparação dos referidos festejos (*Correio da Manhã*, NOTÍCIAS DO CARNAVAL, 09/02/1951, p. 04).

Na síntese desses carnavais (1946-1951) pode-se concluir que os objetivos específicos propostos inicialmente foram cumpridos. As indicações da bibliografia – do memorialista Sérgio Cabral (1996) e das historiadoras Monique Augras (1998) e Valéria Guimarães (2009) – deram pistas de que os primeiros anos de pesquisa (1946-1951) se notabilizaram por um racha na decana União Geral das Escolas de Samba (UGES). Nos apontamentos dessa bibliografia, em especial Cabral e Guimarães, a aproximação dessa associação com setores comunistas em 1946, na visão do primeiro, gerou uma reação da prefeitura do Rio de Janeiro (DF), que fundou uma entidade concorrente, a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES). A atitude não estava desvinculada, é sempre bom

¹¹³ Todo o balanço dos festejos foi retratado a partir das seguintes páginas: *Correio da Manhã* (CARNAVAL, 04/02/1951, p. 03; MAIS UM CARNAVAL PASSOU, 08/02/1951, p. 08).

lembrar, de um ambiente pouco democrático – visto que os cariocas não elegiam seu prefeito – e anticomunista, com desdobramentos no âmbito nacional, a partir da cassação dos mandatos comunistas em 1948, e internacional, em relação aos acordos de comércio e propaganda mantidos com os Estados Unidos pelo governo Dutra.

A aproximação dos comunistas com a UGES, ainda sem o “B” de Brasil, um “estupendo potencial revolucionário” (GUIMARÃES, 2009, p. 23), teve desdobramentos imersos em fúria¹¹⁴ e assiduidade nos periódicos *Tribuna Popular*, à esquerda, e *A Manhã*, à direita; conforme observou esses pesquisadores. Entretanto o mesmo não se deu no *Correio da Manhã* e n’*O Cruzeiro*, analisados nesse trabalho.

Essa disputa, com efeito, se refletiu em silêncio editorial quanto aos desfiles das escolas filiadas à UGES. Nesse sentido, segmentos com mais de vinte anos de existência, e muitos campeonatos, como Mangueira e Portela, foram marginalizadas das páginas desses periódicos, com raras exceções.

Do lado “oficial”, pela FBES, apoiada com subsídios financeiros recorrentes, emergiu uma nova concorrente, a Império Serrano. A escola levou todos os campeonatos do seu primeiro desfile, em 1948, ao último ano, em 1951, e impôs uma nova ordem para as suas concorrentes: a organização e estruturação das alas, todas fantasiadas, ou ao menos bem vestidas, dentro de uma ordem vinculada ao enredo.

Essa troca de lugares, como vimos, teve força nos depoimentos de dirigentes da Império Serrano e de outros diversos. Eles foram categóricos ao falar da organização em alas, votada de forma democrática, e sobre o investimento financeiro, vindo dos integrantes que trabalhavam no cais do porto chefiados por um de seus fundadores, Elói Antero Dias, o Mano Elói.

As informações tiveram o respaldo do *Correio da Manhã* e d’*O Cruzeiro*, além dos dirigentes da Portela, que apontaram as fantasias nas alas como relevantes e, nesse sentido, foram incorporadas a partir da década de 1950 na própria Azul e branco. Ciosas pelo reconhecimento oficial, Portela e Mangueira fundaram em 1950 uma terceira entidade, a União Cívica das Escolas de Samba (UCES), para furar o bloqueio do qual a UGESB era alvo. A UCES, cuja existência se limitou ao carnaval de 1951, teve suas atividades encerradas quando em 1952 os desfiles foram reunidos num só concurso, promovido pelo Departamento de Turismo municipal, na Av. Presidente Vargas. Portela e Mangueira

¹¹⁴ Sérgio Cabral (1996, p. 149) cita uma entrevista ao *Tribuna Popular* de Servan Heitor de Carvalho e José Calazans, presidente e vice da UGES, em que eles chamam a folha *A Manhã* de “órgão fascista” e apontam que na direção da FBES foram postos políticos “sem idoneidade moral”.

abandonaram a entidade por elas criada e voltaram à UGESB, que, com suas filiadas, desfilou junto à FBES. O fato fala por si mesmo. A criação de uma entidade representativa foi uma tática desses agrupamentos tradicionais para mitigar o tratamento público, financeiro e editorial diferenciado para os segmentos não-oficializados pelo Departamento de Turismo.

Essas escolas de samba desfilaram, em bloco, enredos de caráter nacionalista, disposição assentada nos regulamentos de 1947 e 1948, elaborados pelo Departamento de Turismo, que definiram objetivamente homenagens com “finalidade nacionalista”. Doravante, essas escolas de samba condecoraram em seus sambas, escritos na informalidade do morro, as riquezas naturais, o Brasil, o Rio e Janeiro, os heróis nacionais, os líderes republicanos e a própria República. A temática negra, ao menos nos títulos, apareceu em bloco no sexagenário da Abolição (1948) e em enredos esparsos, sobre a Bahia e os poetas Gonçalves Dias e Antônio Castro Alves.

As escolas de samba, separadas em entidades opostas, na “guerra fria no samba”, lembrando Sérgio Cabral (1996), foi quase silenciosa nas páginas do *Correio da Manhã* e da revista *O Cruzeiro*. Ao primeiro interessou a defesa do carnaval de rua, em sua multiplicidade, ao passo que denunciava os erros e a dificuldade em trazer o público de volta aos préstitos externos. Os festejos, espalhados em desfiles, coretos, palanques, banhos de mar, pela cidade, o centro da cidade era sinônimo de “fim de festa”. Só os desfiles de ranchos, de grandes sociedades e, principalmente, das escolas de samba mobilizavam o contingente de brincantes do início do século.

A diminuição dos foliões nos tríduos centrais, confirmada pela movimentação de passageiros na Central do Brasil, marcou uma descentralização progressiva desses festejos. No período seguinte, o esvaziamento do centro será uma afirmativa recorrente, ao passo que as atenções e os investimentos dos foliões migraram para as batalhas e coretos organizados pelos comerciantes da zona norte e subúrbios. Se para o centro o fluxo não era mais o mesmo, isso se deve pela abertura de novas frentes de batalha: além do já tradicional coreto de Madureira, Méier, Santo Cristo e Piedade, bairros populosos e notadamente suburbanos, tiveram coretos e iluminação conquistados em grande medida pelas iniciativas individuais.

No semanário de Assis Chateaubriand, as menções ao carnaval das ruas e das escolas não se compararam à cobertura fotojornalística dos bailes. Do baile de Gala do Teatro Municipal ao Baile dos Artistas, as fantasias, cada vez mais caras, atingiram níveis estelares, distanciando-se do acesso do folião. Os carnavais de rua e de bailes de

associações laborais e esportivas foram opções elencadas, ainda que sem a distinção do que ocorria nos hotéis. Às escolas de samba sobraram menções esparsas em reportagens sobre o samba enquanto ritmo popular, mas, sobretudo, quanto ao caráter luxuoso das fantasias que apresentavam.

Aos periódicos e ao poder público caberá, no próximo capítulo, a defesa do centro, com cores populares e nacionalistas. Historicamente alheias aos holofotes da grande imprensa periódica, as escolas de samba galgaram espaços contínuos durante a década de 1950, processo iniciado em meados dos anos 1940, durante e após a guerra, em que suas concorrentes nas ruas deixaram de desfilar. A atuação do Departamento de Turismo, na organização dos campeonatos e na propaganda desses segmentos, por meio de folhetos espalhados pelas embaixadas brasileiras no mundo, acentuaria o prestígio desses segmentos.

CAPÍTULO 2 – A reunificação dos desfiles das escolas de samba, os bailes carnavalescos e as paradas nas ruas centrais e na periferia (1952-1956)

Dando continuidade ao debate sobre os carnavais do Rio de Janeiro desses anos, o foco volta-se para apreender o processo de reunificação dos desfiles das escolas de samba e seus meandros, além de traçar o percurso das manifestações na cidade. Em 1952, no Departamento de Turismo do Distrito Federal, que, como vimos anteriormente, regulava os campeonatos, a FBES, a UGESB e o CBES acertaram um campeonato único entre si, proposto pelo próprio Departamento.

Esse campeonato foi dividido em dois grupos/séries: o “Supercampeonato” e o “Campeonato” das escolas de samba. O primeiro ocorria em um trecho da Av. Presidente Vargas reunindo as escolas de samba mais longevas, como Portela e Estação Primeira de Mangueira, e escolas recentes, mas com projeção entre as integrantes, como era o caso da Império Serrano e da Aprendizes de Lucas. O segundo grupo, do “Campeonato”, uma espécie de “segunda divisão”, desfilava na Praça Onze, lugar que deu início a essas competições, mas que nesses anos aglutinava os agrupamentos considerados menores, algumas vezes recém fundados, recebendo uma cobertura jornalística assimétrica, inexistente às vezes, dos periódicos nos anos aqui pesquisados (1952-1956).

É importante frisar que a reunificação dos desfiles e a manutenção contínua dessa nova hierarquia foi fruto da fusão das entidades representativas dessas agremiações vinculadas ao samba. Logo após o carnaval de 1952, a FBES e a UGESB formaram a Associação das Escolas de Samba (AESB), principal interlocutora desses agrupamentos com o Departamento de Turismo (AUGRAS, 1998, p. 63)¹¹⁵.

Entre as escolas de samba o período também denota o surgimento de uma nova competidora nos desfiles, a partir de 1954: a Acadêmicos do Salgueiro. Nascida da fusão de algumas escolas de seu morro, os desfiles da vermelho e branco contaram, desde o princípio, com a presença de Hildebrando Moura, cenógrafo com experiência de desfiles produzidos para as Grandes Sociedades e para a Aprendizes de Lucas, em 1953. Seu trabalho na Salgueiro se valia de um domínio do conhecimento estético e cenográfico,

¹¹⁵ A Riotur, empresa pública de turismo do Rio de Janeiro, considerou somente a AESB como a representante das escolas de samba em sua publicação, analisada por Augras (1998). Entretanto, veremos a diante menções à CBES e suas filiadas, ainda que isso não tenha resultado em protagonismo nas reportagens, junto ao poder público ou em casos particulares.

ainda que não institucionalizado, na confecção desses préstitos, investimento que ganhará densidade no final da década¹¹⁶.

Enfeixados, portanto, nos anos 1952-1956, esses carnavais representam uma fase de solidificação das escolas de samba enquanto grupo e da definição de sua “espinha dorsal”. O aumento de seu prestígio foi notável em meio a uma festa plural que envolvia desfiles de frevos, ranchos e grandes sociedades, bailes fechados e coretos no centro e na periferia – opções que refletiam a dinamização econômica de uma sociedade em vias de modernização.

2.1 A reunificação das escolas de samba

O período anterior à reunificação dos desfiles das escolas de samba teve uma cobertura unilateral da imprensa direcionada às escolas ligadas à FBES, com destaque para a nova campeã, a Império Serrano. Expedito Silva, dirigente da Portela, resume o predomínio da concorrente a partir da arregimentação de “quase todo o pessoal do cais do porto”, e, em consequência, dos dividendos financeiros por eles investidos no fabrico de fantasias e alegorias. Os desfiles em lugares distintos e a clareza de um deles ser o “oficial” são traduzidos no trecho a seguir:

Depois do carnaval de 47 Império Serrano e Aprendizes de Lucas ficaram numa entidade, Portela, Mangueira, Unidos da Tijuca, Salgueiro, ficamos do outro lado. Sendo que o Império desfilava no lado oficial, e a Portela, Mangueira, Unidos da Tijuca, ficava do outro. Até que em 52 reuniram-se, resolveram fazer um só desfile oficial. Que em 52, foi um carnaval muito bonito, mas foi anulado (*Museu da Imagem e Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

A reunificação das escolas do “lado oficial” e do “outro” foi confirmada pelo *Jornal do Brasil* na coluna “Pródomos do Carnaval”, escrita pelos cronistas carnavalescos “Azul” (Arthalydio Agostinho Luz) e “K.Noa” (Antônio Veloso), vinculados à A. C. C. (Associação dos Cronistas Carnavalescos). Sob o patrocínio do Departamento de Turismo, o desfile único, organizado pelos cronistas referidos, reuniu as filiadas da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), União Geral das Escolas de Samba (UGES – aqui

¹¹⁶ Em relação às escolas de samba, Guimarães (1992, p. 18-31, 38) aponta que a inclusão de um cenógrafo em sua organização data de 1952 – portanto, anterior à chegada de Fernando Pamplona. O pioneirismo, de fato, se deu com Júlio Matos, que não possuía um conhecimento formal em artes e trabalhou na cenografia da escola Paraíso das Baianas – depois conhecida como Paraíso do Tuiuti – em 1952, e na Mangueira em 1958.

sem o “B” de Brasil) e a Confederação Brasileira das Escolas e Samba (CBES), alocados em logradouros diferentes que determinavam uma hierarquia entre suas componentes. O “Supercampeonato” teve lugar na Av. Presidente Vargas – trecho entre rua Uruguaiana e Av. Rio Branco –, com 25 (vinte e cinco) escolas, e cada associação indicou oito filiadas, excetuada a campeã no desfile de 1951, Império Serrano, pelo desfile oficial. Na Praça Onze, o restante das filiadas das três associações disputaram o “Campeonato”, uma espécie de “série b” dos desfiles. O objetivo do Departamento de Turismo e Certames do Distrito Federal era “com esses desfiles enquadrar todas as escolas, pertençam elas a que entidade pertencer, num mesmo nível de ação, de prestígio e de direitos iguais, todas, porque todas trabalham para o mesmo fim, o engrandecimento do Carnaval Carioca” (*Jornal do Brasil*, 03/02/1952, p. 10.).

O regulamento dos desfiles foi redigido pelos membros do Órgão Consultivo do Carnaval, além de “Azul” e “K. Noa”, do *Jornal do Brasil*, cronistas Armando Santos (*Correio da Manhã*), Mauro de Almeida e Rubens de Rezende (*Correio da Manhã*), e o ex-diretor do Departamento de Turismo, Lourival D. Pereira. O então atual diretor do Departamento de Turismo Alfredo Pessoa (1952-1956) assinou o regulamento juntamente com Mobias Cardoso da CBES, Hermes Rodrigues e Servan Heitor de Carvalho, ambos pela UGES, e Walter Janvário Gomes pela FBES. Os quesitos obrigatórios e que seriam avaliados nos desfiles eram: enredo (“puramente nacional”), samba (melodia e letra), harmonia, evolução (porta-bandeira e mestre-sala), bateria, comissão de frente e bandeira. A novidade se deu com a inclusão dos itens: fantasia (anteriormente exclusiva do mestre-sala e porta-bandeira) e cenografia (carretas puxadas à mão e pastas) (*Jornal do Brasil*, 03/02/1952, p. 10)¹¹⁷.

As mudanças relativas à avaliação das fantasias e da cenografia refletiam uma dinâmica interna dessas escolas, na medida em que os campeonatos seguidos da Império Serrano, como vimos anteriormente, tinham como apanágio o uso das fantasias em todas as alas. Quanto ao item “cenografia”, é importante ressaltar que sua inclusão representava um diálogo com as Grandes Sociedades, agrupamentos preferidos das classes média e alta desde sua fundação, e que utilizavam grandes carros alegóricos (MORAIS, 1958, p. 87).

¹¹⁷ Foram exigidos no mínimo 100 figurantes fantasiados, excetuando a comissão de frente, diretorias e puxadores de corda. As oito últimas classificadas na Av. Presidente Vargas desceriam para o desfile da Praça Onze, que enviaria as três primeiras para o “Supercampeonato” com 20 escolas em 1953. Em 05/03/1952, logo após o carnaval houve a fusão das entidades e nasceu a AESB – Associação das Escolas de Samba do Brasil (AUGRAS, 1998 p. 63).

Em 1953 as escolas de samba concluíram o processo definidor de suas características. Estabeleceu-se que as alas deveriam desfilar todas fantasiadas, completando, assim, a “espinha dorsal” das escolas de samba: samba-enredo, enredo, fantasias, alegorias e adereços. Os desfiles do período foram realizados sobre um tablado (60m de comprimento, 20m de largura e 1m de altura), deslocando, portanto, o ângulo de visão dos foliões espectadores (*Departamento Cultural Liesa*, p. 03).

Além do aspecto alegórico, o samba-enredo passa a ser um dos elementos inéditos nos quesitos avaliados. Como tudo que é relativo a esses agrupamentos, sua história é controversa e remonta à década de 1930, período em que mais de um samba era cantado durante a parada, além do “samba principal”, que dizia respeito ao enredo. De fato, sua execução não era uma obrigatoriedade e as versões acerca do pioneirismo nesse certame são várias e imprecisas. Entretanto, pode-se resumir a questão, segundo Augras (1998, p. 76-78), em torno de três escolas de samba: Unidos da Tijuca (1933), Azul e Branco (1938), que desfilou com “Asas do Brasil”, e Prazer da Serrinha (1946), com o samba-enredo “Conferência de São Francisco”¹¹⁸.

Para José Ramos Tinhorão, ainda segundo Augras (1998), o samba-enredo se dissemina no contexto do Estado Novo, a partir do temário “apologético-nacionalista”. A hipótese foi descartada pela autora a partir de uma parca penetração, e, tendo em vista que os primeiros sambas valorizavam o “samba no pé”, fruto do improviso e da empolgação, “a ordem não se sobrepunha às exigências da paixão”. A transição, sutil, foi intensificada após uma progressiva racionalização da organização desses desfiles com a inclusão de elementos da classe média que valorizavam a coerência entre melodia e letra:

A visibilidade do samba-enredo só se deu quando, à medida que se estabelecia a padronização dos desfiles, a letra de cada samba apresentado foi sendo submetida ao crivo da comissão julgadora, formada geralmente por intelectuais membros da classe média, para quem o nexos lógico era algo necessário e até mesmo atraente (AUGRAS, 1998, p. 76, grifo da autora).

¹¹⁸ A referência à Unidos da Tijuca se deu pelo fato de o jornalista d’ *O Globo* questionar os dirigentes sobre o “samba principal”, mas sem mencionar qual seria o samba. Quanto aos outros sambas-enredos, “Asas do Brasil” foi composto por Antônio Gargalhada e laureava Santos Dumont, enquanto Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira compuseram em 1946 um samba-enredo nacionalista que falava do encontro do presidente Vargas com o seu correlato norte-americano Franklin D. Roosevelt, “A Conferência de São Francisco”. Esse samba acabou não sendo apresentado; antes do desfile, o presidente da Prazer da Serrinha, Alfredo Costa, mandou substituí-lo por outro, causando desavenças internas que levaram à ruptura dos associados, como vimos no capítulo 1 da presente tese (AUGRAS, 1998, p. 76-78).

A hipótese da autora é de que, a partir de novembro de 1946, o campeonato patrocinado pelo periódico *Tribuna da Imprensa*, em que todas as escolas fizeram loas a Luís Carlos Prestes, “tenha sido determinante para a adoção generalizada do samba adequado ao enredo”. Para Augras (1998, p. 78-79), sua obrigatoriedade consolida-se em 1952, após ter-se tornado unanimidade “em algum momento” entre 1946-1948.

Consideramos que o surgimento dessa “unanimidade” pode ter sido o próprio carnaval de 1946, em que todos os agrupamentos fecharam questão em torno de um enredo relativo ao final da Segunda Guerra Mundial, o “Carnaval da Vitória” (conferir capítulo 1 desta tese). Outro ponto a ser considerado é a recorrência dos campeonatos da Império Serrano (1948-1951). Os compositores de seus sambas-enredos, como Augras (1998) mesmo salientou, possuíam uma preocupação inicial com a história a ser contada¹¹⁹. Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, juntos ou com outros parceiros, só não participaram do primeiro dos quatro campeonatos da escola, a exemplo de um deles, relativo a “Antônio Castro Alves”, que foi escrito por Altamiro Maia e Comprido (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO 1948).

Com efeito, o tetracampeonato da Império Serrano influenciou na definição dessa “espinha dorsal”. A obrigatoriedade do samba-enredo e das fantasias nas alas, nos regulamentos de 1952 e 1953, evidenciam o investimento da escola nesses certames nos anos anteriores. Além das fantasias na comissão de frente, na ala das baianas e no casal de mestre-sala e porta-bandeira, em que já predominava certo consenso, a Império Serrano ampliou o vestuário para a bateria e os “carregadores de corda”¹²⁰.

A reunificação dos desfiles em 1952 representou, portanto, um momento singular no histórico de tais segmentos, não somente porque reuniu antigas – Mangueira e Portela – e novas – Império Serrano – campeãs, mas porque tornou obrigatórios os critérios em discussão nos anos anteriores, que exprimiam, concomitantemente, um diálogo e uma diferenciação, com a adesão aos carros alegóricos das Grandes Sociedades e as fantasias como forma de diferenciação dos blocos, respectivamente.

¹¹⁹ Segundo Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira (Augras, 1998, p.78 apud Valença, 1983, p. 35), “até então [1946] as escolas iam disputar na Praça Onze com um dos seus sambas de terreiro. Nós resolvemos fazer o contrário, estabelecer o enredo e escolher o samba. Assim surgiu ‘Conferência de São Francisco’”. O samba-enredo, composto na Prazer da Serrinha, escola de muitos dos futuros integrantes do Império Serrano, não foi apresentado, mas a ação demonstra os interesses da dupla.

¹²⁰ Em meados da década de 1930 não era comum as escolas saírem com todos os componentes fantasiados. O início desse processo se deu com a Portela. Segundo seus próprios dirigentes, foi a primeira escola a botar alegoria, na apresentação de enredo, trazer a bateria fantasiada e coreografia nas alas. Essa estruturação alegórica mínima garantia, segundo os contemporâneos do período, que as escolas de samba não fossem confundidas com os blocos (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

Cabe, portanto, analisar como a imprensa periódica noticiou a solidificação desses critérios nos campeonatos de 1952-1956. *O Correio da Manhã*, entre as muitas escolas e propostas desfiladas, destacou as diferenças entre essas e as grandes sociedades:

Havia ainda [nas escolas de samba] carros alegóricos. Não ricos como os das grandes sociedades. Não. O pessoal do morro faz Carnaval mais com ritmo do que com história e com a arte antiga. Mas não desprezam a arte, nem os principais vultos do país. Eles sabem falar de Oswaldo Cruz, de Gonçalves Dias, eles falam e condenam a desumana escravidão (...) seus sambas traduzem, na realidade, a alma do povo que sofre, do povo que passa dificuldades o ano inteiro e nos quatro dias de folia recuperam toda a alegria destruída pelas torturas quotidianas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08).

O comentário, com tons benevolentes, reconhece essas práticas como veículos de exposição das “torturas cotidianas”, que são refeitas e recuperadas após a alegria da folia. Ainda que o desfile seja, em princípio, uma manifestação de grupos sem posses e sem financiamento público substantivo, o matutino apontou que algumas passistas se vestiram com fantasias de baianas de até dois mil cruzeiros, mostrando “o apego desse pessoal aos seus clubes prediletos” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08).

Das 25 inscritas no “Supercampeonato”, a reportagem arrolou apenas nominalmente os préstitos da Império Serrano, Portela, Estação Primeira, Império da Tijuca, Azul e Branco, Aprendizes de Lucas e Floresta do Andaraí. A presença dos turistas, sendo 1.500 norte-americanos, fosse do chão ou das marquises da Av. Presidente Vargas, foi bem recebida (*Correio da Manhã*, AS LOJAS DA CIDADE COBRAM PREÇOS EXORBITANTES PELAS FANTASIAS DE LUXO, 24/02/1952, p. 03-04, 12; CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08). A vinda desses participantes se dava de forma organizada, nas embarcações “Liberté”, “Uruguai” e “Brasil”, pertencentes à empresa de transatlânticos e turismo Moore e McCormack, antigos donos da frota da Boa Vizinhança, com negócios no país que datavam de outros carnavais (CASTRO, 2015, p. 56-57).

O concurso, apesar da grande expectativa, não teve vencedores. No Departamento de Turismo, o diretor da Unidos da Capela apontou que, em virtude da chuva, apenas doze das vinte e cinco inscritas haviam desfilado. Depois de muita discussão, uma votação entre as escolas presentes decidiu, por 10 votos a 5, que o desfile não teria classificação. Quanto ao “Campeonato”, das escolas menores, na Praça Onze, o *Correio da Manhã* se limitou a reportar a classificação: Unidos da Indaiá, Cada Ano Sai Melhor, Unidos do Cabuçu,

Unidos da Piedade e Flor do Lins, do primeiro ao quinto lugar, respectivamente (*Correio da Manhã*, ECOS DO CARNAVAL, 29/02/1952, p. 05)¹²¹.

O Cruzeiro publicou diversas fotografias, de José Medeiros e Eugênio Silva, em quadros pequenos que imortalizavam componentes das escolas como o mestre-sala e a porta-bandeira, as baianas, a bateria e a comissão de frente. Todos muito bem trajados, ainda que sem distinção de suas filiações. Legendas como “O samba é o canto de uma raça (...) que tem a pele cor da noite, mas tem a alma cor do dia” ou a “raça cheia de melancolia”, e, ainda, “durante meses a fio, elas juntaram dinheiro, com seus parques salários, para que a comissão julgadora, fugisse na hora do concurso e tudo resultasse inútil”, revelam o tom indulgente do periódico nas linhas do nem sempre confiável, que “escrevia sem escrúpulos”, David Nasser (*O Cruzeiro*, A COMISSÃO FUGIU DA CHUVA, 15/03/1952, p. 12-18)¹²².

Nas linhas de Nasser, Henrique Mesquita, o tocador de tamborim da Unidos da Tijuca, foi o escolhido para traduzir ao leitor cruzeirense o que pensavam seus congêneres. O ritmista, condutor no cotidiano, numa suposta “corrida” com Nasser, destacou a originalidade do samba e a força mobilizadora do seu ritmo, apanágio das escolas de samba e da cultura brasileira. Em sentido oposto, Nasser afirma que o ritmista não apreciava ópera e nem o compositor Villa-Lobos (*O Cruzeiro*, A COMISSÃO FUGIU DA CHUVA, 15/03/1952, p. 12-18).

O abandono da comissão julgadora de seu coreto, devido à chuva, foi frisado por Nasser como atitude prejudicial ao investimento financeiro de “domésticas” e “operários”, que tiveram suas economias desperdiçadas, em um desfile sem julgamento. O repórter rende-se ao exótico para explicar o funcionamento da escola de samba:

O compositor principal da Escola de Samba é assim como o pajé da tribo, o sumo sacerdote, o feiticeiro privilegiado. Durante o ano inteiro, estuda melodias, acerta letras – e quando, num canto qualquer do morro, está pensando, ninguém o perturba. Porque, naquele instante, está se decidindo o sucesso ou o fracasso da Escola no próximo carnaval (*O Cruzeiro*, A COMISSÃO FUGIU DA CHUVA, 15/03/1952, p. 12-18).

¹²¹ A informação do jornal foi confirmada por Armando Passos, secretário-geral portelense (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

¹²² O repórter Nasser se notabilizou n’*O Cruzeiro* por manipular fatos, notícias, fotografados e entrevistados, sempre com a concordância de seu patrão Assis Chateaubriand. Ver: Louzada (2004, p. 145) e Castro (2015, p. 98-99).

Floreios e invenções foram acionados sem nenhuma relação com a verdade. Longe de ser um processo que exigia recolhimento, a composição dos sambas projetava-se por dias a fio e com vários agentes. Da cartilha do filho à prima que possuía boa memória e criatividade, o samba era escrito tanto nas casas dos parentes quanto nos bares, onde a inspiração fluía com o consumo da cachaça e da cerveja em grupo. É o que afirma Dona Ivone Lara, costureira, baiana e única mulher compositora do período, com sambas na escola Prazer da Serrinha (“Nasci pra sofrer”) e na Império Serrano (“Os cinco bailes da história do Rio”, de 1965). A compositora relata que a escrita dos sambas envolvia parceiros diversos, como Silas de Oliveira, que tinha problemas com o álcool, o que protelava a conclusão da letra e melodia do samba (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO DONA IVONE LARA, 30/06/1978)¹²³.

De volta ao campeonato, a primeira a desfilar, Unidos de Tijuca, evoluiu com “baianas coloridas [que] sambavam ao ritmo de uma dezena de surdos, tamborins e pandeiros” (*O Cruzeiro*, A COMISSÃO FUGIU DA CHUVA, 15/03/1952, p. 18). Portela, que cantou o samba “Brasil antigo”, e outros grupos como Floresta do Andaraí, Vai se Quiser, Império Serrano, Unidos do Salgueiro, Mangueira, Aprendizes de Lucas e Três Mosqueteiros, foram arrolados sem maiores minúcias acerca dos títulos de seus sambas-enredos.

O ângulo da reportagem se direcionou, portanto, para o aspecto alegórico, que exigia investimentos diversos em sua confecção, ao passo que a letra dos sambas e seus motes foram silenciados e descritos genericamente enquanto produção de uma gente “que tem a pele cor da noite, mas tem a alma cor do dia”, segundo o próprio Nasser (*O Cruzeiro*, A COMISSÃO FUGIU DA CHUVA, 15/03/1952, p. 12).

Os sambas desfilados no período (1952-1956) mantiveram o ufanismo em seus títulos, dando continuidade ao mote do período anterior. O quadro a seguir denota o retorno da Portela (1953) e da Mangueira (1954) ao topo do pódio, além da perenidade da Império Serrano, com dois segundos lugares (1953-1954) e dois campeonatos seguidos (1955-1956) – mantendo o protagonismo do tetracampeonato (1948-1951).

¹²³ Após o término da escrita, os sambas-enredos eram apresentados em quadra para a comunidade.

QUADRO 5: ESCOLAS DE SAMBA – PRIMEIRAS COLOCADAS – 1952-1956
(por ordem classificatória)

1952 – Supercampeonato – UGESB, CBES e FBES – Av. Presidente Vargas (sem julgamento)				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1952	G.R.E.S. Portela	Fundação: 11/04/1923 Estrada da Portela, n. 446 (Madureira) Barracão: Oswaldo Cruz (Rua Carolina Machado) Cores: azul e branco	Cenógrafo e dirigente: Lino Manuel dos Reis	“Brasil de ontem”
	G.R.E.S. Império Serrano	Fundação: 23/03/1947 Morro da Serrinha (Madureira) Cores: verde e branco		“Ana Néri ou Homena- gem à medicina brasileira”
	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Fundação: 28/04/1928 Morro da Mangueira (Zona Norte) Cores: verde e rosa	Dirigente: Arlindo Maximiniano dos Santos	“Sonhos de um poeta – visões de Gonçalves Dias”
1953 – Supercampeonato AESB - Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1953	G.R.E.S. Portela	Idem a 1952	Presidente: Armando Santos, Cenógrafo: Lino Manuel dos Reis	“Seis datas magnas”
	G.R.E.S. Império Serrano	Idem a 1952		“O último baile da corte imperial”
	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1952		“Unidade do Brasil”
	G.R.E.S. Aprendizes de Lucas		Presidente: Nelson de Andrade, Diretor: Fábio Melo Cenógrafo: Hildebrando Moura	“Exaltação a Recife”
	G.R.E.S. Unidos da Tijuca	Fundação: 31/12/1931 Rua São Miguel, 430 Cores: azul-pavão e ouro	Cenógrafo: Miguel Moura	“Também temos nossos heróis: Caxias, Barroso e Santos Dumont”
1954 - Supercampeonato AESB – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1954	G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira	Idem a 1952	Dirigente: Marcelino José Claudino	“Rio antigo e moderno”
	G.R.E.S. Império Serrano	Idem a 1952	Dirigente: Hugo Pinto	“O Guarani de Carlos Gomes”

1954	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Fundação: 05/03/1953 Morro do Salgueiro (Tijuca), Rua Potengi, 80 (“terreiro”), Rua Maxwell (quadra) Cores: vermelho e Branco	Dirigente: Paulino de Oliveira (D) Cenógrafo: Hildebrando Moura	“Uma Romaria na Bahia”
	G.R.E.S. Portela	Idem a 1952	Cenógrafo: Lino Manuel dos Reis	“São Paulo Quatrocentão (O despertar do gigante)”
	G.R.E.S. Aprendizes de Lucas	Fundação: 10/11/1955 Rua Toulon (Padre Miguel)	Dirigente: Sílvio Fernandes Cenógrafo: Ari de Lima	“Exaltação a São Paulo”
1955 - Supercampeonato AESB – Av. Rio Branco				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1955	G.R.E.S. Império Serrano	Idem a 1952	Dirigente: Hugo Pinto	“Exaltação a Caxias”
	G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira	Idem a 1952	Dirigente: Hermes Rodrigues	“As quatro estações do ano ou cânticos à natureza”
	G.R.E.S. Portela	Idem a 1952	Cenógrafo: Armando Santos Dirigente: Lino Manuel dos Reis	“Uma festa junina no mês de fevereiro”
	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1954	Dirigente: Paulino de Oliveira Cenógrafo: Hildebrando Moura	“Epopéia do Samba”
	G.R.E.S. Aprendizes de Lucas		Cenógrafo: João Moleque	“Homenagem ao fruto proibido”
1956 - Supercampeonato AESB – Av. Presidente Vargas				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1956	G.R.E.S. Império Serrano	Idem 1952	Dirigente: Hugo Pinto	“Caçador de esmeraldas ou sonho das esmeraldas”
	G.R.E.S. Portela	Idem a 1952	Dirigente: Expedito Silva Cenógrafo: Lino Manuel Reis	“Gigante pela própria natureza”
	G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira	Idem a 1952	Dirigente: Hermes Rodrigues	“Exaltação a Getúlio Vargas – Emancipação Nacional do Brasil”
	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1954	Cenógrafo: Hildebrando Moura Dirigente: Paulino de Oliveira	“Brasil, fonte das artes ou A riqueza das artes no Brasil”

	G.R.E.S. Aprendizes de Lucas			“Paisagens do sul”

FONTES: *Departamento Cultural LIESA*; CABRAL, (1996, p. 388-392);
Museu da Imagem e do Som, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967.

Dividida em dois números, a cobertura das escolas de samba em 1953 foi publicada em tiragens de 550 mil exemplares de *O Cruzeiro*. No primeiro número, a reportagem de dez páginas – número razoável se compararmos as 15-18 páginas do Baile de Gala do Municipal – iniciava-se com a manchete “Espetacular desfile das escolas de samba”.

Nas fotos de Henri Ballot e Eugênio Silva, homens bem trajados – provavelmente alguma comissão de frente –, pastoras fantasiadas e ritmistas são imortalizados em seu semianonimato, pois a revista não publica suas identidades. Nas linhas do repórter Jorge Ferreira, a derrota da “tetracampeã” Império Serrano para a Portela foi referida como “um espetáculo que o Brasil devia ter visto”. A descrição, apesar de longa, revela as representações do semanário:

Eles desceram dos morros com as suas cuícas, reco-recos, pandeiros e tamborins; vinham ricamente trajados – trajes vistosos de cores berrantes – trazendo nos pés a alma do próprio samba, reboleando o corpo num mar de ritmo, harmonia e graça. Frenéticos, desfilaram pela Avenida Presidente Vargas durante oito horas seguidas, oferecendo ao público o espetáculo mais bonito do Carnaval carioca, que aninha o seu espírito nessas formidáveis Escolas de Samba tomando-as como a sua própria essência (*O Cruzeiro*, ESPETACULAR DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 07/03/1953, p. 08-17)¹²⁴.

O “espetáculo” apresentado foi garantido a partir do investimento nas fantasias, no ritmo do samba e dos corpos “reboleando” na Av. Presidente Vargas. O “espírito do carnaval carioca se “aninha” nesses agrupamentos. Com efeito, a reportagem destaca a capacidade dessas escolas de simbolizar o que o carnaval carioca teria de melhor.

Em 1953, o retorno da Portela “às cabeças” – termo usado entre os dirigentes para descrever a vitória – ganhou ares épicos também na subjetividade de Expedito Silva, um dos dirigentes da escola. No “primeiro desfile oficial do tablado”, todas as escolas almejavam a vitória. A Portela, sem dinheiro e sob a presidência de Armando Santos, “homem calmo, inteligente, frio”, trouxe cinco quadros, feitos a óleo: “enquanto as outras escolas vinham com carros alegóricos e outros apetrechos, a Portela se sagrou-se (sic)

¹²⁴ As baianas, os ritmistas e os detalhes de suas fantasias podem ser conferidos nas páginas 10-11 d’*O Cruzeiro*, disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=85460>>._Acesso em: 21 jun. 2016

campeã com 400 pontos, coisa que não será alcançada por escola nenhuma, talvez nunca mais” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

Tanto *Manchete*, em seu primeiro carnaval¹²⁵, quanto *O Cruzeiro* optam pela publicação de fotografias em grandes e médios formatos, que dependia do que deveria ser ressaltado, legando ao texto legendas ou pequenos comentários, em grande parte descritivos, no começo ou no final da cobertura. *O Cruzeiro* acentua a campeã Portela com fotografia que espalhava por quase duas páginas. Nessa, um grupo de baianas com muitos colares, pulseiras douradas e cestos de flores na cabeça magnetizam os leitores. Em quadros menores, grupos de três ou quatro ritmistas são clicados batucando caixas, pandeiros e reco-reco (O *Cruzeiro*, ESPETACULAR DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 07/03/1953, p. 10-11)¹²⁶.

A cobertura desses préstitos na década de 1950 articulava-se à consolidação das revistas ilustradas no mercado de impressos. A partir do investimento nas fotografias, o fotojornalismo, com a pretensão de representar fielmente o real, ganha amplitude e penetração nas revistas, que, por sua vez, comunicam o desejo e os projetos das “classes dominantes [na] edificação [d]a sociedade ideal” (LOUZADA, 2004, p. 10).

É nesse sentido que se estabelece o ângulo de tais reportagens: acentuando em fotografias o lado estético, não necessariamente de acordo com o que estava legendado e comentado. O enredo vitorioso, homenagem a Tiradentes, visto na manchete interna da reportagem, não foi, por exemplo, desdobrado nos comentários. O foco da reportagem se deu em torno do investimento e do trabalho empreendido por esses segmentos na conclusão dos desfiles. As fantasias, pagas pelos próprios componentes, poderiam chegar a Cr\$ 3.500 cada uma – a título comparativo, um exemplar de *Manchete* ou *Cruzeiro* valia Cr\$ 5 – e possuíam uma padronização em torno do primado estético:

Porque os sapatos têm que ser iguais, e são especialmente mandados fazer. Chapéus, idem. E assim as gravatas, as casas e os rendados. Tudo porque eles sonham amalucadamente com aquela meia-hora fugidia, com aqueles trinta minutos em que atraindo para si e para o seu morro ou favela ou subúrbio os olhos das multidões e as atenções rigorosas dos juízes,

¹²⁵ Nas fotos de Scliar e Marella, um grupo de negros, muito bem vestidos, posam para a imortalidade da equipe restrita de fotógrafos. Elementos como as frigideiras, provavelmente da Império Serrano, e as comissões de frente em suas fantasias com muitas plumas, foram escolhidos pelo semanário (*Manchete*, O SAMBA DESAFIOU A CHUVA, 28/02/1953, p. 40-43). O *Correio da Manhã* (GRANDIOSO O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 19/02/1953, p. 06) atentou para o desfile “com fantasias luxuosas, estandartes caríssimos e organização perfeita”.

¹²⁶ Fotos disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=85460>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

passando orgulhos com os seus requebros adoidados (...). (*O Cruzeiro*, ESPETACULAR DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 07/03/1953, p. 10-11)¹²⁷.

A padronização do processo criativo desses costumes, que garantia uma excelência estética, subsidiada pelos próprios participantes, divide espaço com aspectos passionais. A emoção dos “amalucados” foliões acaba se sobrepondo à racionalidade do investimento, do processo criativo e dos desejos desses brincantes, ainda que em um desfile de trinta minutos.

Outros aspectos, como o caráter pedagógico do samba – que “ensina História na Avenida Presidente Vargas”, pinçado em legendas – e os instrumentos musicais são dispostos ao leitor. Todo o processo produtivo é encabeçado, segundo *O Cruzeiro*, pela tenacidade desses grupos, que não abandonaram a avenida mesmo em face à chuva. O prêmio recebido, o próprio desfile, era resultado da tenacidade de quem “sonhou o ano inteiro com este momento, e venceu”. Novamente, os conteúdos dos sambas, a despeito do propalado caráter pedagógico, não foram publicados, mas o semanário asseverou que “tão grande variedade de cores e tanta perfeição em representações folclóricas” foi garantida (*O Cruzeiro*, ESPETACULAR DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 07/03/1953, p. 12-13, 16-17).

O prêmio que a Portela levou pelo campeonato, Cr\$5.000,00, era pouco mais do valor despendido em uma fantasia. A Azul e Branco, com o enredo patriótico “Seis datas magnas do Brasil”, desfilou oitocentos figurantes, que sambaram no ritmo de uma bateria “infernálissima”, com um cortejo rico e minucioso. O planejamento e o investimento foram as razões da derrota da favorita, Império Serrano, segunda colocada (mil e duzentos figurantes). Em terceiro, ficou a Mangueira. Jorge Ferreira considerou, por fim, que a campeã deveria ter sido a Aprendizes de Lucas (*O Cruzeiro*, ESPETACULAR DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 07/03/1953, p. 120)¹²⁸.

Os sambas-enredos das primeiras colocadas não foram publicados por nenhum dos periódicos analisados – *Correio da Manhã*, *O Cruzeiro* e *Manchete*. Nesses, observou-se um foco no investimento das fantasias, sobrepondo-se, certamente, ao conteúdo do que foi cantado no tablado da avenida Presidente Vargas.

¹²⁷ Fotos disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=85460>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

¹²⁸ Não é possível determinar se a torcida do repórter estava vinculada a motivos pessoais ou estéticos. Entretanto, importa ressaltar que o favoritismo estava circunscrito às escolas de samba que fizeram o sucesso dos desfiles “oficiais” no período anterior, Império Serrano e Aprendizes de Lucas, pela FBES.

A pesquisa no acervo do Departamento Cultural da Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) permitiu a verificação das histórias cantadas a partir dos títulos vencedores. Portela, com o samba “Seis datas magnas”, de Althair Prego e Candeira, salientou personagens e fatos históricos definidores, do ponto de vista da Azul e Branco, do processo histórico brasileiro:

Foi Tiradentes o Inconfidente
e foi condenado à morte
trinta anos depois o Brasil tornou-se independente
era o ideal de formar um país livre e forte
Independência ou morte
D. Pedro proferiu
mais uma nação livre era o Brasil.
Foi em 1865 que a história nos traz
Riachuelo e Tuiuti foram duas grandes vitórias reais
foram os marechais Deodoro e Floriano e outros vultos mais
que proclamaram a República e tantos anos após foram criados
Hinos da Pátria amada
nossa bandeira foi aclamada
pelo mundo todo foi desfraldada
(Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO 1953).

A história do país é contada em uma evolução linear em que os protagonistas – Tiradentes, D. Pedro I, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto – conduzem o destino do Brasil. Quer nas batalhas do período imperial, como a do Riachuelo e do Tuiuti, ou na Proclamação da República – e a criação de seus símbolos, hinos e bandeiras –, o samba-enredo canta a história do país, em etapas de curso harmonioso, sem maiores rupturas sociais, inclusive dos próprios segmentos que produzem esses sambas.

Para Expedito Silva, dirigente portelense, a vitória no primeiro desfile oficial teve tons épicos. Além da pontuação máxima alcançada pela escola, a parada na Av. Presidente Vargas definiria uma nova campeã. A Portela, com menos recursos, conseguiu o título a partir do planejamento e das decisões do “inteligente, frio” presidente Armando Santos, ou seja, nada de exotismo ou desordem na vitória alcançada (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

A coirmã portelense, Mangueira, que obteve o terceiro lugar, deu segmento à verve ufanista. Em “Unidade Nacional”, samba de Cícero e Pelado, a união dos vinte e um estados da federação foi descrita como “portentosa e altaneira”:

Glória
À unidade nacional
Portentosa e altaneira

Genuína brasileira e primordial
 Vinte e um estados reunidos
 Todos no mesmo sentido
 Dando a sua produção
 É o fator da nossa economia
 Dar uma prova cabal
 Da nossa democracia
 A nossa política é ativa
 Irmanada e progressiva
 Produtiva e social
 Pela grandeza da pátria coordenam
 Todos com o mesmo ideal
 É um fator de equidade
 Trabalhando com vontade
 Para o progresso nacional
 Tudo isto é meu Brasil
 Isto é o meu Brasil
 Isto é um orgulho
 De um povo forte
 Esbelto e varonil (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO*
 1953).

No samba da Verde e rosa o sucesso do Brasil como país estava vinculado à união de seus estados, em uma política “ativa”, “progressiva”, “produtiva e social”. A confluência desses e, por tabela, de todos os brasileiros, “um povo forte”, depunha pelo progresso do país.

A segunda colocada, Império Serrano, eleita da imprensa, apresentou também um samba-enredo com temário nacional: “Ilha fiscal”, de Silas de Oliveira e Waldir Medeiros, descrevia a despedida da corte imperial do Brasil:

Foi o último baile
 do Brasil Imperial
 foi realizado
 na antiga Ilha Fiscal
 os ilustres visitantes, homenageados
 partiram para o seu país distante
 com êxito brilhante, emocionados.
 Sua majestade o imperador
 ao lado da imperatriz
 diante de tanto esplendor
 sentia-se alegre e feliz
 jamais acreditaria
 que seu reino terminaria
 e mesmo a corte não pensando assim
 a Monarquia chegava ao fim (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS*
ENREDO 1953).

O fim do Segundo Império e a despedida da corte imperial se dá sem maiores tensões. Os “ilustres visitantes”, que colonizaram o país durante séculos, voltavam com “êxito brilhante, emocionados” para Portugal. Sem maiores conjurações, o término da Monarquia no Brasil se traduziu eufemisticamente na despedida de seus representantes.

O cortejo desfilado pela escola mereceu uma reportagem especial de *O Cruzeiro*, no último número dedicado ao carnaval. O desfile de “um luxo impressionante” verteu-se em “espetáculo grandioso”. Segundo o periódico, a despedida da corte imperial foi encenada por 1.200 figurantes, “fantasiados de um luxo gostosamente colorido. Servos e nobres, damas da corte e escravas, o Imperador e a Imperatriz, carros alegóricos lembrando os suntuosos salões dantanho – era a Monarquia rediviva em tempo de samba” (*O Cruzeiro*, IMPÉRIO SERRANO, 14/03/1953, p. 06-07)¹²⁹.

Por meio das lentes de Henri Ballot e Eugênio Silva, dupla que se mantinha à frente das reportagens sobre as escolas em 1953, as cabrochas com leques, penas e saias rendadas, e os negros das cordas, eram imortalizados em fotografias de tamanhos diversos, geralmente em pequenos grupos. O desfile “metódico”, as fantasias “de veludo e seda”, os adereços, chapéus e sapatos “novinhos em folha”, foram os aspectos orientadores da apreensão do periódico de um desfile, cujas alegorias “berrantes, significavam suor, lágrimas, sacrifícios” (*O Cruzeiro*, IMPÉRIO SERRANO, 14/03/1953, p. 06-07).

As reportagens aludidas apontam, com efeito, para a valorização ampla e irrestrita do investimento financeiro no vestuário e nas alegorias desfiladas. O primeiro campeonato após a unificação era traduzido como uma festa “verdadeiramente” popular, capaz de surpreender os turistas que passavam pelo país, a despeito dos desejos dos foliões nela envolvidos. Para os periódicos, o prestígio dessas escolas de samba emanava da estética do cortejo, não da produção de sentido possível nos sambas, e, muito menos, dos propósitos dos maiores interessados na festa: os foliões.

No campeonato seguinte, em 1954, a Estação Primeira de Mangueira voltou ao ápice do pódio, a despeito das previsões da crônica carnavalesca. Apesar do título mangueirense, *O Cruzeiro* elegeu um conjunto de “damas antigas” da Império Serrano, que amargou a segunda colocação. Encimadas da legenda “Quem não viu as escolas de samba, não viu carnaval”, o periódico dava continuidade ao seu ensejo turístico em torno desses segmentos (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74a-e).

¹²⁹ Texto de Jorge Ferreira, fotos de Henri Ballot e Eugênio Silva.

Em suas páginas, as fotografias, durante a década de 1950, fizeram uma transição do modelo da dupla Jean Manzon/David Nasser, de organização cênica, iluminação artificial e direção do fotografado, para o fotojornalismo, enquanto reflexo do real. Para Silvana Louzada (2004), a mudança privilegiava o mínimo possível de intervenções e tinha como pioneiros os fotógrafos Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, entre outros, fundadores da agência Magnum Photos, uma espécie de cooperativa de fotógrafos, que controlavam a circulação de suas imagens e a integridade de seus sentidos¹³⁰. Seus mentores defendiam que “a fotografia deve ser feita (...) [na] fração ínfima de segundo quando todas as linhas geométricas se harmonizam dentro do visor, compondo uma imagem limpa e sem retoques” (LOUZADA, 2004, p. 54). A fidelidade ao real a partir da imagem era o projeto do grupo. Apesar dos condicionantes e imprecisões do ensejo, utópico, de immortalizar a realidade tal e qual ela se apresenta em um visor, que valeria um trabalho à parte¹³¹, interessa destacar que alguns fotógrafos de *O Cruzeiro* são partidários desse estilo.

José Medeiros chegou a *O Cruzeiro* em 1946, convidado pelo próprio Manzon. Segundo seus companheiros de trabalho, tinha uma “sensibilidade fantástica”: privilegiava a luz natural e a espontaneidade que o momento e os fotografados lhe ofereciam. Seus parceiros na cobertura imagética que o periódico dispunha, Luciano Carneiro, Eugênio Silva, Henri Ballot, Luis Carlos Barreto e Flávio Damm – citados frequentemente na cobertura desses carnavais – tinham Medeiros como exemplo a ser seguido (LOUZADA, p. 50-107).

Na cobertura dos desfiles de 1954, as fotografias de Mário Camarinha, Henri Ballot, Eugênio Silva e Indalécio Wanderley, sempre assinadas em grupo, atendem, em parte, às características referidas. As imagens que immortalizaram os segmentos populares, nas baterias, projetando seus desejos em personagens nobres, se dividem em ângulos diversos, em seu ambiente natural: o tablado do desfile. Cientes dos fotógrafos presentes, os brincantes, homens e mulheres são clicados em diversos ângulos: de cima para baixo, no caso das pastoras, e horizontais, no caso dos ritmistas. O espraçamento das imagens se dá de forma diversa, revezando entre grandes e médios quadros, que objetivam: os instrumentos da bateria, o mestre-sala e a porta-estandarte, as baianas e damas, e as

¹³⁰ Sobre a “Magnum fotos” ver: Bouveresse (2014).

¹³¹ Como já vimos com Roland Barthes (1984) e Michel Poivert (2015) nas obras citadas na introdução desse trabalho, a fotografia é fruto de escolhas diversas, do enquadramento aos motivos escolhidos. É sempre um excerto da realidade, nunca ela em si.

comissões de frente da Império Serrano e da Unidos do Salgueiro (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74 a-e)¹³².

A vitória da Mangueira, “animada pelo Jamelão famoso”¹³³, se deu com o samba-enredo “Rio Antigo e Moderno”, cantado “pelo coração do homem do morro”. Nas classificações seguintes, seguindo o quadro 5, sucederam-se: Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Portela e Aprendizes de Lucas, do segundo ao quinto lugar, respectivamente (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74 a-e).

O samba da Mangueira “Rio antigo e moderno” foi registrado pelo acervo da Liesa como “Rio através dos séculos, passado, presente”, sob a autoria de Pelado e Cícero dos Santos. Apesar da diferença de títulos, a cidade do Rio de Janeiro e seus personagens – mucamas, damas, prefeitos – são cantados a partir de uma convivência pacífica:

Rio de Janeiro
cidade tradicional
do tempo das sinhás-moças
mucamas e nobres damas
e da Corte Imperial
seu panorama suntuoso
primoroso, sublime e vibrátil
És a cidade-modelo
o coração do Brasil
o Rio da nova era
prima por sua desenvoltura
é tão soberbo o teu progresso
é um primor a tua arquitetura
Apologia a Estácio de Sá
que da cidade foi fundador
Prefeito Pereira Passos
pioneiro remodelador
Paulo de Frontin
hábil engenheiro
símbolo da abnegação
Pedro Ernesto
e outros governantes
deram ao Rio

¹³² Fotos disponíveis em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=90952>>. Acesso em: 25 jun. 2016; e <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=90954>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

¹³³ José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, nasceu em 12 de maio de 1913 ou 1914, em São Cristóvão, onde viveu até os 13 anos. A partir dessa idade, Lauro dos Santos o levou para a Mangueira, onde conheceu Cartola, Pedro Paredi e Saturnino, o presidente de então. Jamelão foi jornalista, trabalhou numa fábrica de borracha e, entre 1949-1950, começou a “puxar samba”. Segundo ele, que já cantava na Rádio Tupy e na orquestra de Napoleão Tavares, no final dos anos quarenta e início dos cinquenta – época em que já era conhecido na escola por cantar no rádio – “começou aquele negócio de samba enredo, (...) eu tinha voz melhor, eles acharam que eu devia de cantar” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO JAMELÃO, 26/07/1972).

soberba evolução (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO 1954).

Em uma sucessão de momentos da história da cidade, do Rio Imperial à urbanidade do século XX, na figura de Pereira Passos, o samba apresenta a cidade em uma “soberba evolução”. As escolhas dos autores enveredaram-se em uma história sem rupturas, confrontos e embates, negando, de fato, parte dos conflitos característicos da história carioca e brasileira (COSTA, 1999, p. 16, 456-457, 476-478), na projeção da “cidade-modelo” para o Brasil.

Os motivos nacionais se perfilarão de formas diversas. A segunda classificada, Império Serrano, apresentou o samba-enredo “O Guarani”, de Silas de Oliveira, Waldir Medeiros, João Fabrício e Antônio dos Santos. O tema se referia ao romance de José de Alencar, à adaptação feita pelo maestro Carlos Gomes, do amor entre a branca Ceci e o valente índio Peri¹³⁴. A quarta classificada, Portela, prestou lãureas ao 4º Centenário de São Paulo, com “São Paulo quatrocentão”, samba de Picolino e Waldir “59”, num tom apologético tal qual o usado pela Mangueira ao falar do Rio de Janeiro¹³⁵. Nesse discurso laudatório, foi esquecida a contribuição dos negros escravizados que labutaram em seus cafezais, por séculos, estes sim lembrados nos referidos versos.

O campeonato de 1954 revelou o surgimento de uma candidata para o grupo das grandes escolas de então – Portela, Mangueira e Império Serrano. Saudados como uma “boa novidade”, os Acadêmicos do Salgueiro, nas palavras de *O Cruzeiro*, desfilaram um enredo original, “Romaria à Bahia”, e uma boa dança de velhos pais de santo (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74 b).

A escola tinha sido fundada no ano anterior, a partir da fusão de foliões vindos das escolas Azul e Branco e Depois Eu Digo, do Morro do Salgueiro, que objetivava o fortalecimento desses segmentos em torno de uma escola mais forte. Ficou de fora a Unidos do Salgueiro, cujo dirigente, Joaquim Calça Larga, não aceitou a união, que deu origem à

¹³⁴ “Procuramos homenagear/a José de Alencar/Evocando seu passado de escritor/Exaltamos *O Guarani*/Que é inspirado no amor de Peri/Pela fidalga Ceci/Lá, lá, lá, lá, lá/Assim Carlos Gomes, célebre maestro/Musicou o Guarani/Homenageando ao devotado Peri/Tendo lutado com a onça enfurecida/Pra ofertar a seu amor/Com risco da própria vida/Amor que nasceu sem vaidade/E seria levado pela tempestade” (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO 1954).

¹³⁵ “São Paulo/tu és o celeiro da nossa Nação/por isso mereces teu quatrocentão/e em tua homenagem nos congratulamos/São Paulo/com teus cafezais, tua indústria fabril/tu és o orgulho do nosso Brasil/São Paulo/tu és cidade-orgulho de nossa nação/tu és a cidade-jardim/Terra da Promissão/Tu és, São Paulo, centro industrial/Verdadeiro arsenal desta imensa Nação/Salve teus quatro centenários/teus bandeirantes lendários/desbravando o sertão/Salve teus bravos fundadores/que têm seu nome na história/Salve teu povo varonil/orgulho do nosso Brasil/foste formado com honras e glórias” (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO 1954).

Acadêmicos do Salgueiro ou simplesmente Salgueiro, como nos referiremos nessas páginas (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO ACADÊMICOS DO SALGUEIRO, 16/12/1967; DICIONÁRIO..., s.d.)¹³⁶.

A *première* na Av. Presidente Vargas se deu com temário apologético da cultura negra, caro à escola ao longo dos anos seguintes, ainda que não apanágio exclusivo, como vimos no período anterior. O samba-enredo cantava;

Festa amada e adorada
abençoada pelo Senhor do Bonfim
Ouvia-se o cateretê,
cantavam porque
esta festa tornou-se assim
Carnaval, fantasia
lindas festas, de romaria
apresentamos o que acontece na Bahia.
(...)
ô, ô, Bahia
é a terra do coco
e da boa baiana do acarajé!
Ô, ô, ô, Bahia,
é a terra do samba
e de gente bamba
e do candomblé.
Bahia, Bahia,
orgulho desta nossa melodia.
Desde o tempo do Imperador
que esta festa se glorificou,
a maior que ainda existe
até hoje na Bahia.
Por isso, em nosso enredo de carnaval
prestamos esta homenagem
à terra santa da São Salvador.
Vejam, nossas baianas
cantam assim:
Salve a Bahia
e o Senhor do Bonfim
(*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS ENREDO 1954*)¹³⁷.

Na letra transcrita a volta à Bahia é uma viagem em torno do reconhecimento à cultura africana. O candomblé, o coco baiano, o cateretê e o acarajé são situados no tempo do Imperador, contexto histórico em que vigorava a escravidão. A referência às baianas, ala obrigatória nas escolas de samba, reforça as raízes dos negros radicados no Rio de Janeiro. Ao apresentar o “que acontece na Bahia”, esses componentes dirimiam questões

¹³⁶ Anos depois a Unidos do Salgueiro encerrou suas atividades e parte dos seus integrantes, Joaquim Calça Larga entre eles, se incorporaram à Acadêmicos do Salgueiro.

¹³⁷ Título do samba: “Romaria à Bahia”, autoria de Abelardo Silva, Duduca e José Ernesto Aguiar.

diversas: atendiam a uma demanda própria, a do reconhecimento de sua cultura e de sua história, perante um público diverso; e atendiam a prerrogativa do regulamento, que estipulava um tema nacional¹³⁸.

Além da menção à originalidade do tema desfilado, os periódicos não publicaram fotografias das alas, nem teceram maiores comentários quanto ao uso das fantasias pelos foliões da Salgueiro. Entretanto, o fato de a escola ter desbancado a Portela, representa um investimento nesse sentido, além do fortalecimento do samba-enredo na década de 1950.

Por outro lado, do mesmo morro, a Unidos do Salgueiro teve sua comissão de frente descrita pel’*O Cruzeiro* como “feras” em suas “peles de onça” (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74 d). Na foto reproduzida a seguir, do *Correio da Manhã*, as baianas da Unidos do Salgueiro são clicadas em uma de suas evoluções, de modo harmonioso, com barcos bordados em suas saias e chapéus. Todas as mulheres, negras, estão cobertas por pulseiras e colares – o que denota o investimento da escola no figurino. À frente das baianas e entre a passista/porta bandeira um grupo de homens formava a comissão de frente da escola. Cobertos da cabeça aos pés, com terno e chapéus estampados, os “mestres” empunhavam bastões segurados por mãos vestidas de luvas.



IMAGEM 04: Acervo do *Correio da Manhã*, PH/FOT/137 (68), 1954

¹³⁸ Segundo Augras (1998, p. 91), a Salgueiro foi pioneira por ter incluído a palavra *candomblé*. Outros enredos tratam da influência negra na construção cultural brasileira, com representações de “práticas [que] revelavam (...) uma África mitificada/estilizada para uma África politizada e contemporânea nas lutas do processo de descolonização”, como: Unidos da Tijuca (1952) com “Feira de Nazaré” e Aprendizes de Lucas (1953) com a “Cidade de Recife” (FARIA, 2014, p. 210). Incluímos aqui os enredos do sexagenário da Abolição (1948) dispostos no primeiro capítulo desta tese.

Fantasiar-se, além de obrigatório no regulamento desses anos, representava a continuidade de uma demanda de décadas atrás. Paulo da Portela é apontado como o incentivador de que ao menos a diretoria se vestisse “da cabeça aos pés” durante seu desfile. A atitude, além de compromisso e seriedade, estabelecia uma diferenciação positiva em relação aos blocos de sujeitos aos olhos dos espectadores (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967)¹³⁹.

Além do lado estético, essas escolas são realçadas a partir de uma “autodisciplina maravilhosa”. O espetáculo, segundo o semanário, requeria somente um palco ideal para o desfile, com um espaço que permitisse mais conforto e visibilidade ao público e ao montante de turistas que se avolumava ano a ano. O ideal, segundo *O Cruzeiro*, seria um tablado num lugar grande, no Maracanã, ou em uma grande praça: “com isso só ganhará o carnaval carioca de rua, que vai de mal a pior anualmente” (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 20/03/1954, p. 74 d).

A sugestão é paradoxal, pois, se tem cabido às escolas de samba a definição do perfil dos carnavais de rua dos anos 1950, sua mudança para um espaço fechado depunha contra a manutenção dos próprios foliões nas ruas. A alteração, de fato, nunca ocorreu, o que não significou que esses periódicos, com destaque para *O Cruzeiro*, deixassem de sugerir, orientar e discutir sobre os sentidos desses agrupamentos e sobre como projetá-los para a cidade e para os turistas.

Com efeito, a revista estabeleceu nos carnavais de 1955 e 1956 uma cobertura inédita, dentro de seu projeto editorial¹⁴⁰. Dividiu as reportagens acerca desses agrupamentos em pré e pós carnaval. Na última, mantinha-se a forma como os campeonatos e seus protagonistas eram divulgados – fantasias, comissões, baianas e os títulos dos sambas-enredos. Na primeira, que antecedia o carnaval, o *modus operandi* dessas escolas era pormenorizado para seus leitores.

Com o título “Império do Samba” a equipe de *O Cruzeiro* estampava em uma foto panorâmica o terreiro onde se dava o ensaio da escola Aprendizes de Lucas, cujos

¹³⁹ Paulo da Portela é salientado como o proponente de que era necessário a diretoria aparecer vestida com “pés e pescoços cobertos”.

¹⁴⁰ Dentro de sua coluna “Carnaval”, com manchetes específicas sobre os temas arrolados internamente, o *Correio da Manhã* também publicava os dias e os horários dos ensaios e os preparativos das “cinco grandes” escolas: Portela, Mangueira, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas, além de outras, com destaque para a Mocidade Independente de Padre Miguel (*Correio da Manhã*, HOJE É DIA DE BATUQUE NAS MAIORES ESCOLAS DE SAMBA, 17/02/1955, p. 09). Homenagem a Paulo da Portela: *Correio da Manhã* (GRANDIOSA, A HOMENAGEM A PAULO DA PORTELA, 21/01/1956, p. 03). Também publicava sobre os ensaios do período pré-carnavalesco: *Correio da Manhã* (DEZENAS DE MILHARES DE SAMBISTAS ENSAIARAM PARA DESFILAR AMANHÃ, 11/02/1956, p. 03).

integrantes dançavam em meio ao público que os cercava. Para o periódico, na verdade, o ensaio era uma “festa” em ritmo de samba. O (não) aprendizado desse se dividiu em imagens seriadas intituladas “samba de branco”, dos visitantes que tentavam imitar os passos do “samba de moreno” – que eram, de fato, negros e negras – dos passistas da escola. A cena é pedagógica. Nela, os moradores do morro supostamente ensinam as evoluções aos turistas brancos, sob as vistas de uma “mulatinha de olhar crítico”, que teria afirmado: “pronto. Anarquizou o ensaio. Está uma mistura danada” (*O Cruzeiro*, IMPÉRIO DO SAMBA, 19/02/1955, p. 94)¹⁴¹.

A “mistura danada” era resultado de uma organização planejada para levar os habitantes da zona sul para o morro. A empreitada era organizada por André Spitzman-Jordan e Paulo Nogueira, “dois moços-bem da Zona Sul”, que levaram uma “caravana de grã-finos que invadiram o morro pelo terreiro das Aprendizizes de Lucas” (*O Cruzeiro*, IMPÉRIO DO SAMBA, 19/02/1955, p. 95).

Os valores relativos ao “passeio” não foram divulgados, nem mesmo se a escola havia cobrado ingressos para a entrada dos turistas. Ademais, o que se observa a partir desse ano é, com efeito, o interesse estampado nas caravanas, dos foliões da zona sul para com as práticas culturais dos habitantes da zona norte, morro ou periferia – o que não significava, é sempre bom lembrar, que a afeição não resvalava na valoração dos homens, mulheres e crianças negras que ensinavam os passos para os turistas¹⁴².

O aumento do prestígio dessas práticas nas páginas da revista também se deu com a cobertura dos ensaios da Mangueira. Seu “passo-a-passo” se dividia, segundo o semanário, entre a memorização do samba pelos compositores – Jamelão, Comprido, Rubens, Zangaia e Orlando –, o canto das pastoras e a evolução do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Nas imagens com enquadramento frontal, as pastoras, responsáveis pelo canto, decoram a letra do samba. Em quadros menores, Hézio Laurindo, conhecido como “Delegado”, mestre-sala, e sua parceira Neide, porta-bandeira, dançavam ao som de China, “rei do surdo”, acompanhado de Zinha da “Ala das Caprichosas” e Chicão “dono da ‘Manga’”. A utilização dos apelidos e não de seus nomes de registro reproduz para os

¹⁴¹ Reportagem de Álvares da Silva, fotos de José Medeiros, Flávio Damm e Rubens Américo. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=96636>>. Acesso em: 20 jun. 2016

¹⁴² Néstor Canclini (1983, p. 11) lembra que um dos lugares ocupados pelas culturas populares no capitalismo é o do exotismo e da estratégia de mercado, que enxerga “os produtos do povo mas não as pessoas que os produzem”, valorizando-os a partir do seu potencial lucrativo.

leitores a informalidade desses ensaios, reforçando, inclusive, o talhe pessoal desses agrupamentos na estratégia do periódico em apresentá-los ao seu público (CANCLINI, 1983, p. 96-97).

Em 1956, a equipe d'*O Cruzeiro* sobe novamente os morros da zona norte do Distrito Federal. A reportagem “Eu sou o samba” disponibilizava um itinerário para o folião que pretendia conhecer o “verdadeiro carnaval”. A tiragem da revista, 570 mil exemplares, trazia as peculiaridades e a localização das principais escolas de samba: Estação Primeira de Mangueira, do Morro de Mangueira, perto do Maracanã, tinha sua sede em rua calçada; Império Serrano, localizava-se “no alto da Rua da Balaçada”, na Serrinha de Madureira; Portela tinha sede nova no “melhor terreiro cimentado do Rio”, na estrada da Portela, em Osvaldo Cruz. Por fim, no Morro do Salgueiro, perto da Praça Saenz Peña, “onde existe uma das melhores escolas de samba”, a Acadêmicos do Salgueiro, e em Parada de Lucas, a Aprendizes de Lucas (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 72-80)¹⁴³.

Além da cartografia dessas escolas, o repórter, Álvares da Silva, entrevistou Elói Antero Dias, o Mano Elói, personagem fundamental, como vimos, na fundação da Império Serrano. A publicação o questiona sobre as escolas mais antigas, ao que ele responde terem sido Mangueira e Portela, ambas fundadas em 1923. Porém, as datas não batem com os registros oficiais, no caso da Mangueira, como mostra o quadro 5. As referidas escolas vieram dos blocos Arengueiros, no caso da Mangueira, e Vai como Pode, no caso da Portela, cujos ensaios se davam em terreiros de macumba – daí sua vinculação com o aspecto religioso e a importância da bênção da tia baiana (VELLOSO, 1990). Após o terreiro, “a gente começava a dançar, um lenço amarrado na ponta de um cabo de vassoura, para imitar estandarte. A novidade passou primeiro para a Estácio, depois para a Mangueira. E hoje é isso que se vê pelo Brasil afora” (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 73).

A partir da linguagem imagética, são apresentados ao leitor foliões mangueirenses: Elazir Miranda, a “pastorinha” da Verde e rosa, a porta-bandeira Neide, em pose, com olhar no horizonte, sorrindo enquanto maneja a bandeira, e Cícero Santos, presidente da escola. O intuito na reportagem é a combinação de símbolos diversos da cena cultural carioca:

¹⁴³ Reportagem de Álvares da Silva que trazia fotos de Badaró Braga, Paulo Namorado e Arlindo Caminha. A cidade possuía quarenta escolas de samba, sendo que vinte delas estavam filiadas à AESB e treze à CBES. Em relação às associações, Monique Augras (1998), a partir de documentação da Riotur, dispõe a existência de somente uma entidade, a AESB (AUGRAS, 1998, p. 63 *apud* Riotur, 1991, 178-179).

morro/escolas de samba e rádio/cantores. Assim, Jamelão surge ao lado da cantora Carmem Costa e da cantora Ângela Maria, nascida no Morro São Carlos, que visita pela primeira vez uma escola de samba. Ângela Maria é fotografada surge em página inteira com o mestre-sala Delegado. O próprio Morro da Mangueira – que comportava cinco favelas – é apresentado ao leitor brasileiro da revista em foto aérea, tirada de um helicóptero, por Indalécio Wanderley (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 72-75).

A intenção da revista aqui é clara. Se no ano anterior ela alertou para o potencial lucrativo das escolas de samba em desfile pago no Maracanã, agora ela relaciona na mesma reportagem os dísticos do samba que dá lucro: o samba canção, das rádios, ao samba das escolas de samba, da zona norte.

A vinculação dessas práticas à questão cultural vai além do rádio. Com efeito, a revista ressalta a presença do cineasta Nelson Pereira dos Santos, clicado ao lado de Haroldo de Oliveira, “artista nato do morro”, o “monstro do Cabuçu”, nas filmagens de “Rio 40 Graus”, que contou com a participação das cabrochas da escola Unidos de Cabuçu. Em meio à caixas, pandeiros e um grupo de ritmistas, Zé Ketí, compositor portelense e do samba que dá título à reportagem, “A voz do Morro (Eu sou o samba)”, revelou-se, segundo *O Cruzeiro*, “um ator muito bom em ‘Rio 40 Graus’” (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 76-77)¹⁴⁴.

A reportagem, de nove páginas, tem como ângulo os integrantes das escolas de samba de formas diversas. Além da associação com os artistas do cinema e do rádio, os dirigentes das principais escolas tiveram seus nomes e vinculação publicados. Da Império Serrano: Elói Antero Dias, Vovó Marta, Zacarias, Fuleiro, Hugo Pinto, João Calixto; da Salgueiro: Nelson de Andrade, Mané Macaco, Abelardo, Paulino Oliveira, Deir. Foliões portelenses: João Mendonça, Betinho, Lino dos Reis, Natalino, Antenor Santos, “viúva de Paulo da Portela” e da Mangueira: Xangô, Chico Porão, Lourival Almeida, Hermes Rodrigues, João Mendonça, Alfredo Português. Entre o grupo foram ainda mencionados Servan Carvalho, presidente da AESB, e representantes de outros agrupamentos, a exemplo de Jurema (Beija-Flor), Eugênio (Vai se Quiser), Expedito (Toda Parte), Alfredo Pessoa, o “chefe” do Departamento de Turismo e o Dr. Tupi (presidente da CBES).

¹⁴⁴ Além de Mangueira, a reportagem frisa a presença de Ângela Maria na Vila Isabel e Maria Helena, moça do Salgueiro, que “é querida até pela ‘Tribuna da Imprensa’” – o jornal-metralhadora de Carlos Lacerda. Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103157>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

A extensa reportagem assinala o início de uma modificação do samba dançado. Em uma das fotografias, Noel Canelinha, apelidado de “o malabarista”, é imortalizado em meio a um salto acrobático, enquanto a legenda lembra que os “coroas”, os mais velhos, criticam esses malabares. Para dirigentes e fundadores das escolas como “Massu” de Mangureira, mestre-sala e presidente, e Manuel “Bam-Bam-Bam”, na Portela há 24 anos, os saltos e passos são “dança de caboclo. Samba, não” (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 74-75)¹⁴⁵.

Noel Canelinha não era o único. O mestre-sala da Mangureira, Delegado, era uma espécie de “vedete” da imprensa. Seus saltos e performances, apesar do prestígio externo, não obtinham apreço entre os pares¹⁴⁶. Enquanto representante da escola, ele ciceroneou Celmar Padilha, da Sociedade Hípica do Rio de Janeiro, “o responsável pela introdução das escolas de samba “nos bailes elegantes” (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 74-75).

Com efeito, nas fotografias, os turistas brancos são clicados em ensaios da Império Serrano e da Mangureira de 1956, que foram “invadidos” pelos foliões da zona sul:

Houve autêntica invasão dos ensaios das escolas de samba da Zona Norte pelos grupos de visitas elegantes da Zona Sul do Rio. Cavalheiros esportivos, moças e senhoras chiques, de Copacabana, eram vistos integrando grandes caravanas de automóveis, em Mangureira, Madureira, Salgueiro, Lucas (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 76).

À maioria dos “grã-finos”, segundo *O Cruzeiro*, cabia somente assistir aos ensaios, mas alguns desses foliões acabavam quebrando com a cadência, interrompendo as evoluções, não compreendendo que aquilo não era uma festa, mas sim o ensaio para uma competição.

A presença desses segmentos formou, segundo a publicação, uma espécie de “democracia mestiça”. A sede social da Império Serrano, de acesso difícil, em uma escada íngreme, rústica, não impediu a formação de uma fila indiana de “cidadãos queimados de praia”. Segundo a revista, “um sambista escurinho, postado à margem da subida,

¹⁴⁵ Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103159>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

¹⁴⁶ Dona Neuma, pastora da Mangureira e filha de Saturnino Gonçalves, fundador dos Arengueiros, bloco que deu origem à Verde e rosa, afirmou: “gente que coisa esquisita esse crioulo na frente pulando”. Para Cartola, “a dança dele não é nada de mestre-sala”. Entretanto, segundo Dona Neuma, por fim “aquilo que ele tava fazendo é que ia ser o bom, como até hoje ‘Delegado’, pro público, é um dos maiores mestres-salas” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 27/01/1968).

observando a invasão”, teria comentado: “agora é preciso fazer duas Impérios: uma pra nós, outra pra eles” (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 76-77)¹⁴⁷.

A reportagem destacava as particularidades rítmicas das “mais tradicionais”, Portela e Mangueira”, que “gosta[vam] de castigar o couro”, e das mais novatas, como a Império Serrano, e a incorporação dos pratos na bateria, por João Calixto dos Anjos. Questões acerca de sua organização, como a participação de Armando Silva, “pintor laureado pelo Salão de Belas-Artes” e cenógrafo da Mangueira desde 1949; e financeiras, sob o patrono portelense, Natal, e seu investimento de 150 mil cruzeiros para cimentar a quadra – coberta, posteriormente, pela iniciativa privada, também foram dispostas ao leitor. A relação de simpatia desses agrupamentos da zona norte com a zona sul, além dos turistas, também se delineou, no caso da pentacampeã Império Serrano, pelo patrocínio de sua sede feito pelos senadores Gilberto Marinho, vereador José Gomes Talarico e Armando Fonseca¹⁴⁸.

De fato, o biênio que encerra esse capítulo guarda diferenças de tratamento da imprensa periódica para com as escolas de samba. Nesses anos, em diversas páginas, esses segmentos foram delineados em suas peculiaridades, sob o pretexto não-declarado de tornar as práticas culturais desses segmentos palatáveis para a “society”¹⁴⁹.

Ano a ano, alguns pontos não modificavam na (des)organização das apresentações das escolas de samba. Além dos atrasos habituais, os abusos policiais eram um anticlímax, um “show de selvageria”. Segundo *O Cruzeiro*, o despreparo em lidar com grandes multidões foi pessoalizado em um integrante da Polícia Municipal, “cara de criminoso impune dentro da farda temida”, que não mediu forças em “cassetadas (sic) a torto e a direito com fúria assassina”. Do tablado dos desfiles, uma “ilha retangular de madeira”, os

¹⁴⁷ A demanda era tamanha que a escola Aprendizes de Lucas chegou a montar um palanque para os visitantes. Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103161>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

¹⁴⁸ As escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro, Aprendizes de Lucas, Beija-Flor de Nilópolis e Unidos do Cabuçu (cenário para “Rio 40 graus”) foram consideradas boas. A comissão julgadora traz cinco membros e julgam em até dez pontos: “samba, harmonia, bateria, porta-bandeiras, conjunto (evolução e riqueza), fantasia, escultura – quesito novo –, comissão de frente, alegoria, iluminação e cor, mestres-salas, enredo, coreografia, pintura, bordados e etc.” Entre os dirigentes portelenses foram citados: Heitor dos Prazeres, Paulo da Portela, Antenor dos Santos, João Mendonça (João da Gente), Manoel Bambambam, Batatinha, Zé-Keti. Da Império Serrano, João de Oliveira ou João Grasim (presidente por quatro vezes), seu irmão Sebastião de Oliveira, Carlos da Silva Reis, Reginaldo Paulino, Décio Antônio Carlos, Augusto Cardoso, Hugo Pinto (presidente em 1955). (*O Cruzeiro*, EU SOU O SAMBA, 11/02/1956, p. 80).

¹⁴⁹ O ápice desse processo foi a valorização da presença dos negros na noite carioca, como cantores e dançarinas nos espetáculos das casas noturnas da zona sul: Alpino, Night & Day, Spring, Alcazar, Texas Bar, Brasil Danças, Beguim. Carlos Machado e Silveira Sampaio eram os diretores que trouxeram as mulatas para os shows nas casas noturnas da zona sul (*O Cruzeiro*, RIO MULATO, 18/02/1956, p. 52-65). Sobre a vida noturna das boates da zona sul no período ver Castro (2015).

fotógrafos, repórteres e documentaristas – como o estadunidense Tony Muto e sua “câmara grande-angular”, que captava imagens coloridas para a “20th Century-Fox” – disputavam o espaço pelo melhor ângulo, da pancadaria e dos desfiles (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 08-09)¹⁵⁰.

Das “janelas dos arranha-céus” ou do chão, onde milhares cercavam o tablado, a bateria-terremoto da Império Serrano, considerada favorita, apresenta-se para o leitor cruzeirense em quadros pequenos e médios, de seus ritmistas. As alas da Portela, em seu “extraordinário sucesso popular”, e Paula do Salgueiro, a “baiana mais aplaudida”, encerram os excertos e os destaques da publicação (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 10-11)¹⁵¹.

Nos poucos espaços em que o texto prevalece, a revista emite suas expectativas quanto aos destinos do “mais puro espetáculo do nosso carnaval”. A organização das escolas em seu “espírito associativo aplicado a fins artísticos e recreativos” não encontrava respaldo similar na administração pública. A Av. Presidente Vargas e o “tosco tablado” não ofereciam oportunidade para o “Festival das Escolas de Samba”:

Não é difícil prefigurar essa gente dos morros e subúrbios – de muito boa bossa e muito bom comportamento – evoluindo sob o foco dos refletores acesos, no imenso palco que lhes pertence – o Maracanã – perante grande público confortavelmente sentado (e que pagou entrada), como também perante turistas de notoriedade internacional, ‘estrelas’ e ‘astros’ do cinema, personalidades famosas do ‘café-society’ (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 14-15).

A capacidade de mobilização popular e o potencial lucrativo desses segmentos deviam ser estampados nos cartazes das embaixadas mundo afora, convidando os europeus e norte-americanos para visitar o Brasil durante os dias de Momo. A partir de 1955, e com mais objetividade no ano seguinte, *O Cruzeiro* defende abertamente a potencial fonte de lucro que essas escolas de samba representavam para a prefeitura do Rio de Janeiro e para o país.

Esse posicionamento se refletiu também no espaço gráfico concedido à cobertura fotográfica dos desfiles – doze páginas – e nos pormenores de cada escola, como vimos no

¹⁵⁰ Reportagem de Álvares da Silva e fotos de Eugenio Silva, José Medeiros, Flávio Damm, Henri Ballot e Rubens Américo. As autoridades, como o prefeito Alim Pedro, o Diretor do Departamento de Turismo, Alfredo Pessoa e o Coronel Cortes, chefe de polícia, também são arroladas entre os presentes no mesmo local, ainda que não no momento da pancadaria.

¹⁵¹ Imagens disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=96872>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

pré-carnaval. Após os desfiles a reportagem arrolou as escolas de samba principais e os números totais de seus pândegos, que são, respectivamente: Aprendizes de Lucas (1.300), Portela e Acadêmicos do Salgueiro (1.200), Império Serrano (930), Mangueira (900); e as menores: Império da Tijuca, Caprichosos de Pilares e Unidos do Salgueiro (200) e União do Catete (150). A reportagem de Álvares da Silva escolheu também palavras-chave que descrevessem cada escola. À Império Serrano coube “organização”, Mangueira era a “fidalguia”, Portela o “bom-gosto”, Aprendizes de Lucas “vivacidade”, Acadêmicos do Salgueiro “vistosidade” (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 15-16).

Entre todas as escolas, Império Serrano é a predileta da revista. Sua bateria é detalhada – 102 elementos, separados em 10 surdos, 15 taróis, 19 reco-recos, 15 agogôs, 36 tamborins, 2 pratos, 1 bombo, 1 chocalho de zigue-zague, 2 chocalhos simples, 1 cabaça e 1 cuíca. Sua organização perfeita, em que “até os tamborins estavam pintados com as cores da Escola”, e sua bateria “infernai” a conduziram para o prêmio de Cr\$ 25 mil.

Portela foi lembrada pelos instrumentos de couro e pela comissão de frente, “superelegante”, que “explorou com requinte o efeito das sombrinhas” (como Mangueira, em 1954). As fantasias das escolas contavam com tecidos diversos de “cetim lavrado, brocado, ‘nylon’ rendado, ‘laise’ bordada, veludo de seda (homens e baianas), com plumas, arminho lentejoulas”, um orçamento que muitas vezes ultrapassou os três milhões de cruzeiros – valor muito acima do prêmio de Cr\$ 25 mil (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 16)¹⁵².

Nas paradas, assistidas por mais de cem mil pessoas, as escolas de samba eram avaliadas primeiro pelas “suas ricas fantasias”: vestidos ricamente bordados, homens/soldados da brigada militar europeia, chapéus, coroas e fantasias repletas de detalhes e panos diversos, a partir do luxo e do estilo aristocrático europeu.

Na foto a seguir, da *Manchete*, o passista no canto direito, cuja filiação não foi publicada, apresenta um estilo que certamente não compõe com o calor carioca. Uma tradução da moda da corte francesa com leque, peruca postiça, calça e casaca de rendas, que teve seu período de maior propagação na moda carioca no começo do século¹⁵³.

¹⁵² A Acadêmicos do Salgueiro, com seu “preto-velho” com mais de cem anos, foi saudada como autêntica potência, “[que] deslumbrou pela vistosidade da fantasia e pela baiana Paula da Silva Campos”, que “conquistou o povo com seus requebros e seu sorriso” (*O Cruzeiro*, ESCOLAS DE SAMBA, 18/02/1955, p. 10-11).

¹⁵³ A incorporação do estilo francês de se vestir tem seu auge na *belle époque* (1898-1914), em que a identificação cultural da elite carioca com a cultura e estilos europeus, especificamente francês, movimentou os signos de sucesso, poder e civilização do período (NEEDEL, 1993, p. 195-198).



IMAGEM 05: *Manchete*, 05/03/1955, p. 39

Nos outros dois excertos, a revista destacou um dos casais de mestre-sala e porta-bandeira da Império Serrano – campeã com o enredo “Exaltação a Caxias”¹⁵⁴. A Mangueira, vice-campeã, surgia com uma dupla de damas/pastoras com o enredo “Natureza Brasileira”, mas que na verdade ficou conhecido como “As quatro estações do ano/Cânticos à natureza”, sem relação com o ufanismo regulamentado¹⁵⁵. Na terceira colocação, Portela cantou uma tradicional festa brasileira dentro do próprio carnaval, “Festa junina em fevereiro”¹⁵⁶, enquanto Salgueiro trouxe o próprio samba como tema¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Samba de Silas de Oliveira, Mano Décio e João Fabrício: “A 25 de agosto de 1803/data em que nasceu Caxias/soldado de opulenta galhardia/este bravo guerreiro/hoje patrono do Exército brasileiro/com elevado espírito de estadista/pacificou de Norte a Sul/os revolucionistas/seu gesto de nobre civismo/é um modelo magnífico/de patriotismo/a sua casta primazia/está na maneira/pela qual se conduzia/honrosamente sentim-nos orgulhosos em acrescentar/que esse vulto encerra/na paz ou na guerra/o ideal do Brasil militar” (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO*, 1955).

¹⁵⁵ “As quatro estações do ano” (Nelson Sargento – Alfredo Português – José Bispo, Jamelão): “Brilha no céu o astro rei com fulguração/abrasando a terra, anunciando o verão/outono, estação singela e pura/é a pujança da natura/dando frutos em profusão/inverno, chuva, geada e garoa/molhando a terra preciosa e tão boa/Desponta a primavera triunfal/são as estações do ano/num desfile magistral/a primavera matizada e viçosa/pontilhada de amores/engalanada, majestosa/desabrocham as flores/nos campos, nos jardins e nos quintais/a primavera é a estação dos vegetais/Ó primavera adorada/inspiradora de amores/Ó primavera idolatrada/sublime estação das flores” (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO*, 1955).

¹⁵⁶ Compositores Candeia e Waldir “59”: “A Fazenda alegre ficou/Quando se anunciou/O casamento da filha/De Antônio João Pedro Santana/Conhecido Coroné Carreteiro/Com a filha do afamado José Fagueiro/Que verdadeira maravilha/Em noite de fevereiro/Todos dançando a quadrilha/A festança está tão bela/Com as sinhasinhas tão exuberantes/E o cura inaugurando a nova capela/Que ficou ainda bem mais linda/Ao receber o fulgor da fogueira trepidante” (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO*, 1955).

¹⁵⁷ “Epopéia do Samba”, composto por Bala, Duduca e José Ernesto Aguiar: “Exaltando/a vitória do samba em nosso Brasil,/recordamos/o passado de infortúnio, quando o qual surgiu/porque não queriam chegar à razão,/eliminar um produto genuíno de nossa nação./Foi para a felicidade do sambista/que se interessou pelo nosso samba/o eminente Doutor Pedro Ernesto Batista,/que hoje se encontra no reino da glória,/mas deixou na terra/portas abertas para o caminho da vitória./Ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô/A epopeia do samba chegou./Foi em nossa antiga Praça Onze/que os sambistas de fibras/lutaram para vencer,/uniram Salgueiro, Mangueira,/Portela, Favela, Estácio de Sá,/resolveram resistir/até a vitória chegar./Hoje o nosso samba é feliz,/em qualquer parte do mundo/nós podemos cantar,/lá-lá-iá, lá-iá, lá-iá, lá-iá,/contra o samba ninguém lutará” (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO*, 1955).

Não era do interesse desses periódicos as letras de sambas. Ainda que o prestígio desses segmentos tenha aumentado, principalmente n’*O Cruzeiro*, as considerações se davam em torno do investimento alegórico e de seu potencial midiático. Os expoentes e dirigentes dessas agremiações eram vistos vinculados às suas práticas, enquanto valor de produto, não enquanto cidadãos. O “potencial histórico e pedagógico” desses sambas se restringia às frases de efeito. Os enredos cantados não eram transcritos e seus conteúdos não eram analisados¹⁵⁸.

No carnaval de 1956, e mesmo nos seguintes, os periódicos mantiveram o ângulo da espetacularização dos desfiles das escolas de samba. A divulgação do “Desfile samba *society*”, título da reportagem de *O Cruzeiro* sobre os préstitos de 1956, sustenta o objetivo principal do periódico: tornar os desfiles das escolas de samba palatáveis para a sociedade carioca.

O “samba *society*” do título era uma derivação de “café-*society*”, expressão criada pelo colunista social do *Diário Carioca*, Jacinto de Thornes, personagem fictício de Eça de Queiroz e pseudônimo de Manuel A. Muller, neto do engenheiro e diplomata Lauro Muller, educado na Inglaterra. Manuel/Jacinto havia se apropriado da expressão do publicista estadunidense James M. Bryant, que a utilizava para descrever a cena noturna de Nova York – dos gigôlos aos artistas de cinema, boxeadores, coristas e jornalistas. No Rio de Janeiro do período, com uma sociedade “esnobe e elitista”, a expressão “café-*society*”, que revolucionou o colunismo social, “seria apenas sua parte mais visível e divertida, mas ainda consideravelmente exclusiva” (CASTRO, 2015, p. 125-126).

O ponto central da nossa argumentação é que, ao manipular a expressão, *O Cruzeiro* projeta para os seus leitores e congêneres um novo sentido para as escolas de samba, agora merecedoras do bom gosto e da exclusividade da “*society*” carioca, brasileira e internacional.

A tática para o refinamento desses segmentos aos olhos dos interlocutores das classes médias e altas, representados pelo poder público, iniciativa privada e leitores, era tornar o sambista em um merecedor dessa valoração. Sob a legenda “Império Serrano: conseguiu conquistar o bissupercampeonato ao raiar do dia”, o “povo do morro” recebia o adjetivo dado por Euclides da Cunha ao sertanejo nordestino: “o sambista de morro é, antes de tudo, um forte”. A feitura dos desfiles, a despeito das dificuldades que a pobreza trazia

¹⁵⁸ Além de *O Cruzeiro* e *Manchete*, o *Correio da Manhã* se ateu ao potencial alegórico e à capacidade organizacional desses segmentos (*Correio da Manhã*, DESFILARAM AS ESCOLAS DE SAMBA NO MAIOR ESPETÁCULO DO CARNAVAL, p. 24/02/1955, p. 09).

aos brincantes, era fruto da “energia artística, vigor coreográfico e expressão de beleza, para renovar-se e sobreviver” (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 86-87)¹⁵⁹.

A reportagem de Álvares da Silva, repórter assíduo nesses certames, apontou nos “mestiços humildes” o papel de heróis do carnaval de rua¹⁶⁰, planejados desde dezembro, “nalgum terreiro, não raro arranjado de empréstimo, nalguma noite de quinta, sábado ou domingo”, reunindo todos os elementos estruturantes dessas escolas: compositores, diretores de harmonia, os ensaiadores, os componentes de alas, as porta-estandartes, os mestres-salas, os passistas” (*Correio da Manhã*, O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA SALVOU O CARNAVAL DE 1956, 16/02/1956, p. 16)¹⁶¹.

Como as considerações textuais eram, recorrentemente, soterradas pela expansão das imagens, essas ora reforçam ora complementam o que o texto apenas assinalou. Dessa forma, o palco/tablado iluminado e cercado, estipula-se, por 120 mil pessoas, é representado em ângulos diversos, em imagens múltiplas.

A “Ala dos Cartolas” e das baianas, ambas da Acadêmicos do Salgueiro, são capturadas a partir da riqueza de suas indumentárias. Cabrochas anônimas com sombrinhas de “nylon”, em grupo, dividem espaço com fotógrafos, ritmistas e um “novo [tipo] de tamborim, também de couro de cabrito esticado não mais a fogo, mas por cravelhas de aço”. Ainda na Salgueiro, a baiana Paula é a maior “vedete” da competição. Girando sua saia, o símbolo salgueirense, aparece sorrindo e fazendo gestos com suas mãos, com domínio completo da cena (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 86-87).

A ala dos Lords também da Salgueiro recebeu relevo especial – e aqui é possível notar como as escolas de samba vêm se especializando em sua organização, com alas diversas e autônomas. Os “Lords”, cujo nome já carrega em si um ensejo distintivo, são clicados em “primorosas evoluções”, de dois ângulos diferentes, ambos aéreos. Segundo o periódico, a ala “evoluciona em torno da ‘baiana’ Paula da Silva Campos, a ‘estrela do

¹⁵⁹ Reportagem de Alvares da Silva, fotos de Luiz Carlos Barreto, Antônio Ronek, Luciano Carneiro, Eugênio Silva, Badaró Braga e Arlindo Caminha. A reportagem ainda fala em “gente formidável – cuja maioria, em geral, faz parte das subalimentadas populações flutuantes dos muitos Canudos inóspitos e distantes, espalhados pelos subúrbios cariocas da Central” (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 86-87).

¹⁶⁰ Mesma posição teve o *Correio da Manhã* (O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA SALVOU O CARNAVAL DE 1956, 16/02/1956, p. 16).

¹⁶¹ Em relação aos bastidores, a publicação revela que o presidente, com sua diretoria, decide o enredo e o tutelam para o “encarregado do carnaval”, ou seja, o artista “que desenha as fantasias e projeta os carros alegóricos”, sempre de maneira sigilosa.

desfile’, na preferência do público e do mestre-sala Cache-nez, cidadão-samba de 1946”. O quadro, que ladeia a grande foto, explica ainda que as fantasias das baianas custaram cerca de seis mil cruzeiros, e que o enredo, “O Brasil nas Artes”, laureava pintores acadêmicos como Vitor Meireles e Portinari, alusão que não se comprovou em sua letra¹⁶².



IMAGEM 06: O Cruzeiro, 03/03/1956, p. 84

Apenas dois anos depois de estrear na Av. Presidente Vargas, a Salgueiro já é apontada pela publicação como concorrente de peso entre as “grandes”. A manchete, acima das fotografias do desfile da escola, em página dupla, reitera o potencial da escola: “Salgueiro provou, definitivamente, que os 3 grandes são 4”. A bateria da escola (com 72 ritmistas), vestindo as cores da escola em com blusa e boné vermelho e branco, se firmou

¹⁶² Nos arquivos da Liesa, o samba-enredo de Djalma Sabiá, Éden Silva e Nilo Moreira imortalizou-se como “Brasil, fonte das artes”: “És Brasil, fonte das artes,/cheio de riquezas mil,/e os nossos selvagens/já se faziam notar,/depois veio a civilização,/as academias dando nova formação/à filosofia rudimentar./Hoje temos obras de talento/que vêm de longínquas eras,/temos artes antigas e modernas./Brasil, Brasil, Brasil,/fonte das musas, és tu, Brasil,/o sonho, a glória e a vida,/tesouro das artes reunidas./Exaltamos nossos mestres brasileiros,/que até por outros mestres estrangeiros/foram invejados, com apoteoses laureados,/tiveram exaltado seu valor/imitado no produto do seu labor./Brasil, Brasil, Brasil,/fonte das musas, és tu, Brasil,/o sonho, a glória, a vida,/tesouro das artes reunidas (Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO 1956).

entre as grandes em meio a uma apresentação com 30 alas e 1.250 figurantes, “rica em evolução” (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 85)¹⁶³.

Do outro lado, a diretoria da “supercampeã”, Império Serrano, é imortalizada em sua sede em frente a um altar para S. Jorge. Na foto são nomeados o presidente, Zacarias Avelar e o “Condestável” – uma espécie de “marechal” que acompanha o rei – Elói Antero. O “bissupercampeonato” foi alcançado com o samba-enredo “O sonho das esmeraldas (Fernão Pais Leme)” – na verdade, o nome era “O sonhador de esmeraldas”¹⁶⁴. Cerca de mil componentes desfilaram já na manhã da segunda feira, rodeados pelos carros que começavam a circular em duas das pistas da Av. Presidente Vargas. Em segundo lugar, Portela, em terceiro, Estação Primeira de Mangueira, com os sambas-enredos “Riquezas do Brasil” e “Getúlio Vargas e Volta Redonda”, respectivamente. Fechando as cinco primeiras colocações, Acadêmicos do Salgueiro, em quarto lugar, e Aprendizes de Lucas, em quinto, não tiveram seus enredos mencionados (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 86-87)¹⁶⁵.

No balanço dos desfiles, o abuso da força policial, a “Polícia do Rapa”, do Município do Rio de Janeiro, foi reiterado, mais um ano, como elemento negativo do carnaval carioca. Em certo momento das evoluções das escolas, um princípio de incêndio causou um tumulto que foi contido com a violência policial, alvejando foliões e a própria imprensa. Diversas fotos em quadros maiores e menores mostram o princípio de incêndio. Nessas, o Major Milton Kluge, comandante da PM, ordenou a prisão e espancamento do “suspeito” que teria provocado o incêndio que serviu de gatilho para “as cenas de selvageria ante 120.000 pessoas” (*O Cruzeiro*, DESFILE DO SAMBA SOCIETY, 03/03/1956, p. 89)¹⁶⁶.

¹⁶³ Para uma visualização detalhada das fotografias e do peso que a Salgueiro teve na cobertura, ver: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103560>>. Acesso em: 25 jun. 2016; <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103561>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

¹⁶⁴ “O sonhador de esmeraldas”, samba-enredo de Mano Décio e Silas de Oliveira: “Paes Leme, o desbravador/cuja famosa expedição chefiou/sua história é página de valor/foi o século XVII que nos presenteou/nas jornadas fulgurantes dos bandeirantes/herói se revelou./Mas o sonho das ricas esmeraldas/não realizou/que importa que as pedras verdes/tivessem sido um sonho vão/e a serra da prata/sua desejada paixão/glória ao sertanejo/que em plena mata do bravio sertão/deu a própria vida/ao progresso da nossa nação” (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS-ENREDO 1956).

¹⁶⁵ A vitória da Império Serrano foi considerada a partir de três novidades segundo a revista, “dois elementos nos pratos, 1 ala de coro feminino de bateria, e 2 mestres-sala dançando com a 1ª porta-estandarte (Everardo e Benício x Senhora do Washington)”. O desfile já na manhã de segunda-feira: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=103563>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

¹⁶⁶ A revista se limitou a dizer que o fotógrafo espancado foi ajudado por Eugênio Silva, fotógrafo de *O Cruzeiro*.

Manchete dividiu suas fotografias entre as “três grandes”: Mangueira, Império Serrano e Portela. Segundo a revista, cerca de um milhão de cruzeiros foi investido por cada uma das escolas na confecção de seus desfiles. Chapéus, ternos, perucas e sombrinhas surgem nos excertos dos enredos, que dividem os holofotes com a “cadência única das baterias vindas dos morros. Entretanto, o real destaque foi a violência da polícia com a imprensa,

Numa atitude condenável, transformou em conflito a bela festa das escolas de samba. Injustificada e violentamente, os policiais da PDF espancaram quase todos os fotógrafos e cinegrafistas (...), impedindo-os de trabalhar e, em consequência, sacrificando a documentação fotográfica de grande parte do desfile (*Manchete*, AS ESCOLAS DE SAMBA DESCERAM COM A MAIS PURA CADÊNCIA DO MORRO, 18/02/1956, p. 60).

Faria de Azevedo, repórter-fotógrafo de *Manchete*, revelou ter sido agredido pela polícia após ter fotografado a prisão de um indivíduo que havia causado um tumulto com gasolina e fogo. Ao perceber que foram fotografados, os policiais quebraram sua máquina fotográfica, uma Rolleiflex, diante de milhares de turistas nacionais e estrangeiros, que começaram a vaiar a violência dos policiais do distrito federal, os quais foram trocados pelos “Cosme e Damião”, outro tipo de regimento policial, para que os préstitos continuassem suas exibições (*Manchete*, A POLÍCIA EFECTOU O BALLET BARBARO DOS CASSETETES, 18/02/1956, p. 64-65).

Em torno do depoimento do repórter de *Manchete*, diversas fotos mostrando a polícia distribuindo cacetadas no povo e na imprensa foram publicadas. A violência da corporação, inclusive, é uma das reclamações constantes da cobertura periódica. Desde o fim do Estado Novo a imprensa denunciou diversas vezes o abuso da força e o cerceamento da liberdade dos brincantes cariocas. Com efeito, ainda que no regime democrático, o uso da força e da violência deixa de ser reflexo da ocasião. Torna-se parte de moeda corrente, em uma sociedade altamente hierarquizada¹⁶⁷.

Tão corrente no período acima analisado (1952-1956), o abuso da força policial seria motivo de muitas outras críticas da imprensa periódica. Sua recorrência revela, além de despreparo da corporação em lidar com multidões, seu funcionamento perverso.

Esses anos também significaram a reunificação dos desfiles das escolas de samba.

¹⁶⁷ O uso histórico da violência policial e dos abusos contra os populares tem raízes mais profundas e cotidianas. É uma das marcas do prelúdio republicano em que, apesar da derrocada do antigo sistema colonial, a exclusão/inclusão da população pobre foi contínua e permanente (SCHWARCZ, 2012, p. 32).

Neles, a Império Serrano, protagonista do período anterior, nos carnavais “oficiais”, terminou novamente fortalecida, acompanhada do surgimento de uma nova, a Acadêmicos do Salgueiro, para o desalento de integrantes de escolas mais tradicionais, como Mangueira e Portela.

A “glória” da Portela na conquista do título de 1953, que marcou um de seus dirigentes, Expedito Silva, não durou muito. Nos três anos seguintes, Mangueira e Império Serrano se revezaram no topo do pódio: “nós sentimos que três anos sem uma vitória, a nossa Portela ia começar a ser esquecida” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967). O predomínio portelense dos anos 1940 foi estremecido até meados da década por candidatas que apresentavam novidades rítmicas e investimentos alegóricos, senão inéditos, mais portentosos aos olhos da comissão julgadora e da própria imprensa.

A razão do esquecimento, apontada por Expedito Silva, era sinal dos novos tempos. No carnaval de 1956 a Portela octacampeã (1940-1947) da década anterior ficou na quarta colocação, atrás mesmo da Acadêmicos do Salgueiro, em seu terceiro carnaval (CABRAL, 1996, p. 381-383). A Azul e branco, para a felicidade de seus componentes, não seria esquecida tão facilmente: afinada com o contexto político do final dos anos 1950, a escola se projetou “nas cabeças” novamente.

Entre os desfiles da Av. Presidente Vargas e a chegada desses à Av. Rio Branco (1957), as escolas de samba definiram sua “espinha dorsal”, a partir da obrigatoriedade em regulamento de quesitos como o samba-enredo e a alegoria (fantasias, carros alegóricos), empreendidos em iniciativas singulares desde o começo dessa pesquisa. Reunificadas em um só desfile, os novos critérios serviram, internamente, como sinais de diferenciação dos outros segmentos que disputavam as ruas do período – ranchos e Grandes Sociedades. Externamente, foram signos midiáticos da imprensa, que publicava suas conquistas e raramente seus anseios.

As escolas de samba tiveram suas práticas culturais reconhecidas a partir de um contínuo e denso diálogo com o Departamento de Turismo, traduzido em apreço, prestígio e projetos da privatização de seus desfiles, a despeito da vontade de seus protagonistas.

Além das disputas nas ruas, essas escolas estavam integradas a um universo carnavalesco amplo, composto por coretos, ornamentações de rua e bailes fechados, que definiam, nas palavras de Helenise Guimarães (2015, p. 167), “o *status* de festa urbana, modelo perfeito de veículo de sociabilidades cuja imagem mais visível será a ‘fantasia’ que cada espaço vestirá no carnaval”.

Nesse sentido, convém se debruçar sobre esses componentes do universo carnavalesco, que se descentralizava em coretos, batalhas de confete, banhos de mar à fantasia e bailes fechados. Dispersos pela cidade, esses festejos foram representados nas páginas periódicas, como as escolas de samba, a partir do predomínio das fotografias, que tinham, como vimos, um lugar preferencial nessas publicações. É a partir dessa relação “foto/texto” que esses carnavais múltiplos serão retomados.

2.2 Os bailes carnavalescos e as folganças nas ruas centrais e na periferia

Cabe lembrar que a materialidade da “foto-texto” se constrói sob determinada perspectiva que fundamenta a concepção do fotojornalismo, a qual se firma a partir dos anos 1940 no mercado editorial das revistas, inicialmente com as matérias publicadas por *O Cruzeiro* e, posteriormente, com os registros fotográficos de *Manchete*, revista criada em 1952, em período de significativa alteração do mercado editorial, que se apresenta já bastante segmentado¹⁶⁸. O fato é que essas revistas – *O Cruzeiro* e *Manchete* – estampavam no período os bens de consumo que se tornariam alvo de seu público leitor em ascensão e, também, cada vez mais em disputa. Nesse sentido, caberia perguntar de que forma eram vendidas por esses veículos de comunicação as manifestações festivas dos espaços fechados, a exemplo dos bailes e também das pândegas de rua que se inscreviam muito além dos desfiles oficiais.

A cobertura desses periódicos (*O Cruzeiro* e *Manchete*) não esgota o assunto. O cotidiano carnavalesco era traduzido de forma pormenorizada pelo *Correio da Manhã*. O matutino oferecia detalhes sobre o ordenamento desses festejos, que não eram priorizados nas páginas semanais das revistas ilustradas. A partir dele é que as portarias policiais ordenavam o consumo das bebidas e dos aditivos carnavalescos nos bailes, como o lança-perfumes. Esses itens eram discutidos tomando como foco o controle dos excessos, embora fosse proibida a venda da cachaça, bebida de fácil e barato alcance, após as 17 horas, e o lança-perfume nos bailes fechados. Dessa forma, “o carioca poderá mostrar aos que nos visitam que nós não somos um povo de bugres de bêbados desavergonhados” (*Correio da*

¹⁶⁸ Nas últimas décadas do século XX, consumo e construção da identidade já se entrelaçavam em um mercado editorial e global cada vez mais disposto a atrelar o consumo à autoestima: “ao atingir esse núcleo da subjetividade, muitas vezes inconsciente, ele[o mercado global] captur[ou] o consumidor” (MIRA, 2001, p. 216).

Manhã, CARNAVAL DENTRO DA LEI, 23/01/1952, p. 03; MEDIDAS PARA O POLICIAMENTO NO CARNAVAL, 23/02/1952, p. 03).

A presença policial, desde que não houvesse tolhimento da liberdade, era defendida “dentro apenas dos limites da decência, da ordem, do respeito, da concórdia e da boa educação” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL DENTRO DA LEI, 23/01/1952, p. 03). Porém, quanto ao uso da força pela polícia, os periódicos analisados sempre enfatizaram sua postura de desprezo pela liberdade, destacando a violência perpetrada contra os brincantes e a imprensa. Essa posição traz em seus argumentos a marca dos abusos cometidos durante o Estado Novo, em que o cerceamento contínuo da liberdade era uma constante que alvejava a plena manifestação do carnaval¹⁶⁹. Com o fim da censura, essas questões passaram a ser denunciadas abertamente nesses periódicos, traduzindo-se em denúncias para que os representantes do poder público organizassem um policiamento que protegesse as diversas agremiações carnavalescas, seus foliões e o livre brincar festivo – o que se provou nulo, tendo em vista os abusos policiais verificados nas páginas anteriores.

A regulamentação do cotidiano carnavalesco, com mais ou menos interdições, fazia parte do cotidiano dos próprios festejos múltiplos. Em 1952, a ACC (Associação dos Cronistas Carnavalescos) promoveu, para “esquentar a cidade”, o concurso da Rainha do Carnaval. Das inscritas, nove candidatas se relacionam com o *show business* do período, como Dorothy Faggin, artista de cinema e Margot Bittencourt, artista de teatro e cinema; ou eram da alta sociedade, como Lisane Barbosa. O concurso, em sua terceira edição, chama atenção para o fato de agregar mais artistas que “pessoas comuns” de qualquer agremiação carnavalesca, mote inicial do mesmo (*Correio da Manhã*, RAINHA DO CARNAVAL, 27/01/1952, p. 03).

No período, a presença de astros e atrizes era comum nos bailes carnavalescos. Para dar “maior brilhantismo às festas pré-carnavalescas” a diretoria do Hotel Glória trouxe Kathryn Grayson e Howard Keel – artistas da Metro Goldwyn Mayer – para participar do Baile dos Artistas, cuja inspiração era seu homônimo realizado na Ópera de Paris. Apesar das interdições, a polícia, mesmo que em peso, não conteve o lança-perfume: “aspirar lança-perfume e tomá-lo junto com a bebida constituía coisa corriqueira, como se fosse

¹⁶⁹ Sobre o Estado Novo ver: Capelato (2003, p. 171). No caso específico da censura no carnaval ver: Bezerra (2012, cap. 2).

absolutamente normal”, garantia a coluna. O alto consumo da bebida aliado ao éter era apontado como fonte da desordem característica desse baile¹⁷⁰.

Entre os bailes que permeavam a cena carnavalesca os da A. A. Banco do Brasil, com seu prédio “feericamente iluminado” com pandeiros gigantes em sua entrada, arregimentava boa parte dos foliões do período. Na foto reproduzida a seguir, o prédio de três andares tem suas sacadas feitas de pandeiros que separavam um andar do outro, sustentados pelo surdo pintado no térreo.

De cada grande pandeiro, outros pequenos, iluminados, acompanhavam o contorno dos desenhos misturando os signos carnavalescos brasileiros – o pandeiro e o surdo do samba – com os europeus: um grande rei momo dança descontraidamente entre os andares. Fechando a fotografia, de enquadramento vertical, um pequeno pierrô, no canto direito, guarnecia a entrada do local.

Se nos clubes e agremiações diversas a folia já fluía para os pagantes, nos barracões das grandes sociedades a situação era calamitosa: préstitos indefinidos, falta de material e verba para confecção dos préstitos. O jornal, como veículo de comunicação, fazia um apelo ao novo prefeito, João Carlos Vital, “para que ele próprio, num esforço supremo, salve o carnaval de 1952 de um fracasso certo (...) não esquecendo nunca que esses clubes poderão deixar de sair à rua, perdendo-se assim os 150 mil cruzeiros da subvenção já fornecida pela Municipalidade” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/02/1952 p. 05). A ingerência era uma falha do Departamento de Turismo no momento em que dois mil turistas já estavam na cidade para o carnaval, além da imprensa canadense¹⁷¹.

¹⁷⁰ Para fechar as intempéries da noite, o fotógrafo Jean Manzon, que havia comprado uma mesa por Cr\$ 2,500, havia se atrasado e a mesma foi oferecida ao delegado e seus auxiliares. Segundo a reportagem, quando chegou ao baile, o fotógrafo e o delegado discutiram em razão de o último não ter devolvido a mesa ao fotógrafo, que investiu contra os policiais e acabou preso, ao que consta, em razão de uma ingerência da organização. Posteriormente, Manzon explicou a situação na delegacia e foi liberado sem receber autuação (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 19/02/1952, p. 08).

¹⁷¹ Segundo a crônica, a afluência de turistas foi tamanha que esses deveriam permanecer em suas próprias embarcações, pois a rede hoteleira não os comportava. Em entrevista, Alfredo Pessoa, diretor de turismo, disse ao *Correio da Manhã* que “nunca houve maior êxito internacional e turístico na história do carnaval carioca. Por via aérea e marítima têm chegado ao Rio turistas procedentes de todas as partes do mundo [em] navios fretados para esse fim.” O diretor chama atenção para a cooperação com as agências de turismo nacionais e estrangeiras que possibilitaram o “incremento da indústria turística em nosso país” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/02/1952, p. 08; NUNCA HOUVE MAIOR REPERCUSSÃO INTERNACIONAL CARNAVAL CARIOCA, 24/02/1952, p. 03).



IMAGEM 07: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/3709 (45), 20/02/1952

O crescimento da indústria turística e a chegada dos visitantes na capital federal elevavam os preços das fantasias carnavalescas. Nas lojas do centro, na rua Uruguaiana, as fantasias simples que poderiam ser usadas nas ruas e aproveitadas no cotidiano de praia, como a do calção do marinheiro, saíam em torno de Cr\$ 250,00. Como a maioria dos bailes exigia a fantasia de luxo, o folião comum, sem posses, dificilmente teria condições de adquirir a “pierrette”, por exemplo, de Cr\$ 690,00: “Sim, as fantasias existem. Mas só para os ricos. A gente pobre se quiser distrair-se, deve fazê-lo de outra maneira”. Se a mulher ou o homem desejassem fantasiar-se de baiana o investimento necessário era de Cr\$ 1.000mil (*Correio da Manhã*, AS LOJAS DA CIDADE COBRAM PREÇOS EXORBITANTES PELAS FANTASIAS DE LUXO, 24/02/1952, p. 03-04, 12)¹⁷².

O carnaval das ruas, locais que não exigiam maiores distinções de seus participantes, seguia em suas tentativas de reabilitação. Mesmo com a chuva, “dezenas e dezenas de blocos improvisados, milhares de mascarados, alguns originais, tomaram as principais artérias da Metrópole para prestar seu tributo ao soberano da folia” (*Correio da Manhã*, AS LOJAS DA CIDADE COBRAM PREÇOS EXORBITANTES PELAS

¹⁷² Numa das maiores casas de moda na rua Uruguaiana, uma cigana com estampas em cores berrantes de famosos figurinistas parisienses era muito disputada. A presença de um Jean Patou faz com que sejam esquecidos a deficiência do tecido e o mau acabamento da fantasia que está sendo vendida a Cr\$ 1.300,00.

FANTASIAS DE LUXO, 24/02/1952, p. 03-04, 12; CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08).

Os ranchos e blocos tiveram menos destaque que no período anterior. Menções honrosas foram feitas aos Decididos de Quintino, Unidos do Morro do Pinto e Inocentes do Catumbi. O curso, que voltou após o hiato disparado pela Segunda Guerra Mundial e o racionamento de gasolina, foi oficiosamente transferido da Av. Rio Branco para a Av. Atlântica, em Copacabana, e logrou êxito com uma fila de carros “levando em seu bojo lindas jovens e senhoras ricamente fantasiadas” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08).

Entre as grandes sociedades, os Fenianos foram os vencedores com homenagem a Carlos Gomes e o seu “O Guarany”. Os Democráticos e os Cariocas trouxeram carros-chefes em homenagem à aviação, os Turunas de Monte Alegre teceram loas a Fernão Dias Paes Leme, Pierrots da Caverna aos egípcios, a Embaixada do Sossego à bandeira nacional com “Ordem e Progresso” e a Embaixada do Silêncio abordou a Proclamação da República. Todos os temas, exceto os dos Pierrots, que quebraram um “pacto silencioso” de anos, foram de motivos nacionais. Entretanto, é lícito observar que as sociedades não lograram o êxito dos anos anteriores, provavelmente pelo atraso no repasse financeiro. Na imagem que segue, um dos carros dos Fenianos, em referência ao “O Guarany”, de Carlos Gomes, ilustra bem alguns aspectos dos desfiles das Grandes Sociedades, em particular, e do período em geral.

A tração animal foi usada para conduzir os carros pelas avenidas, algo próprio das Grandes Sociedades e proibido nas alegorias das escolas de samba. É possível observar também um predomínio das esculturas de indígenas fortes, seminus, representação enraizada no imaginário popular, com arco, flecha e penachos. No topo da alegoria, algumas mulheres, bem à vontade, com roupas leves, se divertem sob os olhares dos foliões que impedem o andamento do desfile.

Tanto os cavalos que conduzem o carro alegórico quanto a proximidade dos foliões singularizam o desfile nessa conjuntura. Ainda não separados pelos alambrados e arquibancadas, a vivência desses brincantes, colados no “acontecer carnavalesco”, é proporcional ao atraso que essa aglomeração gerava no andamento do desfile. Um olhar mais detido delineia a falta de adesão dos foliões às fantasias. Excetuando os que estão em cima do carro, é possível reconhecer somente alguns chapéus de marinheiro e um cocar avulso no meio da multidão.



IMAGEM 08: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/3709 (14), 20/02/1952

Relacionados a um momento de sua decadência, os desfiles dos ranchos e grandes sociedades não se igualavam em prestígio aos bailes fechados (*Correio da Manhã*, CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08)¹⁷³ e, principalmente, ao Baile de Gala do Municipal, que reunia o “*grand monde* carioca” em torno de seu concurso de fantasias (exóticas) e cliques reveladores das foliãs presentes¹⁷⁴.

No período anterior aos festejos as revistas ilustradas não priorizavam em suas páginas os muitos detalhes do acontecer carnavalesco, mas os dísticos do samba-canção. Recorrentemente, a cobertura carnavalesca desses semanários iniciava o ano com homenagens diversas aos sambistas, seus morros, ocupações e principais sucessos. *Manchete*, nesse sentido, fez um perfil de Heitor dos Prazeres, boêmio, pai de família e funcionário público, pintor premiado na Bienal de São Paulo, um “*gentleman*”. Nasceu na Cidade Nova, cresceu entre a Praça Onze e o Mangue, nos ensaios na casa da Tia Ciata, pertencente a um tempo em que a Cidade Nova era toda subúrbio, em que quase ninguém

¹⁷³ Outros bailes como os do High Life, Fluminense, Tijuca T. C., Botafogo, Clube Naval, Clube da Aeronáutica, Ginástico Português, Vasco da Gama, Flamengo e Cassino Atlântico levaram multidões. O *Correio da Manhã* fez um levantamento nos alvarás emitidos pela Delegacia de Costumes e Diversões e constatou que os bailes ocorridos somaram-se a 185 por noite de carnaval durante todos os dias, ou seja, uma quantidade excessiva e impossível de ser coberta e medida por qualquer periódico.

¹⁷⁴ Cerca de oitocentos turistas americanos e canadenses estiveram presentes. O concurso de fantasias foi apenas citado e as fotografias privilegiaram os foliões em grupo ou em sua expansão pândega (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 08/03/1952, p. 24-30; O MAIOR BAILE DE TODOS OS TEMPOS, 15/03/1952, p. 12-25). Texto de José Amádio, fotos de Indalécio Wanderley, Eugênio Silva, Flávio Damm, Ed Keffel e José Medeiros. As mulheres em quadros pequenos foram capturadas em ângulos de baixo para cima, privilegiando suas pernas e as fantasias “exóticas”, como dragões, em que só elaborações do animal eram feitas sobre o biquíni. Outro baile privilegiado pela cobertura era o do Copacabana Palace (*O Cruzeiro*, O ALEGRE BAILE DO COPACABANA, 15/03/1952, p. 48-52).

morava nos morros. Fotografado em meio a um grande prédio – provavelmente o Ministério da Educação, onde trabalhou – e em *close*, o sambista recebe o espaço gráfico de uma estrela hollywoodiana (*Manchete*, A PINTURA COMEÇA AOS 40, 31/01/1953, p. 17-19)¹⁷⁵.

Nessa homenagem vários signos culturais se cruzam: os cenários da pobreza negra e suburbana em que o samba nasceu e o trabalho coletivo nos terreiros deram o tom de comunidade que permeia a formação do indivíduo. Heitor dos Prazeres, a despeito de todas as circunstâncias, tornou-se, segundo a revista, um homem múltiplo: de pai de família a trabalhador, passando por uma carreira de parcerias bem-sucedidas até o reconhecimento em outro segmento cultural: o da pintura. Um *self-made man*. A despeito da trajetória do cantor, o campo cultural em que Heitor dos Prazeres, certamente muito talentoso, foi inserido pela *Manchete* é o da constituição de um indivíduo múltiplo, parte constituinte e operante de uma sociedade cada vez mais dinâmica.

No número seguinte a revista opta por um caminho diferente para tratar do mesmo tema, o samba. Dircinha Batista aparece cantando de um lado e Carmem Costa do outro. Risadinha, Aracy de Almeida, Linda Batista, Marlene e Blackout, entre outros cantores de sucesso, são capturados em fotos que ocupam boa parte das páginas, deixando pouco para os textos. O cenário musical é de um mercado em larga expansão em meio ao lançamento de 450 composições inéditas. Segundo a revista (*Manchete*, A BATALHA SUBTERRÂNEA DO CARNAVAL, 07/02/1953, p. 23), “dez das 450 o povo tomará conhecimento, o resto ficará na prateleira como lembrança de um sistema louco de comerciar, como atestado ao protecionismo a certos compositores e o apadrinhamento de certas fábricas gravadoras com seus respectivos intérpretes”¹⁷⁶.

No ano seguinte, no mesmo período pré-carnavalesco, *Manchete* retoma o sambacção em suas especificidades: dores dos amores frustrados e a reivindicação do povo eram temas/problemas correntes. A inflação, o transporte sem qualidade, ou mesmo o custo da energia são tratados em diversas canções que retratam o cotidiano sofrido, nas vozes de

¹⁷⁵ Reportagem de Rubem Braga, fotos de Roberto Moraes. As parcerias com Sinhô e Noel Rosa foram de um tempo em que as músicas eram lançadas na Praça Onze e na Festa da Penha, época quando os violeiros eram perseguidos pela polícia. Algumas das telas de Heitor dos Prazeres são reproduzidas e apresentam negros dançando em meio a um ambiente bucólico, próximo do que seria “característico” da cultura e das tradições populares nas quais o autor estava inserido.

¹⁷⁶ Reportagem de Fernando Lobo, fotos de Aymoré Marella.

Heleninha Costa, Jorge Veiga e Emilinha Borba (*Manchete*, O POVO REINVINDICA EM RITMO DE CARNAVAL, 06/02/1954, p. 26)¹⁷⁷.

Sem entrar nos méritos e meandros dos tipos de samba-canção, verdadeiros sucessos nas boates cariocas¹⁷⁸, cabe considerar que esse era um produto para consumo rentável em meio ao lançamento de centenas de músicas, segmentadas em tipos específicos que dialogavam com os anseios e frustrações dos ouvintes/leitores/foliões.

Os problemas do cotidiano, cantados nos sambas, dividiam espaço com a expansão geográfica dos pândegos e seus coretos¹⁷⁹ (*O Cruzeiro*, OS CORETOS DOS SUBÚRBIO, 21/03/1953, p. 56-58) e o extravasamento, nos bailes, em que as pernas de fora e os corpetes são signos recorrentes da liberdade feminina¹⁸⁰. Além desta, o transbordamento do desejo – sugerido pela legenda que acompanha o casal na escada – e o excesso festivo, com o jovem que dormia nas cadeiras, compõem um carnaval que dribla as regulamentações policiais e as regras cotidianas, atendendo aos seus preceitos de reversão da ordem (BAKHTIN, 1993).

As pernas de fora eram correntes nos bailes do período. Em cima das mesas, em poses planejadas com os fotógrafos, publicar fotografias das mulheres em cima das mesas e cadeiras era sinônimo do sucesso dos bailes fechados, como o dos Artistas, no Hotel Glória, e o Baile das Atrizes. Em meio ao divertimento a nota negativa ficava, invariavelmente, para o policiamento, que criava “um ambiente de cerceamento da liberdade”, recorrentemente driblado pelos foliões (*Manchete*, NO BAILE DOS ARTISTAS, 21/02/1953, p. 37; *O Cruzeiro*, O ‘BAILE DOS ARTISTAS’ NO GLÓRIA, 21/02/1953, p. 06-15; BAILE DAS ATRIZES, 07/03/1956, p. 52-56)¹⁸¹.

¹⁷⁷ Reportagem de Milton Pedrosa, fotos Aymoré Marella. O cotidiano sofrido era tema das festas carnavalescas: “a vida cara, a falta de gêneros, de água de luz, de gás, de brinquedos para as crianças da favela. Em pleno Carnaval, em vez de esquecer... ele lembra as suas mágoas, suas tristezas e reivindica aquilo que ele tem necessidade: melhores salários, mais escolas para morar...”.

¹⁷⁸ Sobre o samba-canção na noite e nas rádios cariocas ver: Castro (2015).

¹⁷⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=85717>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

¹⁸⁰ A cobertura da imprensa no período privilegiava as mulheres bonitas e animadas nos bailes. Separadas entre “balzaquianas” e “brotinhos”, sendo estas mais valorizadas em relação às primeiras, as fotografias sugestionavam para uma liberalização do cotidiano que, junto à possibilidade de comportamentos “imorais”, era proclamada em alguns momentos por esses periódicos, na medida em que adotam um comprimento cada vez menor de vestimentas valorizando as pernas, apontando para um extravasamento dos padrões morais ao expor a sensualidade (MAZIERO, 2011, p. 30-33).

¹⁸¹ Nesse sentido, o Baile dos Artistas e das Atrizes são os melhores exemplos. O Baile do Rádio, com brigas e mulheres seminuas também (*Manchete*, BAILE DO RÁDIO. BAILE DAS ATRIZES, 28/02/1953, p. 06-12).



IMAGEM 09: *Manchete*, 14/02/1953, p. 08-09

Entretanto, anualmente, o ponto alto e aguardado pelos leitores/foliões e pela própria equipe da revista era o Baile de Gala do Municipal. Nesse, o tom era mais voltado ao garbo e à elegância, ainda que muitos não obedecessem às determinações do convite, que pedia traje a rigor ou fantasia de luxo. Poucos são os enfoques no extravasamento, que se dá com beijos calorosos e/ou tubos de lança-perfumes nas mãos. Enquanto isso, as fantasias obrigatórias e o traje a rigor foram cumpridos, diferentemente do Municipal, no Copacabana Palace. Uma diferença nítida da cobertura desses bailes de elite para os outros é que nesses, como os bailes do Rádio, dos Artistas e das Atrizes, o extravasamento das mulheres seminuas desafiando o recato são recorrentes, ao passo que nos bailes de luxo os casais à mesa, sentados, e mesmo em meio à multidão, são capturados de modo mais formal em seus cliques (*Manchete*, NO COPACABANA PALACE, 28/02/1953, p. 46-48; NO TEATRO MUNICIPAL, 28/02/1953, p.18-23; *O Cruzeiro*, MUNICIPAL, 28/02/1953, p. 04-17)¹⁸².

Segundo Ellen Maziero (2011, p.35), a década de 1950 marcou uma virada nas fantasias carnavalescas. Nesse período, as fantasias luxuosas, com muita ornamentação e tecidos pesados, comuns em carnavais passados, vão cedendo espaço para “roupas mais leves, como shorts, blusas tomara-que-caia, *baby dolls* e fantasias que expunham as pernas e permitiam às folionas brincar de maneira mais descontraída o carnaval”.

¹⁸² Fotos de Flávio Damm, Eugênio Silva, Indalécio Wanderley, Henry Ballot e Antônio Ronek.

Independentemente do tom das cores usadas para pintar essas mulheres, o fato é que a conjuntura moderna possibilitava uma liberalização dos costumes e dos papéis ocupados cotidianamente. No carnaval desses bailes fechados tornava-se possível a captura, natural ou programada, desse momento de quebra do cotidiano, inversão da ordem, arrefecimento das regras – ainda que temporariamente:

Os periódicos procuravam registrar imagens que manifestassem a inversão dos valores estabelecidos, a fim de sustentar um ponto de vista sobre os festejos. Embora as fotos não sejam o único elemento que demonstre o caráter transgressor do carnaval, verifica-se que eram usadas como evidências desse julgamento, de modo que, mesmo sendo muitas vezes posadas, eram apresentadas como se fossem espontâneas, a fim de atribuir ao discurso maior poder de convencimento e criar a ilusão de que os comportamentos eram recorrentes, podendo ser flagrados a qualquer instante (MAZIERO, 2011, p. 40).

As mulheres não se restringiam aos bailes. Nas agremiações carnavalescas elas surgem na organização dos terreiros que, além de aglutinar a dimensão sagrada dos cultos africanos, davam a bênção para os ranchos, num primeiro momento, e para as escolas de samba, posteriormente. Como porta-bandeira, pastora, baiana ou cabrocha, elas participavam nos desfiles, que se transformavam em momentos nos quais essas mulheres abandonavam o reduto do lar e a condição de empregadas domésticas, lavadeiras e costureiras “para transformarem-se em estrelas da festa” (MAZIERO, 2011, p. 53).

Mikhail Bakhtin (1993) interpretou, de modo geral, os ritos e os espetáculos como canais em que uma nova ordem, um novo mundo era possível à parte da organização feita pela Igreja e pelo Estado. A conjuntura carioca certamente difere da Idade Média e do Renascimento, mas nos permite pensar que os anseios, as vontades e os desejos desses foliões encontravam nesses ritos um lugar para a construção de uma nova visão do mundo, rompendo o paradigma vigente (BAKHTIN, 1993, p. 05, 222, 355).

Se no carnaval das escolas, nos desfiles, a concorrência impulsionava o luxo, nas ruas, sozinhos ou em blocos, os foliões improvisavam como podiam. A imagem a seguir denota um exemplo claro do improvisado popular, que lança mão da criatividade para reformular os signos que o rodeiam:



IMAGEM 10: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/137 (12), 27/02/1954

O bloco observado desfilava provavelmente em um bairro ou centro urbanizado carioca, tendo em vista os prédios e o comércio em torno, no sábado de carnaval. No primeiro plano, um homem negro e gordo, travestido de baiana, sabia que estava sendo capturado e olhava orgulhoso para a lente do fotógrafo do *Correio da Manhã*. À sua direita, outros dois homens, um travestido de bailarina e o outro provavelmente de “bebê”, também aguardam ser fotografados. Dos três protagonistas que ocupam a imagem, o mais à vontade com a situação é a “bailarina” que simula, descontraído, um passo de dança.

Nas ruas, nesse enfoque, o predomínio de homens é evidente – somente duas senhoras aparecem sorrindo atrás da bailarina –, inclusive senhores de terno e camisa social, provavelmente indo trabalhar. Essa confluência de signos homem/travesti, formalidade/chiste, festa/trabalho traduz os múltiplos sentidos e funções que as ruas possuíam e possibilitavam aos seus foliões nesse contexto, certamente mais fluido e menos oneroso que os bailes caros e desfiles.

A baiana da foto era uma fantasia muito comum nos anos 1950. Anos antes desse retrato, nas ruas, nos terreiros, nas escolas de samba, contando com o magnetismo de Carmen Miranda, a tia baiana virou personagem/fantasia e signo de brasilidade, talvez o que mais tenha se destacado no exterior.

No corpo e na voz da cantora, esse estereótipo de Brasil alastrou-se no exterior nos anos 1940, e permeava os desejos de homens e mulheres, ricos ou pobres, que adaptavam e estilizavam essa fantasia. Sua maior propagandista, de volta ao Brasil para o carnaval de 1955, foi recebida no aeroporto do Galeão após 14 anos longe do país. Em reportagem de

muitas páginas, a volta da cantora luso-brasileira foi razão suficiente para que a revista refizesse seu percurso profissional, do cinema nacional com “Alô, Alô Brasil”, um musical carnavalesco de 1935, até sua ida para os Estados Unidos, onde fez 14 filmes, a partir de 1940¹⁸³.

Dos Estados Unidos vinham os artistas aguardados para os festejos de momo. Em 1955, a presença de Elaine Stewart e Walter Pidgeon no Rio de Janeiro acelerou o ritmo das noites cariocas¹⁸⁴. Stewart, mulheres em cima das mesas, fotógrafos estrategicamente posicionados para fotografar as moças propositalmente desprevenidas. Em tiragens que chegavam a 660 mil exemplares, no caso de *O Cruzeiro*, os eventos estruturavam o calendário carnavalesco e seduziam os leitores, que se projetavam nos bailes diversos: do Hotel Glória, das Atrizes, do Rádio, os dois últimos, geralmente em algum teatro, e os bailes do Hotel Copacabana e do Municipal, redutos do “café-society” (*Manchete*, CARNAVAL NO GLÓRIA, 19/02/1955, p. 06-09; *O Cruzeiro*, O BAILE DOS ARTISTAS: GLÓRIA, 26/02/1955, p. 04-12; *O Cruzeiro*, O BAILE DE GALA DO MUNICIPAL, 05/03/1955, p. 04-17; *O Cruzeiro*, BAILE DAS ATRIZES, p. 74 d-g.).

A chegada das celebridades no período impulsionava a concorrência dos foliões e dos periódicos na cobertura do seu dia a dia, como Myrian Stevenson, que venceu Marta Rocha no concurso de Miss Universo (*Manchete*, 26/02/1955, capa; p. 03). No Copacabana Palace, no sábado carnavalesco, “quatro baianas”, sendo três delas “falsas” – Ginger Rogers, Elaine Stewart e Dolores Guinle, nascidas nos EUA – e uma “verdadeira”, Marta Rocha, são capturadas se arrumando antes do baile. Várias são as fotografias feitas em torno do “preparo” das três “gringas”, no sentido de mostrar o passo-a-passo na produção das fantasias de baiana, iguais por sinal, desenhadas por José Ronaldo.

Das várias fotos, talvez a mais significativa é a que segue, em que Ginger Rogers aparece em pé ajudando Elaine Stewart, sua contemporânea em Hollywood, a se arrumar enquanto Dolores Guinle, herdeira do Copacabana Palace, olha para a câmera ressabiada. A composição da foto insinua já uma intimidade com as coisas nacionais, a baiana, por exemplo, na medida em que Ginger Rogers ajuda sua compatriota norte-americana a terminar seu *look*. Não é gratuita, evidentemente, a escolha do momento, nem da fantasia,

¹⁸³ A atriz e cantora de música popular é anunciada como aquela que mais “funcionou” promovendo a Bahia, “através de sambas, sambas-canções, jongos, etc.” (*Manchete*, O BRASIL ABRAÇA A EMBAIXATRIZ DO SAMBA, 11/12/1954, p. 04, 55-59).

¹⁸⁴ “Os famosos astros e estrelas são encontrados nos mais elegantes lugares do Rio, dançando o samba em companhia de alguns dos maiores anfitriões da cidade. Estiveram no Copacabana Palace, na boate Vogue, e, naturalmente, fizeram muito sucesso” (*Manchete*, CARNAVAL NO RIO, 05/02/1955, p. 06-10).

visivelmente estilizada, quebrando com o padrão “natural” e cotidiano das tias baianas do samba, sem os muitos colares e joias carregadas pelo trio representante da elite¹⁸⁵.



IMAGEM 11: *Manchete*, 26/02/1955, p. 06

Na cobertura final do carnaval de 1955, feita em número exclusivo pela *Manchete*, o Baile do Municipal, com a decoração “Mil e uma noites”, aparece em várias fotografias com pierrôs, baianas estilizadas, máscaras e maiôs com muito brilho:

Fantasia de todos os tipos: desde o democrático e leve ‘short’ (com camisa de meia, com camisa estampada, sem camisa, com colar havaiano, com boné de marinheiro), até os luxuosíssimos, incômodos e carosos marajás, príncipes, chineses, cossacos, venezianos, marcianos, Robin-Hoods, pagens, cavaleiros do rei, gaúchos, baianas, odaliscas, pavões, galos, favoritas do rei, noivas do Aladim, anjos, arqueiros, damas antigas, bailarinas, portuguesas (*Manchete*, O MUNICIPAL FOI O MAIOR, 05/03/1955, p. 23; *O Cruzeiro*, MUNICIPAL, 12/03/1955, p. 18-34)¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Jorge Guinle preparou uma recepção para Ginger Rogers, seu marido Jacques Bergerac e Myriam Stevenson no Golden Room do Copacabana Palace. Myriam Stevenson estava no carnaval paulista (*Manchete*, 26/02/1955, p. 12). O número seguinte trouxe em sua capa Ginger Rogers vestida de baiana e tocando um pandeiro pequeno (*Manchete*, 05/03/1955). A agenda carnavalesca das estrelas se encerrou com o desfile das campeãs no Maracanã (*Manchete*, POR CAUSA DO BICAMPEONATO TODO MUNDO SAMBOU, 05/03/1955, p. 12-14).

¹⁸⁶ Imagem panorâmica da decoração disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=96883>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

As fantasias premiadas revelam o grau de investimento das concorrentes. Em primeiro lugar “Cisne Real”, que com 50 mil pedras, 500 clips e 78 plumas tinha custado 190 mil cruzeiros à Ruth Amaral (*O Cruzeiro*, MUNICIPAL, 12/03/1955, p. 27).

De forma geral, os foliões passearam entre as fantasias tradicionais, segundo *Manchete*, “um dos elementos de permanência da maior festa do Brasil”, como Colombina, Pierrot, Arlequim, bandeirante; e outras agregaram novidades: marciano, Super-Homem, Homem-Espaço. Entre as “pobres” estavam o travesti de homens, sem inspiração na escolha das roupas; e as mais criativas eram “Calos na Certa”, satirizando Carlos Lacerda, e outra que relacionava *whisky* à Ava Gardner (*Manchete*, CAI A MÁSCARA NOS TRÊS DIAS, 05/03/1955, p. 36).

Certamente os carnavais de 1955, vendidos nas páginas de *Manchete*, podem ser alocados dentro de um mercado de consumo do campo da cultura em que os astros do cinema hollywoodiano são os símbolos dessa interlocução. Ainda no Brasil após o término dos festejos, Ginger Rogers e seu marido foram “flagrados” assistindo a uma apresentação de “candomblé” no Hotel Glória. O casal havia programado uma ida à Bahia, mas acabou abortando a viagem. Assim, Eduardo Tapajós, do Hotel Glória, montou uma apresentação de “falsa macumba puxada à uísque”. A tradução do culto africano ficou sob a responsabilidade de Solano Trindade. Este reuniu alguns bailarinos que apresentaram durante quase uma hora uma “macumba para turistas, com os ‘santos’ baixando de minuto a minuto”. Nas fotografias a atriz aparece ao lado dos batuqueiros e ensaiando alguns passos do ritmo, aparentemente feliz (*Manchete*, 12/03/1955, p. 05).

A organização de um *show* de candomblé, no centro do Rio de Janeiro, para o consumo dos turistas-estrelas norte-americanos. Na conjuntura do período, a simples presença da atriz funcionava como um sinal positivo para o evento assistido. Atrélada à condição de produto, a cultura africana, traduzida na ocasião em representação artística, recebe o aval de um dos signos de sucesso do período, inserindo o ritmo do batuque nas possibilidades de consumo disponíveis, e retroalimentando a imagem e a repercussão de Ginger Rogers e do cinema hollywoodiano no país.

Representativo dessa toada, em que candomblé e samba são exportados no seio de um mercado da cultura, é Ary Barroso. O compositor e músico excursionava naquele momento em Buenos Aires e Punta del Este, no Uruguai, com a Orquestra de Ritmos Brasileiros. As apresentações, que atraíram até 40 mil pessoas em praça pública, contavam com bailarinos que ensinavam os passos de samba para um público interessado nas coisas

nacionais (*Manchete*, ARY BARROSO CONQUISTA A TERRA DO TANGO, 12/03/1955, p. 25-27).

A projeção dos carnavais brincados no Rio de Janeiro se deu também nos cinemas franceses, em meio a uma série de filmes chamados *Actualités françaises*, que eram reportagens sobre assuntos diversos, como eleições, festas, costumes e guerras ao redor do mundo. Com o intuito de atualizar o cidadão francês sobre o que ocorria em outros países, esses clipes, orientados a partir do olhar dos produtores franceses, destacavam pontos representativos dos países pinçados¹⁸⁷.

No caso brasileiro, a pesquisa se deu em torno do carnaval carioca. Na série “*Regards sur le monde*”, o carnaval do Rio de Janeiro é trazido à baila a partir de pontos que já parecem conhecidos pelo público francês¹⁸⁸. É estabelecido um padrão de filmagem: da rua para os bailes fechados. Nas ruas, a população “entregue ao delírio do samba”, segundo o narrador francês; nos bailes, as câmeras destacam belas mulheres, anônimas ou famosas, como Ginger Rogers, vestidas com a já conhecida fantasia de baiana, jogando confete para o alto, numa clara emulação da alegria carnavalesca medida, posto que sabiam da filmagem.

Na cobertura nos logradouros públicos, onde os festejos foram mais modestos em 1955, o narrador destaca apenas 29 mortos e 300 prisões contabilizadas com certo otimismo. Das ruas um grupo de “índios”, talvez um rancho, é fotografado dançando com muitas penas, lanças e ameaça de um “ataque” em plena avenida. O vídeo se encerra com os bailes fechados com grupos diversos dançando fantasiados, as mulheres e os homens vestindo ternos – aliás, os homens nos salões sempre são apresentados em ternos, dificilmente fantasiados; as mulheres nos bailes fechados estão quase sempre fantasiadas, uma delas é capturada dançando quase nua (*Inathèque, LES ACTUALITÉES FRANÇAISES, AU RYTHME DU TEMPS*, 04/03/1955).

No ano seguinte, 1956, sobre a produção de “*France Video*” as filmagens já ampliam sua cobertura da festa em duração (para um minuto e trinta segundos), e em perspectiva, começando a câmera fixa e em panorama no Pão-de-Açúcar. A câmera acompanha as alegorias das ruas (um soldado de lata), um grupo de foliões (bloco de

¹⁸⁷ A pesquisa foi feita sob orientação da professora Anaïs Fléchet, no âmbito do doutorado sanduíche, no centro de documentação de áudio e vídeo, Inathèque, vinculada à Bibliothèque National de France – sítio François Mitterand.

¹⁸⁸ Os filmes jogavam com estereótipos conhecidos do público francês, pois as músicas latinas tiveram um aumento importante em vendas com pico entre 1949-1959, “não sendo mais uma curiosidade exótica, mas um produto de consumo em massa na França” (FLÉCHET, 2013, p. 121, tradução nossa).

negros) com fantasias ou acessórios bem simples, máscaras, chapéus, lenços e roupas curtas, camisas abertas, tudo em consonância com o sol do verão carioca.

Certas de que a imagem em movimento deve ser analisada em seu *continuum*, diferenciando os assuntos e os ângulos objetivados (GERVEREAU, 2004, p. 123-128), as tomadas obedecem a uma sequência que se inicia no público e se direciona ao privado. Nos bailes noturnos, percebe-se uma quantidade de máscaras e diversidade de motivos alegóricos: diabos, chineses, palhaços, baianas, vedetes, melindrosas. “Índios” de cara pintada e pele de onça acomodam-se ao lado de homens de *smoking*; “malandros” tocam em bandas até o cansaço extremo, o que se atesta pelo suor, completando a cena dos clubes (*Inathèque, LES ACTUALITÉS FRANÇAISES*, 20/02/1956).

Uma segunda versão, lançada dois dias depois, uma versão mais curta, com som, foi lançada e projetada nos cinemas franceses sob o título “*Le carnaval de Rio de Janeiro*”. O locutor menciona a pretensão dos cariocas em disputar com o carnaval de Veneza. Nesse sentido, a cidade tem seu funcionamento suspenso durante alguns dias: carros, ônibus e bondes “cedem lugar à loucura e ao ritmo de samba eterno” (*Inathèque, LES ACTUALITÉS FRANÇAISES*, 22/02/1956). Concomitantemente às especificações da festa, a câmera foca uma travesti, não rara naqueles carnavais, mas em grande medida negligenciada pela imprensa brasileira, e a narração *in off* condena: “*c’est tellement tort*” (“é tão errado”), em tom de voz suave, projetando um flerte entre a foliã e o locutor.

Na nova versão, há um balanço da violência da festa: 39 mortos, 114 machucados gravemente, “mas não é muito se comparado aos anos anteriores”. Intercalando a festa e o seu preço, medido em mortos e enfermos, o vídeo se encerra com uma música *in off*, que nada se assemelha ao samba divulgado no exterior (*Inathèque, LES ACTUALITÉS FRANÇAISES*, 22/02/1956)¹⁸⁹.

De volta ao Brasil, pelas ruas, avenidas, praças e praias da cidade, batalhas de confete, coretos públicos ornamentados e banhos de mar à fantasia ocuparam o cotidiano festivo. No intuito de medir não a recorrência, mas a espacialidade dessas práticas, diversas coberturas jornalísticas, de 1946 até 1955, foram recuperadas e agrupadas em sua dimensão geográfica.

No Mapa 3¹⁹⁰, as batalhas de confete e os coretos públicos eram, como podemos perceber nos pontos amarelos e azuis, respectivamente, muito apreciadas na zona norte e

¹⁸⁹ Canal de difusão F.

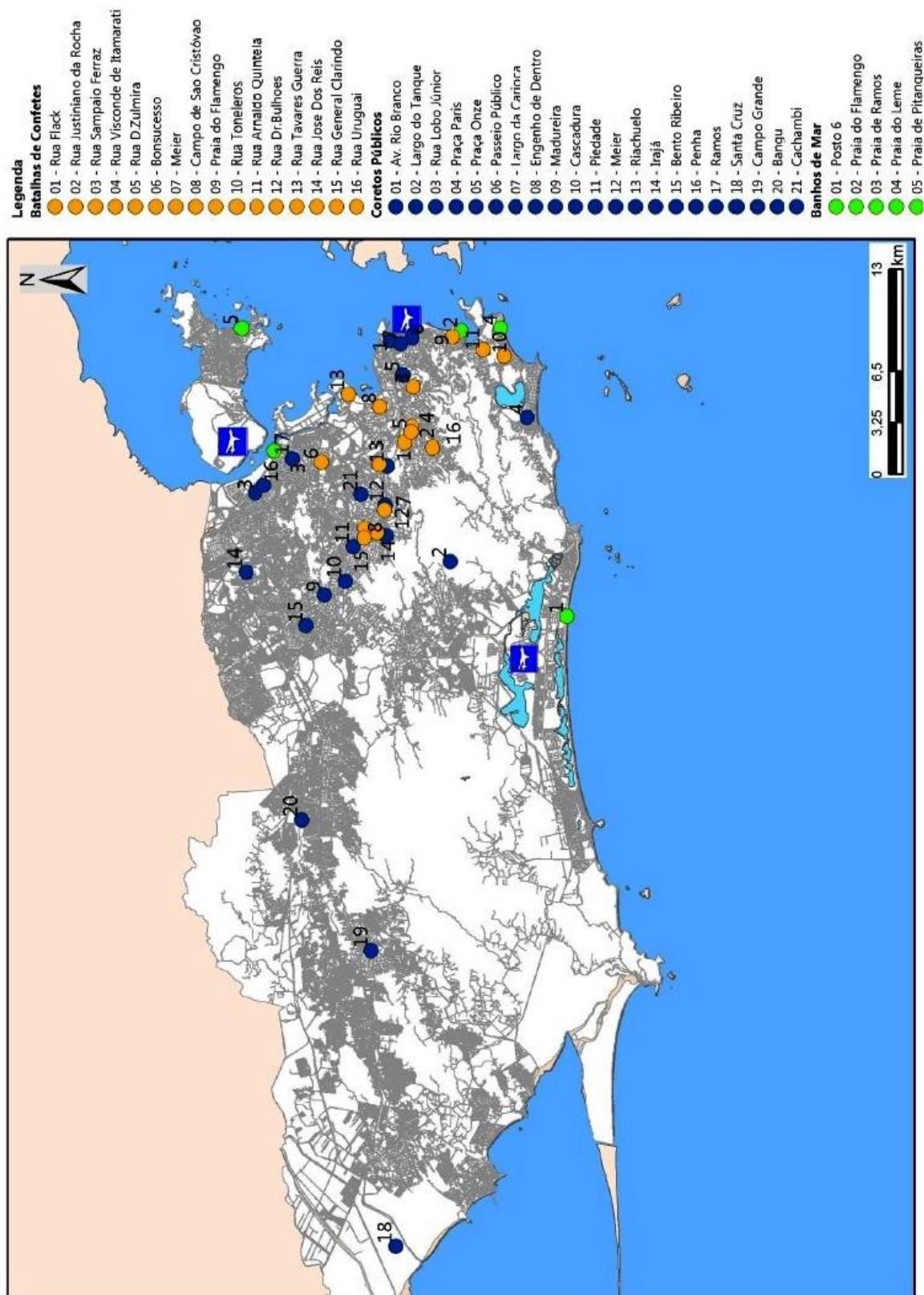
¹⁹⁰ O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficas SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas)/RJ, pelo engenheiro cartógrafo Luis Otávio R. Sampaio (Acesso e *download* em Abril/2015).

subúrbio. Ainda em 1946, as ruas Flack, Justiniano da Rocha (ambas no Riachuelo), Sampaio Ferraz (Estácio) e Visconde de Itamarati (Maracanã) (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/02/1946, p. 11) dividiam as atenções da zona norte com a tradicional rua D. Zulmira, em Vila Isabel. Nos anos seguintes, diversos logradouros do subúrbio e da zona norte, como Bonsucesso, Méier, Campo de São Cristóvão, rua Dr. Bulhões (Engenho de Dentro), rua Tavares Guerra, ruas José Dos Reis e General Clarindo (Engenho de Dentro), e rua Uruguai, possibilitaram outros caminhos festivos para os foliões cariocas, que envolviam menos investimento em fantasias e eram públicos. As batalhas mais próximas da Av. Rio Branco, que também comportava um coreto com festejos públicos nos arredores, eram na praia do Flamengo (Av. Beira Mar, entre as ruas Silveira Martins e Correa Dutra), rua Toneleros (Engenho de Dentro) e Arnaldo Quintela (Copacabana) (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 17/01/1950, p. 05; 26/01/1950, p. 05; 02/02/1950, p. 05; 14/02/1950, p. 06; 11/02/1953, p. 08; 03/02/1953, p. 05; 13/02/1955, p. 09).

A descrição oferecida, aliada à visualização do mapa a seguir, elucida um ponto importante da descentralização desses festejos. Essas batalhas de confete, geralmente organizadas pelos moradores e comerciantes dos seus respectivos bairros, eram as preferências da zona norte e do subúrbio. Enquanto isso, ao centro e à zona sul cabiam os desfiles nas avenidas e os bailes fechados.

Outro exemplo importante eram os coretos ornamentados, também frutos da iniciativa individual dos moradores, e raramente do poder público. No centro, eram patrocinados pela prefeitura os coretos da Av. Rio Branco, Praça Paris, Praça Onze, Passeio Público e Largo da Carioca. Os outros dezesseis coretos, quase invariavelmente com dinheiro do comércio ou do “livro de ouro” dos moradores, espalhavam-se de Santa Cruz ao Riachuelo, do Irajá ao Largo do Tanque (Jacarepaguá), cruzando com Madureira (um dos pioneiros na “arte coletiva”), Cascadura, Piedade e Méier (*Correio da Manhã*, O TRÁFEGO DURANTE O CARNAVAL, 02/03/1946, p. 08; NÃO ACABOU A PRAÇA ONZE, NÃO, 01/02/1948, p. 24; CARNAVAL, 04/01/1950, p. 05; *Correio da Manhã*, CARNAVAL, 28/01/1950, p. 05; CARNAVAL, 23/02/1950, p. 18; CARNAVAL ANIMADO SEM EXCESSOS, 28/02/1952, p. 08).

MAPA 3 - Batalhas de confete, coretos públicos e banhos de marnas praias do Rio de Janeiro (1946-1955)



Garantido pelos desfiles das escolas de samba, grandes sociedades e ranchos, o fluxo dos foliões suburbanos rumava também para os banhos de mar à fantasia no Posto 6, em Copacabana, no Flamengo, no Leme ou na praia de Ramos e nas ilhas, em Pitangueiras, mais próximo do subúrbio, evitando o problema comum do trânsito (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/02/1946, p. 11; 31/01/1948, p. 11; 18/01/1948, p. 05; 03/02/1953, p. 05; 08/02/1953, p. 09).

O fluxo de foliões que desciam até a Av. Rio Branco diminuiu ano a ano. O movimento na Central do Brasil caiu de 559.799 passageiros, em 1954, para 517.605, em 1955. A título de exemplo (*Correio da Manhã*, MAIS REDUZIDO O MOVIMENTO DE PASSAGEIROS, 25/02/1955, p. 03), o assunto era sempre relacionado, pela imprensa periódica, com o fim do carnaval de rua. Anos mais tarde coube a uma das memorialistas do carnaval, Eneida, atentar para o fato de que era nos subúrbios, de Cascadura e Madureira, e não mais no centro, que o carnaval de rua com “a velha morte” e os “dominós” pulsava vibrante (*O Cruzeiro*, CHICA DA SILVA ENTRA DE NOVO PARA A HISTÓRIA DO CARNAVAL, 02/03/1963, p. 33-34).

Esse interregno na narrativa do carnaval “tipo exportação”, estampado nas páginas das revistas com estrelas nacionais e internacionais, para tratar dos festejos abertos, serviu para pensarmos esses tríduos enfeixados numa conjuntura moderna e de consumo da cultura, em que somente uma parte desses carnavais, em essência, múltiplos, era direcionada ao consumo e servia enquanto signo de Brasil. Não era o caso do Bonde de Cascadura, capturado a seguir:



IMAGEM 12: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/4659 (05), 20/02/1955

Falando sobre a manhã do sábado de carnaval, o *Correio da Manhã*, em 1955, constatou que nenhum folião avulso, mascarado ou não, era visto nas ruas e praças da Zona Sul, Zona Norte e subúrbios. O movimento nas ruas era o do cotidiano de trabalho. Quanto às ornamentações, a Av. Rio Branco teve grandes máscaras pontilhadas de lâmpadas penduradas em seus postes, e nas árvores, homenagens aos grandes clubes carnavalescos, enquanto na Praça Onze somente um tablado e dois pequenos coretos eram vistos comprovando o trecho do samba “Vão acabar com a Praça Onze”. Até mesmo o Bonde de Cascadura, que saiu do Méier e despachou os carnavalescos na Praça Mauá, esteve esvaziado: “eis aí o retrato fiel da manhã de ontem: pouca animação, nenhum entusiasmo, ausência completa de espírito carnavalesco que tanto animava os foliões cariocas” (*Correio da Manhã*, O RIO SOB O DOMÍNIO DE S. M. O REI MOMO, 20/02/1955, p. 12).

Tal descrição não combina com a foto tirada no mesmo dia da reportagem descrita. A imagem – retirada do Acervo Fotográfico do *Correio da Manhã*, e não do jornal publicado no dia – diz respeito a um aglomerado de foliões, mulheres, crianças e adultos, em sua maioria sem qualquer fantasia, trajando roupas simples, alguns sem camisa, uns com máscara, denotando um ar de informalidade própria das ruas cariocas. Em frente ao “Bar Flórida”, o grupo posava para a foto cujo centro era ocupado, ao fundo, pelo “Bonde de Cascadura”, enfeitado com um cartaz com os dizeres: “Se você viu cale a boca”; e à

frente, sorridente, seu condutor, que parecia compactuar com a felicidade e o deboche de uns que se entremeavam a olhares desconfiados e sérios para o clique que os eternizava.

Esses anos eram cortados por modelos diferentes da festa, dentre os quais somente um se projetava internacionalmente. Em 1954 e em 1956, o “Carioca Ball”, realizado em Nova York, nos hotéis Waldorf-Astoria e Baltimore, respectivamente, é exemplo da interlocução dos bailes cariocas de festa. Baianas, odaliscas e um “selvagem” dividem a cena do baile, que foi organizado pela colônia brasileira nos Estados Unidos. Esta representada pela Brazilian Cultural Society, composta por brasileiros e norte-americanos, “tal como no Rio, reuniu vestidos compridos e fantasias de luxo e a alegria dominou o ambiente até o amanhecer”. Apesar das similitudes e correlações, a orquestra era norte-americana, o lança-perfume não grassou os narizes dos foliões presentes e o confete não pululou. A despeito disso, a revista expôs a inventiva como tipicamente brasileira, alimentada pelo presidente estadunidense da sociedade (*O Cruzeiro*, TIO SAM TAMBÉM CAI NO SAMBA, 20/03/1954, p. 68-70; *Manchete*, O BRASIL EXPORTA CARNAVAL, 25/02/1956, p. 60-61).

O grau de difusão desses carnavais dentro e fora do país, e da construção de um mercado de consumo em torno da cultura, tem no samba-canção seu maior expoente e fonte de renda. Em reportagem de Nestor de Holanda, Ângela Maria, como porta-bandeira da Mangueira, em um de seus ensaios é apontada como a “artista de nosso rádio contratad[a], ao mesmo tempo, por duas emissoras cariocas, de organizações diferentes: a Mayrink Veiga e a Nacional” (*Manchete*, O SAMBA RENDE MILHÕES, 04/02/1956, p. 46-47).

No período pré-carnavalesco, em 1956, o Baile dos Artistas, como de costume, ocupa as páginas da *Manchete* com mulheres de pernas e braços para o alto, trajadas com “fantasias de pouco luxo e quase nenhum pano”. Nas fotografias, que ocupam, como de costume, boa parte das páginas, podemos ver foliões diversos no interior dos salões do Hotel Glória: de marinheiros a prisioneiros, moças de umbigos de fora e pernas para o alto, transformando mesas em palcos, sustentadas nos ombros de amigos e parceiros para se destacar da multidão (*Manchete*, BAILE DOS ARTISTAS, AVANT-PREMIÈRE DO CARNAVAL, 11/02/1956, p. 68-73)¹⁹¹.

O número de carnaval trazia Rei Momo dando um beijo na Rainha do Carnaval, Nair Gonçalves, em um *ektachrome* de Armando Rosário. A cobertura completa do carnaval carioca tem nos bailes do Quitandinha (em Petrópolis), no domingo de carnaval e

¹⁹¹ Fotografias de Armando Rosário, Gervásio Batista e Hélio Santos.

no baile de gala do Municipal seu carro-chefe. Na “festa oficial do Carnaval carioca”, decorada por Burle Marx, cinco mil pessoas lotavam os salões do teatro. O baile contou com duas orquestras que se revezaram, e o destaque da noite, que não teve uma briga sequer, segundo a reportagem, foi o desfile das fantasias. Como de costume, uma verdadeira multidão ficava na entrada do teatro para ver as fantasias, que “eram muitas e luxuosas como luxuosos eram também os vestidos de gala” (*Manchete*, BAILE DO MUNICIPAL, 18/02/1956, p. 06; *O Cruzeiro*, O BAILE DE GALA DO MUNICIPAL, 23/02/1956, p. 04)¹⁹².

Com efeito, o luxo envolvido no desfile de fantasia era tamanho que a vencedora, “Borboleta Real”, saiu ao preço de 130 mil cruzeiros, seguida por “Melissandra”, feita de pérolas, “*strass*” e canutilhos, ao custo de 100 mil cruzeiros. Muitas outras fantasias e respectivos valores eram expostos em fotografias que ocupavam a página inteira da revista. O valor dessas, o material utilizado, os detalhes diversos da costura e do tecido são os destaques das legendas, ao passo em que a foliã, que veste a fantasia, é coadjuvante nesse espetáculo.

No Copacabana Palace, a elegância e o luxo cedem espaço para algumas brigas ocorridas e compartilhadas com muitas fantasias coloridas e de “bom gosto”. Nas fotos, egípcias, baianas, brotos e balzaquianas formam um padrão de “expansão carnavalesca” que, no caso da mulher, se dava na subida da mesa, em maiôs e meias-de-malha” (*Manchete*, COPACABANA PALACE, 18/02/1956, p. 28-29).

Os bailes de elite, esmiuçados anteriormente, e aqueles que movimentam os foliões e a imprensa, recebiam, na cobertura final da revista, um tratamento diferenciado, em cores. A exemplo da foto a seguir, em que três mulheres são capturadas no Baile dos Artistas:

¹⁹² Na chamada do carnaval a revista oferta os bailes e seus flagrantes nas “mais lindas fantasias e os desfiles carnavalescos”, em tiragem de 580 mil exemplares.



IMAGEM 13: *Manchete*, 18/02/1956, p. 33

Em um primeiro olhar percebe-se uma organização cromática das fantasias das jovens, cujas cores destoam entre si, dando um aspecto plástico plural. A moda daquele ano, a “meia-de-malha”, destaca as curvas da foliã da esquerda, que, acompanhada de duas amigas, tem um padrão diferente, menos magro, que o atual apresentado nas revistas.

No encerramento da cobertura carnavalesca, fechando a revista, um “índio” encimado de plumas e réplicas de animais é fotografado nas ruas da cidade. Ao lado de um bonde, o folião aparece vestindo uma portentosa representação do que seria o indígena brasileiro, com um grande leque de plumas, uma “águia” acima de sua cabeça e uma “onça” à sua frente. Nosso “ameríndio” descrito pela legenda “para inglês ver”, de brincadeira, alvejava e divertia os milhares de turistas que aqui chegavam na esperança de encontrar uma verdadeira fauna em pleno centro carioca. A partir da dialética natureza/cidade, selvagem/urbano, proporcionada pelo interregno da ordem via carnaval, o índio (Imagem 14) é, ao mesmo tempo, parte constituinte e intrusa no cenário metropolitano.

A representação do indígena nos carnavais cariocas foi diversa, indo do apache norte-americano, muito popular nos bailes fechados, às elaborações mais rústicas, inspiradas numa idealização do que seriam os nativos. Destaca-se o aparente paradoxo que

a imagem propõe, entre natureza e progresso, a exemplo do bonde ao lado e do prédio ao fundo do fotografado¹⁹³.



IMAGEM 14: *Manchete*, 18/02/1956, p. 66

Fechando o ano de 1956 e a cobertura carnavalesca, o editor da *Manchete*, que no princípio do mesmo ano saudou o carnaval que se modificava e se adaptava aos tempos, ainda que deixasse para trás “almas aflitas”, muda de tom e condena a falta de moralidade vista nos últimos dias. Sem nuançar a questão, afirma que “no arquivo das revistas e jornais jazem dezenas de fotos impublicáveis, ou publicáveis com tapumes de nanquim. Ultrajariam o pudor de uma cidade, e uma nação, depois de não haver ultrajado o pudor em férias de uma minoria alucinada” (*Manchete*, VERGONHA DE UMA NAÇÃO, 25/02/1956, p. 03).

Segundo Pongetti (*Manchete*, VERGONHA DE UMA NAÇÃO, 25/02/1956, p. 03), quando o “pagode [ia] alto” o cartaz turístico que se via era de um país sem qualquer

¹⁹³ As elaborações diversas ao longo das décadas de 1930-1960 foram analisadas em Bezerra (2014, p. 104-114).

pudor, apresentando a pior de suas características, a falta de moral nos costumes, evidenciando “nosso falso nacionalismo favorecendo o nosso desprestígio internacional”.

No interior da revista, em grande reportagem fotográfica de Jânio de Freitas, os malefícios do lança-perfume são esmiuçados. A popularização do éter e da cloretila, compostos do inebriante, que muitas vezes substitui o álcool, é apresentada em diversas fotografias que ocupam as páginas da revista. Nas ruas, nos bailes, nas mãos e nos lenços de adultos e crianças, o cenário fotografado, disposto para chocar o leitor, condena o uso indiscriminado da substância. Nas legendas, *Manchete* desaprova, sobretudo nos recintos fechados, o uso do lança-perfume (*Manchete*, É PROIBIDO CHEIRAR LANÇA-PERFUME, 25/02/1956, p. 25-27).

As fontes analisadas que encerram esse segundo capítulo (1952-1956) apontaram para a multiplicidade das folganças cariocas, espalhadas em diversos pontos do Rio de Janeiro, nas ruas ou nos recintos fechados. Os bailes realizados nesses últimos foram, notadamente, aqueles que mereceram maior atenção da imprensa periódica.

Os impressos analisados, principalmente as revistas ilustradas, se esmeraram na publicação de fotografias que forneciam aos seus leitores a percepção de um excerto da realidade carnavalesca. Dialogando com os códigos morais vigentes, as imagens e o texto condenavam o uso abusivo do álcool (principalmente da cachaça) e de outros aditivos, como o lança-perfume. Por outro lado, os mesmos impressos circulavam representações de foliões à vontade, com seus maiôs que deixavam o busto e as pernas de fora, em poses que sugeriam o extravasamento e a quebra do decoro cotidiano. Nos bailes do Teatro Municipal e dos hotéis Glória e Copacabana Palace – especialmente –, os brincantes da alta sociedade, enfeitados na expressão norte-americana “*café-society*”, foram imortalizados a partir de seus hábitos particularizantes: *smokings*, *summer-jackets*, fantasias luxuosas, menu francês, *whisky* e champagne importados, itens que expressavam uma suntuosidade inexistente nas ruas cariocas.

Nas mesmas fontes observamos, concomitantemente, a existência de um discurso favorável às escolas de samba. Esses agrupamentos populares, localizados principalmente na zona norte e no subúrbio carioca, passaram a receber em seus ensaios caravanas das classes média e alta, a partir de 1955.

O avanço do interesse desses setores nos ensaios e desfiles das escolas de samba pode ser localizado como resultado da definição da “espinha dorsal” dessas paradas. A obrigatoriedade dos elementos alegóricos e da coerência entre samba e enredo (o samba-enredo) nos regulamentos a partir de 1952, tiveram lugar nos periódicos a partir da

evocação alegórica, relativa ao investimento financeiro despendido na produção desses préstitos.

Nesse sentido, não é gratuita a expressão “samba-*society*” na definição dessas paradas. Ela encerra uma apreciação favorável desses periódicos (e de seus donos) a esses agrupamentos, progressivamente projetados como salvadores do carnaval de rua, potenciais aglutinadores das massas, representantes do “verdadeiro” carnaval carioca.

Enquanto “autênticas” representantes do carnaval carioca, as escolas de samba foram narradas a partir de sua performance. O samba-enredo, mensagem comunicada por esses agrupamentos sobre os temas defendidos nos títulos, não se equiparou às considerações acerca do investimento alegórico, quer nas fantasias, quer nos carros alegóricos.

A mesma tendência será seguida nos anos posteriores que encerram a presente pesquisa. A diferença se dará no reconhecimento dessa prática cultural, a escola de samba, a partir de sua suposta “vocação” para o espetáculo. O ordenamento desse discurso, nas fontes analisadas, enveredará para uma comercialização inédita de seus desfiles, inserindo-os numa dinâmica de consumo dos bens culturais.

CAPÍTULO 3 – A internacionalização das folganças carnavalescas do Rio de Janeiro: samba e “espetáculo” (1957-1963)

Prosseguindo a discussão sobre as alterações, em curso, do perfil dos carnavais do Rio de Janeiro, detectam-se significativas redefinições, entre elas da espacialidade de seu acontecer. Em 1957, por exemplo, os desfiles das escolas de samba foram transferidos para a Av. Rio Branco. A mudança não foi somente física; tinha um significado subjacente, posto que a avenida, parte do projeto urbanístico empreendido no início do século, era uma “vitrine” da República recém-instaurada e passou a ser reduto de práticas culturais como o corso, os desfiles das Grandes Sociedades e dos ranchos¹⁹⁴. Já em 1963, marco de encerramento da pesquisa, os desfiles das escolas aportam em outro logradouro, a Av. Presidente Vargas. A avenida, por ser mais larga, comportava a montagem das arquibancadas em frente à Igreja da Candelária, e encerrava o desejo da imprensa e do poder público em torno da mercantilização, inédita, das escolas de samba e do espetáculo por elas ofertado.

A transferência dos desfiles inseria-se no aumento paulatino do prestígio dos desfiles das escolas de samba junto à imprensa periódica. Esta, como foi observado, atuou junto ao Departamento de Turismo, na sugestão da privatização e/ou transferência de seus desfiles para logradouros que conviessem à sua “beleza alegórica”, a despeito dos desejos dos brincantes envolvidos.

A projeção dessas agremiações na imprensa, que encerra razões diversas, não se deu de forma gratuita, é sempre bom frisar. Nem era, como quer parte da bibliografia, o prêmio por “bom comportamento” manifesto (QUEIROZ, 1992, p. 110)¹⁹⁵. A proeminência das escolas de samba decorre tanto das demandas internas quanto de sua própria organização e zelo para com as vestimentas, que visavam diferenciar-se de outros pândegos (blocos)¹⁹⁶, quanto da incorporação de fundamentos de agrupamentos

¹⁹⁴ Sobre a Av. Rio Branco, ver: Farias (2012, p. 134). A reunião de práticas diversas na avenida pode ser conferida em: Ferreira (2012, p. 134).

¹⁹⁵ A ascensão das escolas de samba é posta como resultado *único* do nacionalismo, de ampla atuação nos anos 1930, e não como fruto de um movimento interno dos populares. Para Queiroz (1992), “tudo foi decidido de cima” (SOIHET, 1998, p. 13).

¹⁹⁶ Paulo da Portela, um dos fundadores da escola, não era valente, como muitos dos seus companheiros, mas “dominava a massa com um simples olhar, um simples gesto”, “tinha o dom da palavra”, segundo seus contemporâneos. Frisava sempre que a diretoria não deveria desfilar sem ter “pescoços e pés” cobertos (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

concorrentes: os carros alegóricos (das Grandes Sociedades), a porta-estandarte/porta-bandeira, pastoras e baianas (ranchos)¹⁹⁷.

Essa incorporação, no entendimento da presente pesquisa, não significa, como quer Maria Isaura Pereira de Queiroz, uma “adesão espontânea” ao modelo das Grandes Sociedades, por exemplo. Ainda que seja possível concordar com a autora de que as Grandes Sociedades – e, acrescente-se, os ranchos - foram relegados ao segundo plano nessas pugnas (1946-1963), tal fato não caracteriza uma “verdadeira revolução”, que deitou raízes Brasil afora (QUEIROZ, 1992, p. 96-97, 110; 1987, p. 721)¹⁹⁸.

A história dessas agremiações é complexa, repleta de intercâmbios e desencontros múltiplos. Exige, portanto, um olhar que distingue lateral e conjunturalmente as modificações internas e externas a esses segmentos, e que contribuíram para o aumento de seu prestígio e reconhecimento de suas práticas pela imprensa periódica e pelo poder público.

Com efeito, além das incorporações de elementos dos agrupamentos congêneres, entendemos que a definição da “espinha dorsal” foi definidora para a circulação de representações prestigiosas desses desfiles. Aos quesitos já avaliados (bateria, comissão de frente, samba, mestre-sala e porta-bandeira) foram acrescentados o samba-enredo e os elementos alegóricos (fantasias, carros alegóricos), em regulamento, a partir de 1952-1953, em decorrência de sua aplicação lateral nos anos 1946-1951. A partir da reunificação dos desfiles (1952), o luxo e o investimento em suas fantasias seguiram como aspectos preponderantes ressaltados pelos periódicos, na contramão dos temários cantados em seus sambas-enredos.

Ainda que a transferência dos desfiles seja positiva e opere como marco da notoriedade desses agrupamentos, nos anos e documentos analisados ela não representou, ao menos diretamente, um projeto dos segmentos populares. De toda forma, o espetáculo

¹⁹⁷ As Grandes Sociedades desfilavam, desde 1855, ao som de ópera em carros alegóricos, esculturas e fantasias de luxo com referências à mitologia grega, egípcia e à história europeia, subsidiadas pelo poder público, comércio e seus foliões das classes média e alta. Os ranchos eram derivados dos pastoris dos negros baianos, de influência totêmica e indígena. A presença feminina se dava nas pastorinhas e na porta-estandarte; o conjunto musical era constituído de instrumentos de sopro, cordas, violões e cavaquinhos. O totemismo, influência dos primeiros préstitos, vinculado aos indígenas, encorpou, posteriormente, as referências aos bairros de onde provinham. Os enredos tinham temário nacional desde os anos 1920, sem visões mitológicas, com reprodução em telas, de obras célebres. Patrocinados pelo poder público e filiados, tinham investimento considerável. O União dos Caçadores, por exemplo, investiu 800 mil cruzeiros no desfile de 1957, “o luxo das vestimentas é impressionante. Mundos de sedas, lamês, plumas, nylon, se agitam nos desfiles dos ranchos” (MORAIS, 1958, p. 56-87, 138-144). Ambas as práticas carnavalescas foram vinculadas nas primeiras décadas do século XX como expressão da nacionalidade brasileira (FERREIRA, 2004, p. 310).

desfilado na Av. Rio Branco representou, no principal palco festivo carioca, o apogeu desses segmentos, com destaque para a Acadêmicos do Salgueiro e a temática negra em seus sambas-enredos. A escola, sempre entre as primeiras colocadas, apresentou: “Navio Negreiro” (1957), “Quilombo dos Palmares” (1960), “Vida e obra de Aleijadinho” (1961), “Chica da Silva” (1963).

A recorrência dos temas negros na Salgueiro foi analisada por uma parte da bibliografia como um pioneirismo da escola, que ganhou projeção sob a tutela, a partir de 1960, do professor da Escola de Belas Artes Fernando Pamplona, que liderou a equipe que confecciona os préstitos da Vermelho e branco. A questão, como veremos, já foi matizada nuançada em trabalhos recentes.¹⁹⁹ O tema não era o apanágio exclusivo da Vermelho e branco, como vimos nos carnavais dos capítulos anteriores, e a escola também não foi a única a abordá-lo no período – a “Estação Primeira” de Mangueira apresentou os sambas-enredos “Casa grande e senzala” (1962) e “Exaltação à Bahia” (1963).

O pioneirismo da escola pode ser identificado a partir da montagem da “equipe do Salgueiro” (GUIMARÃES, 1992, p. 42)²⁰⁰, formada por profissionais com domínio formal em artes plásticas –uma novidade no que tange à especialização e racionalização da produção dos préstitos. Ainda que outros artistas plásticos tivessem participado da confecção de saimentos anteriores, da própria Salgueiro inclusive, a novidade fazia parte de uma conjuntura favorável às escolas de samba e alinhava-se com o interesse recente da classe média nos ensaios e paradas desses agrupamentos, estimulado pela imprensa periódica, em parceria com o poder público municipal. O trabalho da “equipe do Salgueiro” concebia uma “revolução”, que “partiu de uma busca feita pelas Escolas de Samba numa melhor apresentação visual, e o conhecimento absorvido de outras áreas, como o Teatro” (GUIMARÃES, 1992, p. 40).

¹⁹⁹ Helenise Guimarães aponta que a África de Pamplona já se encontrava presente desde 1954, num projeto de decoração do baile de Gala do Municipal, rejeitado e retomado com sucesso em 1958, “com seus símbolos tribais e ‘primitivos’ agora tão adequados ao clima carnavalesco daquele nobre salão” (GUIMARÃES, 2015, p. 276). Guilherme Faria (2014) considera que os desfiles da Salgueiro de 1959-1963 foram uma continuidade da temática negra que a própria escola já desenvolvia desde a sua fundação. O que ocorreu, segundo o autor, é que esses desfiles foram ampliados “pela ação dos meios de comunicação”. Na análise de *Jornal do Brasil*, Faria constatou que o “pioneirismo do Salgueiro”, propalado por parte da bibliografia, não teve “tanta ênfase”. No impresso, “os enredos tidos como inovadores foram tratados de maneira formal e sem o grande entusiasmo, que marcou a narrativa sobre os desfiles dos anos 1960, na bibliografia produzida em anos recentes” (FARIA, 2014, p. 276-278).

²⁰⁰ Fernando Pamplona propôs ao Salgueiro o enredo “Zumbi dos Palmares”, mais tarde chamado “Quilombo dos Palmares”. Sua confecção se deu ao casal de folcloristas, Dirceu e Marie Lousie Nery – responsáveis pelo desfile de 1959 –, do figurinista Arlindo Rodrigues e do aderecista Nilton Sá, também da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), “uma equipe que mudaria os rumos do carnaval das Escolas de Samba”.

Adjetivos como “espetacular” e seus relativos “espetáculo” e “*show*” serão correntes nas definições da imprensa sobre os desfiles das escolas de samba e outros festejos do período. De fato, é possível perceber na leitura dessas fontes uma espetacularização desses carnavais com a presença de uma verdadeira constelação hollywoodiana.

A partir de uma planejada política de internacionalização, do Departamento de Turismo e da iniciativa privada do Brasil e dos Estados, os artistas norte-americanos “pularam” esses carnavais junto com a “*society*” carioca. As ruas e seus desfiles estavam no segundo plano do périplo dos artistas, que marcaram presença nos principais eventos da cidade, notadamente, os bailes de Gala do Teatro Municipal, do Hotel Copacabana e o Baile dos Artistas, no Hotel Glória. Em tais eventos, astros e estrelas, entre outros, eram as “vedetes” da imprensa, a exemplo de Rock Hudson, Marilyn Maxwell, Van Heflin, Jayne Mansfield, Zsa Zsa Gabor, Kim Novak, Linda Darnell, Julie London, Rita Hayworth e Kirk Douglas.

Doravante, além da presença dos artistas e dos turistas estrangeiros, o período também assinalou a existência de turnês tanto das escolas de samba como de companhias de espetáculo, que tinham o samba como ritmo, apresentando-se em Paris, Buenos Aires e Montevideo. A promoção dos símbolos do carnaval carioca se deu também em bailes de máscara em Nova York, Los Angeles ou Leningrado, inventivas do Itamaraty, via embaixadas, para uma parte da colônia brasileira radicada nesses países, mas também para os políticos e empresários presentes.

Dessa forma, optou-se por dividir o presente capítulo em duas partes, que atendessem às particularidades do período sem perder de vista as ambições iniciais da tese, que propõe, por um lado, pensar de que forma se deram as representações acerca das escolas de samba na conjuntura de massificação, espetacularização e tentativas de mercantilização de seus desfiles, e, por outro, refletir sobre as escolas de samba dentro de uma conjuntura carnavalesca maior, considerando bailes, ranchos, grandes sociedades e seus lugares no gosto dos brincantes.

Com efeito, cabem alguns questionamentos: como esses carnavais, cujos princípios se constituem em relação à reversão da ordem a partir de uma realidade efêmera (BAKHTIN, 1993, p. 262), se desenvolveram em meio à sua própria massificação? Quais são as representações em torno das escolas de samba, exemplos da articulação entre cultura e mercado? Como os foliões, sozinhos ou em blocos, nos bailes fechados ou nas ruas, gozaram esses carnavais brincados sob o signo do espetáculo e do consumo?

As questões são desafiadoras e serão discutidas ao longo do capítulo. Porém, cabe lembrar que parte essencial do “espetáculo” desses anos, os bailes fechados, eram os principais “ímãs” para os turistas e para as estrelas norte-americanas. Começemos por eles.

3.1 “Hollywood em ritmo de samba”²⁰¹

Os carnavais da segunda metade da década de 1950 e início dos anos 1960 realizaram-se em um contexto em que a modernização era um ideal a ser alcançado. Sua “concretização dependia do progresso do país que, por sua vez, realizar-se-ia pela passagem de uma etapa do desenvolvimento, sustentada pela economia agrária, para uma nova etapa caracterizada pelo crescimento industrial e urbano”. Ser *nacional* implicava no desenvolvimento de uma classe consumidora e no desenvolvimento do capitalismo dependente do investimento de capitais privados (FIGUEIREDO, 1998, p. 34-44).

Esse processo se deu em meio à crescente industrialização e modernização pela qual passava o país na década de 1950, que apontava para um consumo específico das camadas médias para com os “fatos modernos”, “cujo desenvolvimento se encontra visceralmente imbricado ao funcionamento do capitalismo internacional”, que forjava o *moderno* nas décadas de 1950 e 1960 (FIGUEIREDO, 1998, p. 26, grifo da autora).

No âmbito carnavalesco, o desenvolvimento do “moderno” envolveu a construção de um projeto de internacionalização dos folguedos cariocas, que, em sua multiplicidade, foram representados nos anos 1957-1963, nas páginas do *Correio da Manhã*, *O Cruzeiro* e *Manchete*, enquanto parte de um projeto de turismo e promoção do Rio de Janeiro em “cartão-postal” do Brasil em dois níveis: nacional e internacional.

Em âmbito nacional é possível observar, a partir de sua recorrência, que o projeto de internacionalização desses festejos teve como *front runners* o brasileiro Jorge Guinle e o norte-americano Harry Stone. Guinle era herdeiro do Copacabana Palace, hotel onde ficavam hospedados a maioria dos atores e atrizes em visita ao Brasil. O *playboy* da zona sul tinha trânsito internacional: o dinheiro da família lhe permitiu viagens diversas aos Estados Unidos, onde conheceu sua esposa, a ex-modelo nova iorquina Dolores Sherwood. Os “Guinle” promoviam jantares, recepções, coquetéis para a *society* carioca, ofertando

²⁰¹ *Manchete* (GLÓRIA: HOLLYWOOD EM RITMO DE SAMBA, 08/03/1958, p. 108).

material vasto às redações, além de serem os guias e, por vezes, sugeridos amantes, das estrelas que desembarcavam para os festejos de Momo (CASTRO, 2015, p. 159-160)²⁰².

Quanto ao senhor Harry Stone, as pistas são escassas. A partir da análise dos impressos é possível estabelecer que ele era o “representante de Hollywood no Brasil”, ora noticiado como representante da Associação Cinematográfica Americana no Brasil (*Manchete*, MAIS CARAS DO QUE MÁSCARAS NO ‘BAL MASQUÉ’, 22/02/1958, p. 18-22), ora como dirigente da Motion Picture do Brasil (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 04/01/1959, p. 11). Em suma, Stone era o “embaixador de Hollywood no Brasil” e, em suas próprias palavras, ficaram claras as intenções de um projeto cuja tradição remontava a outros carnavais²⁰³:

Faz parte do programa da indústria cinematográfica dos Estado Unidos, que represento, aproximar cada vez mais o povo brasileiro do americano, através de vários meios, entre eles a visita de Artistas cinematográficos ao Brasil. Neste sentido, estão sendo sempre promovidos entendimentos com as principais figuras do cinema de Hollywood, procurando-se encontrar uma oportunidade, principalmente por ocasião do Carnaval, para trazê-las a este país, em visita que possa ser proveitosa aquela aproximação (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 06/02/1960, p. 07).

A iniciativa, portanto, ia muito além de empreitadas individuais. O consórcio recorrente com o milionário Jorge Guinle fazia parte de uma conjuntura maior da circulação das películas e dos valores culturais norte-americanos no país, o “que não pressupõe nem exterioridade entre o cinema americano e o país importador, nem entre o emissor e o receptor de mensagens”, e também não “condena espectadores a estabelecer relações já dadas, sejam de submissão ou de resistência” (MENEGUELLO, 1996, p. 32).

A propagação da imagem desses artistas no Rio de Janeiro se deu na presença dos mesmos nos principais bailes da cidade e em coquetéis organizados especialmente para “produzir” notícias em torno das amenidades e das intimidades das estrelas, aproximando

²⁰² Na vinda de Ginger Rogers e seu marido, o galã francês Jacques Bergerac, “parecia claro, pelas fotos da imprensa, que Dolores e Bergerac estavam vivendo um caso”. Quanto a Jorge Guinle, seu “currículo”, segundo Ruy Castro, incluía Veronica Lake, Maria Montez, Hedy Lamarr, Marilyn Monroe, Lily St. Cyr, Susan Hayward, Kim Novak, Martha Hyer, Rita Hayworth, Janet Leigh e Romu Schneider (CASTRO, 2015, p. 230, 387).

²⁰³ Na década de 1940, principalmente no âmbito da guerra, os grandes estúdios de Hollywood, “que tinham suas salas de cinema próprias na América Latina”, conseguiram barrar, com a ajuda do Birô, o *Office of Inter-American Affairs* (OIAA), a exibição de películas e cinejornais italianos e alemães, “os substituindo pelos *newsreels* e filmes próprios”. O controle da exibição estava ligado à produção de conteúdo simpático à cultura e política norte-americanas em produções com Orson Welles e Frank Capra. No âmbito da produção cultural, Walt Disney visitou o Brasil naqueles anos e da sua pesquisa lançou o personagem Zé Carioca (SANTOMAURO, 2015, p. 51).

signos culturais de Brasil e Estados Unidos (*Correio da Manhã*, CASA DE HARRY STONE, 05/03/1960, p. 03).

A vinda desses artistas movimentava efetivamente a cena cultural e os espectadores que acompanham os personagens no cinema, a vida e os modos desses astros na mídia do período²⁰⁴. No Rio de Janeiro eles estiveram em todos os anos aqui pesquisados, com maior ou menor repercussão, nos bailes fechados, destinados à elite, e, como veremos posteriormente, nos desfiles das escolas de samba.

Quanto aos bailes fechados, existia um investimento generalizado na integração dos turistas internacionais, anônimos ou famosos. Da incorporação de tradutores nos bailes do High Life²⁰⁵ ao refinamento do menu francês ofertado, os bailes enfeixavam elementos de distinção a partir do cardápio internacional e do investimento em suas decorações.

O menu – *gallantine de crevettes, boeuf stroganof, riz pilaw, parfait de biscuit* e outros pratos da cozinha francesa (*Correio da Manhã*, O HIGH LIFE AOS TURISTAS, 17/02/1957, p. 18)²⁰⁶ – era ofertado nos principais bailes fechados, como do Teatro Municipal e dos hotéis Copacabana Palace e Quitandinha. A iniciativa atraía, assim, turistas que vinham de outros países e poderiam, também no Rio de Janeiro, tirar proveito de menus refinados e decoração bem-acabada, ofertando um espetáculo em que o tradicional e o moderno se fundiam²⁰⁷.

O investimento necessário para brincar nos bailes fechados era reiterado constantemente. Nas doze páginas que *O cruzeiro* publicou acerca do baile de Gala do Teatro Municipal, a bonança de bebidas e comidas equivalia ao investimento em segurança, e, juntos, formavam a régua que media a sofisticação e o sucesso do evento: 110 policiais, 160 garçons e 5 *maitres*; 500 garrafas de champagne, 250 de whisky e 2 mil ceias “francesas” – menu: “*melon glacé Au vin Vieux du Porto, Vol Au Vent, Opera, Coeur de Charolais, Fou du Roi, Surprise Colombo*”(O *Cruzeiro*, MUNICIPAL, 12/03/60, p. 01, 04-

²⁰⁴ No Rio e em São Paulo, nos anos 1940 e 50, “80% da população frequentava as salas de exibição centrais ou as de bairro pelo menos uma vez por semana. Parte considerável deste grupo consumia os materiais midiáticos relacionados a este cinema, fosse por meio de colunas de jornais, de revistas de variedades, de revistas especializadas, ou de álbuns de fotografias” (MENEGUELLO, 1996, p. 11).

²⁰⁵ O promotor dos bailes do High Life, Pascoal Segreto Sobrinho, foi um dos mais influentes empreendedores do período. Ele percebeu que a maioria dos turistas estrangeiros não entendia o que as músicas e as decorações do baile representavam e então “vários intérpretes foram contratados a fim de esclarecerem os foliões estrangeiros em tudo que estes desejarem” (*Correio da Manhã*, O HIGH LIFE AOS TURISTAS, 17/02/1957, p. 09); sobre Segreto, conferir: Castro (2015, p. 11-13).

²⁰⁶ As bebidas não estavam inclusas. O refrigerante era vendido a Cr\$ 20,00, a taça de champagne importadas por Cr\$ 70,00 e o litro de malte escocês mais caro que o ingresso: Cr\$1.800,00. A título de comparação, as edições das revistas custavam Cr\$ 8,00 cada.

²⁰⁷ Sobre a mistura de signos díspares na composição de uma festa e sua conformação enquanto espetáculo, ver: Canclini (1983, p. 11, 67).

16)²⁰⁸. O grau de distinção do baile também se dava nas bebidas consumidas – a champagne “Moete (sic) & Chandon” saía por 4 mil cruzeiros –, mesmo valor da entrada do baile. A ceia do baile, em 1961, não estava inclusa no valor do ingresso, devendo ser comprada à parte, e mantinha a padronização em torno de um menu internacional: “*cantaloup frappé au vin vieux du Porto, timbale, confetti le dindonneau passerelle, grenade em tartelette et baisers mignons*” (O Cruzeiro, UM ‘SHOW’ O BAILE DO MUNICIPAL, 25/02/1961, p. 06-15)²⁰⁹.

A cidade se vestia para os Dias de Momo. Nas décadas anteriores Helenise Guimarães nos esclarece que a ornamentação das ruas cariocas, seja no centro ou nos logradouros mais afastados, tinha uma dimensão ampla e diferenciada. No caso do centro, em boa parte do século XX, os “artistas plásticos integra[ram] [a]os tradicionais *pierrot*, *colombinas*, *arlequins*”, elementos vindos dos carnavais europeus, “figuras do cotidiano brasileiro, como mulatas, baianas e malandros (GUIMARÃES, 2015, p. 82).

Na década de 1950, a incorporação de elementos do temário carnavalesco brasileiro está presente na cena carnavalesca, sob o desígnio do Departamento de Turismo na figura de seu novo diretor, Nelson Batista. A Av. Rio Branco, símbolo maior do carnaval das ruas, teve ornamentação moderna e sofisticada com “grandes mobiles com motivos carnavalescos populares” (GUIMARÃES, 2015, p. 182), além da “iluminação esplendorosamente multicolorida, de modo a deixar, em cada um, uma inesquecível recordação” (Correio da Manhã, REVIVERÁ TODO O ESPLENDOR E POMPA DOS CARNAVAIS PASSADOS, 27/02/1957, p. 08).

No Baile de Gala do Teatro Municipal, de 1957, a decoração de Fernando Pamplona e Roberto Carvalho objetivou os carnavais antigos. A ornamentação simples, com destaque para os tons vermelhos, retratou o Rio Antigo e agradou as famílias que ali estavam presentes.

Sem a cobrança da notícia imediata e urgente, tal qual a do jornal, O Cruzeiro esmiúça o tema da decoração, “Rio Antigo”, de Fernando Pamplona, desenvolvida ao preço de Cr\$ 900 mil cruzeiros. O professor da Escola de Belas Artes explica que pretendia reviver a alegria do carnaval, com “uma pracinha antiga”, sob muitas cores e sem maior

²⁰⁸ Texto de Ary Vasconcelos e Eurilo Duarte. Fotos de Indalécio Wanderley, Luiz Carlos Barreto, João Martins, Badaró Braga, Antônio Ronek e Jean Solari. Com 5.500 pagantes a decoração cubista do baile coube a Newton Sá possuía características modernistas.

²⁰⁹ Sem brigas, sempre um ponto a ser considerado, os quase 6 mil foliões “exigiram prorrogação de uma hora e pularam até às 5 do outro dia”, encerrando o baile com “Cidade Maravilhosa”, como de praxe.

rigidez (*O Cruzeiro*, O BAILE DO MUNICIPAL, 16/03/1957, p. 04-17; *Correio da Manhã*, BASTANTE ANIMADO O BAILE DO MUNICIPAL, 03/03/1957, p. 16)²¹⁰.

No ano seguinte, 1958, Pamplona improvisou um estrado que descia do teto para o desfile das fantasias, um espaço inédito para os fotógrafos, retirado após o julgado, para a continuidade do baile. Os grandes totens, máscaras e a iluminação privilegiavam o branco, o preto e o vermelho. O uso inédito do plástico e a iluminação interna dos totens foram diferenciais que seriam replicados nos próximos anos. Quanto à temática negra, essa já havia sido proposta por Pamplona em 1954. Com o indeferimento, o autor, em 1958, pleiteou novamente: “o Municipal era muito grã-fino daí eu resolvi colocar o crioulo lá dentro, pronto. Tive a oportunidade, venci e botei” (GUIMARÃES, 2015, p. 213)²¹¹.

A decoração de Fernando Pamplona permeia uma página dupla tirada do térreo, mirando o teto do teatro. Nessa, diversos totens de inspiração africana, cortes triangulares formavam penachos e estampas zebradas circundavam os camarotes, enquanto aranhas desciam pelo teto (*O Cruzeiro*, 7 MIL DOIDOS POR SAMBA, 01/03/1958, p. 04-18).

Nos anos pesquisados, o Baile dos Artistas teve seu apreço interno diminuído. Seja pelo excesso de brigas ou pelo ambiente mais “liberal” em relação à não obrigatoriedade de fantasias e o uso do lança-perfume, foi possível observar a diminuição da sua importância, posto que os artistas estrangeiros raramente compareciam às suas folganças. De qualquer modo, a decoração não deixava de ter sua importância na festa, inclusive com um tema caro ao carnaval, “Polichenelo”. Se os artistas não estavam presentes, o corpo diplomático das embaixadas da Índia, Japão, Venezuela, Colômbia, Chile, Argentina, Equador, Panamá, El Salvador e Bolívia contribuiu para sua internacionalização (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 04/01/1959, p. 11)²¹².

²¹⁰ O folião que desejava brincar no Municipal deveria dispor de ao menos Cr\$1.200, sem direito à mesa. Além do total arrecadado pelo baile, de Cr\$ 5.390.300,00, o jornal trouxe fotografias e comentários esparsos dos seguintes bailes: High Life (um dos preferidos, com muitos turistas), Fluminense F. C., Flamengo, Democráticos, Vasco da Gama, Clube Militar, Democráticos, Tenentes do Diabo, S. Cristóvão, Jacarepaguá T. C., Madureira T. C., E. C. Benfica etc.

²¹¹ A decoração de motivos africanos no Municipal teve episódios dramáticos referentes a 1954, quando o projeto foi apresentado e rejeitado pela prefeitura. Em declaração ao *Diário de Notícias*, Alfredo Pessoa alegou que “o folclore [era] indigno de ser apresentado no teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares e seria muita responsabilidade do prefeito colocar, por exemplo, os ‘santos do candomblé’ como motivo principal”. Ver: Guimarães (2015, p. 200, 213).

²¹² Os sambas que empolgaram o público foram os antigos, alocados na memória do folião, como “Flamengo, Flamengo, tua glória é lutar”, “Eu vou pra Maracangalha”, “Menina vai, com jeito vai”, “Por que bebes tanto assim rapaz”, “Vai, vai, amor, vai que depois eu vou”, “Chiquita Bacana”, Mamãe eu quero, “Ela é fã da Emilinha”, “Eva, querida, quero ser o teu Adão”, “Recordar é viver”. Wilza Carla, Rainha do Carnaval pela terceira vez, fantasiava-se com o “tema do momento”: “O Petróleo é nosso”, revelando que as questões do cotidiano refletem e se encontram na organização do tempo carnavalesco (*O Cruzeiro*, GLÓRIA, 14/02/59, p. 04-13).

Em 1959 o uso do plástico foi extensivo tanto no Municipal (“Arlequinadas”, de Arlindo Rodrigues com ajuda de Fernando Pamplona”) quanto no Copacabana (“As Mascaradas”, de Fernando Pamplona). Ambas foram elogiadas pela imprensa. No Copacabana Palace, Pamplona lançou mão de tiras de plástico branco e vermelho, descendo em diagonal dos pilares do salão, além de 780 máscaras de diversos materiais. O autor explorava a arquitetura tradicional dos salões do hotel, ao passo que agregava elementos que davam um ar moderno (GUIMARÃES, 2015, p. 215).

Nesses bailes fechados, o requinte e o luxo – via *buffet* e a decoração anteriormente referida – dividiam espaço com a expansão carnavalesca de homens e mulheres aos beijos, dormindo nas escadas ou debruçados nas próprias mesas. Essas, aliás, eram palcos individuais de muitas foliãs que exibiam as pernas, barrigas e respectivas calcinhas, em poses muitas vezes acordadas com os fotógrafos.

Representativo desse impasse entre a expansão carnavalesca, algumas vezes descrita como libertinagem, e a manutenção de um certo decoro e recato, era o Baile dos Artistas, no Hotel Glória. As folganças do hotel funcionavam como uma *avant-première* da temporada carnavalesca. Nas fotos de Indalécio Wanderley, Jorge Audi, Flávio Damm, João Martins e José Medeiros publicadas n’*O Cruzeiro*, sob o ângulo do extravasamento, a sensualidade feminina, em fantasias bem serradas ao corpo, circulava em caras e poses diversas nas páginas e nas mãos dos leitores (*O Cruzeiro*, GLÓRIA, 14/02/59, p. 04-13)²¹³.

Sem a presença de grandes nomes, nacionais e internacionais, o baile notabilizou-se pela exibição de biquínis diversos, a despeito de sua proibição pela polícia. Em reportagem de João Luís Albuquerque e João Artur Noya, pernas, seios e umbigos de fora foram reproduzidos em quadros com bordas azuis, uma novidade gráfica da revista. Na falta do luxo na decoração, no menu e na badalação proporcionada pelas estrelas, o baile sagrava-se enquanto reduto dos foliões mais liberais, que dispunham de paciência para lidar com a irrupção de brigas diversas ao longo da noite.

O Baile do Hotel Copacabana, geralmente nos sábados de carnaval, também ocupava um lugar intermediário entre o investimento necessário para as pugnas do Municipal, de orçamento alto, e o clima de quase libertinagem encontrado no Hotel Glória.

²¹³ Texto de Arlindo Silva. Nas páginas da revista, fantasias, inclusive polêmicas, ocupam as escolhas da redação: “negas malucas, pierrôs, colombinas, piratas, odaliscas, oncinhas, encapuçados tipo Ku-Klux-Klan, índios, tirolesas, Neros, Cleópatras, marinheiros, baianas, príncipes indianos, escravas egípcias, beduínos, centuriões romanos entravam aos borbotões pelos elevadores ou pelas escadas, e quando punham os pés no salão já estavam dançando e cantando”. Sobre a cobertura do baile do Hotel Glória ver: *Manchete* (GLÓRIA: HORA ZERO DO CARNAVAL DE 59, 14/02/1959, p. 06-07).

O “estilo Saint-Tropez”, mulheres de tops, barrigas e pernas de fora, com a parte da calcinha parcialmente coberta por uma saia havaiana ou algum outro tecido (*Manchete*, O GRANDE BAILE DOS ARTISTAS, 10/03/1962, p. 10-15; COPA: O BAILES DOS MILHÕES, 10/03/1962, p. 24-31)²¹⁴, dividia espaço com os artistas internacionais nos salões, como Rita Hayworth, convidada para participar da comissão julgadora do desfile de fantasias orçadas, por vezes, em dois milhões de cruzeiros (*O Cruzeiro*, COPACABANA, 17/03/1962, p. 84-86).

Nesse ambiente dual, outros signos carnavalescos, seja pela perda de relevância, como o confete e a serpentina, seja pelas interdições policiais, como o lança-perfume, aspergido por “pouquíssimos”, perdem espaço e sentido para o concurso de “fantasias avantajadas e de marcante mau gosto” (*O Cruzeiro*, O BAILE DO MUNICIPAL, 16/03/1957, p. 04-18).

Das folganças em espaços fechados, o baile de Gala do Municipal foi descrito por José Amadio como o “maior espetáculo do agonizante carnaval carioca”:

É o baile mais bonito, mais luxuoso, menos licencioso (pode ser assistido por qualquer mocinha de família), mais concorrido e mais desejado. É uma espécie de *grand-finale* antecipado do *show* mesmo. Folião que não participa dessa festa é como sereia que não toma banho de mar (*O Cruzeiro*, O BAILE DO MUNICIPAL, 16/03/1957, p. 18, grifo do autor).

O Municipal era a grande “vedete” da cobertura dos periódicos do período. O *Cruzeiro* possuía investimento substancial na cobertura do baile. Em 1957, por exemplo, uma equipe de oito fotógrafos foi enviada. Símbolo do requinte das pugnas privadas, o baile obtinha manchete na capa e dezenas de páginas estampavam seu concurso de fantasias.

Manchete, sem o potencial financeiro de sua principal concorrente no mercado, O *Cruzeiro*, esmerava-se numa cobertura fotográfica com destaque para o uso do *ecktacrhome*²¹⁵. A revista não possuía um estúdio dentro do baile, diferentemente de sua

²¹⁴ Os astros presentes foram Alexandra Stewart, Paul Guers e Norminha Bengel.

²¹⁵ “Os fotógrafos de imprensa nas décadas de 1950 e 1960 trabalham com dois tipos de câmeras: a Rolleiflex, com negativo quadrado de 6x6 cm, com duas lentes fixas ou TLR (Twin Lens Reflex), e a Leica, que utiliza o negativo retangular de 35 mm, lente única recambiável e visor telemétrico (rangefinder)”. Na primeira, a lente superior “enquadra e foca o objeto enquanto a inferior faz a fotografia. Embora já existissem câmeras TLR com lentes recambiáveis, além de pouco práticas elas eram muito caras, já que é necessário trocar as duas objetivas para realizar a fotografia”. A Rolleiflex com as lentes fixas obrigava o fotógrafo a levar diversas máquinas e a abaixar para tirar a foto. A Leica M3 é a que demarca a virada da máquina, com lentes recambiáveis do tipo encaixe, não rosca. A M3 aceita lente de 50 mm (“que reproduz o campo visual do olho humano”). A grande vantagem da lente “telemétrica” é que ela não deixa o fotógrafo sem ter noção do seu

rival; assim, Jader Neves e Gervásio Batista fotografavam, do chão, a pequena plataforma do desfile de fantasias do Municipal, descrito como “festa mais para se ver do que para se participar dela” (*Manchete*, AS SETE GANHADORAS ESTÃO CANSADAS DE GANHAR, 16/03/1957, p. 32).

Caracterizadas recorrentemente a partir do investimento financeiro, fantasias impraticáveis nas pistas do próprio salão desfilavam sob os holofotes da imprensa. Sob o signo da distinção, figurações como “Cacatua” (1º lugar), com grandes penas esvoaçantes, “Luzes da Ribalta” (2º lugar), orçada em Cr\$ 250.000,00 e “Candelabro imperial” (3º lugar), carregada por Zélia Hoffman, são apontadas como “fantasias estranhas e complexas” (*Manchete*, AS SETE GANHADORAS ESTÃO CANSADAS DE GANHAR, 16/03/1957, p. 32).

A descrição do investimento feito na confecção das fantasias (uma média de Cr\$ 280.000,00) e do perfil das candidatas era um ângulo recorrente na cobertura dessas folganças. Janot Oliveira, também campeã nos desfiles de 1945 e 1954, foi a primeira colocada com “Cacatua”, fantasia “toda em plumas, ‘pailletés’ e pedrarias. Bordada à mão [pela premiada]”, custaria cerca de Cr\$ 400 mil se fosse costurada fora de seu próprio “atelier”. No segundo lugar, Madalena Santos investiu Cr\$ 250.000,00 em “Luzes da Ribalta”, “toda em canutilhos”, com “strass” francês, cristal tcheco, sapato importado de Paris, pérolas, lâmpadas; “os colares, pulseiras, brincos e todas as nove joias que usou são cópias das de Maria Antonieta”. Em terceiro lugar, Zélia Hoffman com “Candelabro Imperial”, campeã no ano anterior e vice em 1955, “envergou fantasia ideada e confeccionada por Viriato Ferreira [com] ‘strass’, pedras, saia de lamê, contornada com pele de raposa polar. Tudo isso sobre malha de espuma de ‘nylon’” (*Manchete*, AS SETE GANHADORAS ESTÃO CANSADAS DE GANHAR, 16/03/1957, p. 32-33).

A apresentação do desfile de fantasias na passarela suspensa sob os foliões que dançavam nas pistas dos salões do teatro era um momento mais esperado pelas candidatas do que pelos foliões presentes. Os costumes vitoriosos tinham inspirações literárias, como a de Judith Bueno, “Neves do Kilimandjaro”, inspirada na obra de Ernest Hemingway, que pesava 65 quilos, ou temas completamente distantes da realidade carioca, mas operavam sob o signo do luxo, como “Hussardo da Guarda da Czarina”, de Teresinha Corrêa, que

objeto; assim, qualquer mudança na cena, ele pode capturar. Sem espelho, a câmera se movimenta com uma baixa velocidade, “sem perigo de tremer a foto”, “pode operar com iluminação adversa, dispensando o uso de flash. (...) desta forma, com uma Leica, o fotógrafo pode trabalhar sem chamar atenção, já que sem o clique “é possível fotografar sem que ninguém perceba” (LOUZADA, 2004, p. 21-23).

levou o prêmio de originalidade. O desfile de fantasias masculinas, que não foi periódico nesses anos, trazia investimento equivalente, como a fantasia de “D. Pedro II em traje de gala”, com coroa, cetro e longo manto, desfilada pelo costureiro Evandro Castro Lima. As três fantasias ocupavam uma página dupla vertical da revista. No estúdio montado dentro do próprio baile, suas fantasias, deslocadas do carnaval tropical carioca – tamanho o número de plumas, pérolas, mantos e coroas – eram inexequíveis nas pistas dos bailes e mesmo nas ruas (*Manchete*, MUNICIPAL: O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA, 17-03-1962, p. 10-14).

A cobertura carnavalesca dos impressos seguia um padrão. No primeiro número seguido ao término do carnaval, muitas vezes ainda na quarta-feira de Cinzas, os bailes e desfiles apareciam em seu conjunto – panorâmicas das decorações, dos foliões e do consumo desses –. Na semana seguinte eram privilegiados aspectos específicos, “certos tipos, determinadas fantasias, algumas expressões curiosas, algumas explosões de alegria” (*O cruzeiro*, O BAILE DO MUNICIPAL, 16/03/1957, p. 13)²¹⁶.

Vistos do alto, os brincantes disputam o pequeno espaço do teatro Municipal. Homens vestindo “*summers*”, “*smokings*” e mulheres com vestidos de gala predominam numa paisagem quase sem fantasias. Bolas, flâmulas e balões descem do teto dando um outro aspecto ao teatro, que ganha contornos de vermelho, contrastando com a multidão em preto e branco no chão do baile²¹⁷.

Em busca das particularidades, a equipe d’*O Cruzeiro* captura alguns poucos fantasiados e, nas legendas, buscam explicar a relação dos homens com as fantasias. Homens de calção de banho, de camisa de malandro, ainda que proibidos no Municipal (onde “em busca da distinção (...) só é permitido, além do “*smoking*” e do “*summer*”, a fantasia de luxo”), quebravam com as regras impostas (*O Cruzeiro*, NOVOS FLAGRANTES DO GRANDE BAILE DO MUNICIPAL, 23/03/1957, p. 52-53)²¹⁸.

Em 1958 a imprensa acentua o potencial lucrativo desperdiçado que o carnaval carioca possui para conquistar os dólares dos “americanos [que] gastam, anualmente, em viagens de turismo, um bilhão e duzentos milhões de dólares”. Nesse sentido, exemplos de

²¹⁶ Sem diferenciar os autores, as fotos em cores eram assinadas pela “equipe d’*O Cruzeiro*”. Os números que encerravam a cobertura dos carnavais desses anos (1957-1963) invariavelmente focavam na amplitude da decoração que predomina sobre a multidão, enquadramento feito a partir de um dos camarotes ou frisas.

²¹⁷ Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=110821>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

²¹⁸ Outras fantasias como xeiue árabe, mais tradicional, ou “banho de chuveiro” – o folião é fotografado esfregando as próprias costas enquanto a água escorre pela sua cabeça considerada “original”, pois, de fato, a ideia foi completada com escovão e cortina do chuveiro – são exemplos de foliões e ideias capturados nos meandros do baile.

países como México, Inglaterra e cidades como Paris (que arrecada, sozinha, 300 milhões anuais com turismo) são elencados como vitoriosos na promoção de sua cultura, história e eventos que “se aproveita[m] da curiosidade do norte-americano para equilibrar sua balança de pagamento”. Em relação ao carnaval, cidades como Colônia (Alemanha) e Nice²¹⁹ (França) são elencadas como exemplos vitoriosos na promoção de seus carnavais. Para *Manchete*, o investimento em criação de memórias e boas lembranças para os turistas “é o tipo da indústria ideal em que se oferece ar, sol e alegria em troca de milhões” (*Manchete*, Conversa com o leitor, 15/02/1958, p. 11).

O reconhecimento do carnaval como fonte de renda potencial se traduz na ampla cobertura realizada pelos periódicos. Na abertura dos trabalhos carnavalescos, *Manchete* explica ao seu leitor que, tendo em vista a pluralidade de festejos, teve de selecionar somente os melhores bailes para a cobertura fotográfica, comprometendo-se, ao mesmo tempo, a “recolher o maior número possível de impressões de rua para registrar, fotograficamente, o amortecimento gradual que vem marcando os últimos carnavais”. Optou-se também por uma cobertura sem flagrantes de “mau-gosto”, preocupação que garantia uma boa imagem do carnaval lá fora – uma vez que a revista poderia ser comprada em cidades como Paris e Roma (*Manchete*, CONVERSA COM O LEITOR, 22/02/1958, p. 05)²²⁰.

Em busca do turista “padrão-dólar”, a cobertura fotográfica do baile do Hotel Glória destacava o ator Rock Hudson como “o dono da festa”. Vestindo uma coroa de louros romana, o astro é fotografado cercado de moças “querendo beijá-lo”. No excerto, enquanto o galã encarava o fotógrafo, duas morenas emulavam um flerte – uma beijando-o na orelha, enquanto a segunda, no lado oposto, se aproximava de seu pescoço. Supostamente à vontade na maioria das imagens, sorrindo, brincando e vestindo adereços e faixas, o artista cumpria com tranquilidade, ao menos nas fotos, a proposta de promover o carnaval

²¹⁹ As primeiras menções ao carnaval de Nice datam da Idade Média (fim do século XIII), a partir dos bailes de máscaras, organizados por abades católicos, predominantes até o século XVIII. Dos oitocentos até meados do século XX, o carnaval “niçoise” muda de estilo e aparência, tornando-se um dos carnavais urbanos mais importantes, promovendo um cortejo de carros alegóricos, com elementos grotescos e grandes “*têtes mascardes*” e batalhas de flores, suspensos durante a Segunda Guerra Mundial e a ocupação da França. Após sua retomada, a produção das alegorias mantém-se a partir de quatro associações de cenógrafos que fazem as alegorias e “*grosses têtes*” – algo similar com os bonecos desfilados em Olinda – de forma voluntária (SIDRO, 2001, p. 03, 09, 16, 30).

²²⁰ Essa afirmação não garantiu, entretanto, a inexistência de manchetes como “Atrizes mantêm a tradição de pouca roupa e muito tapa”. As fotografias mostram as atrizes em roupas sumárias; biquínis eram a principal vestimenta dos supostos flagras em poses de felicidade e extravasamento (*Manchete*, CONVERSA COM O LEITOR, 22/02/1958, p. 06-09). Sobre a representação feminina nesses bailes ver: Maziero (2011).

(*Manchete*, MAIS CARAS DO QUE MÁSCARAS NO ‘BAL MASQUÉ’, 22/02/1958, p. 18-22)²²¹.

O sentido de espetáculo e a união dos signos culturais brasileiros, o carnaval, e norte-americanos, Rock Hudson, se completava com o suposto “*affaire*” do astro com Ilka Soares – escolhida pelo representante da Associação Cinematográfica Americana no Brasil, Harry Stone, para ciceronear o galã (*Manchete*, MAIS CARAS DO QUE MÁSCARAS NO ‘BAL MASQUÉ’, 22/02/1958, p. 18-22).

Afora o “casal cinematográfico”, formado exclusivamente para o carnaval, outra novidade ocupou as lentes no Baile do Hotel Glória – que nesse ano substituiu o do Copacabana Palace. Nos excertos previamente triados pela redação, mulheres de maiô, luvas compridas e penacho de plumas ou cartola na cabeça se espalhavam nas páginas da revista como signo de luxo. Com menos máscaras, os fotografados surgem alegres, com braços ao alto em expressões provavelmente planejadas e/ou cientes das lentes fotográficas (*Manchete*, O CARNAVAL COMEÇOU NO GLÓRIA, 22/02/1958, p. 41-47)²²².

A revista privilegiou flagrantes de mulheres descalças, fazendo poses e passos, em cima de mesas. Na Imagem 15, a partir de um ângulo inferior do fotógrafo, a foliã, iluminada pelo *flash*, sugere um clima de sedução, com os lábios serrados, braços ao alto, buscando o teto decorado, enquanto um dos palhaços admira as curvas iluminadas e os gestos expansivos da brincante. Na legenda, a revista se questiona: “como sempre proibiram pular nas mesas. Qual a lei que resiste a esta beleza?” (*Manchete*, 22/02/1958, p. 47). Ou seja, durante o carnaval a beleza de uma mulher autorizaria a quebra de regras previamente definidas²²³.

²²¹ *Manchete* explorou, ainda, uma pretensa rivalidade entre Ilka Soares e Marilyn Maxwell em torno dos amores do ator. Ilka, sempre sorrindo, vestia uma “baiana sumária, [e] circulou todo o tempo com Rock, sob os olhares invejosos de quase todas as moças presentes”. Em fotografias coloridas (p. 36-37), Rock Hudson “posou com sua melhor cara de meninão”, tirou o paletó por conta do calor e ficou com o suspensório que “sustentou o prestígio feminino do ator, que perdeu o topete mas não perdeu a cabeça” (*Manchete*, MAIS CARAS DO QUE MÁSCARAS NO ‘BAL MASQUÉ’, 22/02/1958, p. 18-22).

²²² Fotos de Nicolau Drei, Gervário Batista, Gil Pinheiro, Jankiel e Carlos Kerr.

²²³ A objetivação da beleza feminina, sempre com viés de sedução, é corrente na cobertura fotográfica de *Manchete* e de *O Cruzeiro*. Ver, por exemplo, a capa do dia 01/03/1958, que traz Zélia Hoffman, conhecida campeã dos concursos de fantasia, encarando o fotógrafo/leitor ao levantar as nádegas nas sacadas do Teatro Municipal em meio a muitas plumas azuis e brancas e manejando uma sombrinha. A peregrinação publicitária de Rock Hudson – “a grande vedeta do carnaval carioca” – ganhou a ajuda do casal Van Heflin, Marilyn Maxwell e Charles Vidor no Baile de Gala do Municipal.



IMAGEM 15: *Manchete*, 22/02/1958, p. 41

Na capa do número de encerramento da *Manchete*, o ator Rock Hudson, com terno e chapéu de tirolês, “protegido por Ilka [Soares]”, encerrava, com um largo sorriso, sua participação nas terras cariocas. O leitor desavisado que não lesse a revista em seu interior não saberia que o “*Rock and Ilka*” só existiu na mente do senhor Harry Stone, que escalou a estrela do cinema nacional para não deixar o ator “entregue à sanha de mocinhas e velhotas dispostas a tudo para ter um romance com o americano que está às vésperas do divórcio” (*Manchete*, ROCK E ILKA NÃO É AMOR, 08/03/1958, p. 58-59).

A empreitada publicitária também ganhou as páginas d’*O Cruzeiro*²²⁴. Hudson é fotografado em close, cercado pelo público. Nos detalhes oferecidos pela revista, que se esmera em uma descrição verticalizada, não se atendo, como *Manchete*, somente às fotografias, Hudson é apresentado como o líder da comitiva estadunidense. Essa era composta por Marilyn Maxwell, o casal Van Helfin, trazidos pelo “embaixador” Harry Stone. A imprensa, e não mais somente o Mr. Stone, reforçava o suposto *affaire* entre Hudson e Ilka, na manchete “*Rock and Ilka*” (*Manchete*, ROCK E ILKA NÃO É AMOR, 08/03/1958, p. 58-59)²²⁵.

²²⁴ Ao longo de todos dos números carnavalescos a caravana norte-americana e seu agente no Brasil, Harry Stone, eram mostrados em páginas e eventos diversos. Ver: *O Cruzeiro* (01/03/1958, p. 64-73, p. 108-109, “GLÓRIA: HOLLYWOOD EM RITMO DE SAMBA”); *Correio da Manhã* (13/02/1958, p. 03; 20/02/1958, p. 10, 16).

²²⁵ Em texto de Décio Otoni, o ex-mecânico que atuou nas Filipinas durante a Segunda Guerra Mundial tem um seu perfil completado: 1,92m, 91 quilos, “sem nenhuma aparência de adiposidade e 33 anos de idade”,

O tom comum dessas reportagens é o de um histórico do dia a dia dos ilustres foliões. A relação ídolo-produto praticada por esses periódicos fica evidente ao passo que cada movimento parece ser perpetrado de sentido. Na busca pelo “flagrante”, algo corriqueiro, como a retirada de um paletó, era um verdadeiro acontecimento.

No trigésimo aniversário d’*O Cruzeiro*²²⁶, ao preço de Cr\$ 10, a revista não estampava Rock, mas sim uma modelo posando no estúdio exclusivo do semanário, no Teatro Municipal. As questões editoriais que envolviam a cobertura da festa eram explicitadas ao leitor na seção “Conversa com o Leitor”. Ali, a velocidade em cobrir os festejos era discutida a partir da necessária seletividade na escolha do que publicar:

Foram batidas 2.150 fotos em preto e branco e 152 em cores. Você pode avaliar, por conseguinte, o enorme trabalho de seleção das fotos, a que fomos obrigados, e a nossa angústia diante da limitação de espaço para o seu aproveitamento. Mas estas são coisas dos bastidores (*O Cruzeiro*, CONVERSA COM O LEITOR, 01/03/1958, p. 03).

Os bastidores revelam algo que talvez passasse despercebido para o leitor (ou pesquisador) desavisado. Ainda que a urgência em publicar o número de carnaval não atrapalhasse na ampla e objetiva cobertura fotográfica, ela escamoteava o fato de que todo o material levantado era filtrado ao menos duas vezes antes de chegar aos olhos do leitor. Primeiro pelas lentes dos fotógrafos e em seguida pelas escolhas da redação. Portanto, o que chegava às mãos do leitor eram excertos da realidade (BARTHES, 1984, p. 45-48; POIVERT, 2015, p. 165-171).

Símbolo do luxo e do esmero estético do carnaval carioca, o baile de Gala do Teatro Municipal era o destino obrigatório dos artistas convidados para “abrilhantar” e dar prestígio aos festejos da cidade.

Nos projetos de comercialização dos préstitos, a atriz Jayne Mansfield foi a vedete da imprensa em 1959. O *Correio da Manhã* descreveu seu desembarque como uma “autêntica repetição de cena do seu recente filme”. Ela e seu marido, Mike Hargittay, envoltos no frenesi da recepção pública dos fãs, falavam em castelhano, sobre cinema e outros planos, “sorrindo sempre, (...) com o cuidado já rotineiro de aparecer sempre bem nas fotografias que eram batidas a todo instante”. A atriz, encantada com a beleza do Rio

com oito filmes no currículo é tido como o mais popular dos Estados Unidos e um dos mais simpáticos dos que visitam o Brasil nesses anos. Os artistas norte-americanos tinham um camarote especial, só para eles, ao lado do presidencial.

²²⁶ Datada de 01/03/1958, a revista publicava então 565.000 exemplares semanais no país e 300.00 exemplares na edição internacional.

de Janeiro, afirmou também que levaria um macaco “simpático” de lembrança do Brasil (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 07/02/1959, p. 08). Não se tem notícia se os planos com viés exótico e estereotipado da atriz foram concluídos. De toda forma, sua presença foi seguida de perto pela imprensa nos bailes de sábado (Copacabana), domingo (Quitandinha) e terça-feira (Gala do Municipal).

No Copacabana Palace, baile com dois mil foliões, a loira aparecia ao lado do marido fazendo poses diversas. Entretanto, o foco era “Jayne ‘o busto’ Mansfield”, uma “jogada inteligente ‘do Copa’”, em imagens diversas, aos beijos com o marido, lidando com um suposto incidente com o zíper de seu vestido (*O Cruzeiro*, COPACABANA, 21/02/1959, p. 110-120; *O Cruzeiro*, 28/02/1959, p. 37-48, 65-68; *Manchete*, O COPA VOLTOU MAIS VEDETE, p. 79-86; QUITANDINHA: UMA NOITE À MANSFIELD, 21/02/1959, p. 10-13)²²⁷.

No Baile de Gala do Municipal, Jayne “o busto” Mansfield compareceu novamente acompanhada do marido e do “embaixador de Hollywood” no Rio de Janeiro, Harry Stone. Em seu camarote, a loira “sacudiu um tamborim, atirou serpentinas, jogou confete, posando para os fotógrafos. Depois, sentou-se sobre o peitoril do camarote e deu um demorado ‘show’ de pernas” (*O cruzeiro*, MUNICIPAL, 21/02/1959, p. 15).

A loira, que, em certo momento quis cumprimentar o prefeito, foi levada no colo pelo marido, “Mister músculos”, em meio à multidão, para a alegria dos foliões e dos fotógrafos – a mesma cena já havia sido feita no baile do Hotel Quitandinha, em Petrópolis. De cima dos camarotes, autógrafos eram entregues com os pés para uma multidão que os disputava da pista do salão; nos quadros diversos o grau de veneração dos foliões pela atriz ocupa as descrições do próprio baile e do concurso de fantasias (*O Cruzeiro*, MUNICIPAL, 21/02/1959, p. 04, 15)²²⁸.

No número seguinte d’*O Cruzeiro*, com tiragem de 500 mil exemplares, Jayne Mansfield surgia com Maurício Loyola, de “Clown”, capturados por Ed Keffel e Antônio Rudge. Chamada de “A Bomba”, a atriz, acompanhada do “Bobo”, o marido, surge na Guanabara trocando de roupa, vestindo um maiô na frente das lentes. “A Bomba” é

²²⁷ Em fotos, cujo ângulo era a loira hollywoodiana no epicentro das atenções do baile de Jankiel e Victor Gomes, ela aparece sorrindo, fazendo caras e bocas, subindo em uma mesa e capturada em *flashes* que mostravam sua calcinha/biquíni. Ao fundo das imagens os outros brincantes, fantasiados ou não, assistiam à loira em suas “estripulias” premeditadas.

²²⁸ Quanto à decoração do baile, era “uma variação em torno das roupagens de Arlequim. As torres, penduradas de cabeça para baixo, do teto, eram pintadas com triângulos de cores variadas, lembrando, com precisão, as roupas do famoso bufão italiano. Este trabalho custou à Prefeitura um milhão e 400 mil cruzeiros”. As fotos coloridas da decoração e das campeãs do concurso de fantasias foram publicadas no número seguinte (*O Cruzeiro*, MUNICIPAL EM CORES, 28/02/1959, p. 37-48).

elogiada pelo emagrecimento de “3.800kg”, perdidos no carnaval, retomando o corpo (equiparado ao de Marilyn Monroe) que tinha antes da maternidade. Os quadros diversos flagram o “*ballet dos amorosos*” em cenas de abraços, risos e beijos, certamente medidos e encenados pelos fotógrafos da publicação (*O Cruzeiro*, MANSFIELD, 28/02/59, p. 03, 04-09)²²⁹.

A presença dos atores e atrizes internacionais, em grande parte norte-americanos, tinha repercussões diferentes de um carnaval para o outro, às vezes rendendo “fatos” que ocupavam páginas diversas, às vezes com “caravanas menos animadas”²³⁰. Entretanto, a iniciativa privada brasileira – Copacabana Palace/Diários Associados, com Hollywood, na figura de Harry Stone – foi recorrente no período analisado. Independentemente dos resultados imediatos de publicidade obtidos, a parceria era de interesse de ambos os lados. Se para Guinle seu hotel e, por tabela, ele, permaneciam em evidência na sociedade carioca, o *star system* do cinema norte-americano, constituído de estrelas com alta “capacidade de mobilização empreendida pelos filmes e revistas, que exploravam suas vidas e carreiras”, retroalimentava um ciclo permanente (MENEGUELLO, 1996, p. 13).

Ademais, é importante frisar que a presença da cultura norte-americana possuía uma face menos evidente e de caráter estatal. No período, a USIA (*United States Information Agency*) operava no Brasil, de forma velada, para “vender os EUA no mundo”. Assis Chateaubriand, dono de *O Cruzeiro* e dos *Diários Associados*, era um dos seus sócios/apoiadores, que veiculava material produzido pela agência e suas filiais nos respectivos países (SANTOMAURO, 2015, p. 56-58, 225, 297)²³¹.

Os projetos turísticos em torno do carnaval carioca seriam alargados a partir de 1960. Nos últimos meses do Rio de Janeiro enquanto capital da República, a cidade intensificou a propaganda em torno dos festejos e de seu potencial turístico. Segundo o Diretor do Departamento de Turismo do Rio de Janeiro,

²²⁹ Texto de Luiz Carlos Barreto. A atriz também ganha a capa de *Manchete* com um chapéu imitando os sinais do baralho e um pequeno pandeiro nas mãos. A loira posava sorrindo para as lentes em uma praia enquanto a legenda chamava atenção para o fato de que ela tinha saído de paletó em um dos bailes, distante, portanto, do ambiente ensolarado que ocupa na capa.

²³⁰ Em 1957 Sacha Gordine, cineasta francês, Yul Brynner, Anita Ekberg (Miss Suécia 1951), Anthony Steel (ator inglês), Anatole Litvak, Joanne Gilbert e Lana Turner, Joanne Dru, Dell Armstrong, Van Heflin e Ann Miler, entre outros menos conhecidos, fechando 17 membros, trazidos por Antônio Fontoura e Jorge Guinle, foram considerados “cansados” pelos periódicos, por não percorrerem o périplo dos bailes fechados e outras folganças (*Manchete*, AS ESTRELAS CHEGARAM CANSADAS, 16/03/1957, p. 61-64).

²³¹ Além do material disponibilizado pela agência, *O Cruzeiro* optou por manter em suas capas “os glamorosos retratos de atrizes enviados pela indústria cinematográfica norte-americana (...) ocupando um número ainda maior de fotorreportagens, matérias e anúncios” (COSTA, 2012, p. 28).

Como todo mundo sabe, nosso carnaval em se tratando de festa popular, não tem rival em parte alguma. Pretendo e já iniciei ‘démarches’ no sentido de fazer dessa grande festa que empolga todos os brasileiros, um meio indireto de nossa propaganda no exterior. (...) Expedirei convites a 15 conhecidos colunistas americanos jornalistas de renome, para que venham ver o nosso carnaval de perto. Que venham participar desta empolgante festa, que contamina de alegria os brasileiros de todas as condições sociais e financeiras. Minha iniciativa foi bem acolhida por organizações particulares, cujas contribuições permitirão a realização desse empreendimento (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 23/01/1960, p. 07).

Dias depois, a fala do senhor Abellard França – que projetava três mil turistas no Rio – foi endossada pelo presidente da COBRATUR (Comissão Brasileira de Turismo), que afirmou haver propaganda do país sendo feita em diversos pontos dos Estados Unidos e da Europa, “contando com a boa vontade do Departamento Nacional de Indústria e Comércio, através dos seus Escritórios Comerciais.

No apoio do carnaval enquanto plataforma turística, o matutino *Correio da Manhã* passa a defender outras atrações, como o carnaval de rua e sua fama mundial. A partir de 1960, verifica-se uma mudança valorativa “[n]os chamados blocos de sujos”, anualmente escamoteados pela imprensa e espancados pela polícia²³², que agora podem ser vistos “cantando e dançando ao som de cuícas, surdos e tamborins, apresenta[ndo] um colorido especial para essa parte, também importante, do carnaval carioca”. No mesmo viés, o carnaval suburbano de Méier, Cascadura, Rocha Miranda, Pilares e Engenho de Dentro são elencados como partes notáveis dessa festa (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 02/02/1960, p. 07).

O aumento da propaganda em torno desses carnavais concorria simultaneamente à inflação nos produtos carnavalescos. As fantasias, item em raridade nas ruas, passavam por um aumento advindo da mão de obra e do número de turistas que as adquiriam. Uma fantasia de “gatinho”, por exemplo, custava em média 700 cruzeiros, enquanto “Brasília”, atrelada com a novidade do período, saía por 80 mil cruzeiros numa loja na Rua do Ouvidor. Os preços altos influenciaram nas vendas, focalizadas nas vestimentas infantis, e na preferência por artigos mais baratos, como os *shorts*: “de um modo geral poucas casas estão exibindo fantasias e quando o fazem é somente para crianças” (*Correio da Manhã*, CARIOCA ENFRENTARÁ CARNAVAL COM PREÇOS MAIS ALTOS ATÉ 40%, 12/02/1960, p. 03; CARIOCA ASSUSTADO COM OS PREÇOS... , 27/02/1960, p. 03).

²³² Ver Cunha (2001) sobre a virada do século XIX para o XX e Bezerra (2012) sobre as décadas de 1930-1940.

Ainda assim, entre as disponíveis para os adultos, as mais vendidas eram: pirata, falcão negro, grega e mandarim, além do retorno da “baiana”. Já esgotada, um “símbolo autêntico da ‘boa terra’, recuperou, em 1960, a tradição: tem sido muito grande a sua procura nas principais casas comerciais e de artigos carnavalescos”. Itens comuns nos festejos, como o lança-perfume, teve seu aumento observado; seu preço variava entre Cr\$ 185-200 a unidade, podendo chegar a Cr\$ 250 – a título de comparação, um exemplar das revistas pesquisadas custava, em 1960, entre quinze e vinte cruzeiros (*Correio da Manhã*, CARIOCA ENFRENTARÁ CARNAVAL COM PREÇOS MAIS ALTOS ATÉ 40%, 12/02/1960, p. 03; CARIOCA ASSUSTADO COM OS PREÇOS..., 27/02/1960, p. 03).

Os foliões amantes do menu francês acompanhavam com fervor a chegada das estrelas de Hollywood, Kim Novak e Zsa Zsa Gabor. A descrição da chegada das duas no baile do Municipal é exemplar de um esquema de segurança estabelecido numa pré-estreia cinematográfica:

Precisamente aos 30 minutos da madrugada de terça-feira, Zsa Zsa Gabor, em companhia de ‘mamãe’ Gabor, chegou ao Teatro Municipal. Providências foram tomadas, para evitar maiores embaraços na entrada. E Zsa Zsa Gabor ingressou pelo portão da esquerda, protegida por um anel de policiais. A partir da entrada até o camarote do Prefeito, onde ficou alojada, Zsa Zsa Gabor foi conduzida em tempo recorde, anulando seus protetores qualquer aproximação dos fãs. No balcão do camarote, o sucesso começou a somar para Zsa Zsa. Refletores incidiam sobre ela, decote pródigo e sorriso constante. (...) logo se integrou no samba. O seu elegante vestido prateado, da Casa Dior, levantava os braços e ondulava o corpo acompanhando o ritmo dos foliões, que formavam um mar de cabeças três metros abaixo (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 03/03/1960, 2º cad., p. 10).

Com a chegada de Kim Novak, quase uma hora depois, as atenções mudaram. Durante os 45 minutos que a estrela esteve no Municipal, um forte esquema de proteção e isolamento – que causou alguns embaraços e interpelações por parte da segurança – foi montado. Acompanhada de Jorge Guinle, “anfitrião e acompanhante (...) na viagem Hollywood-Rio”, a atriz é imortalizada no parapeito do camarote (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 03/03/1960, 2º cad., p. 10).

Manchete reitera em suas páginas as famosas atrizes em clima de extravasamento. De cima dos camarotes, com parte da decoração manchada por uma bebida recém derrubada, Zsa Zsa Gabor aparece com um vidro de lança-perfume nas mãos, despreocupada com as proibições que o item possuía ano a ano. A serpentina, o acompanhante da atriz vestindo o tradicional *smoking*, a emulação de alegria expansiva e

o aditivo carnavalesco compõem a imagem em seus códigos carnavalescos exigidos pelo baile, representados nas escolhas do ângulo do fotógrafo.



IMAGEM 16: *Manchete*, 12/03/1960, p. 14

Alternando excertos dos dois principais bailes da cidade – Copacabana²³³ e Municipal –, a revista encerra sua abordagem com uma dupla inusitada de noivas. Em cima de cadeiras, ao lado de uma mesa repleta de garrafas e copos, a dupla joga com os signos da moral vigente. A fantasia representa um componente singular dos códigos sociais. Ao se vestirem de noivas, remetem a um ritual, o casamento, que implicaria algum recato, imediatamente anulado pelo tamanho dos vestidos. Com braços, colos e pernas de fora, ambas, num baile conhecido pela sua tradição, são representadas em sua quebra dos códigos morais vigentes. A pose em cima da mesa – muitas vezes previamente combinada – acentua a falta de retidão ao deixar a calcinha/short à mostra.

²³³ Sobre o Baile do Hotel Copacabana: “Era um nunca acabar de havaianas, índias, ciganas, escravas, egípcias, geishas, deusas africanas, baianas, romanas”, somado às personalidades internacionais, Julie London e Linda Darnell, e nacionais, a cantora Maysa, Lea Duvivier, Francisco Serrador e Yvonne Linhares. Linda Darnell foi descrita com “Um ar de enfado” e Julie London passou despercebida pelos repórteres, salvo pela “prise” de lança-perfume que ambas as estrelas aspiraram de um dos foliões brasileiros presentes.



DE NOIVAST MUITA GENTE ACHOU QUE DEVIA SER COMPLEXO... MAS ELAS AGRADARAM.

IMAGEM 17: *Manchete*, 12/03/1960, p. 18

Além de Kim Novak e Zsa Zsa Gabor, outras estrelas, como o ator Curd Jurgens e Linda Darnell eclipsaram nas capas d'O *Cruzeiro* e em *Manchete*, respectivamente, a atenção dos fotógrafos e dos brincantes. Linda Darnell “parecia uma baiana autêntica. Com um rosto ainda jovem, elegante e afável, (...) cativou o Rio”. Às descrições da fantasia da atriz se alternam seu trabalho humanitário em Roma, onde cuida de órfãos, e o uso do lança-perfume no Municipal. Na representação desses bailes, Hollywood, Brasil, filantropia e quebra de regras traduzem parte dos valores, positivos ou não, que permeiam a sociedade em que essa festa se desenrola (*Manchete*, 19/03/1960, p. 37; *O Cruzeiro*, 19/03/1960)²³⁴.

A “revoada de estrelas”, como bem definiu o *Correio da Manhã*, não chegou sozinha ao Rio de Janeiro. O atraque do Cabo de San Roque – barco espanhol que trouxe

²³⁴ *O Cruzeiro* circulou com Kim Novak na capa aproveitando o “país do carnaval”. Abaixo dela, uma dupla de *clowns* e uma brincante mascarada são apontados como fantasias que marcam a “eternidade” de algumas figuras carnavalescas.

argentinos, uruguaios e chilenos – e do S. S. “Brasil” com “turistas-dólar” são exemplos da realização da projeção turística pretendida. Em uma suposta apuração dos passeios feitos, os turistas escolheram o baile de Gala do Teatro Municipal como o preferido. Em termos dos gastos, “apuramos [que] cada turista-dólar gastou na 2ª e 3ª feira de carnaval, cem dólares entre diversões e passeios nesta Capital e nas cidades próximas. Os latinos, porém, despenderam, *per capita*, de 20 a 40 dólares, pois se trata de pessoas de mais fraco poder aquisitivo” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 03/03/1960, 2º cad., p. 13).

Não é gratuito o escalonamento dos gastos dos turistas. A valoração dos norte-americanos acompanhava *pari passu* às estrelas, verdadeiras vedetes do carnaval. *Outsiders* da cultura carnavalesca, a vinda das estrelas nesse período reforçava a produção norte-americana no continente, manejando o interesse da população, em polvorosa, posto que seus ídolos do cinema poderiam ser vistos ao vivo.

A iniciativa integra-se à conjuntura internacional²³⁵ e nacional. Nacionalmente, a palavra de ordem, “desenvolvimentismo”, cunhada pelo próprio Juscelino Kubscheck (1956-1960), teve papel essencial na batalha contra o atraso e a vocação agrícola do país a partir da “conciliação, ao mesmo tempo modernizante e conservadora, (...) como um ‘novo’ nacionalismo voltado para as experiências de um capitalismo periférico e dependente do capital estrangeiro” (BENEVIDES, 1991, p. 16)²³⁶.

O otimismo traduziu-se em 1956, primeiro ano de JK no governo, no crescimento de 2,9% do país. Com o estímulo do programa de obras – o Plano de Metas –, nos anos 1957-1961, a economia do país cresceu na ordem de 9% ao ano, com uma inflação de 30-35% no final do governo em 1960. O “novo futuro” acordado com as alianças e setores conservadores teve como maior símbolo a construção de Brasília, erguida no cerrado, em tempo recorde ao preço de 2 a 3% do PIB do governo de JK (ABREU, 2013, p. 214-218).

O Brasil encerra o quinquênio juscelinista com os símbolos do carnaval carioca espalhado em países diversos. Bailes de máscaras foram organizados pelas embaixadas brasileiras e associações diversas. Em 1957, em Nova Iorque, a sexta edição do “*Carioca Ball*”, no conhecido Hotel Waldorf-Astoria, dava continuidade aos festejos de Momo entre os norte-americanos. Fotos de “baianas” e “travestis” estavam nas páginas da inventiva

²³⁵ Sobre a política de informação e propaganda no período ver Santomauro (2015, p. 295-303).

²³⁶ O governo notabilizou-se por não abandonar as oligarquias rurais e seus interesses, promovendo uma “administração de notáveis”, paralela à administração pública, e conseguiu “implementar uma política inovadora sem destruir o clientelismo já tradicional na administração brasileira”. O lastro intelectual do governo tinha no ISEB sua sustentação. Esse era um instituto subordinado ao Ministério da Educação e da Cultura e tinha por missão a “produção científica e pesquisa teórica” articulada à conjuntura política e econômica juscelinista do Plano de Metas. Ver: Toledo (1997, p. 43).

carnavalesca de sucesso e “tradição” no exterior. O destaque, entretanto, foi um “cidadão duvidoso, de biquíni, com requebros (...) indecentes” (*Manchete*, MADE IN NEW YORK: AS FALSAS BAIANAS ENTRARAM NO SAMBA, 16/03/1957, p. 50-51)²³⁷.

Em 1959, *O Cruzeiro* noticiava Rei Momo em Nova York como um “diplomata do carnaval carioca”. Na cidade, o “soberano da folia” convidou seu prefeito, Robert Wagner, para o carnaval carioca, e posou ao lado de Francisco Medaglia, diretor do Escritório de Expansão Comercial do Brasil e do cônsul-geral do Brasil na cidade. A visita fazia parte, segundo a própria revista, de iniciativa do recém-criado “*Brazilian Center of New York*”, com o apoio do Departamento de Turismo da Prefeitura do Rio de Janeiro, com instruções precisas no sentido de aumentar a cooperação entre as duas metrópoles.

Nesse sentido, mais uma edição do “*Carioca Ball*” no Hotel Waldorf Astoria foi organizado pela *Brazilian Cultural Society*, além de outro baile no Hotel Pierre, que agregava “uma parte ponderável da colônia brasileira e seus amigos americanos”. Nos excertos publicados tanto em *Manchete* quanto em *O Cruzeiro*, Rei Momo surge acompanhado do pintor Salvador Dalí e de representantes do governo norte-americano, além de outros brincantes fantasiados de malandro, odaliscas e Fidel Castro (*O Cruzeiro*, SAMBA EM NOVA YORK, 21/02/1959, p. 60-65)²³⁸.

Outras ações tendo em vista a comercialização desses carnavais foram feitas no exterior. Organizado pelo cônsul brasileiro Raul de Smandek, o baile “*Carnival in Rio*”, em Palm Springs, tinha cardápio tradicional brasileiro – peixe à moda baiana, frango assado à brasileira e churrasco gaúcho – e presença de astros de cinema e da administração pública, como o prefeito Frank Bogert.

No baile, numa evidente ação de propaganda da cultura brasileira, teve lugar o concurso de fantasias, como os que ocorrem no Brasil, com julgadores norte-americanos, foliões com *smokings* e vestidos “comportados”. A nota da festa, segundo a revista, ficou para a “alegria da sra. Willian Powell”. Sentada numa cadeira, vestindo um coque de penas e um vestido com alguns brilhantes, às gargalhadas, a madame segurava um macaquinho nos seus ombros. Parte da gente da alta sociedade, como lembra a revista, a loira tinha adotado as “bossas genuinamente cariocas” – reforçando, sem qualquer protesto do periódico, um estereótipo do exotismo do brasileiro. A empreitada, ainda que parte dos

²³⁷ A festa foi organizada pelo “*The Brazilian Cultural Society*”, o preço dos convites variava entre \$ 15 e \$ 25 dólares.

²³⁸ Texto de Herculano M. Siqueira, fotos de Orlando Suero. O mesmo teor foi seguido por *Manchete* (EUA SAMBARAM COM “King” Momo, 14/02/59, p. 16-20) e pelo *Correio da Manhã* (29/01/1959, p. 01).

projetos comerciais do cônsul em Los Angeles, vendia a cultura brasileira, a partir de lugares-comuns dos estrangeiros sobre o país (*O Cruzeiro*, CARNIVAL IN RIO, 25/02/1961, p. 134-135).

Em 1963, outra folgança foi organizada no Hotel Americana, em Nova Iorque, onde setecentas pessoas dançaram “bossas antigas e novas” ao som de uma orquestra brasileira. Mulheres vestindo maiôs inovavam o ambiente, geralmente formal, denotando uma propagação da vestimenta observada nos bailes do Rio de Janeiro, como o dos Artistas. Além do maiô, palhaços e adaptações da fantasia de baiana se espalham na pista do baile organizado pelo Clube Brasileiro de Intercâmbio Cultural (*Manchete*, CARNAVAL EM NOVA IORQUE, 16/03/63, p. 95-97)²³⁹.

Além dos Estados Unidos, a embaixada brasileira de Moscou foi decorada com serpentinas pelo pintor Otávio Ferreira de Araújo, sob o patrocínio do embaixador brasileiro na Rússia, Vasco Leitão da Cunha. Malandros e hindus dominavam as escolhas dos estudantes brasileiros e dos funcionários da própria embaixada. A folgança, além de arregimentar parte da colônia brasileira que vivia na Rússia, também era lugar de encaminhar acordos comerciais e promover a cultura brasileira (*Manchete*, BRASILEIROS EM MOSCOU, 23/03/1963, p. 78)²⁴⁰.

A replicação desses bailes, longe de ser automática, envolvia os embaixadores e as associações dos respectivos países, com características próprias, mas tendo como norteadores os bailes cariocas e as fantasias, músicas e bandas deles participantes. O potencial dessas festas estava não na quantidade de foliões arregimentados, mas na qualidade da propaganda planejada e veiculada por organizações e embaixadas que convidavam futuros parceiros comerciais e diplomáticos.

Ainda que esses bailes envolvessem estereótipos condenáveis – como a senhora americana que brincava com um macaco, em Los Angeles –, não seria leviano imaginar que esses eventos proporcionavam novos acordos financeiros, políticos e propagandeava, por fim, as peculiaridades da cultura brasileira no exterior, por vezes a partir de seus estereótipos.

Nesses bailes, orquestras brasileiras tocavam o samba-canção, a decoração e as fantasias eram inspiradas na cidade do Rio de Janeiro (praia, sol, baianas e malandros) e o

²³⁹ A festa arregimentou os funcionários públicos da Petrobrás, do Lóide Brasileiro, do Brazilian Trade Bureau e da Delegacia de Turismo de Nova Iorque.

²⁴⁰ Texto de Valdislav Poklvalin, fotos de Serguei Soloviov. Estavam presentes Alexandre Lissenko, do Ministério da Cultura da URSS, fantasiado de cossaco, e Silva Guzmán, representante comercial da Argentina.

próprio Rei Momo foi embaixador oficial do Rio de Janeiro como “cartão-postal” brasileiro. Além dos bailes, ritmistas e passistas das escolas de samba excursionavam pela América do Sul e pela Europa.

O processo de internacionalização desses préstitos, a partir do samba, também teve outros desdobramentos. É o exemplo da cantora Marlene, agenciada por Edith Piaf, que se apresentou no Olímpia, em Paris. Ainda que o samba “não alcan[ce] no estrangeiro o sucesso esperado”, Marlene apresentava aos parisienses as quatro canções mais cotadas no Brasil: “Exaltação à Bahia”, “Mulher rendeira” (conhecida dos franceses a partir do filme “O cangaceiro”), “Lamento Negro” e “Maracangalha” (*Manchete*, MARLENE: SAMBA EM PARIS, 01/03/1958, p. 50-51)²⁴¹.

Em *O Cruzeiro*, o sucesso da cantora foi tamanho que ela ganhou a capa posando ao lado de instrumentos do samba, como o tamborim. No interior da revista, em reportagem de Alvares da Silva com fotos de Ed Keffel (autor também da capa), Marlene, “a Rainha do Samba” havia providenciado “vestidos verde-bandeira, vermelho-arara e azul-noite – tudo na linha technicolor como Walt Disney vê o Brasil” (*O Cruzeiro*, A RAINHA DO SAMBA FAZ CARNAVAL EM PARIS, 08/02/1958, p. 52-53). A cantora do rádio levou consigo a Paris parte da bateria da Mangueira: Canela no pandeiro, Cacau no tamborim e Aruba no agogô.

A reportagem tem dois aspectos relevantes. O primeiro era “legitimar” a empreitada de Marlene no exterior sob os auspícios de uma estrela de renome internacional, Edith Piaf. O segundo, ressaltava as escolhas de Marlene ao mobilizar músicos com *savoir faire* nos instrumentos que dão cadência no samba, além de manejar as cores da bandeira nacional, no colorido introjetado anteriormente por Walt Disney, em seu figurino. Nas fotos tiradas por Ed Keffel, experiente na cobertura carnavalesca, Aruba, “mestre baiano no agogô, Canela, exímio no pandeiro”, Cacau, no tamborim são eternizados em *show* internacional (*O Cruzeiro*, A RAINHA DO SAMBA FAZ CARNAVAL EM PARIS, 08/02/1958, p. 52-55).

O Departamento de Turismo em parceria com o Itamaraty remeteu “10 mil cartazes e outras tantas flâmulas para as embaixadas brasileiras, escritórios e agências” no exterior. Os estúdios Walt Disney e as rádios norte-americanas gravaram em áudio e vídeo “um pouco do carnaval, com fundo musical – bateria – da Portela”. Parte das emissões, segundo

²⁴¹ A cantora buscava criar uma “atmosfera do nosso carnaval”. O empresário dono do Olímpia falou à revista sobre a pretensão de levar outros nomes, como o conjunto de Humberto Teixeira, Leny Eversong, Maysa Matarazzo e Inesita Barroso.

Mário Saladine, representante do Departamento de Turismo, seriam transmitidas por “270 emissoras, com 8 milhões de ouvintes no sábado de carnaval e no domingo. (...) Uma grande contribuição do ponto de vista turístico” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 19/02/1960, p. 07)²⁴².

Além dos cartazes e reportagens analisados anteriormente, a repercussão de “Orfeu Negro”, maior bilheteria em Paris em 1959 e Palma de Ouro no Festival em Cannes, fortaleceu a comercialização do Rio de Janeiro e de suas práticas culturais no exterior²⁴³.

Na esteira da repercussão internacional, os carnavais cariocas e seus signos chegaram também à televisão francesa. “Discorama”, programa de variedades apresentado por Georges de Caunes, Canal 1, público, trouxe o grupo de dançarinos “Brasileira”, em uma apresentação pautada em estereótipos (*Inathèque*, DISCORAMA, 02/09/1960) – a despeito do conhecimento do público francês de música latina, cujas vendas, entre 1949-1959, atingiu o pico no gênero, “não sendo mais uma curiosidade exótica, mas um produto de consumo em massa na França” (FLÉCHET, 2013, p. 121).

Antes da entrada de “Brasileira” a capa do disco da trilha sonora de “Orfeu Negro” é mostrada em *close* para a câmera. O apresentador, Caunes, explica aos telespectadores que o grupo foi montado pelo senhor “Esquinasi”, que vivia no Brasil há alguns anos – o que indica domínio sobre o tema – a partir dos melhores cantores e dançarinos que representassem a cultura brasileira.

O apresentador enumera ainda outros aspectos culturais brasileiros, como a macumba, “uma sociedade religiosa na origem onde se interpreta a oração cantando e sobretudo dançando, pois a dança pode ser uma oração”, ou o frevo, que “só os brasileiros

²⁴² Os programas radiofônicos não faziam isso gratuitamente, mas sim porque eram instrumentos de alta abrangência populacional, muitas vezes a serviço da propaganda norte-americana. Em 1953, por exemplo, os programas da USIA eram produzidos por rádios diversas ao longo de todo o estado de São Paulo, com o patrocínio da revista *Life* e da *Gillette International*; “para ter maior aceitação do público brasileiro, os programas deveriam ser produzidos localmente, transmitidos nas principais estações comerciais, e, como era padrão da USIA, não deveriam ser identificados como produzidos pelo governo americano” (SANTOMAURO, 2015, p. 295).

²⁴³ O filme se passava entre as “loucas noites de carnaval” e a Baía de Guanabara, dois signos do exotismo da cidade no exterior. Antes mesmo de levar a Palma de Ouro o filme já era indicado pela imprensa como um *outsider* franco-atirador que poderia levar o prêmio. Após a vitória, Jean-Luc Godard foi o único que impôs críticas ao filme e ao seu realizador, Marcel Camus, ambos “mediócras”, enquanto *Le Figaro*, *Combat* e *Cahiers du Cinema* o prestigiaram. Ao estreiar nos cinemas franceses em 12 de junho de 1959, o filme passa a aliar crítica e público contabilizando quase 800 mil ingressos vendidos e se constituindo em “*un excellent vecteur de diffusion pour la musique populaire brésilienne*” (“um excelente vetor de difusão para a música popular brasileira”) (FLÉCHET, 2013, p. 225). Marcel Camus o apresentou como produção francesa, “relega[ndo]”, segundo *O Cruzeiro*, “a segundo plano tudo o que de genuinamente brasileiro o filme tem. Só posteriormente, no festival da Costa do Pacífico, nos Estado Unidos, que ele foi apresentado como produção franco-brasileira” (*O Cruzeiro*, 06/02/1960, p. 19).

conseguem dançar” (*Inathèque*, DISCORAMA, 02/09/1960), e só o fazem durante o carnaval.

Quando finalmente a apresentação se inicia, o que se vê é um conteúdo díspar do assinalado anteriormente pelo apresentador, a partir de “Orfeu Negro”, representativo de um novo momento da música popular brasileira, a bossa nova²⁴⁴. No primeiro ato do grupo, tem-se o único homem, com o torso de fora, vários colares, uma pequena tanga e outros adereços que o remetiam ao indígena em seu estereótipo. Com três mulheres ao fundo coadjuvando, o “índio” apresentado ao público francês pulava de um lado para o outro ao som do frevo.

No segundo ato, vestida de pierrette, uma adaptação do “pierrô” do trio da *comedia dell’arte* italiana, uma dançarina surge em cena com a conhecida “sombriinha de frevo”, misturando os signos carnavalescos, fazendo uma evolução com os joelhos próximos ao chão. Em seguida, um arlequim com chapéu de cangaceiro faz sua evolução, também descalço, com passos do frevo e da capoeira.

Enquanto os bailarinos dançam no primeiro plano, o restante do grupo, ao fundo, faz figuração à frente de signos da natureza brasileira – praia, sol, mar. A última dançarina a se apresentar é também negra, como os outros, e dança o “ritmo impossível” dos brasileiros vestindo um maiô serrado ao corpo. Ela rodopia e salta utilizando-se da sombrinha e de um largo sorriso para o telespectador. Por fim, os quatro dançarinos com apresentações solo se juntam aos figurantes. As mulheres com adereços em seus cabelos, tops, saias pequenas ou biquínis, com evidente implicação sexual, corrente nos dias de Momo e reforçados na transmissão do programa.

A partir das propostas teóricas quanto à produção da imagem em movimento, em sua produção contínua de sentidos (GERVEREAU, 2004, p. 128)²⁴⁵, percebeu-se que os

²⁴⁴ Com a bossa nova, ou *nouvelle vague*, os franceses conheciam um ritmo brasileiro que não era feito para dançar, e sim para ouvir, como o jazz. *Orfeu Negro*, com roteiro de Vinicius de Moraes e música original de Tom Jobim, “rompait ainsi avec l’a longue tradition d’appropriation choégraphique des rythmes latino-américains incarnée par les vogues succesives des danses nouvelles et de la musique typique” (“rompia assim com a longa tradição de apropriação coreográfica de ritmos latino-americanos encarnados pelas ondas sucessivas de novas danças e da música típica” (FLÉCHET, 2013, p. 214).

²⁴⁵ Algumas ferramentas utilizadas nas imagens fixas podem ser seguidas para o caso das que estão em movimento: “*les mêmes questions (description, contexte, mesure de l’impact...) s’appliquent. La différence entre l’arrêt et le mouvement reste qu’une image arrêtée provoque la **scrutation active du regard du spectateur**, et qu’une image mobile **inscrit le spectateur dans son espace-temps***” (GERVEREAU, 2004, p. 128, grifo do autor). (“as mesmas questões (descrição, contexto, medição do impacto...) se aplicam. A diferença entre a [imagem] parada e a em movimento se dá a partir da fixação que provoca um debruçamento ativo do olhar do espectador, e a imagem móvel inscreve o espectador em seu espaço-tempo” (tradução nossa). O autor também aconselha o não congelamento de imagens em movimento para a análise, posto que isso desvirtuaria seus propósitos iniciais de produção.

quatro dançarinos principais representam tipos do carnaval carioca: o indígena, a pierrette-frevista, o arlequim/cangaceiro e a pastora do frevo. A apresentação, dominada pelo frevo, se encerra com um “trem-de-ferro”, típico dos bailes cariocas, ao som de diversas marchinhas, como “Sassaricando”.

Ao final, ainda ao som de uma marchinha, os homens cantam ao fundo enquanto as mulheres em primeiro plano sambam para as câmeras. No mesmo enquadramento e durante alguns minutos, os dez dançarinos, sete mulheres e três homens dançam o frevo, o samba e passos do cançã francês. O número retrata a pluralidade de ritmos do carnaval brasileiro a partir da criação de tipos existentes nesse universo, aparentemente conhecido, do telespectador francês.

A exploração da sensualidade – barrigas, pernas e bustos à mostra – é reiterada a partir dos dançarinos, todos negros, do conjunto “Brasiliana”. O nome da trupe em si destaca também um propósito de internacionalização, a letra “a” final usada na pronúncia de estrangeiros de muitas palavras do português.

É possível notar também que a referência a “Orfeu Negro” naquele momento só serve para pautar o público francês num contexto cultural geral, posto que a única ligação do filme com o conteúdo apresentado era o carnaval do Rio de Janeiro, a partir de ritmos de outras regiões, como Pernambuco, ainda que sem revelar sua vinculação.

A leitura se dá, sobretudo, a partir da aparente coesão. Misturando signos e práticas culturais diversas do Brasil, o grupo fez circular ao telespectador francês uma realidade distorcida e estereotipada – típica, aliás, do mundo do espetáculo –, à qual voltaremos à frente, com as escolas de samba²⁴⁶.

De volta ao Brasil, a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília interferiu no cotidiano dos foliões. Além de finalmente poderem escolher seus governantes, os cariocas perderam parte importante de sua fonte de renda no setor de serviços, transferido também para o interior do país.

A renda advinda desse contingente, agora em Brasília, foi substituída por investimentos diversos em infraestrutura e reitação do potencial cultural do recém-criado Estado da Guanabara. O governador eleito foi Carlos Lacerda. Em seu discurso de posse,

²⁴⁶ Apoiamo-nos aqui nas considerações de Néstor Garcia Canclini (1983, p. 11) sobre o contexto mexicano do final dos anos 1970, em que a “criação espontânea do povo” teve “sua memória convertida em mercadoria ou [em] espetáculo exótico de uma situação de atraso (...)”, acentuando em sua potencial fonte de renda turística, e não enquanto produção comunitária.

afirmou à população que a cidade-estado era a “capital cultural do país” e que seria preservado “seu papel de ‘vitrine da nação’” (FERREIRA, 2015, p. 08)²⁴⁷.

A capital cultural do país teve, portanto, sua “sólida estrutura de bens culturais, representada por teatros, cinemas, museus e bibliotecas que, ao lado das suas também tradicionais belezas naturais, significavam uma poderosa fonte de renda para a cidade, que se consolida como o maior centro turístico do país” (MOTTA, 2015, p. 95).

No primeiro carnaval da cidade-estado, em 1961, o governador Carlos Lacerda proibia, via decreto, o “Baile da Fuzarca”, evento pré-carnavalesco no Teatro República em que predominavam “travestis”. O evento, com autorização prévia da Delegacia de Costumes e Diversões, teve seu cancelamento reiterado dois dias depois, agora via portaria da Delegacia de Costumes e Diversões, que organizava o cotidiano carnavalesco (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 15/01/1961, p. 09). Se anos atrás um dos principais inimigos da ordem públicas eram os pandeiros, cuícas e o lança-perfume, em 1961 as travestis e o *rock n’ roll* entram no rol de inimigos da ordem carnavalesca.

Ao mesmo tempo em que liberava o consumo do lança-perfume em lugares fechados, em seu 10º artigo a portaria proibia fantasias que aludissem à religião ou às forças armadas, “em locais públicos ou privados (...) o uso de fantasias [d]e ‘travesti’ que atentem contra a moral e o decoro da família ou possam chocar a opinião pública”. No artigo 21, provavelmente em razão de seu avanço no Brasil, o *rock n’ roll* também era interditado nos bailes (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 17/01/1961, p. 05).

A portaria gerou um debate e uma longa discussão pública, após o Teatro República ter entrado com uma liminar contra a interdição feita pelo Estado. Enfim, o “Baile da Fuzarca” e os travestis foram liberados pela justiça não em razão do bom comportamento nos anos anteriores, pois “não haviam ferido o decoro público” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 20/01/1961, p. 10)²⁴⁸.

O fato é que o “Baile da Fuzarca, ao menos até 1961, não recebia o tratamento editorial e a cobertura em comparação com os demais, o que depõe contra as

²⁴⁷ A mudança para Brasília fez com que o Rio de Janeiro passasse “a constituir o estado da Guanabara, uma cidade-estado, a única no Brasil. Esse evento marcante, é preciso lembrar, trouxe consequências significativas para a história carioca, uma vez que a cidade perdia o *status* de capital, mas ganhava finalmente a tão almejada autonomia política e o direito de escolher e eleger livremente seus governantes” (FERREIRA, 2015, p. 08).

²⁴⁸ A verba distribuída pelo governador para cada setor e bairro foi dividida em: Cr\$ 5.000.000,00 utilizados para coretos, arquibancadas, tablados e toldos, e Cr\$ 11.000.000,00 para auxílio e custeio de coretos e demais alegorias e iluminação. Os bairros beneficiados são: Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Honório Gurgel, Parada de Lucas, Rua dos Topázios, Av. Santa Cruz, Praça Caí, Estrada do Retiro (Bangu), Cascadura e Vaz Lobo, Rocha Miranda e Lins de Vasconcelos, Cachambi e Ricardo Albuquerque, Padre Miguel e Praça do Trabalhador.

autoafirmações de que a imprensa fazia, indiscriminadamente, uma cobertura imparcial desses festejos.

Manchete, que possuía um viés mais liberal, cobriu o “Baile dos Enxutos” (que mudava de nome, mas não de propósito), como uma “terceira força do carnaval carioca”, que dificultava o trabalho dos guias de turismo na definição de “enxuto”, como um “travestido elegante [que] não pula carnaval”. A travesti “contenta-se em passear pelos corredores do teatro”; sua “finalidade é única e comum a todos: ser visto, admirado e comentado. (...) Emplumado e solene, ele passa a noite inteira fazendo pose de modelo” (*Manchete*, ELES NÃO USAM BLACK TIE, 04/03/1961, p. 66).

Sem um concurso que envolvesse o desfile de suas fantasias, os travestis posam para os fotógrafos de *Manchete* como modelos em um ensaio fotográfico de moda. Com vestidos serrados em seus corpos, abusando de transparências, biquínis e plumas, todos são capturados em poses e olhares sedutores. O investimento financeiro nas fantasias, costuradas pelas próprias concorrentes, era “surpreendente: um mundo colorido de plumas, lantejoulas, vidrilhos e ‘strass’ de excelente gosto, brilham num original e bizarro concurso de fantasias” (*Manchete*, ELES NÃO USAM BLACK TIE, 04/03/1961, p. 66).

Afora o qualificativo “bizarro”, que encerra estranhamento, a revista não apelou para descrições que pudessem descaracterizar a iniciativa ou minorar o desejo pelo travestimento. Ao contrário, o que ocorre é um “espanto positivo” com o sucesso obtido na “transformação” dos homens em mulheres, “e pensar que na quarta-feira de cinzas ele estará de calças compridas e barba na cara...” (*Manchete*, ELES NÃO USAM BLACK TIE, 04/03/1961, p. 68-69)²⁴⁹.

A fama dos “Enxutos” ultrapassou as fronteiras e, em 1962, teve a presença de travestis da Argentina, Uruguai e Chile. Como a polícia havia proibido a entrada de pessoas já travestidas – o que denota os limites morais e os códigos sociais que regiam o carnaval, mesmo na tentativa de ruptura da ordem cotidiana – os participantes tiveram que se trocar nos camarins do Teatro Recreio (*Manchete*, OS ALEGRES ENXUTOS, 17/03/1962, p. 60-61, 63)²⁵⁰.

²⁴⁹ As vencedoras têm seus codinomes e fantasias descritos, como nos concursos “tradicionais”. Assim o leitor pode saber que a campeã, Jacqueline, veio de “Galo de campina” – um maiô com mangas e meia calça de brilhantes e plumas pretas –; a vice, Soares Filho, desfilou “*Champagne Rosé*”, macacão branco bordado orçado em 300 mil cruzeiros. Outras candidatas vieram com biquínis e maiôs bordados, se utilizando de plumas.

²⁵⁰ “Lírio sagrado” de Janete levou o primeiro lugar, uma medalha de ouro, enquanto foi orçada em 700 mil cruzeiros. As fantasias variavam bastante, de travestis cobertas com saias, colares e blusas, às outras com maiôs, muitas plumas e colares que estavam visíveis e bem diferentes dos anos anteriores, em que biquínis imperavam.

Por fim, a fúria policial contra os travestis foi a nota do último baile coberto nessa pesquisa. Em 1963, o baile que atraiu mais de seis mil brincantes no Teatro Recreio assistiu a uma forte repressão policial. Do lado de fora, um esquema mal organizado de contenção da multidão causou tumultos diversos e “borrachadas da polícia militar”.

Nas fotos, os foliões travestidos dentro do baile se revezavam com excertos do insucesso policial na organização do público, do lado de fora, que se espremia para ver “os alegres rapazes do Rio”. Esses, proibidos de entrarem travestidos no baile, trocavam de roupas no camarim do teatro para o concurso de fantasias “belíssimas, ricas e de extraordinário bom-gosto, avaliadas em cinco milhões de cruzeiros” (*Manchete*, ELES CONTINUAM OS MESMOS, 09/03/1963, 74-78)²⁵¹.

A proibição do travestimento pela polícia e sob os auspícios do governador da Guanabara reflete os códigos morais do período. Esses são reproduzidos também no tempo carnavalesco que, no entendimento de Roberto Da Matta, não rompe nunca com a realidade cotidiana e se instaura num duplo movimento. Com efeito, não há como discordar de Da Matta, que propõe uma leitura da festa a partir da reiteração de valores do cotidiano e não com sua quebra ou inversão total (DA MATTA, Roberto, 1981, p. 38,59; 1997, p. 69, 125-127).

Os bailes delineados pela iniciativa pública e privada, em torno de um projeto turístico, espelhavam uma sociedade entre a modernidade da nova capital e as interdições cotidianas, e a eloquente violência policial. Entre a ordem e o desgoverno, é possível perceber que os bailes fechados, cuja cobertura era feita pela imprensa periódica, enfeixavam-se numa dinâmica excludente, de elite, e pouco democrática, haja vista o exemplo mencionado. Evidentemente, outras opções (conferir mapa 4) eram disponibilizadas aos brincantes, mas se davam de forma assimétrica nas páginas dessa imprensa e não dialogavam com os projetos em torno da “capital-cultural” de Carlos Lacerda.

Para a imprensa periódica e o poder público, bailes mais tradicionais, ainda que com alguns excessos dos foliões, eram preferíveis na organização dos préstitos. Nesse sentido, O XXIX Baile dos Artistas no Hotel Glória, com a decoração “Frevo”, de Alceu Pena, também desenhista n’*O Cruzeiro*, atendia, pelo viés da tradição, aos ensejos da imprensa periódica.

²⁵¹ Reportagem de Paulo Tavares e fotos de José Avelino. Homens travestidos de baianas de “renda francesa e penas de faisão”, pintoras, melindrosas, espanholas, com o umbigo e pernas de fora. As fotos de revezam entre poses das modelos e panorâmicas da multidão.

Baile descrito como um “deserto de artistas”, suas fotografias mostram palhaços, vedetes, mulheres de pierrô, tirolesas, escravas, todas fotografadas com os braços abertos “para Momo”. Ainda que estivessem presentes Tônia Carrero e Jean Pierre Aumont, com quem trabalhava naquele momento no Rio, outros artistas como Dircinha Batista, Francisco Carlos, Marisa e as vedetes Zélia Hoffman e Anilza Leoni não foram considerados como “artistas” que mereciam qualquer destaque (*O Cruzeiro*, BAILE DOS ARTISTAS, 18/02/1961, p. 06-15)²⁵².

Na falta de grandes nomes magnetizadores da atenção dos leitores, o desfile das fantasias do Baile de Gala do Municipal foi salientado em seu luxo como símbolo dos bailes fechados. É por esse viés que fantasias como “Isabel, Rainha de Portugal” (orçada em 800 mil cruzeiros), de Denise Zelochetti, ganhavam as páginas da imprensa (*O Cruzeiro*, UM ‘SHOW’ O BAILE DO MUNICIPAL, p. 06-15)²⁵³.

Manchete lamentava a ausência de estrelas internacionais “de quilate”, o que não a impedia de iluminar os nacionais Marta Rocha e Baby Pignatari – *playboy* “caçador” de estrelas²⁵⁴ –, e os atores internacionais menos conhecidos no país, como Marisa Pavan, Dominique Wilms, Dahlia Lavi e Jean-Pierre Aumont que foram destacados, mas sem o barulho dos anos anteriores (*Manchete*, MUNICIPAL: O BAILE FABULOSO, 25/02/1961, p. 06-07)²⁵⁵.

De modo geral, a tendência da cobertura carnavalesca sempre resguardou algum recato na reprodução das imagens. Num ambiente de descontrole premeditado – visto que em alguns momentos algumas poses, caras, bocas e beijos eram ensaiados com os

²⁵² O convite com direito à ceia (salada de peixe, risoto de frango com aspargos e cascata) custou 4 mil cruzeiros e a decoração do salão, feita por Alceu Pena, era de passistas de frevo. Odaliscas, baianas, homens vestidos de passistas de frevo e mulheres são dispostos nas páginas em “super-closes”, que evidenciam o tom de alegria, despojamento e diversão do baile que abre o carnaval. Ver também: *Manchete* (BAILE DOS ARTISTAS, 18/02/1961, p. 10) e *Correio da Manhã* (04/02/1961, p. 05).

²⁵³ A segunda colocada em luxo, contrariamente às expectativas, notabilizou-se pelo investimento de 900 mil cruzeiros. Sem brigas, sempre um ponto a ser considerado, os quase 6 mil foliões “exigiram prorrogação de uma hora e pularam até às 5 do outro dia”. O baile foi encerrado com “Cidade Maravilhosa”, como de praxe.

²⁵⁴ Conhecido pela sua “empáfia” e grosseria, Francisco “Baby” Pignatari era um *tombeur de femmes*. Entre os bailes carnavalescos e a noite carioca, o quarentão de 1,91m, nascido em Nápoles (Itália), disputava com Jorginho Guinle as artistas internacionais. Segundo Ruy Castro (2015, p. 387), teve rápidos casos com a húngara Zsa Zsa Gabor, a francesa Martine Carol, a italiana Rosanna Schiaffino e a atriz mexicana Linda Christian.

²⁵⁵ Capa com as manchetes “Fantasias premiadas”, “Carnaval no Copa” casal premiado nos prêmios de fantasia de luxo, Judith Bueno (“Imperatriz de Bizâncio”) e Jorge Costa (“Deus Oriental”) em poses para as lentes de Gervásio Batista. Em fotografias preto e branco a revista expõe os vencedores, em fantasias sempre com nomes pomposos como “Teodora, Rainha de Bizâncio”, “Moleque Colonial” (fantasia de grupo com cinco casais com os rostos pintados de negro) ou heróis como “Átila, Rei dos Hunos” e “Rei Zulu”.

fotógrafos (NETTO, 1998, p. 137) –, eram raras as imagens que rompiam com esse *modus operandi* editorial.

Manchete rompia isso por vezes, ao mostrar mulheres em posições e atitudes cada vez mais libertárias, em cima de mesas, mostrando as calcinhas/biquínis, homens com o peito de fora, ambos invariavelmente bebendo, cheirando lança-perfume ou fumando. Observa-se que *O Cruzeiro* tinha um padrão de maior recato nesse sentido.

A sexualidade masculina não era explorada pelos fotógrafos, provavelmente por não ser objetivo de interdição no cotidiano. Entretanto, nas representações do Copacabana Palace, uma cena é reveladora. Na foto a seguir (Imagem 18), o quarteto, num plano superior aos demais, sabe-se flagrado pelo fotógrafo. Um dos homens aponta em direção ao fotógrafo, ao passo que a “baiana estilizada” brinca com a saia, ameaçando desvelar sua intimidade. No lado direito, quebrando com o lúdico carnavalesco, traduzido na performance dos colegas, um *sheik* árabe, bebe e fuma, enquanto, aparentemente em êxtase, parece tocar lugares inapropriados para a ocasião.

O “*sheik*” quebra com o acordo cênico, pois os foliões que encaram as lentes de *Manchete* sabem-se capturados e seu local, sob a mesa, já supunha proeminência. A cena, que envolve teatralidade e sensualismo, é uma novidade na cobertura carnavalesca, sobretudo em vista da existência, como já apontado, da triagem de imagens.

Supondo que esse tenha sido um flagra, não era comum que a festa do desgoverno, e do extravasamento dos desejos e sentidos, trouxesse um excerto que direcionasse a leitura tão claramente para o âmbito sexual, afinal, as poses das mulheres nas mesas, as pernas, biquínis e bustos descobertos sempre foram selecionados e publicados a partir de uma leitura mais refinada, insinuando a sexualidade.



IMAGEM 18: *Manchete*, 25/02/1961, p. 13

De forma mais incisiva, ainda que não pontual, a representação dos bailes fechados de 1961 marcou uma cobertura diferenciada de *Manchete*. Além do “sheik” do “Baile do Copa”, as páginas da revista são revestidas de muitos casais, mulheres em cima das mesas empinando os bumbuns e oferecendo bebidas ao fotógrafo/leitor (*Manchete*, 25/02/1961, p. 18, 27).

Nos números que fechavam a cobertura carnavalesca, o balanço dos festejos era feito por meio das cifras do que foi investido e das fotos coloridas que cobriam os eventos. O “Baile de Gala do Municipal” teve um rendimento total de 5 milhões de cruzeiros – parte vinda da Warner Brothers, que pagou \$200 mil cruzeiros para filmar cenas em technicolor de “América à noite”. A reiteração dos valores investidos nas fantasias e no lucro objetivo pela iniciativa privada coadunava-se com a proposta imagética de dimensionar a cena carnavalesca em grande escala. O teatro, suas frisas e camarotes ornamentados em figuras alegóricas geométricas – losangos, bolas que desciam do salão – e a multidão, que se aglomerava no chão e nos cantos do salão, pautavam a opulência e a exasperação do Municipal (*Manchete*, SOB O IMPÉRIO DE MOMO, 04/03/1961, p. 10-11)²⁵⁶.

²⁵⁶ A decoração de Nilton Sá, “Abstracionismo”, no Baile de Gala do Municipal, teve um planejamento maior com plantas de decoração de cada lugar, escolha de materiais distintos – os plásticos *vulcan* e *formiplac* (GUIMARÃES, 2015, p. 235).

Em tiragem de quinhentos mil exemplares ao preço de Cr\$ 30, *O Cruzeiro* também privilegiou uma “foto impossível” da decoração, em clique horizontal, a partir de um dos camarotes. Em tal foto, no mesmo ângulo, as decorações geométricas e coloridas desciam rumo ao chão, passando pelas frisas e camarotes. Os foliões indiferenciados sob o tom branco das vestimentas predominavam no “mar de gente” (*O Cruzeiro*, 04/03/1961, p. 60-69)²⁵⁷.

Aos aspectos anteriormente dimensionados – a constar o luxo, o glamour dos bailes e as interdições policiais (*Correio da Manhã*, VIOLÊNCIAS POLICIAIS ACABARAM ANTES DA HORA O BAILE DO COPA, 16/02/1961, p. 05)²⁵⁸ – o espraçamento dos folguedos cariocas entre os (potenciais) turistas se dava também no espetáculo do grupo “Ari e seus passistas”. Estes, juntamente com Rei Momo, subiram a bordo do SS “Brasil”, parte da Frota da Boa Vizinhança, que viajava pela América do Sul com duzentos turistas norte-americanos. As cabrochas “Aidé, Teresa, Carla e Eugênia” fizeram “uma demonstração soberba de como se dança o nosso samba”. O representante da trupe, Ari, afirmou ao *Correio da Manhã* que a iniciativa era fruto do acordo do administrador do grupo, Heitor Pasquinell, com a Moore Cormack (administradora do transatlântico) e do Estado da Guanabara, “para melhorar o prestígio do nosso carnaval diante dos olhos do visitante” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 16/02/1961, p. 08)²⁵⁹.

Após o hiato de “estrelas hollywoodianas” em 1961, Rita Hayworth (1962) e Kirk Douglas (1963) foram trazidos para o Rio de Janeiro para participar dos festejos de Momo, credenciando-os em nível internacional, além de movimentar as redações e as tiragens dos periódicos que cobriam os festejos.

Nesse ano de 1962, o baile do Municipal contou a presença de Rita Hayworth, convidada da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial do Itamaraty, que surgiu fantasiada de baiana – hábito já observado em anos anteriores, por outras atrizes. A atriz de “Gilda” recebeu o diploma de “Cidadã Samba” no domingo gordo e, segundo o *Correio da Manhã*, apesar de “ter-se adaptado ao ritmo do samba”, não se comparou ao brilho de Jayne Mansfield, Kim Novak e outros. Com cerca de sete mil foliões, segundo as

²⁵⁷ O “*hors concours*” foi a fantasia “Lys de Ouro em Campo Azul”. A vestimenta de Clóvis Bornay estava segurada em 5 milhões de cruzeiros e teve a companhia de dois detetives no caminho até o baile. Outras fantasias foram premiadas, como as rainhas de Esparta, Portugal e Bizâncio, “Feiticeiro do Rei” e “Madame du Barry”. O grupo Moleques Coloniais – com os rostos pintados de preto, chapéus de palha, com pipas e cata-ventos na cabeça – vestem, talvez, as fantasias mais acessíveis para o entendimento do folião.

²⁵⁸ O jornal objetiva aqui o abuso da força policial contra o ator Jardel Filho no Baile do Copacabana, após esse entrar em uma discussão prévia. O ponto central é que o uso da força desmedida não era prioridade dos desfiles nas ruas e dos bailes menos “família”, como visto no caso dos “Enxutos”.

²⁵⁹ O grupo também pretendia excursionar pela Argentina e Europa.

estimativas animadoras, o baile também contou com os embaixadores Lincoln Gordon²⁶⁰ dos EUA, Raul Bazan do Chile e Yosef Tekoah de Israel, além de representantes de outras embaixadas, como Holanda (*Correio da Manhã*, BAILE DO COPACABANA FOI A NOTA ELEGANTE, 08/03/1962, p. 01, 2º cad.; MUNICIPAL ESTEVE ANIMADO SEM RIQUEZA DE FANTASIAS, 08/03/1962, p. 05)²⁶¹.

Entre as revistas de variedades, *Manchete* apostava alto na vinda da atriz, com chamada na capa e descrição interna de uma “criatura tradicionalmente atômica”, que veio para “explodir no carnaval carioca, cujas regras já lhe eram conhecidas por informação de Orson Welles, um dos seus cinco ex-maridos”²⁶².

A atriz de *Gilda*, no rastro do sucesso do filme, foi clicada em meio aos conhecidos anfitriões do *star* norte-americano, Jorginho Guinle e Harry Stone. Mais recolhida e sem as acrobacias e graças de Ginger Rogers, por exemplo, Rita Hayworth só “ficou brincando toda a noite sentada”. A presença da atriz, que interpretava um ícone da sensualidade, uma “vamp”²⁶³, suspeita-se, não rendeu os cliques esperados, pois *Manchete* não dedicou nenhuma capa à atriz, como ocorrido em casos anteriores.²⁶⁴

Encerrado por “Cidade Maravilhosa”, hino oficial de despedida do carnaval carioca (OLIVEIRA, 2015, p. 161)²⁶⁵, o baile contou com “milhares” de turistas (sul e norte-americanos), “mulheres sensacionais, alegria explosiva, fantasias deslumbrantes e bebidas às cachoeiras”. Melindrosas, odaliscas, índios australianos e peles-vermelhas norte-americanos eram as fantasias que se destacavam a partir das lentes dos fotógrafos.

²⁶⁰ Embaixador norte-americano que atuou na propaganda anticomunista e na Ditadura Militar (SANTOMAURO, 2015, p. 18).

²⁶¹ O movimento de passageiros pela Central do Brasil foi o dobro do verificado no ano anterior, mas a nota não apresenta números.

²⁶² A capa trazia em chamadas garrafais “Quatro estrelas no Rio: Rita Hayworth, Alida Valli, Alexandra Stewart, Graciela Borges”. Na fotografia, Rei Momo no II Baile Municipal do Recife (foto de Gil Pinheiro). Em “Conversa com o leitor”, a atriz vestia um *tailleur* claro, acenando, possivelmente na sua chegada ao Rio (*Manchete*, 10/03/1962, p. 09).

²⁶³ “Com seu sorriso autoconfiante, o pescoço atirado para trás, o vestido-pedido – ‘tomara-que-caia’ –, as luvas e cigarro simbolizando um misto de sofisticação e dissolução, a estola de pele da mulher fútil, compunha exatamente o papel de mulher amoral que [Rita Hayworth] reassumiria em outros filmes (...)” (MENEGUELLO, 1996, p. 115).

²⁶⁴ As capas dos dias 17/03/1962, “Carnaval: Copa em cores” e “Municipal: fantasias premiadas”, traziam as fantasias premiadas no Baile do Copacabana Palace, “Cleópatra”, de Regina Glaura Lemos e “Neves do Kilimandjaro”, de Judith Bueno; e 24/03/1962 ofertava “O Baile do Municipal em cores”, com as vencedoras Isabel Fernandes (Rainhas das Flores) e Marlene Paiva (Rainha do Egito). Rita “Gilda” Hayworth declarou para *O Cruzeiro* que “carnaval igual a este, nunca vi. Baile igual a este, não existe. Se existe, só mesmo no Rio”. Com parte do ventre de fora, a atriz aparecia dançando com uma saia que imitava em desenhos a calçada de Copacabana (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 17/03/1962, p. 06-18).

²⁶⁵ Em 1961 a música foi transformada em hino oficial da cidade pelo seu governador, Carlos Lacerda.

Em meio a 9.387 fotografias tiradas, *Manchete* fez uma triagem de sua cobertura final e escolheu uma panorâmica em página dupla do Baile do Municipal. O baile, que rendeu mais de 30 milhões, surge repleto de brincantes. A decoração, que seguia um movimento de simplificação da ornamentação, “Abstracionismo”, encabeçada por Nilton Sá, foi planejada minuciosamente, com plantas da ornamentação de cada lugar e escolha de materiais distintos – os plásticos *vulcan e formiplac* (GUIMARÃES, 2015, p. 235)²⁶⁶. Do teto, “escadas” vermelhas ondulam e compõem a decoração do salão, com outras formas alegóricas. No centro da imagem, ao fundo, a passarela do desfile de fantasias encerra a decoração do salão (*Manchete*, BELAS E FERAS NOS SALÕES, 24/03/1962, p. 30):



IMAGEM 19: *Manchete*, 24/03/1962, p. 39

A cobertura feita pela equipe de *O Cruzeiro* projeta, igualmente, o baile em sua amplitude. Com poucas fantasias, os fotógrafos buscaram os brincantes que despontassem em sua diferença, como uma loira com chapéu de palha “bem brasileiro”, um grupo no camarote com fantasias diversas e as mulheres descalças sentadas sobre o corrimão da frisa. Entre as foliãs, pernas e umbigos de fora são corriqueiros, com foco em Vera Regina, uma

²⁶⁶ Segundo Guimarães (2015, p. 235), a partir de 1961, a “nascente espetacularização do desfile das escolas de samba, contribuem para estabelecer novos nexos entre o carnaval e a cidade. O processo de valorização dos espetáculos de massa estabelece um novo patamar para estímulo ao turismo, diferente dos planos já tentados por prefeituras anteriores, em que a ornamentação urbana apresentava um caráter acessório”. A partir de 1961, a decoração carnavalesca se descola de seu conjunto de “espetáculo da festa carnavalesca como um grande cenário urbano, demarcando, com o início de sua montagem, sua inauguração e seu desmonte [após] o período carnavalesco” (GUIMARÃES, 2015, p. 235).

foliã “*colored*” – “colorida”, em inglês –, termo usado para descrever os negros (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 17/03/1962, p. 06-18).

As fotos do concurso de fantasias foram feitas diretamente da passarela do baile, uma novidade no período. No balanço da festa, a segurança com cerca de 300 policiais fizeram a guarda dos salões, inclusive separando casais que “entravam em ‘*clinch*’ para beijos de cinema”. A renda bruta do 30º Baile de Gala do Municipal foi calculada em 50 milhões de cruzeiros, vindos dos ingressos de sete mil pagantes, mesmo considerando que cerca de 1500 participantes receberam ingressos de cortesia. Cabe observar que o ingresso mais barato custava 6 mil cruzeiros.

Ao semanário de Assis Chateaubriand interessava, notadamente, o cômputo geral do baile:

Com a venda de mais de 2.400 ingressos, a sete mil cruzeiros cada – o que proporcionou a renda apreciável de 15 milhões –, e a farta distribuição de convites a altas personalidades, autoridades e jornalistas – o que permitiu o consumo de quase mil litros de uísque e 400 garrafas de champanha –, o Baile do Copacabana pode recolher, calculadamente, mais sete milhões, elevando os números de sua renda global para 22 milhões (*O Cruzeiro*, COPACABANA, p. 122).

Fantasias de “luxo entre as mulheres” e “estilizações modestas entre os homens” desfilavam entre muitos “beduínos” e “pierrettes”, “de modo a permitir as pernas de fora, inovação essa que encontrou boa receptividade”. Mesmo proibidos, “tropeçava-se nos frascos metálicos ainda rescendentes ao éter cheirado às escondidas”. A proibição dos trajes sumários também não vingou, pois, de uma forma generalizada, os trajes das foliãs deixavam colo, braços, pernas e barrigas, juntos ou separados, à mostra para lentes e para os leitores d’*O Cruzeiro* (*O Cruzeiro*, COPACABANA, p. 84-86, 121-129).

Em 1963, Kirk Douglas, ator do filme de sucesso no momento, “*Spartacus*”, foi a “vedete” perfeita para os festejos de Momo. O ator esteve em Brasília, inaugurando o baile oficial da nova capital, visitou o governador da Guanabara, pulou o Baile de Gala do Municipal e assistiu ao desfile das escolas de samba, rendendo páginas, fotografias e as capas esperadas pela imprensa e que não foram dadas à Rita Hayworth, por exemplo.

Em entrevista realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos – local que, por si só, já revela o contorno e o intuito da vinda do ator e das relações entre os países –, o astro afirmou “nunca ter visto festa semelhante ao carnaval carioca”, declaração corrente de muitos dos participantes. Entretanto, o ator não aprovou o baile do Municipal, “antes daria tudo para conhecê-lo, mas agora seria capaz de pagar até 1 milhão para deixar de dele

participar”, sem revelar a motivação de seu trauma (*Correio da Manhã*, KIRK VEM AÍ PARA O CARNAVAL, 20/02/1963, p. 01, 2º cad.; KIRK ENCANTADO COM CARNAVAL MAS AO MUNICIPAL NÃO VOLTA, 28/02/63, p. 02)²⁶⁷.

Em Brasília, com chapéu de cangaceiro, o “candango Kirk Douglas” – em referência aos operários que construíram Brasília – é clicado nos braços das foliãs e encena beijos com sua esposa francesa Anne, que teria afirmado, em relação ao marido, “*Le carnaval t’a[s] vraiment touché*” (*Manchete*, O CANDANGO KIRK DOUGLAS, 09/03/1963, p. 16-17)²⁶⁸.

A influência dos filmes de Hollywood nos bailes cariocas também atingiu seu ponto máximo nos anos pesquisados. Um cineasta francês afirmou que o *sex-appeal* do baile era incomparável com os de Roma, Cannes ou Hollywood. As folionas se inspiraram na “Cleópatra” de Liz Taylor para usar simples adereços e deixar os umbigos de fora. Na entrada do Hotel Copacabana Palace duas emissoras disputavam para entrevistar os brincantes, que se alongavam pela rua, em fila, próximo a uma *avant-première*.

A visita recorrente dos artistas de Hollywood e o sucesso de suas produções no Brasil eram atestados nas fantasias dos brincantes. Além de “Cleópatra”, filmes épicos inspiraram “os rapazes de físico atlético” a optarem por motivos gregos e romanos vistos nos filmes “Spartacus” e “Ben-Hur”. O baile foi descrito como o melhor dos últimos dez anos, perfeito para paquerar e mostrar aos “americanos, ingleses e franceses, pela televisão, que somos pacíficos, mas por isto vamos à guerra” (*Manchete*, A BELEZA BRINCOU NO COPA, 09/03/1963, p. 26-38; O COPA FEZ UM VERDADEIRO CARNAVAL, 16/03/1963, p. 91).

No número extra de carnaval, Kirk Douglas e sua esposa posam sorrindo sob o sol carioca. Na capa, ficção e realidade se fundem. Na chamada “O grande amor de Spartacus. Kirk Douglas e Anne, no Rio”, a revista joga com o papel do ator e sua relação amorosa na vida real. Não mais na cena épica de seus filmes, o ator surge em ambiente tropical ao lado de sua esposa. O sol, a água, os sorrisos brancos e os corpos *seminus* convidam o leitor a querer saber sobre a intimidade do casal em meio ao carnaval carioca.

Doravante, os periódicos se debruçaram em pegar cada *flash* do ator, como no Baile de Gala do Municipal, fazendo um “passe de circo” de cima do camarote ao descer para a pista onde o baile corria. A revista entrevistou foliões em busca de olhares singulares sobre

²⁶⁷ O ator falou também de seu desejo de ser diretor, sobre o cinema norte-americano e o brasileiro. Além de tudo, revelou que pretendia voltar num período sem festas.

²⁶⁸ “o carnaval realmente o tocou” (tradução nossa).

o baile do Municipal. Calvin Helgoe, turista norte-americano, que “trouxera dólares para o carnaval carioca”, teria afirmado: “os americanos têm dinheiro, mas os brasileiros têm alma”²⁶⁹.



IMAGEM 20: Kirk Douglas e sua esposa, a francesa Anne (*Manchete*, 16/03/1963)

O Cruzeiro destacou com grande acuidade o aceite de Kirk Douglas para ser seu novo colunista. Em Brasília, início de seu *tour* brasileiro, o ator esclareceu que sua vinda atendeu ao convite da Secretaria de Turismo para conhecer a nova capital do país. Surpreso com a hospitalidade dos brasileiros, o ator devolveu a receptividade ao vestir, no baile de Brasília, um “*summer jacket* e um chapéu de couro de vaqueiro nordestino”. Em seu artigo para o semanário, escreveu o ator que, após lhe explicarem sobre o significado do chapéu, teve “vontade de fazer um filme retratando a vida [do nordestino]”. A “explosão de alegria” do carnaval brasileiro também o marcou positivamente:

²⁶⁹ Entre os cinco mil foliões que disputaram os ingressos no valor de dez mil cruzeiros cada, sem direito à mesa, a revista destaca que o camarote presidencial foi vendido para a equipe “*Amour, Humour et France*”. Como em toda festa carnavalesca, a comida e a bebida fazem parte da “deglutição do mundo”. Assim, não faltam detalhes do que ali foi consumido: “600 litros de uísque, 1200 garrafas de champanha, 80 mil salgadinhos, 200 perus, 10 mil garrafas de água mineral e 2500 ceias, tudo servido por 450 garçons em 28 mil copos, 10 mil pratos e 10 mil talheres” (*O Cruzeiro*, NÃO É MOLE ENTRAR NO MAIOR BAILE DO MUNDO, 16/03/1963, p. 122-129). Repórteres: Ubiratan de Lemos, Orlandino Rocha, Indalécio Wanderley, Antônio Ronek, Carlos Leonam, Eduardo Ramalho, João Rodrigues, Geraldo Viola e Elias Nasser.

O que mais me surpreendeu foi ver que toda aquela alegria não era causada pelo álcool, mas pelo ritmo embriagador da música. Também as mil cores das fantasias parecem contribuir para uma intoxicação contagiosa. (...) eu e minha mulher fomos atingidos e não pudemos resistir. Dançamos no meio do salão (*O Cruzeiro*, UMA EXPLOÇÃO DE ALEGRIA, 23/03/1963, p. 09).

Sem poder determinar resolutamente sobre a autenticidade da autoria, o artigo, que ao menos deve ter passado pelo crivo do autor, é uma peça publicitária que depõe a favor de ambos os lados envolvidos. Sua presença dá credibilidade ao carnaval carioca e ao Brasil moderno de Brasília, como reforça a produção hollywoodiana.

Do “calango” nordestino aos bailes cariocas, da antiga à nova capital da República, o ator/autor refletiu sobre a hospitalidade, a alegria, as cores e o quão irresistível era a festa – abandonando, inclusive, seu camarote em direção aos foliões comuns. O tom ingênuo permeia a escrita ao entender a “explosão de alegria” como genuinamente festiva, sem relação com o consumo de álcool, o que de fato não se sustenta à medida que a própria revista fez “balanços” diversos sobre seu consumo exacerbado.

Ao elogiar a receptividade brasileira e suas práticas, o ator convida outros turistas a também apreciarem os festejos. Sua presença – veremos que ele também compareceu ao desfile das escolas de samba – atesta o interesse estrangeiro pelas práticas culturais brasileiras, avigorando, por outro lado, a força da propaganda norte-americana no Brasil.

Se a presença nesses bailes dos atores e atrizes norte-americanos não é garantia de seu sucesso, ela é um atrativo para os foliões comuns. A régua usada pela imprensa do período privilegiou, notadamente, os bailes, coquetéis e desfiles em que os cicerones brasileiros (Jorginho Guinle, destacadamente) e norte-americanos (Harry Stone da Motion Picture) acompanhavam os astros de Hollywood pela “capital-cultural” do país.

Oportunidades diversas²⁷⁰ para os foliões que não poderiam arcar com o preço dos ingressos caros – o valor para entrar no Municipal chegou a quatro mil cruzeiros –, eram dispostas ao lado de bailes considerados “tradicionais”, que tiveram seu público e prestígio diminuídos ano a ano. O mais democrático dos grandes bailes, o Baile dos Artistas, no

²⁷⁰ Entre as possibilidades festivas estavam: Democráticos, Bola Preta, Pierrôs da Caverna, Tijuca T. C., Flamengo, Fluminense, Sossego, Vasco, América, Monte Líbano (Atlantic), Associação de Cronistas Carnavalescos, Prazer das Morenas, tenentes do Diabo, Botafogo, Riachuelo, Bonsucesso, A. A. Vila Isabel, E. C. Garnier, Independentes, A. A. B. B. Tijuca, Melo T. C., Madureira T. C., Mackenzie, Magnatas, cariocas, Clube Municipal, Olímpico Clube, E. C. Maxwell, Raio de Sol, Clube Leblon, Cascadura T. C., C. C. I. de Pilares, River, Piedade, Social Ramos Clube, Internacional de Regatas, Clube Militar, A. A. Bancários de Cavalcanti, Centro Esportivo de Amadores, Olaria A. C., Jacarepaguá T. C., São Cristóvão F. R., Imperial Basquete Clube, Ipanema Clube, Associação dos Servidores do Brasil, E. C. Oposição, Vaz Lobo T. C., Clube dos Embaixadores e E. C. Minerva (*Correio da Manhã*, SÉRIE DE DESFILES CARNAVALESCOS..., 23/02/1963, p. 05). Para uma visualização mais sistemática ver Mapa 4.

Hotel Glória, sustentou em 1963 “a maior frequência de mulatas, o menor preço dos ingressos e pouca ortodoxia na exigência prévia de trajes masculinos de rigor”. Poucos homens “se arrisca[ram] ao *smoking* e ao *summer*, garantia moral dos convites de 4 mil cruzeiros” (*O Cruzeiro*, GLÓRIA FEITO DE SAMBA, 09-03-1963, p. 06-17)²⁷¹.

De fato, na observância desses bailes, os periódicos garantiam as raras páginas coloridas para os bailes disputados pela elite, que se distinguia na fantasia de luxo/traje a rigor ou no glamour das estrelas. Nessa seara, o Municipal é apontado como um “País das Maravilhas”. Em fotos de estúdio, posadas, com iluminação adequada e sem o tumulto das frisas, dos camarotes e da pista do salão, temas diversos, distantes do cotidiano carioca, desfilaram: “mongóis”, “salambô”, “pássaro azul”, “jogo proibido”, “papillon de radis” e “Mata Hari”. Fantasias tradicionais ou ao menos mais conhecidas dos brincantes, como o pierrô, eram super-estilizadas.

Com orçamentos exorbitantes, todas as fantasias vencedoras do Municipal se destacaram pelos brilhantes e plumas em grandes armações e diversidade de tecidos que projetavam com pompa e distinção cada costume nas páginas periódicas e nos concursos dos bailes do Teatro Municipal e do Hotel Copacabana, dísticos do luxo do carnaval fechado do Rio de Janeiro. Ao premiar reis, czarinas, espiãs e composições intraduzíveis e impraticáveis na realidade carioca, esses bailes se fortaleceram como um reduto da elite do período (*O Cruzeiro*, RETORNO AO MUNICIPAL, 23/03/1963, p. 56-63)²⁷².

A falta de dados sobre o contingente que desembarca na Guanabara não permite uma comparação ano a ano que possibilite uma análise mais assertiva. Entretanto, a vinda dos turistas é sintomática do sucesso dessa propaganda. Em 1963, cerca de dois mil e seiscentos turistas eram aguardados no Rio de Janeiro. A novidade mais esperada era a chegada do transatlântico “France”, o maior do mundo, com seiscentos passageiros. A Baía de Guanabara não comportava a embarcação, que atracou na Ilha do Governador e, de lá, o hotel flutuante enviava os brincantes, em lanchas, para o continente. Atracaram no Rio para os festejos de Momo, além do navio francês, outros como: “Giulio Cesare”, italiano, com 500 passageiros, “Brasil”, com 380 “milionários norte-americanos”, “Theodor

²⁷¹ Em meio ao domínio dos biquínis, então proibidos, um grupo, por exemplo, transformou as próprias capas da revista em fantasias, apesar de o convite pedir traje a rigor ou de luxo. Fotografias de Antônio Rudge, Jean Solari, Indalécio Wanderley, Eduardo Ramalho, Geraldo Viola e Rubens Américo.

²⁷² Fotos das fantasias: D’Avila e do salão: Ed Keffel. Em 1963, somente uma entre as fantasias premiadas lança mão da sensualidade na composição: a que homenageia a espiã “Mata Hari”, com um biquíni coberto por uma espécie de vestido de pérolas cujos fios desciam do top até os pés da candidata, Núcia Miranda. Conferir as fantasias em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=148241>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

Henzl”, israelense que desembarcou 80 foliões, o espanhol “Cabo de São Vicente” com 600 argentinos, uruguaios e chilenos, “Argentina” com 380 norte-americanos e o brasileiro “Rosa da Fonseca”, com 500 brasileiros e estrangeiros (*Correio da Manhã*, MAIS DE 2.500 TURISTAS CHEGAM AO RIO PARA O CARNAVAL DE 1963, 24/02/1963, p. 05)²⁷³.

O navio “France”, com maioria de turistas norte-americanos, os favoritos da imprensa carioca, foi recebido ainda no cais por sambistas. O grupo – quatro mulheres e um homem –, vestido distintamente com chapéus, blusas brancas, saias e vestidos de bolinha foi fotografado no cais, à espera do desembarque no transatlântico, enquanto alguns turistas olham para baixo à espera do início do *show*. A visita do grupo era uma iniciativa do próprio *O Cruzeiro*, “para [que] os turistas americanos e franceses, num quase corpo a corpo com o espetáculo”, tivessem contato com “o verdadeiro samba brasileiro, ainda não ‘touché’ [tocado] de bossa-nova” (*O Cruzeiro*, O ‘FRANCE’ NA BATALHA DO SAMBA, 23/03/1963, p. 18-21)²⁷⁴.

Ao longo do período pesquisado (1946-1963), os últimos anos (1957-1963) assinalam uma projeção ascendente do interesse estrangeiro nos carnavais do Rio de Janeiro, cujo ápice se deu em 1963. A vinda dos turistas, com destaque para a presença de artistas de renome (ver quadro 6), foi uma ação de sucesso do ponto de vista da publicidade desses carnavais, encabeçada pelo consórcio de setores da iniciativa privada – Hotel Copacabana, *Diários Associados*, Motion Picture – com a pública –, seções de turismo, embaixadas e centros culturais.

A imprensa periódica, apesar de priorizar os bailes luxuosos organizados e endereçados à “*society*” carioca, também oferecia ao folião um roteiro de folganças mais acessíveis, organizadas em associações diversas. Nesse sentido, ainda que referente a 1964, o *Correio da Manhã* forneceu um “Roteiro para os principais bailes dos foliões cariocas”. Agrupando parte dos bailes que ocupavam a cena carnavalesca, observados nos anos 1946-1963, o matutino elencava mais de cem opções em clubes esportivos, recreativos, teatros, cinemas e agremiações de imigrantes (*Correio da Manhã*, ROTEIRO PARA OS PRINCIPAIS BAILES DOS FOLIÕES CARIOCAS, 08/02/1964, p. 08).

²⁷³ Muitos desses navios tinham itinerários por outros continentes e incluíram o carnaval carioca entre as paradas obrigatórias.

²⁷⁴ Texto de Afrânio Brasil Soares e fotos de Jean Solari. A equipe do filme “*Amour, Humour et France*” foi ciceroneada pelo ator brasileiro-francês José Lewgoy. O grupo ensaiou a equipe do filme formada por Sybil Saunier, Elizabeth Ercy, Marie France Pizzier, Maria Grazzie, Olivier Despaix e Bernard Meusnier para as gravações da película durante os festejos.

QUADRO 6²⁷⁵: ARTISTAS DOS EUA E DA EUROPA NOS CARNAVAIS DO RIO DE JANEIRO (1957-1963)		
ANO	NOME DO ARTISTA	LUGARES/PESSOAS VISITADAS
1957	Sacha Gordine (cineasta francês), Yul Brynner, Anita Ekberg (Miss Suécia 1951), Anthony Steel (ator inglês), Anatole Litvak, Joanne Gilbert e Lana Turner (EUA); Joanne Dru, Dell Armstrong, Van Heflin e Ann Miler	Country Club, prefeito Negrão de Lima, presidente Juscelino Kubitschek
1958	Rock Hudson, Marilyn Maxwell, casal Van Heflin, Charles Vidor	Baile dos Artistas (Hotel Glória), Baile de Gala do Teatro Municipal
1959	Jayne Mansfield	Baile do Copacabana Palace, Baile do Hotel Quitandinha, Baile de Gala do Teatro Municipal, desfiles das escolas de samba e praia
1960	Kim Novak, Zsa Zsa Gabor, Curd Jurgens, Julie London e Linda Darnell	Baile do Copacabana Palace, Baile de Gala do Teatro Municipal e coquetéis
1961	Marisa Pavan, Dominique Wilms, Dahlia Lavi e Jean-Pierre Aumont	Baile do Copacabana Palace, Baile de Gala do Teatro Municipal
1962	Rita Hayworth	Baile do Copacabana Palace (jurada), Baile de Gala do Teatro Municipal e desfile das escolas de samba
1963	Kirk Douglas Equipe do filme francês: “Amour, Humour et ‘France’”: Sybil Saunier, Elizabeth Ercy, Marie France Pizzier, Maria Grazzie, Olivier Despaix e Bernard Meusnier	Baile de Gala em Brasília, Baile de Gala do Teatro Municipal; desfile das escolas de samba (somente Kirk Douglas)

Para entender de que forma esses bailes se espalhavam pela cidade, as ruas fornecidas por esse roteiro foram cartografadas a partir dos bailes que obtiveram alguma

²⁷⁵ Fontes: *Manchete* (AS ESTRELAS CHEGARAM CANSADAS, 16/03/1957, p. 61-64; MAIS CARAS DO QUE MÁSCARAS NO ‘BAL MASQUÉ’, 22/02/1958, p. 18-22; ROCK E ILKA NÃO É AMOR, 08/03/1958, p. 58-59; *O Cruzeiro* (08/03/1958, p. 58-59; 01/03/1958, p. 64-73; GLÓRIA: HOLLYWOOD EM RITMO DE SAMBA, 01/03/1958, p. 108-109); *Correio da Manhã* (13/02/1958, p. 03; 20/02/1958, p. 10,16; CARNAVAL, 07/02/1959, p. 08; VOLTOU O CARNAVAL, 12/02/1959, p. 18; COPACABANA, 21/02/1959, p. 110-120); *Manchete* (O COPA VOLTOU MAIS VEDETE, p. 79-86); *O Cruzeiro* (28/02/1959, p. 37-48, 65-68); *Manchete* (QUITANDINHA: UMA NOITE À MANSFIELD, 21/02/1959, p. 10-13); *O Cruzeiro* (MUNICIPAL, 21/02/1959, p. 04, 15); MUNICIPAL, 12/03/60, p. 01, 04-16; CARNAVAL, 03/03/1960, 2º cad., p. 10; *Manchete* (19/03/1960, p. 37); *O Cruzeiro* (19/03/1960); *Manchete* (MUNICIPAL: O BAILE FABULOSO, 25/02/1961, p. 06-07); *O Cruzeiro* (BAILE DO MUNICIPAL, 17/03/1962, p. 06-18); *Manchete* (10/03/1962, p. 09); *O Cruzeiro* (PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 141-142); *Correio da Manhã* (KIRK VEM AÍ PARA O CARNAVAL, 20/02/1963, p. 01, 2º cad.; KIRK ENCANTADO COM CARNAVAL MAS AO MUNICIPAL NÃO VOLTA, 28/02/63, p. 02); *Manchete* (O CANDANGO KIRK DOUGLAS, 09/03/1963, p. 16-17); *O Cruzeiro* (O ‘FRANCE’ NA BATALHA DO SAMBA, 23/03/1963, p. 18-21). ²⁷⁶ O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficas SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas)/RJ, pelo engenheiro cartógrafo Luis Otávio R. Sampaio. (Acesso e download em Abril/2015). Os logradouros foram retirados do *Correio da Manhã*. Fonte: *Correio da Manhã* (ROTEIRO PARA OS PRINCIPAIS BAILES DOS FOLIÕES CARIOCAS, 08/02/1964, p. 08).

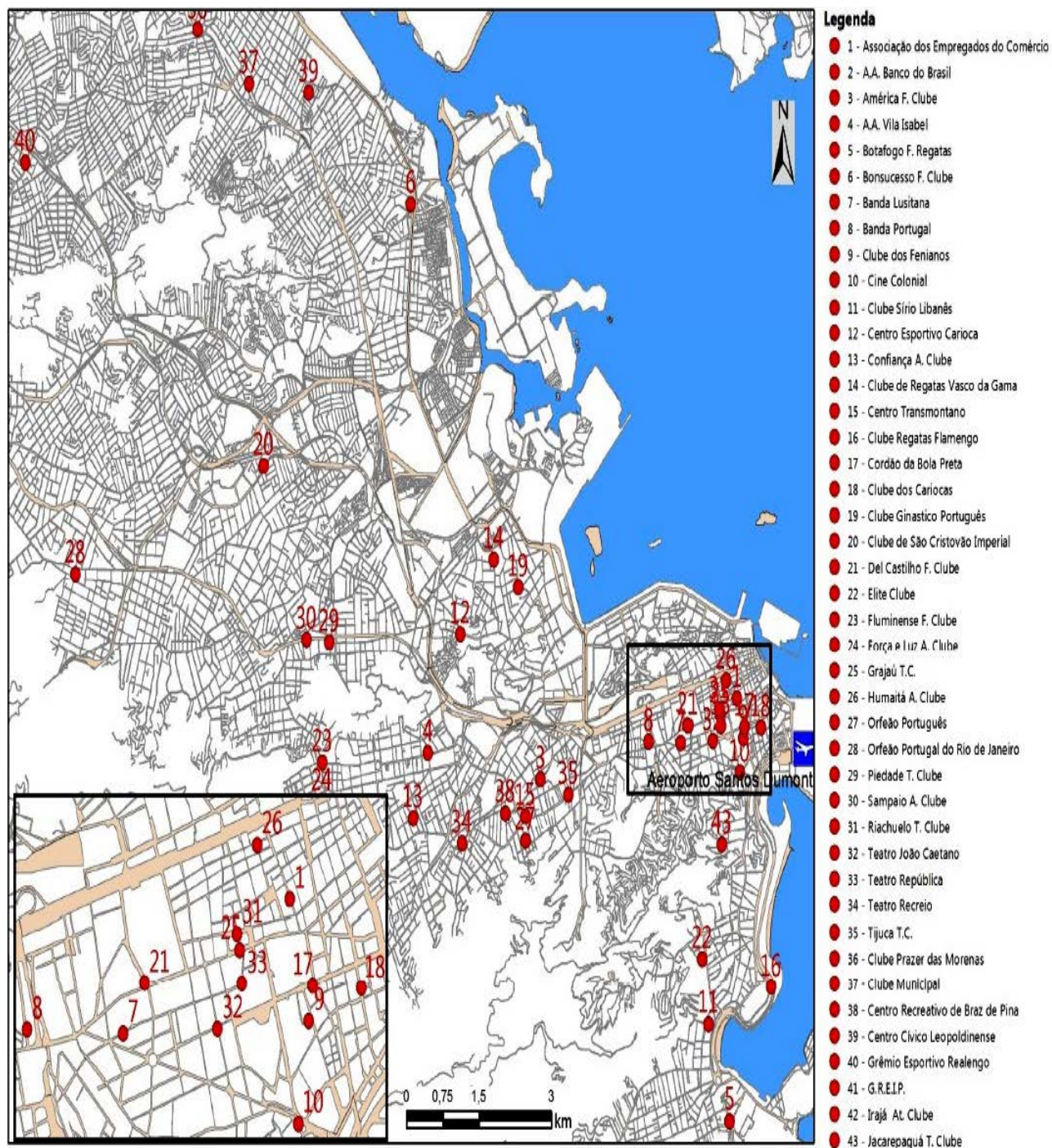
cobertura jornalística no período pesquisado (1946-1963). Assim, o mapa 4²⁷⁶ recupera, qualitativamente, o espraioamento pela cidade de bailes ocorridos simultaneamente nos carnavais cariocas – embora não reflita a sua totalidade, considerando, por exemplo, que só em 1962 *O Cruzeiro* informou que 772 bailes foram realizados (*O Cruzeiro*, BAILE DO MUNICIPAL, 19/03/1962, p. 13). Esses bailes tinham no centro e em suas redondezas seu núcleo festivo, seguidos pela zona norte, subúrbios e zona sul. Na Av. Rio Branco (ponto 1, no destaque), pugnas ofertadas pela Associação dos Empregados do Comércio, Banda Lusitana, Banda Portugal, Cine Colonial, Clube dos Fenianos foram recorrentes. Ao oeste do centro, subindo para o norte da cidade, as possibilidades se diversificam, com Tijuca T. C, América F. C., Centro Esportivo Carioca, Clube de Regatas Vasco da Gama, Clube Ginástico Português, Piedade T. Clube e Sampaio A. Clube. Nas bordas da cidade, no limite com outros municípios, estavam Bonsucesso F. Clube (em Bonsucesso), Clube Prazer das Morenas (Bangu), Centro Recreativo de Braz de Pina, Centro Cívico Leopoldinense e Grêmio Esportivo Realengo. Na zona sul, as associações esportivas como Botafogo, Flamengo e a de imigrantes, Sírio Libanês, próxima à Lagoa Rodrigo de Freitas, atendiam aos foliões de elite, majoritariamente.

Juntas, a região central, seguida da zona norte, reuniam, portanto, a maior parte das oportunidades festivas. O folião suburbano tinha, muito provavelmente e a despeito do que mostra o mapa, outras opções que não foram privilegiadas pela imprensa periódica. Quer pela pouca representatividade econômica e social de seus frequentadores, quer pela distância das redações dos jornais e revistas, localizadas no centro e zona sul, suas pugnas permanecem desconhecidas.

Tal fato não significa que o folião popular, sem muitas posses, não “pulava” esses carnavais. Concomitantemente ao espraioamento das folganças em espaços fechados os desfiles públicos no centro da cidade se fortaleceram como opção razoável para o divertimento dos cariocas. No centro do Rio de Janeiro, blocos, ranchos e Grandes Sociedades dividiam assimetricamente o espaço editorial e o gosto dos brincantes com as escolas de samba, cujo prestígio atingiu seu ápice com a chegada de suas paradas à Av. Rio Branco, “vitrine” da “capital-cultural” do país.

²⁷⁶ O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficas SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas)/RJ, pelo engenheiro cartógrafo Luis Otávio R. Sampaio. (Acesso e *download* em Abril/2015). Os logradouros foram retirados do *Correio da Manhã*. Fonte: *Correio da Manhã* (ROTEIRO PARA OS PRINCIPAIS BAILES DOS FOLIÕES CARIOCAS, 08/02/1964, p. 08).

MAPA 4 - Bailes em clubes esportivos, recreativos, associações diversas, cinemas, teatros e boates (1946-1963)



3.2 Dimensões do “espetáculo do morro” e da temática negra nos desfiles das escolas de samba

A chegada, em 1957, dos desfiles das escolas de samba à Av. Rio Branco, assinala, entre outros aspectos, o aumento de seu apreço entre os foliões e a imprensa. De fato, como expusemos no capítulo 2, a transferência das paradas desses segmentos, defendida pela imprensa periódica, *O Cruzeiro* em destaque, visava ao aumento dos lucros vindos do turismo e à correlação desses agrupamentos à imagem de Brasil.

As escolas de samba encerravam, na representação desses periódicos, o potencial da cultura brasileira enquanto projeto identitário de país e fonte de lucro. É nesse sentido que representantes desses agrupamentos excursionaram por outros países, receberam diplomatas e tiveram suas práticas inseridas na mercantilização de bens culturais. O interesse paulatino dos “playboys” e da imprensa pelos seus ensaios é um bom exemplo de que o prestígio cultural das escolas de samba não se traduziu em lucros ou mesmo em reconhecimento da cidadania de seus integrantes.

Essa imbricação das escolas de samba nos redutos médios da sociedade não deve ser tomada apenas como uma espécie de legitimação de um segmento pelo outro, e muito menos de forma estanque e hierarquizada.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (2006, p. 42), a incorporação de outros segmentos sociais, como a classe média, bem como a presença de cenógrafos nos redutos festivos populares, iniciará um “irreversível processo de comercialização do desfile e a procura, muitas vezes dramática, por parte das escolas, de um lugar adequado para o seu Carnaval; (...) tornando-[a] uma lucrativa “indústria” e detendo, no final das contas, a ‘parte do leão’ dos gastos públicos com o carnaval da cidade”.

A conclusão desse projeto turístico teve, por fim, seu maior empreendimento na montagem de arquibancadas na moderna Av. Presidente Vargas, em 1963. A nova transferência de logradouro, a despeito dos desejos dos populares, demarcou uma nova etapa na história desses desfiles, em direção à mercantilização de suas práticas.

Concomitante a esse processo, o período (1957-1963) marcou também uma incursão, supostamente inédita, na temática negra. As referências à cultura e papel dos negros na constituição desses carnavais, e da própria história brasileira, foram observadas em desfiles anteriores – com destaque ao sexagenário da Abolição, em 1948, entre outros concursos. O temário, que grassou sucesso nos desfiles da Acadêmicos do Salgueiro desde 1954 (“Romaria à Bahia”), só seria “verdadeiramente negro”, nas palavras do seu

propositor, Fernando Pamplona, a partir de 1960, com o enredo “Zumbi dos Palmares” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PAULA DO SALGUEIRO, 28/05/1999). O fastígio salgueirense com o enredo “Chica da Silva” em 1963, do parceiro de Pamplona, Arlindo Rodrigues, alçou de vez a Salgueiro entre “as grandes” e logrou para a história uma versão que propalou a temática negra como apanágio exclusivo da Vermelho e branco.

Portanto, a discussão voltou-se para as representações feitas pela imprensa periódica de dois processos, apontados pela bibliografia, que teriam constituído *pari passu*, os desfiles desses anos. No primeiro deles, a expansão do público interessado nas escolas de samba, mimetizados na chegada da classe média nos ensaios (1955-1956) e na confecção dos préstitos, teria gerado uma especialização e consequente espetacularização desses desfiles. Concomitantemente, o período teria promovido uma revolução estética e temática, conduzida pela Acadêmicos do Salgueiro, que teria influenciado outras escolas na feitura de seus préstitos. Começemos por esse último ponto, a partir da discussão bibliográfica sobre o assunto.

3.2.1 A temática negra salgueirense em discussão

A propagação do suposto pioneirismo salgueirense teve em dois autores, caros ao mundo do samba, sua pedra inaugural. Segundo Guilherme Mota Faria (2014), coube às obras de Haroldo Costa (*Salgueiro: academia do samba*, 1984) e Sérgio Cabral (*Escolas de do samba do Rio de Janeiro*, 1996) a demarcação de uma nova etapa na cena carnavalesca.

Essa etapa, iniciada em 1959, se deu a partir da incorporação de enredos protagonizados por mulheres e homens negros, a abolição da corda que separava público e desfilantes, a inclusão de elementos plásticos, cenográficos e coreográficos que direcionaram o desfile rumo ao espetáculo, “provocando uma série de mudanças que acabaram sendo conceituadas por ‘revolução’” (FARIA, 2014, p. 16, 26).

Essa revolução foi disparada, na versão de ambos os autores, com a chegada do casal formado pelo cenógrafo pernambucano Dirceu Nery e pela folclorista suíça Marie Louise. A partir de uma pesquisa com as gravuras de Jean-Baptiste Debret, e respeitando as cores da escola de samba, ponto essencial no período, o casal Nery privilegiou as alegorias e os adereços, abandonando os grandes carros e trazendo adereços nas mãos dos brincantes, para dar movimento ao desfile (FARIA, 2014, p. 38-40).

Marie Lousie Nery, em entrevista a Guimarães (1992), defendia a criação de um “ritmo visual” na composição do enredo com diversos tons de cores como o branco, o rosa e o vermelho escuro. Assim, o ritmo do samba e seus compassos estava nuançado também nas cores e adereços de mão, novidade implementada pelo casal Nery. Ou seja, para a folclorista, “a revolução que se iniciava no Salgueiro partiu de uma busca feita pelas Escolas de Samba numa melhor apresentação visual, e o conhecimento absorvido de outras áreas, como o teatro, teve as suas implicações no contexto das Escolas de Samba” (GUIMARÃES, 1992, p. 40)²⁷⁷.

A manutenção de Hildebrando Moura, responsável pela concepção artística da escola nos anos anteriores (1954-1958), e as novidades empreendidas pelo casal garantiram o vice-campeonato à Salgueiro, em 1959, com o enredo “Viagens pitorescas através do Brasil – Debret”. Segundo Haroldo Costa (1984, p. 87-88 apud FARIA, p. 38-39), o segundo lugar configurou-se como o “início da formação de um time de profissionais, que imbuídos do espírito amador, não recebendo remuneração pelo trabalho, transformou o conceito de escola de samba, criando as bases do grande espetáculo que se consolidaria nas décadas seguintes”.

Para Sérgio Cabral (1996, p. 173-180), ainda que não apoiasse a sobreposição estética ao samba, o carnaval de 1959 foi inovador, tendo em vista a atuação do presidente Nelson de Andrade na abolição das cordas e na atuação junto ao trio que confeccionou os préstitos. O desfile, de fato, marcou a Salgueiro positivamente, gerando convites para viagens a Cuba, em abril do mesmo ano, pouco tempo depois da revolução de Fidel Castro, e em setembro, em homenagem a Juscelino Kubitschek no dia de seu aniversário, no local onde se erguia Brasília.

Os adereços e o aspecto teatral também atraíram a atenção de Fernando Pamplona, então componente da comissão julgadora dos desfiles, que julgou o quesito “alegorias e adereços”, e concedeu nota máxima à Salgueiro. Logo após o desfile de 1959, Nelson de Andrade convidou o artista plástico Fernando Pamplona, que trabalhava no Teatro Municipal e dava aulas na Escola de Belas Artes, para organizar o préstito de 1960.

²⁷⁷ A suíça, que compôs a comissão julgadora dos desfiles em 1958, foi convidada por Nelson de Andrade para ajudar no enredo do carnaval seguinte: “Eu comecei logo a gostar muito de tudo, do povo que era caloroso (...) eu fui bem recebida, eles gostavam de trabalhar comigo, mesmo sendo estrangeira, e eu adorava. Meu marido estava lá, nós sabíamos como trabalhar e entendíamos de folclore, e eu também entrei direto, e até frequentava terreiros de macumba (...) eu entrei com um bom guia que era o meu marido, e ele era até muito rígido (...) não gostava que eu falasse com muita gente, misturava essa coisa de Escola de Samba com Teatro Municipal, essa coisa do *show* de levar o espírito do espetáculo para a Escola de Samba” (GUIMARÃES, 1992, p. 38).

Pamplona atendeu ao convite, com a condição de que a escola homenageasse o líder negro Zumbi dos Palmares – “sem dúvida, uma reviravolta no quadro dos homenageados pelas escolas de samba, que até então se limitavam a prestar tributos apenas aos grandes nomes da história oficial, como Duque de Caxias, Santos Dumont, Tiradentes etc.” (CABRAL, 1996, p. 179)²⁷⁸.

O presidente aceitou a condição de Pamplona, que manteve o casal Neri e ainda trouxe Arlindo Rodrigues (cenógrafo e figurinista) e o desenhista Nilton Sá – companheiros seus na cenografia dos Bailes do Municipal, que formavam “uma equipe que mudaria os rumos do carnaval das Escolas de Samba” (GUIMARÃES, 1992, p. 42).

Felipe Ferreira (2012, p. 355) aponta que a formação de uma equipe que envolvia pesquisa, cenografia e figurino não era inédita no mundo do carnaval. Outros segmentos carnavalescos populares, como os ranchos, que influenciaram na concepção ritual das escolas de samba, nas décadas anteriores, também possuíam cenógrafos na elaboração de seus préstitos. Ainda que represente uma “novidade em se tratando das escolas de samba”, pois a formação de uma equipe criava “vínculos poderosos entre os grupos carnavalescos e a classe média brasileira, que deixaria de ser simples espectadora e assumiria papel ativo dentro dessas organizações ‘populares’”, a presença desses artistas não era uma novidade.

A relação da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), depois EBA (Escola de Belas Artes)²⁷⁹, com o carnaval carioca de fato não datava de fins da década de 1950. Ela começou com a oferta desses profissionais na confecção dos préstitos das grandes sociedades, ranchos e na composição das comissões julgadoras desses desfiles, como Navarro da Costa e Edson Motta; além de Kalixto, que produziu simultaneamente os préstitos do rancho Ameno Resedá e da Grande Sociedade Tenentes do Diabo (GUIMARÃES, 1992, p. 18-21)²⁸⁰.

Em relação às escolas de samba, Guimarães (1992) aponta que a inclusão de um cenógrafo em sua organização data de 1952, portanto, anterior à chegada de Fernando

²⁷⁸ Fernando Pamplona afirmou que essa era a única vez que ele pleiteou um tema e que nos anos 1960 nunca foi remunerado enquanto “carnavalesco” (*Museu da Imagem e do Som*, Depoimento Acadêmicos do Salgueiro, 27/09/1984).

²⁷⁹ Quanto à escola, esta surgiu como “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios” por meio de um decreto do Rei D. João VI em 12 de agosto de 1816, logo após a chegada de um grupo de artistas chefiado por Joaquim de Breton – a Missão Francesa. Nos anos seguintes, a instituição receberia outras denominações: “Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (12/10/1820), Academia das Artes e Academia e Escola Real (23/11/1820), Academia Imperial de Belas Artes (17/12/1823) e Imperial Academia de Belas Artes”. Esta última denominação permaneceu até 1889 para ser novamente alterada para “Escola Nacional de Belas Artes” em 1890, assim permanecendo por mais de setenta anos até ganhar, em 1966, seu definitivo nome: “Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro” (GUIMARÃES, 2015, p. 15-16).

²⁸⁰ O desfile do Ameno Resedá atingiu grande repercussão de público e crítica em 1914.

Pamplona. O pioneirismo, de fato, se deu com Júlio Matos, que não possuía um conhecimento formal em artes, e trabalhou com a cenografia da escola Paraíso das Baianas – depois conhecida como Paraíso do Tuiuti – em 1952, e na Mangueira em 1958. Matos,

Não possuía formação acadêmica nem frequentou a Escola de Belas Artes, mas por gostar de esculturas, frequentou ateliers de artistas como Volmer e Ramiro Duarte, onde aprendeu os segredos de moldes e formas. Este aprendizado o levou a montar uma fábrica de alegorias e esculturas em Ramos, que funciona até hoje, na qual trabalhou simultaneamente com as Escolas de Samba (GUIMARÃES, 1992, 24, 32-33).

Portanto, a questão central se dá em torno da emanção de poder e influência da Escola de Belas Artes. Os memorialistas Sérgio Cabral e Haroldo Costa só consideram a chegada da “classe média” na confecção dos préstitos a partir de um centro legitimador em artes.

Outro pronto que não favoreceu na consideração prévia quanto à chegada dos artistas plásticos na concepção dos préstitos se deu com o fato dessa ter se dado em uma escola sem títulos e relevância entre os pares, a Paraíso do Tuiuti, em 1952. O período é dominado pelas mais antigas, Mangueira e Portela, e pelas mais novas, Império Serrano e Acadêmicos do Salgueiro (AUGRAS, 1998, p. 90).

Como foi apontado no capítulo 2 desta tese, o desfile de 1952 marca não só a reunificação dos desfiles das escolas de samba, como também a consolidação dos quesitos de julgamento. A partir desse ano, a “espinha dorsal” desses segmentos se completou: o samba (melodia e letra) era avaliado em consonância com o enredo desfilado, as alas deveriam estar obrigatoriamente fantasiadas (fantasia) e a cenografia (carretas e pastas) foi incluída como critério a ser avaliado (*Jornal do Brasil*, 03/02/1952, p. 10; *Departamento Cultural Liesa*, p. 03)²⁸¹.

A definição dos critérios mínimos para avaliar as escolas de maneira ampla, da estética à harmonia, da melodia à fidelidade do samba ao enredo, redefine seu campo de produção. A necessidade de investir em cenografia levou Júlio Matos ao Paraíso do Tuiuti (1952) e à Mangueira (1958), como lembrou Helenise Guimarães (1992), e Hildebrando Moura à Acadêmicos do Salgueiro (1954-1958), como já apontado.

Anteriores ou contemporâneos à chegada dos artistas da EBA, outros nomes foram vinculados ao termo “carnavalesco” no levantamento das fontes. Entre as cinco primeiras

²⁸¹ Os outros quesitos avaliados eram bateria, bandeira, evolução (mestre-sala e porta-bandeira), enredo, comissão de frente e conjunto.

colocadas, nomes como Lino Manoel dos Reis (1953-1954) e Djalma Vogue (1957-1960) na Portela, e Armando Silva (1959) na Mangueira, foram relacionados como idealizadores dos respectivos carnavais. Ainda que a denominação não se refira, de fato, a um domínio formal quanto à cenografia, sua perenidade implica no domínio das técnicas e no *savoir faire* necessário para “por um desfile na avenida”²⁸².

A despeito do que revela essa conjuntura mais ampla, possibilitada apenas a partir de um olhar crítico ano a ano sobre os desfiles e seus propositores, o cânone em torno do pioneirismo salgueirense deitou raízes em trabalhos acadêmicos diversos.

Segundo Faria (2014, p. 69-70), as obras²⁸³ reproduziram as versões de Sérgio Cabral e Haroldo Costa, acerca da “revolução salgueirense” nos anos 1960, que se torna “o exemplo de agremiação que encarnou o espírito dessas transformações e que colocou em definitivo a questão do negro como tema para os enredos das demais escolas em seus desfiles”. Ainda que houvesse um esforço em contrabalancear o peso dessa narrativa, o cânone produzido pelos dois jornalistas acabou por frear objetivos mais ousados “e o papel central do Salgueiro e de Fernando Pamplona permaneceu legitimado, embora tenham sido levantadas evidências de que não estavam sozinhos e que dialogavam com outros atores e sujeitos sociais presentes no mundo das escolas de samba” (FARIA, 2014, p. 92)²⁸⁴.

À margem da replicação desses dogmas, Cavalcanti e Guimarães contextualizam, ampliam e relativizam o caráter de ineditismo da “revolução” salgueirense. Guimarães (1992) salienta que as escolas de samba viveram os primeiros trinta anos de sua existência

²⁸² Conferir os quadros 3 e 4 desta tese, referentes às escolas de samba que atingiram os primeiros lugares.

²⁸³ O autor triou 26 obras que tratam do final dos anos 1950 e começo dos 1960. Desse total, 11 foram escolhidas a partir do critério “intencionalidade da narrativa” em relação à temática negra. Separou-as, por fim, entre pesquisas acadêmicas (5) e demais que pretendiam situar as escolas enquanto centrais na cultura brasileira.

²⁸⁴ Para Faria (2014, p. 83), Monique Augras “desconsiderou uma possível ação de engajamento da comunidade do morro do Salgueiro, (...) creditando toda as conquistas aos elementos ‘de fora’, oriundos da Escolas de Belas Artes e do Teatro Municipal, e a uma fascinação individual (...) mantendo a versão canonizada e, assim, ajudou a legitimar a narrativa nos meios acadêmicos” Faria aponta ainda que Felipe Ferreira (2012) “identifica a ação de Pamplona e sua equipe como mediadores culturais, (...) admite [que] o processo de convencimento significa que a adequação à proposta temática e às vestimentas africanas teve que ser negociada, não sendo uma postura que já tivesse raízes na comunidade do morro do Salgueiro.” Walnice Nogueira Galvão (2009) reproduziu todos os cânones, ainda que só citando Sérgio Cabral. A posição de Fernando Pamplona é ampliada; mesmo que seu texto se prenda no “pioneirismo da escola na temática afro-brasileira”, cabe ao professor “a aproximação da classe média branca da Zona Sul carioca” a partir do desfile de 1959. Segundo Faria, Nilton Santos (2009) seguiu a abordagem conjuntural de Helenise Guimarães (1992) para “compreender o início da profissionalização dos desfiles” e o aspecto cíclico, a exemplo de Cavalcanti, e ainda que não rompa com os cânones tão tradicionais da bibliografia, o autor buscou ampliar a atuação dos personagens envolvidos: “Se a maioria dos textos procurou ‘cristalizar’ a versão das mudanças estruturais nos elementos visuais das agremiações terem disso obra dos artistas eruditos, o pesquisador atribuiu a uma ‘interseção’, termo que procurou utilizar para compreender o fenômeno de uma ação circular, de integração e não como algo imposto ou da ‘genialidade exclusiva’ de um grupo de intelectuais e eruditos” (FARIA 2014, p. 88- 92).

em um processo contínuo de construção de seus quadros: absorveram dos ranchos (cortejo, baliza – mestre sala – e a porta-bandeira), das grandes sociedades (carros alegóricos) e dos cordões (estandartes); e, a partir de 1952, fecharam os quesitos de julgamento de seus desfiles.

Nesse processo de diferenciação, a Portela foi pioneira. Paulo da Portela, atuando como dirigente, carnavalesco, sambista e disciplinador dos batuqueiros, a “turma da pesada”, foi o responsável por alterar a imagem dos sambistas, relacionados a “marginais”, que passaram a adotar terno, chapéu e gravata, arrefecendo as perseguições policiais, priorizando a raiz popular das escolas e diferenciando-se dos blocos e cordões:

A Portela foi, desde sua fundação em 1923, uma Escola de Samba revolucionária, secundada trinta anos mais tarde pelo Salgueiro. A diferença é que a Portela fez uma revolução de bases administrativas e ideológicas, e o Salgueiro, posteriormente revolucionou no contexto plástico-visual do desfile (GUIMARÃES, 1992, p. 27).

Entre 1930-1950 o que se viu foi um processo de consolidação e diferenciação dessas agremiações. Elementos individualizadores como as cores específicas das bandeiras, as batidas típicas das baterias, além dos próprios sambistas, tornaram possível uma identificação direta entre morro/comunidade com sua respectiva escola de samba. As escolas não produziam os préstitos de forma individual, mas sim conjuntamente, enquanto produtos de seus respectivos bairros: Portela era para Osvaldo Cruz o que Mangueira era para o Morro da Mangueira (GUIMARÃES, 1992, p. 29-31).

A individuação e a autonomia desses segmentos populares exigiam alto grau de negociação por parte dos “de fora”. Segundo Marie Luise Nery, a suíça figurinista que trabalhou nos desfiles salgueirenses a partir de 1959, “todo mundo queria sair de princesa, de príncipe, muito vestidos (...) queriam sair bem enfeitados, muita seda, muita pedraria, e tinha gente mais pobre, mas queria sair assim, faziam questão” (GUIMARÃES, 1992, p. 43)

O diálogo em torno da definição das fantasias se distancia de uma dominação simples de um segmento sobre outro, e se aproxima do “hibridismo cultural” proposto por Néstor Canclini (2008, p. 19, 28, 364), para pensar essas representações a partir de aspectos

de grupos que se misturam e geram uma nova perspectiva da realidade que se constrói no cotidiano²⁸⁵.

No caso do carnaval, particularmente, ser rei, rainha, marquês, príncipe ou nobre de uma forma geral permeava o imaginário dos brincantes envolvidos, como vimos nas fotografias anteriores. Com efeito, a quebra desse paradigma exigiu da “equipe do Salgueiro” uma negociação longa para convencer seus componentes, negros e negras, donos daquelas escolas, de que as fantasias propostas estavam em consonância com o enredo que tinha como mote seus valores, sua história.

O “fantasiar-se” no carnaval envolve um outro aspecto: o da projeção de um desejo (in) consciente, da anulação das hierarquias, de “relativizar relações imperativas e papéis sociais que nos são impostos pela sociedade” (DA MATTA, 1981, p. 34).

Fantasiar-se de negro, como propunha o grupo de Pamplona, representa, no entendimento da presente pesquisa, um pioneirismo, revelado na quebra de um paradigma do período, no que diz respeito à referência contínua à nobreza, ao passo que valorizava nas fantasias e adereços o enredo/tema que cantava a história dos negros. Ainda que os sambas-enredos anteriores trouxessem referências a personagens, histórias e datas simbólicas da história negra – e aqui cabe concordar com a afirmação de Fernando Pamplona, que abre esse subitem –, eles ainda não a haviam incorporado nas fantasias e alegorias, ou seja, a temática negra em si não foi resultado do pioneirismo salgueirense, mas sim sua tradução alegórica.

A “revolução salgueirense” liderada quase exclusivamente por Fernando Pamplona (FARIA, 2014, p. 10, 16) foi nuançada pelo próprio, em depoimento ao *Museu da Imagem e do Som*. O carnavalesco aponta que a produção dos préstitos foi em coautoria com Arlindo Rodrigues nos carnavais de 1960, 1962 e que “Chica da Silva” (1963) foi confeccionado apenas por Rodrigues (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO SALGUEIRO, 27/09/1984; GUIMARÃES, 1992, p. 44).

O diálogo entre os artistas plásticos e as escolas de samba, principalmente no caso salgueirense, não possui traço hierárquico, segundo Maria Laura Cavalcanti (1999). Pamplona e a imposição de um tema específico para o Salgueiro, no caso de “Zumbi dos Palmares”, tm lugar numa conjuntura maior, “a noção de ‘negro’, de uma ‘temática negra’ e do que seriam os valores próprios a uma cultura negra são construções sociais, e não

²⁸⁵ O autor entende a cultura e suas práticas numa perspectiva pluralista, multideterminada, que aceita a fragmentação e a combinação de aspectos que a tradição, a modernidade e a pós-modernidade trouxeram ao longo de sua formação.

dados brutos de uma realidade autêntica que apenas se expressaria nesse novo momento” (CAVALCANTI, 1999, p. 30)²⁸⁶.

Em entrevista a Cavalcanti, Pamplona afirmou que “a temática negra começou não por ser uma temática negra”, mas porque estava muito ligada à questão política: “[em] toda a ação a gente precisa ser política pra sair dessa merda em que a gente está. (...) o [enredo sobre] Palmares foi muito mais por ser uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do que por ser negro” (CAVALCANTI, 1999, p. 33). A diferença fundamental desse enredo se dá a partir da fantasia, em homenagem ao negro. O “poder” negro foi buscado numa imagem diversa de África: “pegamos o material que a própria cultura popular mostrou para a gente, e eles entenderam. Daí veio a Chica da Silva [1963], o Chico-Rei [1964], e pegamos a linha negra, já que ela tinha feito tanto sucesso e deu uma consciência do grito de liberdade do negro no Brasil. E eles continuam fazendo até hoje” (CAVALCANTI, 1999, p. 30).

Cavalcanti (1999) aponta ainda que a elaboração do enredo envolvia pesquisa e discussões com “gente da área”, como Édison Carneiro, folclorista e interessado na cultura negra do país. Após o enredo escrito, a história era levada para os sambistas que compunham o samba a partir do que era discutido entre o “carnavalesco”, o folclorista e o presidente. A diferença nas apresentações salgueirenses a partir de 1960 se deu com o desvio da oposição senhor/escravo para branco/negro:

Esse deslocamento de classe para raça, e a ênfase na dimensão cultural da oposição, acentua-se ainda mais na proposta estética de tratamento do tema. A concepção dos figurinos, ao substituir a dignidade branca por uma dignidade negra, recorria a uma África mítica, valorizando os negros tidos como “não dóceis”, e trazendo para o desfile uma estética denominada por seus proponentes de “negra africana” (CAVALCANTI, 1999, p. 36).

Segundo o próprio Pamplona, em depoimento concedido ao *Museu da Imagem e do Som*, havia um ambiente no Rio de Janeiro pós-Estado Novo que permitiu o surgimento de três iniciativas importantes: o Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias

²⁸⁶ Antes de Pamplona, afirma a autora (CAVALCANTI, 1999, p. 32), já havia outros artistas plásticos no universo do carnaval: nas Grandes Sociedades Carnavalescas, antes da década de 1950, a produção dos préstitos já estava na mão de artistas e Dirceu Nery “teria iniciado a exaltação ao negro, com o enredo sobre Debret no Salgueiro em 1959”.

Nascimento, a Orquestra Afro-Brasileira, de Abigail Moura, e o pernambucano Solano Trindade²⁸⁷.

No centro do Rio, a Escola de Belas Artes, o Teatro Municipal, a Cinelândia e o Bar Vermelhinho eram lugares em que a cultura negra era discutida e os projetos, encaminhados:

A gente saía da Escola de Belas Artes e ia se integrando com o movimento negro”, depois a Paula [da Silva Campos, conhecida como Paula do Salgueiro] se integrou à resistência cultural negra no balé de Mercedes Batista, primeira companhia de balé negro. (...) A cultura negra começou a aparecer aqui, pois antes ninguém conhecia (*Museu da Imagem e Som*, Depoimento de Paula do Salgueiro, 28/05/1999).

Aqui, um impasse se instaura, pois, no que diz respeito às escolas de samba, o levantamento dos enredos desfilados revelou menções diretas e indiretas a personagens e à história negra. Império Serrano, com “Homenagem a Antônio Castro Alves”, Unidos de Vila Isabel com “Navio Negreiro” e Unidos da Tijuca com “Assinatura da Lei Áurea” (1948); Aprendizes de Lucas com “Exaltação à Bahia” (1950) e a própria Salgueiro (“Romaria à Bahia”, 1954; “Navio Negreiro”, 1957)²⁸⁸.

Esses são exemplos questionadores da informação de Pamplona e do seu papel empreendedor, cristalizado na bibliografia e, por vezes, reiterado pelo próprio. Para além dos títulos, resta saber o sentido contido nesses sambas. Como a maioria dos sambas e dos enredos não foram publicados pelos jornais, principalmente antes dos anos 1960, e essas escolas também não possuíam arquivos, cabe rastrear aqueles que se debruçaram exclusivamente sobre o teor dos sambas-enredos do período.

Segundo Monique Augras (1998, p. 90-92), em pesquisa ampla com jornais de grande e pequena circulação, além de gravações diversas, os enredos citados não apresentam em seus conteúdos referências diretas à cultura negra. Excetuando-se “Romaria

²⁸⁷ Em relação a Solano Trindade, ele participou como figurinista, segundo *O Cruzeiro*, em iniciativa de Miécio Askanaz, Dirceu de Oliveira e Silva, Wanderley Batista e Haroldo Costa. Esses organizaram uma apresentação no Teatro Ginástico (centro) com representações de Maracatu, Macumba, Coco-baião, Navio Negreiro, Samba-capoeira, Funeral do Rei Nagô, Frevo e Congada. Participaram ainda os cenógrafos Eduardo Loeffler, Sansão Castelo Branco, Noemi e Nilson Pena, que desenharam os cenários. Os figurinos, além de Solano Trindade, foram de Marília Gremo e João Elísio, com coreografia de Haeckel Tavares e Mignone e música de Thiers Martins Morais (*O Cruzeiro*, CARNAVAL E FOLCLORE, 04/03/1950, p. 24, 96).

²⁸⁸ Verificar quadros 2, 3 e 4, com as primeiras colocadas. A “Unidos de Vila Isabel” não consta do quadro 1 por não ter ficado entre as primeiras colocadas. O enredo em homenagem a Castro Alves, o único disponível, traz uma rápida menção à origem do poeta: “foi a Bahia que nos deu” (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO, 1946).

à Bahia” (1954), que faz uma alusão clara a candomblé, samba e Bahia; “A negritude”, portanto, “no samba-enredo, [é] uma invenção do Salgueiro”. O final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 marcaram, de fato, uma produção da escola nessa direção: “Navio negreiro” (1957), “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1959)”, “Quilombo dos Palmares” (1960) e o “revolucionário” “Chica da Silva” (1963).

A temática negra nos sambas-enredos e sua tradução nas fantasias são pontos essenciais dessa “guinada temática” e da projeção de um “modelo salgueirense” entre os pares, como reiterou a discussão oferecida. Cabe considerar, entretanto, que esses eram temas que ambientavam a cena carnavalesca, como evidenciam os capítulos anteriores, ainda que não de forma contínua, como o fez Salgueiro, ou mesmo “genuína”, como gosta de lembrar Pamplona, e como reiteraram Monique Augras e Maria Laura Cavalcanti.

Se é possível determinar que esses autores subscrevem, com mais ou menos adesão, a cristalização do binômio Pamplona-Salgueiro, no que tange ao ineditismo da empreitada temática e alegórica, resta saber como os periódicos do período noticiaram esses feitos —a última parte desta pesquisa.

3.2.2 Aspectos do “espetáculo do morro” e da temática negra na imprensa

O interesse do público, e especialmente da classe média, pela competição das escolas de samba foi progressivo. Os lugares em que esses desfiles ocorriam eram sintomáticos. Da Praça Onze (nos primeiros desfiles, depois *locus* do “grupo de acesso”), à tradicional “vitrine” do começo do século, a Av. Rio Branco. Símbolo do cenário urbano-industrial, da virada dos anos 1950 e início dos anos 1960, a Av. Presidente Vargas recebeu, a partir de 1963, as arquibancadas montadas especialmente para comercializar os desfiles. A ação visava acomodar de forma adequada os turistas (principalmente americanos) e os foliões do estado da Guanabara e do restante do país interessados nas práticas desses segmentos populares.

É possível observar no período um aumento gradual do interesse da imprensa e de seus leitores, via ensaios, pelas escolas de sambas. Alguns fatos já observados nesse trabalho ajudam a entender o prestígio e projeção desses segmentos.

A implantação, consensual e paulatina, do samba-enredo, a partir do “Carnaval da Vitória de 1946”²⁸⁹ (capítulo 1), e a adoção de quesitos precisos em torno da obrigatoriedade do samba-enredo e das fantasias e alegorias, a partir de 1952 (ver capítulo 2), contribuíam para o apreço contínuo das camadas médias e o início de “um processo acentuado de decadência e descapitalização” dos ranchos e das grandes sociedades.

A mudança de logradouro de exibição dos desfiles, em 1957, para a Avenida Rio Branco – entre a Rua Santa Luzia e o prédio da Biblioteca Nacional – abre um novo estágio no prestígio desses segmentos, vislumbrados nos Guinle e seus convidados célebres, que passavam a aplaudir “símbolos da cultura brasileira”.

Com o crescimento do público, o desfile foi transferido para a Av. Presidente Vargas, inaugurada em 1944, que traduzia “a expansão das atividades comerciais e de prestação de serviços que caracteriza[vam] o centro do Rio de Janeiro”. Com quatro pistas, construídas no Estado Novo, durante o governo do interventor Henrique Dodsworth, a avenida era disputada pelas sedes que queriam levantar seus prédios-marca na nova etapa de crescimento econômico do país e de sua capital (FARIAS, 1995, p. 98).

Evidentemente que a transferência de logradouro alterava e ao mesmo tempo traduzia o *status* das escolas de samba no seio da sociedade carioca. A mudança, a despeito dos desejos dos setores envolvidos, alinhava-se aos projetos turísticos de capitalização em torno do carnaval e, como vimos no capítulo anterior, no potencial lucrativo das escolas de samba. Ademais, é sempre bom frisar que a projeção desses segmentos, ainda que positiva do ponto de vista do reconhecimento de suas práticas, não seguiu uma linha contínua e ascendente, e nem mesmo significou a adoção e projeção de um modelo festivo, como entende Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992).

Assim, cabe dimensionar de que forma esses segmentos ocuparam esses novos espaços, físicos e sociais, nas representações da imprensa periódica do período e nos depoimentos de seus dirigentes. Pensados de forma sincrônica, observamos a forma como os periódicos escolhidos – as revistas *O Cruzeiro*, *Manchete* e o matutino *Correio da Manhã* – noticiavam esses segmentos e suas alterações ao longo do período.

Essa diferenciação foi abalizada a partir da tabela que segue, em consonância com as discussões acerca do samba-enredo feitas anteriormente. No intuito de não incorrer em uma descrição ano a ano – ainda que necessária, em alguns momentos, justamente para

²⁸⁹ A partir de 1947, a Império Serrano, com seu “teatro de rua”, já tinha todas as condições de se manter na liderança com alas, alegorias e figuras de destaque – introduzidas pela própria escola (FARIAS, 1995, p. 96).

frisar as escolhas editoriais –, a temática negra foi o norte para averiguar de que forma esses desfiles circularam e foram representados por seus contemporâneos.

QUADRO 7²⁹⁰: ESCOLAS DE SAMBA – PRIMEIRAS COLOCADAS – 1957-1963
(por ordem classificatória)

1957 - Supercampeonato AESB e CBES – AV. RIO BRANCO				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1957	G. R. E. S. Portela	Fundação: 11/04/1923 Estrada da Portela, n. 446 (Madureira) Barracão: Osvaldo Cruz (Rua Carolina Machado) Cores: azul e branco	Presidente: Antenor dos Santos, Dirigente: Armando Santos Cenógrafos/compositores: Djalma Vogue, Candeia e Joacir	“Legados de D. João VI”
	G. R. E. S. Império Serrano	Fundação: 23/03/1947 Morro da Serrinha (Madureira) Cores: verde e branco	“Antônio Fuleiro” (dirigente)	“D. João VI ou Brasil Império”
	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Fundação: 28/04/1938 Morro da Mangueira (Zona norte) Cores: verde e rosa	Dirigentes: Ademar Gomes da Silva (“Papel”), Hermes Rodrigues	“Brasil Rumo ao Progresso”
	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Fundação: 05/03/1953 Morro do Salgueiro (Tijuca), Rua Potengi, 80 (“terreiro”), Rua Maxwell (quadra) Cores: vermelho e Branco	Presidente: Nelson de Andrade Diretor: Fábio Melo Cenógrafo: Hildebrando Moura	“Navio Negreiro”
	G. R. E. S. Aprendizes de Lucas	Fundação:		“Homenagem à Imprensa”
1958 - Supercampeonato AESB - AV. RIO BRANCO				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFO	SAMBA- ENREDO
1958	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Cenógrafo: Djalma Vogue	“Vultos e efemérides do Brasil”
	G.R.E.S. Império Serrano	Idem a 1957		“Bárbara Heliodora” (Mano Décio, Nilo de Oliveira e Ramon Russo)

²⁹⁰ Fontes: Cabral (1996, p. 383-403); *Correio da Manhã* (03/02/1963, p. 05; 10/02/1963, p. 09; 14/02/1963 p. 05; 15/02/1963, p. 08; 20/02/1963, p. 05; 21/02/1963, p. 05; 23/02/1963, p. 01, 2º cad.; 24/02/1963, p. 01, 3º cad.; 28/02/1963, p. 09), Guimarães (2015, p. 249), *O Cruzeiro* (01/03/1958, p. 108-109), *Manchete* (15/02/1958, p. 59; 16/03/1957, p. 50), *Departamento Cultural LIESA* (DEPOIMENTOS DO IMPÉRIO SERRANO, MIS, 20/01/1968 e 16/10/1984), *O Cruzeiro* (19/03/1960, p. 09; PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 136; 16/03/1963, p. 08-18), Guimarães (1992). Em 1960, devido a uma forte chuva que prejudicou parte do desfile, os prêmios foram divididos igualmente entre os cinco primeiros classificados devido à uma manobra do patrono da Portela, Natal. Quando foi possível, o “presidente” da respectiva escola foi identificado enquanto tal; nas outras ocasiões, optamos por “dirigente”, sem prejuízo de valor.

1958	G.R.E.S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957	Cenógrafo: Júlio Matos	“Canção do exílio” ou “Caxias” (Zagaia e Leléu)
	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Presidente: Nelson de Andrade, Diretor: Fábio Melo Cenógrafo: Hildebrando Moura	“Um século e meio de progresso a serviço do Brasil – Homenagem aos Fuzileiros Navais”
	G.R.E.S. Unidos da Capela	Fundação:		“Brasil, de Cabral a Pedro”
1959 - Supercampeonato AESB – AV. RIO BRANCO				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA-ENREDO
1959	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Cenógrafo: Djalma Vogue	“Brasil, Panteon de glórias” (Bubu, Casquinha e Altair)
	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Presidente: Nelson de Andrade Cenógrafos: Dirceu e Marie Lousie Nérti	“Viagens pitorescas através do Brasil – Debret”
	G. R. E. S. Império Serrano	Idem a 1957	Presidente: Sebastião de Oliveira (“Molequinho”)	“Brasil holandês: homenagem a Maurício de Nassau (Mano Décio, Chocolate e Betinho)
	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957	Dirigente: Manoel Pereira Filho (Beleléu) Cenógrafo: Armando Silva	“Brasil através dos tempos”
	G. R. E. S. Mocidade Independente de Padre Miguel	Fundação: 10/11/1955 Rua Toulon (Padre Miguel)	Dirigente: Sílvia Fernandes Cenógrafo: Ari de Lima	“Os vultos que ficaram na história”
1960 - Supercampeonato AESB – Av. Rio Branco (empate entre as cinco primeiras colocadas)				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA-ENREDO
1960	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Dirigentes: Expedito, João Mendonça, Natalino, Betinho. Cenógrafo: Djalma Voguel.	“Rio, Cidade Eterna”
	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Presidente: Nelson de Andrade Cenógrafos: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Newton de Sá	“Quilombo dos Palmares”
	G. R. E. S. Império Serrano	Idem a 1957		“Medalhas e Brasões”

	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957		“Glória ao samba”
	G. R. E. S. Unidos da Capela		Cenógrafo: João Moleque	“Produtos e costumes de nossa terra”
1961 - Supercampeonato AESB – Av. Rio Branco				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1961	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957	Dirigente: Roberto Paulino	“Reminiscência do Rio Antigo”
	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Presidente: Nelson de Andrade, Dirigente: Mário Pinheiro Cenógrafos: Fernando Pamplona e Dirceu Néri	“Vida e obra de Aleijadinho”
	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Cenógrafo: Djalma Vogel	“Jóias e lendas do Brasil”
	G. R. E. S. Império Serrano	Idem a 1957		“Movimentos revolucionários e Independência do Brasil – Inconfidência Mineira”
	G. R. E. S. Unidos da Capela			“Centenário de Rui Barbosa”
1962 – Grupo 01 – AESB – Av. Rio Branco				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CARNAVALESCOS	SAMBA- ENREDO
1962	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Presidente: Nelson “Marron”, Dirigente: Nelson de Andrade Cenógrafo: Manoel Francisco Ferreira (ENBA)	“Rugendas ou viagens pitorescas pelo Brasil”
	G. R. E. S. Império Serrano	Idem a 1957		“Reino dos Vice-reis” (Mano Décio, Adno e David do Pandeiro)
	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Cenógrafo: Arlindo Rodrigues	“Descobrimos o Brasil”
	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957		“Casa grande e senzala”
	G. R. E. S. Mocidade Independente de Padre Miguel	Idem a 1959		“Brasil no campo cultural”

1963 – Grupo 01 – Av. Presidente Vargas (Candelária)				
ANO	NOME	Fundação/Localização/ Cores	DIRIGENTES/ CENÓGRAFOS	SAMBA- ENREDO
1963	G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro	Idem a 1957	Presidente: Osmar Valença, Joaquim Casemiro “Calça Larga” (diretor), Fábio Melo (diretor) Cenógrafo: Arlindo Rodrigues	“Chica da Silva” (Nescarzinho e Noel Rosa de Oliveira)
	G. R. E. S. “Estação Primeira” de Mangueira	Idem a 1957	Dirigente: Ademar Gomes da Silva (“Papel”)	“Exaltação à Bahia”
	G. R. E. S. Império Serrano	Idem a 1957	Presidente: “Antônio Fuleiro”	“Rio de ontem e de hoje”
	G. R. E. S. Portela	Idem a 1957	Presidente: Nelson de Andrade Cenógrafos: Nilton, Oreba, Peres e Finfas	“Barão de Mauá e sua época” (Walter Rosa)
	G. R. E. S. União de Jacarepaguá	Sede: Rua Bruges	Dirigente: Aloisio Cruz Cenógrafos: Ana Letícia, Napoleão Muniz Freire, Darci Medeiro	“Mestre Valentim e sua época”

O critério para a elaboração do quadro foi o de desempenho nos desfiles. Em meio a um grande número de escolas de samba – cujo ápice, no período, foi cinquenta e três competidoras – deu-se prosseguimento aos destaques para as cinco primeiras classificadas. Aquelas que eram sinônimos de tradição – Mangueira e Portela –, as que se destacaram pela constância de vitórias – Império Serrano – ou que ocupavam os primeiros lugares, inserindo-se entre “as grandes”, caso da Acadêmicos do Salgueiro. Ainda que sem títulos, outras escolas, como a Mocidade Independente de Padre Miguel, ocuparam espaço considerável no matutino *Correio da Manhã*, razão pela qual resolvemos manter a organização das informações entre as cinco primeiras colocadas, como feito anteriormente²⁹¹.

Na cobertura da imprensa, a reportagem do *Correio da Manhã* inovava em torno da cobertura dos ensaios das escolas de samba, que passam a compor as páginas do matutino e o calendário pré-carnavalesco. Escolas como a Unidos do Salgueiro, Unidos da Tijuca e Mangueira, com mil e quinhentas pessoas presentes, eram visitadas pela redação (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 16/02/1958, p. 08).

²⁹¹ De 1953-1963 as quatro primeiras colocações vão se revezar entre Império, Portela, Mangueira e Salgueiro, com uma exceção em 1953, em que a Aprendiz de Lucas pega o 4º lugar e a Salgueiro está fora das quatro primeiras, e em 1960, em que a Unidos da Capela fica em 4º e é a vez da Império ficar de fora. Na verdade, o predomínio dessas quatro nas primeiras colocações é visível até 1975 (AUGRAS, 1998, p. 237).

As representações do *Correio da Manhã* valorizavam a tradição e os títulos adquiridos, comprovados no patrocínio pelo matutino junto à TV Rio, de um desfile em Copacabana, de Mangueira, Portela e Império Serrano. Ficou acertado que cada escola levaria no máximo 60 componentes, para não superlotar o concorrido Posto 6:

Antes da exibição das escolas de samba, pequenos grupos sambavam na Av. Atlântica. Eram cuícas, pandeiros e tamborins que abriam caminho por entre a multidão. Houve um verdadeiro carnaval mirim. Os melhores sambas carnavalescos foram entoados pelos foliões que prestavam uma homenagem ao ritmo de Mangueira, Portela e Império Serrano (*Correio da Manhã*, CARNAVAL EM COPACABANA COM AS ESCOLAS DE SAMBA MANGUEIRA, PORTELA E IMPERIO SERRANO, 09/02/1957, p. 07-08).

Além da TV Rio, a Rádio Mayrink Veiga transmitiu ao vivo o desfile. A Império Serrano trouxe um grupo fantasiado e os portelenses fizeram um samba de roda, de partido alto, em frente às câmeras, “enquanto suas cabrochas fizeram acrobacias quase impossíveis”. O evento contou com a presença do ex-secretário do tesouro americano, Henry Morgenthau, e parte da embaixada americana, que haviam assistido, no dia anterior, no Morro da Serrinha, ao ensaio da Império Serrano.

Sintomático nesse evento é a vinda das escolas de samba para o seio da zona sul. Invertendo o sentido “asfalto-morro” observado nos pré-carnavais de 1955-1956, a apresentação carrega uma mudança valorativa desses segmentos, cujas apresentações eram transmitidas aos ouvintes e telespectadores. Os tamborins e pandeiros, signos de malandragem e objetos de perseguição policial nos terreiros e nas ruas de carnavais anteriores (CUNHA, 2001), tornaram-se palatáveis, instrumentos tradicionais dos mestres das “academias do samba” e seus *shows* na Av. Atlântica.

Na imagem a seguir, o “mestre escola (sic) e a porta-bandeira da Mangueira evoluindo em meio à batucada” – que não tiveram suas identidades reveladas pelo jornal – revelam uma outra realidade daquela transmitida nas apresentações da Zona Sul. O casal de negros, enquanto evoluíam para o fotógrafo do *Correio da Manhã*, é observado ao fundo por visitantes (um homem de terno e duas mulheres sentadas e bem vestidas). O ambiente é simples, o chão é batido, sem azulejo, e, ao fundo, dentro de uma casa bem baixa, a população se aperta na porta para acompanhar o ensaio.

Os sambas-enredos cantados nesses anos deram seguimento ao ufanismo grandiloquente observado nos anos anteriores²⁹². Nessa seara, o temário referente à cultura negra foi recorrente entre 1957-1963, com notabilidade para o Salgueiro, que só não abordou o assunto em 1958 e em 1962, ano esse em que a Mangueira desfilou seu “Casa grande e senzala”.



IMAGEM 21: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/139 (06), 23/02/1957, p. 08

O samba salgueirense de 1957, “Navio negreiro”, fazia referência direta ao defensor da “gente de cor”, Castro Alves, que em seus versos retratou as misérias da embarcação:

Apresentamos
 Páginas e memórias
 Que deram louvor e glórias
 Ao altruísta e defensor
 Tenaz da gente de cor
 Castro Alves, que também se inspirou
 E em versos retratou
 O navio onde os negros
 Amontoados e acorrentados
 Em cativeiro no porão da embarcação,

²⁹² Augras (1998, p. 108-110) observa que “Nas letras do samba-enredo, o Brasil é tudo isso. Destacado, incomparável, famoso, sublime, incomensurável, sensacional, gigante, audaz, bravo, garboso, forte, viril, e, como não poderia deixar de ser, varonil: toda essa adjetivação conota, ora o Brasil mesmo, descrito e não raro personificado, ora os grandes ‘vultos’, de sua história. (...) A louvação é realmente a marca principal do discurso do samba-enredo”. Depois de *glória*, as categorias mais recorrentes nos sambas são: *história, nação, regiões e estados, natureza, artes, festas e carnavais e mistérios e encantos*. Em termos de homenagens e exaltações: “Os heróis exaltados pelo samba-enredo são, com pouquíssimas exceções, os personagens glorificados pela história oficial, e, como veremos adiante, tais personagens estão geralmente muito longe de representar figuras transgressoras”. A autora observou também que samba e carnaval ocuparam um espaço bem menor (7%) se comparados com a nação brasileira e sua história (87%).

Com a alma em farrapo de tanto mau-trato,
 Vinham para a escravidão.
 Ô-ô-ô-ô-ô.
 No navio negreiro
 O negro veio pro cativoiro.
 Finalmente uma lei
 O tráfico aboliu,
 Vieram outras leis,
 E a escravidão extinguiu,
 A liberdade surgiu
 Como o poeta previu.
 Ô-ô-ô-ô-ô.
 Acabou-se o navio negreiro,
 Não há mais cativoiro
 (*Departamento Cultural Liesa, SAMBAS-ENREDO, 1957*)²⁹³.

O poeta abolicionista é mencionado a partir de sua sensibilidade no tocante à escravidão. Na letra transcrita, Castro Alves e o navio negreiro têm importância simétrica, ainda que por razões diferentes. Por um lado, é o poeta que antevê a liberdade, tornando-se o “verdadeiro herói da Lei Áurea” — assinada por um agente oculto que procedeu como o poeta havia previsto. Por outro lado, o navio negreiro em si guarda todo o horror e a dor da escravidão, denunciados na segunda metade do samba.

O *Correio da Manhã* apontou que “Navio Nегreiro” foi um tema apenas “bem explorado”, o que não era pouco tendo em vista que outras escolas foram relacionadas a partir do nome de seus sambas e ordem de entrada (*Correio da Manhã, PELAS RUAS DA CIDADE, 07/03/1957, p. 07*)²⁹⁴.

Manchete descreveu o desfile salgueirense “como uma evocação de impressionante vivacidade” e se antecipou à sua concorrente publicando fotos coloridas que objetivavam a porta-bandeira da Salgueiro e as alas de Mangueira e Império Serrano. Em diversos quadros os fotografados estão dispostos olhando para a câmera, cientes do “flagra”. A câmera parece ter um efeito intimidador ou de novidade para alguns anônimos, geralmente negros, pois nenhum sorri para as lentes, e parecem estar pouco confortáveis com o clique (*Manchete, ESCOLA DE SAMBA E NOSTALGIA, 09/03/1957, p. 30-31*).

Na cobertura fotográfica, a revista apresenta ao seu leitor excertos das baterias das escolas, universo prioritariamente masculino, e de algumas mulatas com suas sombrinhas

²⁹³ A composição é de Djalma Sabiá e Armando Régis.

²⁹⁴ A Portela (supercampeã) levou 30 mil cruzeiros, seguida da Império Serrano (20 mil cruzeiros) e da Estação Primeira (10 mil cruzeiros). A comissão julgadora era composta de Mozart de Araújo, Edson Carneiro, Solano Trindade, Iberê Camargo e Alceu Pena. (*Correio da Manhã, CARNAVAL, 08/03/1957, p. 14*). O jornal informou que vinte e duas escolas haviam desfilado na Av. Rio Branco e dezoito na Praça Onze: “era o samba que voltava à Av. Rio Branco, descendo o morro para deliciar os homens do asfalto”.

como adereços. Referindo-se à Mangueira, a legenda “Espetáculo do Morro” descreve a organização e ordem do desfile-ritual:

Guiados por uma ‘comissão de frente’, bem vestida, de fraque e cartola, ou em bem cortados modelos de moda masculina, em atitudes de nobreza elegante, as escolas ‘pediam passagem’, com belos carros alegóricos, aplaudidos, às vezes, delirantemente, como a Estação Primeira, que conduzia uma paisagem do morro da Mangueira (‘teu cenário é uma beleza’). Seguiam-se as ‘alas’, que se intitulam dos ‘magnatas’ dos ‘compositores’ das ‘damas’, dos ‘diretores’, dos ‘embaixadores’. Na composição final do desfile também constam os casais de mestre-sala e porta-bandeira, geralmente três casais em cada escola. Com destaque para “o famoso sambista ‘Delegado’ [que] foi um sucesso extraordinário” (*Manchete*, ESCOLAS DE SAMBA: TÃO BRASIL! p. 50-55)²⁹⁵.

A chegada das escolas à Av. Rio Branco – disputando espaços com as Grandes Sociedades e os Ranchos, as “vedetes dos desfiles” – teve cobertura ampla também nas páginas d’*O Cruzeiro*. O secretário da revista, José Amádio, explicou para o leitor a composição do segundo número de carnaval, aberto pelas escolas de samba, que possuem “não apenas a beleza plástica, a coreografia (sic), a tristeza e a poesia, mas a importância que o seu povo – os mestres, as pastoras, os ritmistas, os compositores – busca emprestar ao desfile, que, para ele, marca os anos da vida” (*O Cruzeiro*, CONVERSA COM O LEITOR, 23/03/1957, p. 04).

A partir dos excertos da realidade desses desfiles, a revista apresenta o sambista Expedido, vestido de nobre, a cuíca do Laércio e a porta-bandeira Wilma, em reportagem que esquematiza para os leitores as particularidades desses agrupamentos. A bateria da Portela, uniformizada com chapéu e terno, tem em seu líder, Betinho, um mestre que conduz o “afinadíssimo” conjunto de 120 homens, “com uma cadência e uma evolução primorosas”. Figuras invisíveis no cotidiano, como João Calixto, que introduziu os pratos na bateria da Império Serrano, o mestre-sala Delegado (Mangueira) e Joaquim “Calça Larga” (Salgueiro) são alçadas ao estrelato efêmero junto com as pastoras Ivonete da

²⁹⁵ Reportagem de Luiz Gutemberg, fotos de Gervásio Batista, Jader Neves e Rudy Leroy. Ektachromes de Jader Neves e Gervásio Bastista. No final dos desfiles, a reportagem perguntou para o folclorista e membro da comissão julgadora, Edison Carneiro, sobre as apresentações e ele definiu como “monumental, surpreendente, espetáculo perfeito e deslumbrante”. Outros enredos também foram descritos ainda que sem a devida correlação entre estes e seus autores, Pedro Américo, D. Pedro I e Independente, “Último Baile da Ilha Fiscal”, a nova constituição, a Unidos de Capela, com exaltação à Petrobrás é a única citada “com melodia apropriada e versos nacionalistas”.

Mangueira, Norma da Salgueiro e Cecília da Império Serrano (*O Cruzeiro*, SEGREDOS DO SAMBA, p. 06, 10-15)²⁹⁶.

O relevo recebido por esses componentes dava continuidade ao ângulo editorial desenvolvido nas reportagens dos anos anteriores. Nessas, a revista entendia tais segmentos como uma potencial fonte de lucro, o que não implicava a valoração dos seus componentes e de seus direitos.

Com efeito, a imortalização da conhecida Paula do Salgueiro – vestida de escrava, mas “mais parecia uma rainha” – implicava na mimetização do Salgueiro em torno de uma única foliã, em seu sentido espetacular, não no reconhecimento da cidadã, negra, Paula Severiano da Silva (*O Cruzeiro*, 23/03/1957, p. 15)²⁹⁷. Única componente da Salgueiro que não era do morro, Paula cresceu em Niterói, onde casou-se e depois, já separada, se inspirou em Carmen Miranda e sua “baiana estilizada” para sair nas ruas durante o carnaval. Estreou em um bloco de sujos, o “Morro do Castelo”, na década de 1940 e depois, convidada por Manoel “Macaco”, chegou à Salgueiro. Em seu depoimento, entrecortada por afirmações e “rememorações” diversas dos presentes – os depoimentos feitos no *Museu da Imagem e do Som* eram públicos – Paula afirmou sempre ter desfilado em meio à bateria da Salgueiro. A figura de “madrinha de bateria” ainda não existia nesses anos, mas Paula pode ser considerada como sua precursora, por ter “domínio”, como ela mesma apontou²⁹⁸.

Manchete, em 1958, antes da cobertura dos desfiles das escolas de samba cobriu, tal qual *O Cruzeiro*, em 1955-1956, os ensaios das escolas de samba e a presença, por vezes incômoda, dos “playboys”. Com o título “Terreiro de escola é Oficina do Samba”, *Manchete* se debruça sobre os bastidores da criação do samba, no terreiro. Ali a “coreografia se define em expressão, as cabrochas ficam mais entoadas, os passos ganham segurança, o ritmo ganha calor”. Essa dinâmica do terreiro é alocada num passado indefinido, ainda que tradicional, em razão de sua duração. A novidade do ensaio de 1958 se deu com a presença de “uma minoria, uma parcela mal-educada, [de] ‘play-boys’

²⁹⁶ Reportagem de Álvares da Silva e Jorge Lyra. Fotos de José Medeiros, Armando Nogueira, Antonio Ronek, Hélio Passos e Douglas Alexandre.

²⁹⁷ Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=110777>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

²⁹⁸ Paula da Silva Campos, filha de Paulo Severiano da Silva (capanga de um fazendeiro) e Maria Jovelina da Conceição (dona de casa), nasceu no morro do Cantagalo em 01/04/1918 e cresceu em Niterói, após a morte dos pais. Na mesa que coordenou as perguntas, estavam presentes Hiram Araújo, Fernando Pamplona, José Carlos Rego, Agnaldo Timóteo e Marília Trindade Barbosa (presidente do MIS). O tom do depoimento/homenagem, contudo, tinha certa mágoa. Aos 81 anos, evangélica, a passista revela desalento ao falar da escola que “ajudou a construir” e depois a abandonou (*Museu da Imagem e do Som*, Depoimento Paula do Salgueiro, 28/05/1999).

disponíveis e irresponsáveis, excitados pelo álcool e pelo lança-perfume, [que] criaram uma nova dificuldade para as escolas de samba” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 52-59)²⁹⁹.

O interesse da classe média – conceito pouco preciso, mas que implicava uma parcela da sociedade carioca que habitava a zona sul, na concepção do próprio periódico – pelos ensaios das escolas de samba é descrito como “inoportuno”. A presença desses segmentos, mencionados desde 1955 pelo *O Cruzeiro*, revela também uma antecipação da chegada da “zona sul” aos ensaios. Sérgio Cabral (1996, p. 187) aponta que “até o final da década de 50, a plateia era formada predominantemente por representantes das comunidades das escolas de samba”, somente após “o início dos anos 60, observava-se o interesse cada vez maior de um público de classe média vindo da Zona Sul do Rio de Janeiro”.

A diferença em alguns anos não modifica, entretanto, o tom repulsivo da revista à “invasão”: “basta que um ‘play-boy’ qualquer deixe-se contaminar pelo ritmo quente do samba para que muitos outros o imitem” e, em seguida, comecem a invadir alas atrapalhando os ensaios, “num arremedo desengonçado dos verdadeiros sambistas”; após muito beberem, “são suficientes para perturbar todo o ensaio” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 53).

Apesar do contentamento de alguns, pois eles “ajudam com dinheiro”, a revista lembra que aquele era um momento de ensaio e não de baile/festa. De todas as escolas que recebiam visitantes em seus ensaios, já a partir de janeiro, Mangueira é a “maior prejudicada com a visita dos ‘play-boys’: é mais perto e seu terreiro, com mesas em volta, dá mais conforto, mas todas, umas mais, outras menos, estão pagando pela descoberta: o verdadeiro samba está nas escolas” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 53).

Ao lado de Mangueira, Portela e Império Serrano são apontadas como alvos preferenciais desses segmentos médios. O ângulo da reportagem se divide entre o tom condenatório dessa “invasão” e a observância das peculiaridades de cada escola.

Com efeito, a ala “Os impossíveis da Portela”, considerada a “mais importante de todas as escolas de samba do Brasil”, exibiu uma coreografia de difícil imitação, segundo os repórteres Carlos Lemos e Gasparino da Mata.

²⁹⁹ Reportagem de Carlos Lemos e Gasparino Damata, fotos de Gil Pinheiro, Theodorus Verbeek e Jankiel.

No clique feito pelo trio de fotógrafos enviados para a cobertura, seis homens perfilados, cinco deles negros, fazem uma coreografia jogando as pernas. Com camisa, paletó e calça brancos, esclarece o periódico, o grupo “de escola de samba não é malandro: é gente do trabalho” e faz parte de uma “sociedade esportivo-carnavalesca” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 54).

A Mangueira, com seu terreiro “pobrememente iluminado”, vendia cerveja, refrigerantes e “churrasquinhos, cujo cheiro parece entranhar-se no ar pesado”. Portela, possuía um ambiente mais esportivo: seus ensaios ocorriam numa quadra de basquete. Na sede, a Azul e branco preservava os troféus junto ao retrato de Getúlio Vargas e de “dois jovens heróis de côr (falecidos na campanha da FEB, na Itália)” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 55).

Das elencadas, o Império Serrano é o agrupamento que mais se aproxima de “uma entidade religiosa. O seu ensaio é de sociedade carnavalesca, mas pode ser também culto religioso”. Do alto do Morro da Serrinha, a escola tem o ensaio “que mais impressiona”, com certo misticismo e cantos de sentido “quase litúrgico” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 58).

No ensaio, como no desfile, os foliões imperiais prestam homenagens a deuses diversos. O ensaio começa com uma de suas fundadoras, “D. Marta”, sendo recebida pelo presidente, acendendo velas para São Jorge, rezando pela escola – “as baterias, que nunca pararam de tocar, de repente troam mais fortes”. As cópias das letras do enredo, então mimeografadas, são distribuídas para os componentes decorarem o samba. No ensaio, com tons de ritual religioso, “as vozes que sobem aos céus, como uma prece, na noite quente do morro, são o prelúdio de uma vitória” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 58-59).

Em 1958, as escolas já são apontadas como uma estrutura cada vez mais especializada. Alas funcionam como departamentos, promovendo festas, passeios e piqueniques organizados ao longo do ano. Cada ala “tem diretoria e vida própria e são autônomas, até onde essa autonomia não contrarie os interesses da direção geral” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 58).

Com efeito, a “Ala dos Impossíveis”, da Portela, “com sua coreografia especial e seu jeito diferente de sambar”, Mangueira com a “Ala dos Embaixadores” e Império Serrano com os “Lords” formam núcleos masculinos nessas escolas. Para as mulheres existiam dois caminhos: a “Ala das Cabrochas”, também conhecidas por “Caprichosas”, ou a ala das baianas. Uma ala independente e muito visada pelos componentes, a ala dos

compositores, reunia número razoável de integrantes: “Mangueira tem 30, Portela 43, Império Serrano 32, Salgueiro 28” (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 58).

Toda a estrutura da produção do desfile é descrita aqui pela revista. O samba vem do enredo – que só a diretoria sabe e sugere à sua ala –, depois artistas e compositores tomam consciência da composição, e, enfim, o samba é apresentado às pastoras e outras alas, últimos a conhecer o samba e o enredo da escola. As composições estão imersas em datas e fatos históricos, obedecendo a uma das exigências do Departamento de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 59)³⁰⁰.

Por fim, o periódico destaca o lugar da mulher nos desfiles, em conjunto, nas alas femininas das baianas (algumas vezes citadas também como pastoras, termo usado nos ranchos) ou das cabrochas, como já dito. Como a figura da madrinha de bateria e mesmo os destaques dos carros alegóricos não existiam, a porta-bandeira era uma posição bem concorrida.

Esse posto, geralmente ocupado durante muitos anos pela mesma mulher, poderia vagar caso ela se casasse e o marido não permitisse sua saída. Era o caso de Wilza, da Portela, e “Mocinha”, da Mangueira. Recém-casadas, aguardavam a liberação dos maridos para desfilar durante o carnaval. Para Wilza as chances de permanência acabam sendo maiores porque seu marido, “Mazinho”, faz parte da “Ala dos Impossíveis”, portelense (*Manchete*, TERREIRO DE ESCOLA É OFICINA DO SAMBA, p. 15/02/1958, p. 58-59).

Fechando a descrição acerca da composição das escolas de samba e o papel de cada sujeito nessas – algo inédito nos periódicos analisados –, *Manchete* destaca o investimento feito em torno da fantasia, com o dinheiro do próprio bolso, variando entre oito e trinta mil cruzeiros. De uma forma geral, para “pôr o desfile na avenida”, a escola dispensava em torno de dez milhões de cruzeiros, nove milhões só em fantasias para uma escola que possuía entre mil e mil e oitocentos figurantes.

O orçamento era o principal problema das escolas visitadas nesse ano. Ao término da reportagem de oito páginas, seu mote inicial, a invasão “do bando de ‘play-boys’ mal-educados” retorna como mais um problema a ser contornado pelos sambistas.

O tom poético de *Manchete* ao tratar das especificidades de cada seguimento é, certamente, diferente do concedido pela sua concorrente. Na cobertura dos desfiles, Paula

³⁰⁰ A exigência dos temas nacionais data de 1947 (AUGRAS, 1998, p. 63).

do Salgueiro, a “dama de destaque dos famosos Acadêmicos”, é fotografada sorrindo charmosamente, sabedora das lentes fotográficas de *O Cruzeiro*. A negra de grandes lábios, olhos puxados e sobrancelha bem delineada, portava uma “coroa” cuja base era um tamborim, seguida de dois violões e uma cabaça, usada na percussão do jongo, e, aparentemente, do samba.



IMAGEM 22: Paula da Silva Campos (Paula do Salgueiro), *O Cruzeiro*, 01/03/1958, p. 104

A fotografia, segundo Charles Monteiro (2013, p. 13), é um meio de construção da realidade, encerra uma visibilidade do fotografado. O raciocínio do autor pode servir de lastro aqui para o enfoque da revista em grupos historicamente perseguidos, alijados na fronteira da cidade, e que, em momentos específicos, são alçados ao grande público. Na revista de maior circulação do período, seu momento de glória é efêmero e tem sentidos diversos: pode servir tanto para valorizar uma prática que teve suas representações minoradas anos a fio; para reforçar certos laços hierárquicos (DA MATTA, 1981, p. 34) ou, cabe acrescentar, como motivo de orgulho do brincante imortalizado.

Ladeada pela legenda “De noite: Paula do Salgueiro é dama de destaque dos famosos Acadêmicos (...)”, Paula, é apresentada em relação ao seu pertencimento ao grupo – Salgueiro –, não do registro civil. Sem os grandes balangandãs de outros ícones carnavalescos, como os de Carmen Miranda, Paula é apresentada como “dama”, sem qualquer traço da “cabrocha sensual” tão comumente lembrado pelos periódicos ao falar das negras e pardas dos morros.

Ao lado de Paula do Salgueiro, um excerto da bateria da Império Serrano é fotografado já sob o sol da segunda-feira. Nas fotografias, as baterias das escolas são quase que obrigatórias na cobertura carnavalesca. Os conjuntos da Salgueiro (em homenagem aos Fuzileiros Navais) e da Mangueira; e *personas* como o mangueirense “Chico Porão”, Jamelão, “uma das maiores vozes negras do país”, Neide porta-estandarte/porta-bandeira – a denominação, vinda dos ranchos variava – e Delegado, mestre-sala, eram apresentados em suas ocupações nesses agrupamentos.

O desfile das quatro grandes – Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro – é comparado ao campeonato entre os times de futebol preferidos dos cariocas – Vasco, Botafogo, Flamengo e Fluminense (*Cruzeiro*, O SAMBA DESFILOU DA NOITE PARA O DIA, 01/03/1958, p. 104-113)³⁰¹. As vinculações de práticas de sociabilidade, como o samba e o futebol, na preferência dos cariocas, vão além de meras opções de lazer, funcionando como ícones de sua cultura, e, para Rachel Soihet (2003), significam sua “cidadania cultural”.

O *Cruzeiro* também saúda a participação dos setores negros nas manifestações culturais da cidade. Vilma e Ari, primeira porta-estandarte e primeiro mestre-sala, são capturados pela equipe cruzeirense, sob a legenda “A escurinha (também) é a tal”. O requinte pretendido pelo “click” – ambos estão fantasiados de nobres, vestimenta comum para a função exercida – é completado com a fachada do Teatro Municipal ao fundo. A cobertura da revista em torno das escolas de samba é dotada de uma função quase apaziguadora, equiparando signos de distinção – o teatro, a nobreza – como alcançáveis aos grupos suburbanos, em que “escurinhos” também podem ser os “tais”.

Outros componentes de legitimação dos préstitos, como o prefeito Negrão de Lima e Nelson Batista, diretor do Departamento de Turismo, e os artistas do cinema americano, Rock Hudson e Marilyn Maxwell, que “assistiram interessados a parte do desfile”, também foram capturados ao lado de Heitor Servan de Carvalho, presidente da AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) (*O Cruzeiro*, O SAMBA DESFILOU DA NOITE PARA O DIA, 01/03/1958, p. 112).

Fechando a cobertura, uma parte da bateria portelense é fotografada “de palheta e gravata borboleta”. No primeiro plano, uma ritmista posa para a fotografia enquanto manipula o reco-reco. Sua fantasia e a de seus companheiros, já iluminados pela luz do sol,

³⁰¹ Fotos de Antônio Ronek, Eugênio Silva, Flávio Damm, Henri Ballot, Indalêncio Wanderley, José Medeiros, Rubens Américo e Luiz Alfredo.

revelam detalhes do pavilhão portelense, ladeados por representações de baianas e malandros. A intenção do periódico é completada pela legenda, que orienta o leitor a completar o sentido do retrato: “a escurinha do reco-reco é sambista em qualquer lugar” (*O Cruzeiro*, O SAMBA DESFILOU DA NOITE PARA O DIA, 01/03/1958, p. 113).

A imagem opera em dois sentidos, contraditórios e complementares. No primeiro, trata-se da presença de uma mulher na ala da bateria, reduto masculino por excelência. No segundo, mais sutil, a legenda nos remete à cor de sua pele, reafirmando seu lugar na sociedade brasileira, lembrando, enfim, que ela é uma “escurinha”, reiterando os limites da quebra de ordem suscitada pela sua presença num reduto masculino e na sociedade.

O desvelamento para o grande público, do funcionamento e dos bastidores das escolas de samba, se completa um mês após a cobertura de seus ensaios. Na véspera da apresentação, a Império Serrano tem sua comissão de frente destacada por *Manchete*.

A imagem é paradoxal: mistura a fantasia e a realidade. O grupo de mosqueteiros/soldados desce o morro rumo ao asfalto para seu “dia de glória”. A legenda atenta que o desfile não era para todos do morro e reforça a resiliência do grupo: “Quem não sai com a escola fica desejando boa sorte. Império Serrano, que desfilou às 11 horas de segunda-feira, desceu a Serrinha às 4 horas de domingo” (*Manchete*, 08/03/1958, p. 19).

A imagem, carregada em seu tom didático, também revela ao público um excerto do real, aqui certamente organizado. A reportagem descreve que a ala imperiana vestia:

Indumentária histórica, em verde e branco, espada de lado, chapéu de três bicos debruado, botas e luvas, impressionava o pessoal dos barracos. Os olhares de admiração, eram muitos. Ao entrar na residência do presidente, onde foram recebidos cordialmente, suavam em bicas (*Manchete*, CINCO VENCEDORES E UM SÓ CARNAVAL, 08/03/1958, p. 18)³⁰².

³⁰² Reportagem de Carlos Lemos e Damata, fotografias J. Sousa e equipe. A revista destaca personagens que não teriam espaços na publicação numa ordem cotidiana. Assim, “Jorge do reco-reco” (Portela), Calixto (Império Serrano) e uma pastora que não foi nomeada aparecem sorrindo e brincando com os fotógrafos a partir de seus adereços e instrumentos, mostrando, de fato, aquilo que os levava àquelas páginas.



IMAGEM 23: *Manchete*, 08/03/1958, p. 19

O calor e as dificuldades enfrentadas pelos desfilantes são adicionados também para Portela, Mocidade e suas saídas rumo à cidade: “os grupos vão tomando trens, lotações e ônibus, para poderem chegar ao encontro marcado na cidade à hora certa”, o que realmente pouco importava, visto que os desfiles sempre atrasavam (*Manchete*, CINCO VENCEDORES E UM SÓ CARNAVAL, 08/03/1958, p. 19).

Nesses anos (1957-1963) é possível observar que *Manchete* se juntou a *O Cruzeiro*, em uma cobertura detalhada desses segmentos. Mesmo o matutino *Correio da Manhã*, que circulava diariamente, não se debruçava com tamanho apreço pelas escolas de samba, tal qual fazia, em décadas anteriores, com as Grandes Sociedades (BEZERRA, 2012, cap. 1).

O foco centrado sobre esses segmentos não encerrou, até então, os pontos discutidos pela bibliografia acerca da temática negra, mas sim de forma ampla, a partir das funções ocupadas pelos foliões.

No campeonato de 1959, cabe observar de que forma esses periódicos representaram “Debret”, samba-enredo salgueirense, apontado anteriormente como o ponto inicial da mudança estética e temática promovida pelo casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Lousie Nery.

Manchete aludiu às “violências dos cavalarianos da P. M.”, algo recorrente em todo o período pesquisado, e o enredo sobre “Debret” não foi mencionado, mas sim, Paula – já descrita por *O Cruzeiro* como “Paula do Salgueiro” – foi considerada o “show extra dos

Acadêmicos do Salgueiro”, tida como uma “dama de alta classe”. A revista não menciona o enredo salgueirense, mas sugere a escola como a provável campeã, pois suas baianas trouxeram “muito luxo” e estavam “bem ensaiadas e bem vestidas” (*Manchete, NOTURNO EM RITMO DE SAMBA*, p. 16)³⁰³.

O Cruzeiro apostou, primeiro, na cobertura dos bastidores com a reportagem “O samba dá o toque de reunir”. Nessa, a revista percorreu os ensaios, nos terreiros e quadras, destacando o “carnaval que ninguém vê” a partir das porta-bandeiras Neide Francisco (Estação Primeira), Wilma do Nascimento (Portela), Jacira Sinval (Império Serrano) e Eny Pinheiro (Salgueiro).

O ângulo da reportagem era mostrar o dia a dia de mulheres que estão nas avenidas, mas que não surgem nos holofotes, como Neide Francisco Gomes, lavadeira durante o ano todo e “porta-bandeira da famosa escola de samba da Mangueira ‘Estação Primeira’”. No caso da representante portelense, recém-casada e com uma filha de três meses, a porta-bandeira se vê num impasse com o marido, “que não quer intimidades com o carnaval de 59”. À Jacira Silva, que há onze anos leva a bandeira da Império Serrano, não resta muito além de trabalhar numa fábrica de calçados, enquanto que para Eny Pinheiro, porta-bandeira da Salgueiro, o cotidiano é de dupla jornada – quando chega em casa, além do marido, a aguardam cinco filhos (*O Cruzeiro, O SAMBA DÁ O TOQUE DE REUNIR*, 07/02/1959, p. 46-51)³⁰⁴.

O valor das fantasias por elas desfiladas é bancado do próprio bolso, podendo custar mais de doze mil cruzeiros, preço que, apesar de exigir mais horas de trabalho e economia durante o ano, compensa, posto que, segundo a reportagem, para cada família que mora no morro há um desejo único de lá descer para “brilhar entre ritmos de samba e ronco triste de cuícas” (*O Cruzeiro, O SAMBA DÁ O TOQUE DE REUNIR*, 07/02/1959, p. 48-50).

³⁰³ Fotos de Jader Neves, Vincent Ciantar, Gil Pinheiro, Gervásio Batista e Romualdo César. As fotos trazem aspectos de uma dupla de baianas da Império Serrano. Delegado, da Mangueira, é considerado um “fino” sambista que “confirmou a tradição”. Paula surge com um vestido de renda e um grande enfeite na cabeça, como no ano anterior, e como se vestiam as baianas das escolas, coberta por pulseiras e colares, e um sorriso largo.

³⁰⁴ Reportagem de Ary Vasconcelos e fotos de Badaró Braga. A reportagem também destacou os organizadores Antônio Candeia Filho, Othon César (Casquinha), Waldyr Silva, Jorge Bubu, Walter Rosa, Francisco Santana, Jair Costa, Mariassés Vidal, Zezinho, Boaventura dos Santos e Picolino. Da Império Serrano, que tenta se reestruturar após o desabamento da sede da escola, lamentada por Elói Antero Dias, “só Deus sabe do nosso sacrifício”. A construção de uma nova sede contava com a ajuda de Zacarias de Avelar, Carlos da Silva Reis, João de Oliveira, Antônio dos Santos, José Luiz Feliciano, Sebastião de Oliveira, Reginaldo Paulinho e Décio Antônio. (*O Cruzeiro, O SAMBA DÁ O TOQUE DE REUNIR*, 07/02/1959, p. 50).

Apesar de destacar a dupla jornada e o momento especial que essas mulheres viviam na avenida, enquanto porta-bandeiras, o semanário não publicou fotografias suas nos ensaios ou desfiles. Essas brincantes foram imortalizadas como “pespontadeira”, “passadeira”, “mãe”, “lavadeira” e “doméstica” – profissões cotidianas que certamente não resumiam as ocupações das mulheres daquele período. Nas páginas de *O Cruzeiro*, as porta-bandeiras foram lembradas na reiteração de seus papéis cotidianos, certamente ocupações nobres, que garantiam uma reserva moral às brincantes, mas que reforçavam, por fim, uma visão unívoca do lugar da mulher na sociedade carioca, mesmo durante o carnaval³⁰⁵.

As porta-bandeiras foram referidas na reportagem como uma entre as várias atrações dos ensaios das escolas de samba. Nos ensaios da Mangueira, existem “desde o ‘escurinho’, que marca passo com um ‘brotinho’ louro do Arpoador, até o aparato das pastoras e o jeito veterano do Carola, o deão dos compositores de Mangueira”. A manchete interna da reportagem, “O Arpoador mudou-se inteiro para Mangueira”, salienta o fato de a Verde e rosa ter virado uma substituta das boates cariocas: “já houve até quem lembrasse que Mangueira poderia ganhar muito dinheiro com entradas pagas para os ‘penetras’ de luxo...” (*O Cruzeiro*, O SAMBA DÁ O TOQUE DE REUNIR, 07/02/1959, p. 50).

No período pesquisado não se tem notícia da cobrança de ingressos dos “grã-finos” de Copacabana e arredores para assistir aos ensaios das escolas de samba, medida que poderia ser bem-vinda para minorar os gastos na confecção dos préstitos, que em 1959 chegaram a 89 milhões de cruzeiros, orçamento maior que a cidade de Manaus (*O Cruzeiro*, A NOIVA DO SAMBA ABRIU O DESFILE, 21/02/1959, p. 122-129)³⁰⁶.

O *Correio da Manhã* publicou notas recorrentes com apontamentos gerais sobre os ensaios e a busca de “figuras da sociedade carioca” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 01/02/1959, p. 10)³⁰⁷, que estavam “ávidas por conhecer o genuíno samba de terreiro,

³⁰⁵ A revista publicou uma fotografia do ensaio da Mangueira, na qual o mestre-sala, Delegado, dança com a nova porta-bandeira Maria Manoela, substituta de Neide Franciso, citada entre as outras mulheres que tinham “dupla jornada”. As imagens das porta-bandeiras em suas ocupações cotidianas, as únicas existentes, estão disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=122790>>. Acesso em: 10 jun. 2016 e <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&PagFis=122791>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

³⁰⁶ Na cobertura dos desfiles, *O Cruzeiro* priorizou novamente a “noiva do samba”, Paula do Salgueiro, que abriu em página dupla a cobertura das escolas de samba rodopiando com total domínio da *mise en scène*. Paula, que ocupa todo o primeiro plano da fotografia, é ladeada pela diagramação que traz o resumo da dotação orçamentária referida.

³⁰⁷ A participação da “Estação Primeira” de Mangueira no Tijuca T. C. é esperada por “representantes das Embaixadas de Países amigos, radicados no Rio de Janeiro, (...) além de grande número de turistas e figuras das mais representativas de nossa melhor sociedade” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 01/02/1959, p. 10).

abandonando as boates e recepções sociais que comumente se realizam na Zona Sul”. Nessas notas, escolas que não aparecem entre as premiadas – Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Bangu – são apresentadas ao leitor (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 20/01/1959, p. 10; CARNAVAL, 21/01/1959, p. 08)³⁰⁸.

Além da Portela, a Acadêmicos do Salgueiro obteve um pequeno histórico de seus desfiles anteriores, desde 1954, com o enredo “Uma festa na Bahia” – conhecido como “Romaria à Bahia” – e obteve o vice-campeonato. Além de sua origem, apesar dos esforços do seu presidente, o peixeiro e comerciante Nelson de Andrade, com investimento recorrente no samba-enredo e nas fantasias, a escola ocupava permanentemente a quarta colocação, o que não significa menor sucesso fora das pugnas carnavalescas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/01/1959, p. 09)³⁰⁹.

Após o domingo de carnaval, o *Correio da Manhã* informou seus leitores que “a despeito de ter sido um maravilhoso espetáculo para os olhos, o desfile das Escolas de Samba, decorreu sob um clima de completa desorganização”, e do uso desmoderado da Polícia Especial e da Polícia Militar, “que como sempre, voltaram a praticar violências contra o povo que se aglomerava ao longo da Av. Rio Branco para assistir o que há de mais belo no carnaval carioca” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/01/1959, p. 09). Além do atraso e abuso da força física contra fotógrafos e brincantes, ações evitáveis, o cúmulo se deu com os carros policiais transitando em meio das escolas de samba e estacionando inclusive na frente da comissão julgadora.

A atriz Jayne Mansfield, acompanhada do marido e do prefeito, nesse ano de 1959, prestigiou a abertura dos trabalhos, pelo Salgueiro, em uma “exibição admirável” do trio que abriu o desfile com passos de “samba indígena”. O desfile trouxe também outros elementos, como a sempre lembrada “baiana Paula” e a comissão de frente, “com oito rapazes impecavelmente trajados com costumes de tropical cinza” (*Correio da Manhã*, VOLTOU O CARNAVAL, 12/02/1959, p. 18)³¹⁰.

Ademais, a grande surpresa do desfile ficou por conta da “Mocidade Independente de Padre Miguel”. Em sua estreia na avenida Rio Branco, teve uma das alas femininas “delirantemente ovacionada”, e sua bateria elogiada na condução do enredo “Nomes que

³⁰⁸ Outras escolas também são citadas (Cartolinhas de Caixas, Marechal Rangel, Filhos do Deserto, Unidos do Marangá e Unidos da Capela). Ver: *Correio da Manhã* (CARNAVAL, 23/01/1959, p. 09).

³⁰⁹ Fora dos desfiles oficiais, Salgueiro “recebeu visitas ilustres, gravou vários discos e participou de vários filmes cinematográficos, isto em se falar nos programas de televisão e na conquista, sábado último do troféu denominado ‘Tamborim de Ouro’” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 22/01/1959, p. 09).

³¹⁰ A comissão julgadora do “superdesfile” foi composta por: escritor Edson Carneiro, músico Lúcio Rangel, “artista” Fernando Pamplona, figurinista Luiz Paes Leme e coreógrafo Dimitri.

ficaram na história”. A nota original do “supercampeonato” ficou com Tupi de Braz de Pina, que trouxe “Memórias de um preto velho”, tema considerado “muito original”. Suas “três alegorias estavam regulares e o samba era bom”. A Portela foi muito elogiada por “Pantheon de Glórias”, “enredo bem explorado, inclusive, nas alegorias, que em número de três estavam excelentes e intercaladas com vistosos quadros com vultos do nosso passado, como Santos-Dumont, Rui Barbosa, Felipe Camarão” (*Correio da Manhã*, VOLTOU O CARNAVAL, 12/02/1959, p. 10)³¹¹.

Mesmo após a divulgação dos resultados – 1º lugar: Portela, 2º lugar: Acadêmicos do Salgueiro, 3º lugar: Império Serrano, 4º lugar: Estação Primeira, 5º lugar: Mocidade Independente de Padre Miguel (*Correio da Manhã*, VOLTOU O CARNAVAL, 13/02/1959, p. 03)³¹² –, o Jornal, e mesmo as revistas, não se manifestaram em torno do enredo ou adereços salgueirenses. “Memórias de um Preto velho”, samba-enredo da escola Tupi de Braz de Pina (em oitavo lugar), foi o único salientado em termos de originalidade, a despeito das inventivas anteriores, como destacamos.

Doravante, conclui-se que o impacto apontado por Sérgio Cabral (1996) não encontrou respaldo nas análises das representações desses periódicos, que focalizaram o “domínio” de Paula do Salgueiro na avenida. Do ponto de vista estético, a pesquisa de Marie Louise em cima das pinturas de Debret, e o trabalho do cenógrafo Dirceu Nery com as alegorias e adereços, respeitando os figurinos da época na sua tradução para a avenida, surtiram efeito concreto somente para o professor da Escola Nacional de Belas-Artes, Fernando Pamplona (CABRAL, 1996, p. 174).

Nesse mesmo sentido, a afirmação de Maria Laura Cavalcanti de que as ações do casal Nery iniciaram “a exaltação ao negro, com o enredo sobre Debret no Salgueiro em 1959”, tem mais sentido a partir do olhar conjuntural, que recapitula o tema na história da escola, do que como reflexo das representações dos impressos que cobriram, detalhadamente, esse (pré) carnaval (CAVALCANTI, 1999, p. 32).

Após o carnaval, as escolas de samba continuaram suas apresentações pela cidade. A convite do Ministro das Relações Exteriores, Negrão de Lima, a Portela apresentou no Palácio do Itamaraty uma adaptação, em ritmo de samba, de “Lago dos Cisnes” à Duquesa de Kent, representante da coroa britânica em visita a Juscelino Kubitschek:

³¹¹ Outras escolas ainda tiveram seus desfiles comentados, como a “Cartolinhas de Caxias”, que se apresentou de manhã com metade de seus componentes; a outra parte havia debandado devido ao horário. Entre as pastoras, a reportagem atentou para Odília, “pelo seu porte elegante e sua bonita fantasia”.

³¹² Os prêmios para os primeiros colocados eram de 110, 70, 50, 35, 25 e 15 mil cruzeiros, respectivamente. Para a colocação completa ver: Cabral (1996, p. 384).

Às 20 e 30, foi realizado o jantar, no Itamarati, onde, pela primeira vez, na história do mundo diplomático, uma escola de samba (a tricampeã Portela) tomou parte num programa de recepção oficial. A Duquesa de Kent teve oportunidade de ver, assim, as evoluções famosas do samba carioca do morro e do asfalto (*O Cruzeiro*, DUQUESA DE KENT NO BRASIL, p. 120).

Em manchete interna da reportagem, “Samba para nobre ver”, *O Cruzeiro* publicou uma imagem da apresentação da Portela para as autoridades presentes. Nessa, uma panorâmica de pouca qualidade, observam-se integrantes da escola se apresentando na parte externa do Palácio do Itamarati, ao lado de uma fonte, sob iluminação artificial fixada nas palmeiras que circundavam uma tenda com as autoridades presentes (*O Cruzeiro*, DUQUESA DE KENT NO BRASIL, p. 122).

A recepção assinalava o apreço das escolas de samba não só em âmbito municipal, como internacional. O sucesso das escolas de samba em outros segmentos sociais e políticos, se deve, nas palavras de Natal da Portela, a Negrão de Lima: “este homem todas as escolas de samba, miseravelmente, deviam ter seu retrato na parede”. Segundo o patrono portelense, Negrão de Lima (ex-prefeito carioca) bancou a presença da Portela na recepção oferecida à Duquesa – chamada de “rainha” por Natal – a despeito das críticas da imprensa carioca, “que dizia (...) que a rainha tinha que ser recebida aqui era por um ballet, num sei o que, tinha que buscar não sei onde, tinha que buscar na Europa. (...) e o Negrão bateu o pé firme, ‘eu vou mostrar o samba que é o brasileiro’” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 16/12/1967).

Segundo Natal, o pedido do ministro foi para que a Portela fizesse uma apresentação em cima do “Lago dos Cisnes”, obra conhecida internacionalmente. O patrono portelense concordou com o pedido desde que pudesse ensaiar “sua rapaziada” no próprio Palácio do Itamarati. Acertos feitos, a apresentação auferiu contornos subjetivos em relação à descrição sumária feita anteriormente pel’*O Cruzeiro*:

Então nós fomos, eu levei nessa época, o presidente da República era Juscelino Kubitschek, eu levei três flâmulas, uma pro Juscelino, uma pro Negrão e outra para a rainha de Kent. Foi aonde que acabou o maior protocolo, que era o rico do mundo, era o inglês. Que eu levei uma pequena de seis anos, que era filha do Juquinha, sambando, a Maria. E a rainha andava com ela beijando, parecia uma babá, uma crioulinha, no colo. ‘Cabou’ todo o protocolo do Itamaraty, acabou toda aquela cerimônia. Nós ‘entremos’ pra fazer, apresentar à rainha, era uma hora da madrugada, tinha que ser até uma e meia, fomos até quatro horas da manhã que ela não quis ver mais nada do Brasil. E nós todos fomos

abraçados por tudo quanto era diplomatas que estavam ali, em ponto de, quando chegou a hora que nós ‘entreguemo’ a flamulinha ao Negrão de Lima e o Juscelino, aí nós dissemos ‘Nós temos a da rainha’, aí Juscelino trocou língua com a rainha, a rainha disse: ‘Eu quero receber na diretoria da Portela e quero abraçar todos diretores, [por]que eu nunca vi maior espetáculo do Brasil igual ao samba do Brasil’ (sic) (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 16/12/1967).

A visita da Duquesa de Kent – que no entendimento de Natal da Portela era a própria Rainha da Inglaterra – à sede da Portela não foi confirmada. Também não foi possível atestar as impressões, particularidades em seu cerne, de JK e das autoridades presentes. Entretanto, o depoimento de Natal sugere a anuência do mundo político, nacional e internacional, à apresentação de Portela em uma recepção oficial e, em consequência, do poder representativo das escolas de samba como síntese da cultura brasileira.

No depoimento de Natal, vários elementos contribuem para o sucesso da Azul e branco. A capacidade de adaptação da escola na combinação de elementos externos, o balé russo “Lago dos Cisnes”, supostamente da cultura erudita, com o ritmo do samba carioca. As flâmulas entregues diretamente por Natal, o que suporia, na visão dele, uma quebra de protocolo, também não foi reprimida em suas memórias em nenhum momento. Por fim, o mais representativo do depoimento foram os lugares ocupados na memória de Natal da Portela pela rainha/duquesa e pela “crioulinha” Maria. O encantamento da aristocrata inglesa pela menina de seis anos foi tamanho que a transformou, ao menos na visão de Natal, em sua “babá”.

Nesse sentido, tem-se, a partir da conjugação dos fatores mencionados, uma apreensão positiva dos impressos do período, do mundo político, em seus diversos âmbitos, quanto ao prestígio das escolas de samba. Aquém de uma protagonista específica, os anos finais da década de 1950 denotam uma divisão da participação desses segmentos na cena carnavalesca carioca. Os ensaios da Mangueira e Império Serrano, visitados pelas caravanas da zona sul, tinham, nas representações periódicas, força semelhante à da recepção diplomática da qual a Portela participou. A partir de 1960, essas dividiriam as páginas impressas com a Salgueiro e a feitura de um espetáculo por uma “escola-show”.

O “Supercampeonato” de 1960, além de ter sido “o mais bonito e também considerado o mais importante entre os muitos promovidos pelo Departamento de Turismo”, marcou, enfim, a importância do samba-enredo na concepção dos préstitos. Aberto pela Salgueiro, “com ricas e bonitas fantasias”, o samba-enredo “Quilombo dos Palmares”, segundo o *Correio da Manhã*, tinha começo meio e fim, dividido em cinco

momentos: “o cativoiro, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e finalmente a nação livre” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 2º cad., 03/03/1960, p. 10).

Manchete considerou o enredo uma “epopeia”. A partir das fotos, e não de uma análise de seus repórteres, o leitor tem contato com uma ala composta por homens com fardões e mulheres com sombrinhas à cabeça, em meio à chuva, num primeiro ângulo. Em seguida, um grupo de ritmistas ao chegar em frente ao júri faz diversas poses com tamborins, chocalhos e cuícas; o grupo vestia chapéu panamá, camisa listrada e calça branca, aos moldes dos malandros, de fato. Fechando a composição dessa página, um casal de nobres, ambos coroados, se destaca à frente de uma ala que traz mastros com lanternas na ponta, na busca de movimento ao desfile (*Manchete*, A EPOPEIA DO QUILOMBO DOS PALMARES NO ENREDO DO ACADÊMICOS DO SALGUEIRO, 12/03/1960, p. 32-33).

Nas páginas de *Manchete*, as fotografias do desfile salgueirense confirmam a proposta mais crua, social. O papel do negro no enredo não era o de figurante e sim protagonista de sua própria história, e não exclusivamente em torno dos referenciais europeus (GUIMARÃES, 1992, p. 45).

Em sua primeira cobertura colorida dos desfiles das escolas de samba, *O Cruzeiro* abria sua edição com a manchete “Este Rio Brasileiro tem o maior *show* do mundo”, equiparando Rio de Janeiro e Brasil. A chuva que caiu na cidade não impediu as evoluções de Alaíde Costa, Jamelão, Ismael Silva, Cartola, a rainha do maracatu Elazir Miranda e a “rainha do samba”, Paula Silva, do Salgueiro.

A verve renovadora da Salgueiro foi destacada pela revista ao dizer que “é escola de estilo novo e leve que tem coragem de renovar e até mesmo de abrir desfile”. Na foto que ladeia a pequena nota acerca dos detalhes gerais dos desfiles, diversos componentes, com perucas de nobres, turbantes, levam adereços diversos em suas cabeças, como cestas de fruta, e, nas mãos, sombrinhas com tecidos pendurados, que dão “ritmo visual” ao desfile (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 03-14)³¹³. A manchete interna da reportagem “Acadêmicos do Salgueiro – arte de bossa-nova no clássico samba de morro”, funde gêneros musicais díspares na concepção do novo: o samba enquanto arte explícita. Ao descrever o que foi o desfile salgueirense, com destaque para questões estéticas e pouco comuns, a revista é categórica:

³¹³ Reportagem de Álvares, Apresentação de Milton, fotos de Ronek e Luís Carlos. “Ritmo visual” foi a expressão usada pela folclorista Marie Louise Nery para descrever seus objetivos na incorporação dos adereços (GUIMARÃES, 1992, p. 40).

É prova de Coragem & Talento o que anda fazendo Acadêmicos do Salgueiro, revolucionando sua escola vermelho-e-branca, persistindo em lançar estilo novo e leve, abolindo os ridículos carros alegóricos (velharia), quebrando o protocolo reumático que vigora desde a ditadura policial – tudo com o objetivo de transmitir arte dinâmica ao paquidérmico colosso em que se vai tornando a Escola de Samba tradicional (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 09)³¹⁴.

Todo o mérito da mudança é creditado a um homem só, Nelson Andrade, “sambista impaciente, impolítico, agressivo, gritador, (...) o verdadeiro vanguardista da bossa-nova do Samba de Morro”. Em entrevista ao *O Cruzeiro*, o presidente reclama que a escola ainda não conquistou um campeonato sequer, “sempre na maldição do quase”, e ainda por cima, em 1960, acabou “entrando de gaiato como 3º na maior injustiça de 60”. A revista encerra seus comentários denotando que a “Tradição & Profissionalismo” da comissão julgadora – composta por Lúcio Rangel, Eneida, Haroldo Costa, Kalma Murtinho e Ana Letícia – derrotou “a Renovação” proposta pela Salgueiro (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 10).

Após menções gerais sobre os enredos e os componentes que se destacavam ano a ano (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 13)³¹⁵, o semanário arguiu sobre a renovação nos desfiles:

Do ponto de vista artístico, é a única expressão independente e autêntica com que o Brasil contribui para a beleza eufórica e festiva do Carnaval. Essa contribuição de arte está ameaçada de grave anquilose. É fácil e cômodo evitar a evolução. A tendência de uma civilização comercial, em busca de segurança econômica, é conservadora. Revolução, mesmo artística assusta. Pensam que mofar na tradição compensa, e é engano (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 14).

³¹⁴ Reportagem de Álvares, Apresentação de Milton, fotos de Ronek e Luís Carlos. Um ritmista manuseando dois chocalhos cruzados e envoltos por um grande tamborim, que mistura marcações diferentes, é apresentado como elemento renovador da bateria.

³¹⁵ Além de fotos dos destaques de Mangueira, Wilma e Delegado, a reportagem ironizou a mudança forçada do enredo da Império Serrano, que refez seu samba, a pedido do Itamaraty. O palácio considerou o samba inicial, “Retirada de Laguna”, ofensivo aos derrotados da Guerra do Paraguai e pediu para que as menções a Solano Lopes fossem refeitas. Ao comentar uma das alas da Império Serrano a legenda publica: “Império Serrano ia cantar a retirada da Laguna: a OPA [Organização Pan-Americana] entrou e atrapalhou (...)”. O *Correio da Manhã* tratou da questão também em 20/02/1960, p. 05, e publicou reportagem apontando que o Departamento de Turismo havia recebido um telégrafo do Ministério das Relações Exteriores, que comunicava os acordos recentemente firmados entre o Brasil e o Paraguai e também devido aos entendimentos feitos na OPA – nenhuma escola de samba poderia basear seu enredo em fatos ligados à Guerra do Paraguai.

O *Cruzeiro* defendeu também que o desfile das escolas de samba é “autofinanciável”, e sugeriu, mais uma vez, sua privatização, pela segurança e conforto para os presentes:

Com entrada paga, vem a organização – inevitável – que será igual à dos nossos grandes shows de futebol”, a referência (sic) a “show” e ‘espetáculo’ são constantes na argumentação. Direcionando o desfile não mais enquanto uma prática popular festiva, mais enquanto produto rentável. O autofinanciamento e mesmo a retirada de lucros do desfile se mostra impossível (sic) com a relação débil que as Escolas têm com o Departamento de Turismo, de orientação política e amadorística, as Escolas só têm obrigações máximas em troca de uma subvençãozinha mínima (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 14).

O semanário aludiu ainda ao fim dos “enredos patrióticos ultrapassados” e à abrangência de temas nacionais, e, na contramão do que determinava o regulamento interno, a partir de 1952, pediu o fim dos “carros alegóricos”. A revista também propôs a transferência do desfile para o estádio do Maracanã, com “conforto e garantia para o espectador que verá o *show* sem ter de apanhar da Polícia”. O estádio, com o “cartolismo nas tribunas”, seria o palco ideal, com taxas para veiculação e reprodução dos desfiles, tablados para a evolução e estrados específicos para a cobertura do “*show*” (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO 19/03/1960, p. 14).

As orientações revelam, mais uma vez, a defesa aberta da mercantilização dos desfiles. É possível notar na argumentação exposta um direcionamento evidente dos desfiles em direção ao “*show*”, em seu sentido comercial, ofertando aos espectadores o conforto da arquibancada do Macaranã.

O deslocamento físico das práticas culturais públicas, para ambientes alheios aos seus, conduz a uma construção de sentido diferente do original. Aqui, tradicional (escolas de samba) e moderno (Maracanã) são manipulados e o fruto dessa oferta garantiria ao folião-turista a segurança e o conforto necessários, no entendimento do periódico, na apreciação do desfile.

A saída para a o suposto atraso dos desfiles das escolas de samba vai ao encontro de um mercado de bens culturais de consumo oferecidos a classes distintas, nacionais e estrangeiras³¹⁶.

³¹⁶ Néstor Canclini (1983, p. 67) comenta que a padronização das culturas populares é parte do projeto de turismo de diversos países. Da incorporação de menus em inglês, aos carros e hotéis padronizados, à junção de exotismo e tecnologia, nas “pirâmides ornadas com luz e som”, por exemplo, que transformam “a cultura popular (...) em espetáculo”. Ver também Choay (2006).

É importante frisar que a preocupação com o conforto e a segurança, impossíveis nas ruas abertas, se coloca como uma demanda dos setores médios e altos, representados na proposta d'*O Cruzeiro*. O semanário, não por acaso, havia enviado um de seus representantes aos ensaios desses segmentos no mês anterior junto a outros convidados da “sociedade” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL: Turistas no samba, 12-02/1960, p. 07)³¹⁷.

Os desfiles no Maracanã nunca foram realizados. Isso não impediu, contudo, que eles fossem comercializados no curto prazo, em 1963. Ao observar a conjuntura é possível verificar que as razões, aparentemente súbitas, da proposta cruzeirense estavam vinculadas, como bem lembrou a manchete que abria a reportagem, ao “maior *show* do mundo”, que poderíamos anexar: “mal aproveitado no ‘Rio Brasileiro’” (*O Cruzeiro*, ESTE RIO BRASILEIRO TEM O MAIOR SHOW DO MUNDO, 19/03/1960, p. 14).

O desfile das escolas de samba de 1960 apresentou uma situação inusitada em relação ao julgamento: “no momento em que a Portela foi dada como vencedora, Salgueiro não se conformou. O primeiro bofetão estabeleceu o pânico e em poucos instantes o conflito envolvia umas vinte pessoas”. O Diretor do departamento de Turismo, Mário Saladini, anulou o julgamento e dividiu o prêmio com as cinco primeiras colocadas – Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Mangueira e Unidos da Capela (*Manchete*, 19/03/1960, p. 23; CABRAL, 1996, p. 396).

A descrição oferecida revela ao leitor o alto grau de competição que envolvia esses segmentos, mas não ilumina, contudo, os pormenores que levaram à briga e ao empate. Nesse sentido, o depoimento de Natal da Portela, patrono da Portela, aclara os bastidores dessa apuração. Natal aponta que o regulamento de 1960 especificava que alguns quesitos valiam mais que outros na somatória geral e que na primeira parte da apuração:

Quando abriram o envelope, o Diretor de Turismo era Mário Saladini, quando abriram o envelope, ganhamos o carnaval por deferência (sic) de oito pontos do Salgueiro. Salgueiro vinha em segundo lugar. Mas me bateram que a Portela ia perder para o Salgueiro nos pontos negativos. Eu não concordei com aquilo porque o Salgueiro esteve parado 45 minutos, brigou com o juiz de menores, que o juiz de menores queria botar as crianças do lado de fora e o pessoal não admitiu. (...) Agora vamos pro ponto negativo, (...) eu já sabia que a Portela ia perder para o Salgueiro, aí eu combinei com a minha rapaziada e disse: ‘Olha aqui, o negócio é o seguinte, vamos pro pau. Nós vamos perder o carnaval pro

³¹⁷ Compareceram ao ensaio da Portela, “a cronista Eneida, Leão Gondim, diretor-presidente da revista ‘*O Cruzeiro*’, Maria Amélia Whitaker jornalista de São Paulo, o cônsul do Panamá no Rio de Janeiro, Eduardo Tapajós [diretor do Hotel Glória], algumas candidat[a]s a Rainha do Carnaval e toda a crônica carnavalesca da cidade, o terreiro da tricampeã pegou fogo. Mais tarde, seguindo-se o coquetel, todos acabaram descalçando os saltos altos e caíram firme no samba até as quatro horas da manhã”.

Salgueiro e nessas condições eu não perco meu carnaval (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972)³¹⁸.

Sobre o tumulto da Salgueiro no desfile, o *Correio da Manhã* afirmou que a vermelho-e-branco trazia em uma de suas alas quarenta meninas, ao que foi surpreendida pela Comissão de Juizado de Menores, que começou a retirá-las da apresentação, atrapalhando a evolução e harmonia da escola. Nelson de Andrade pediu a intervenção do Diretor de Turismo, Mario Saladini, que se dirigiu aos comissários pedindo que não prosseguissem. A atitude do diretor do Dep. de Turismo, segundo o *Correio da Manhã*, teve apoio geral do público, que vaiou os representantes do Juizado de Menores (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 2º cad., 03/03/1960, p. 10)³¹⁹.

Nas lembranças de Natal da Portela, da articulação premeditada do tumulto também veio a fórmula para as cinco empatarem. Diz ele:

Porque eu precisava daquele campeonato pra ser tetracampeonato pela segunda vez. Eu fui em cima do Salgueiro, que era o Nelson de Andrade o presidente, fui em cima do Império, do Capela, de tudo e chamei os presidentes e digo: ‘Olha aqui, eles querem anular o carnaval, mas não é interessante anular o carnaval porque esses infelizes trabalham o ano todo pra comprar a sua fantasia, pra no fim ver tudo perdido, por agua abaixo. Nós vamos fazer o seguinte, as cinco primeiras colocadas são campeãs. O Império Serrano vem em quinto lugar, o Capela em quarto e assim sucessivamente (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972).

Natal afirmou que Nelson de Andrade não queria essa solução. Ele “endureceu”, mas Joaquim Calça Larga logo aceitou e tratou de convencer Nelson de Andrade, da Salgueiro, que aceitou. Após o acordo geral, Mário Saladini deu um diploma de campeão para cada um. Após o recebimento, Natal afirma, aos risos, ter gritado para os seus componentes: “Eu sou tetracampeão” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972), o que quase levou a novo tumulto.

³¹⁸ Natalino José Nascimento nasceu no interior de São Paulo em 31/07/1905, filho de Napoleão José do Nascimento e Bárbara Nascimento. Após a morte da mãe, mudou-se para o Rio de Janeiro com as tias. No subúrbio fundou a “Vai como pode”, com Claudionor, Bernardo Mãozinha e Paulo da Portela. A “Vai como pode” mudou o nome para Portela, por exigência do delegado Dulcídio, em 1935. Na ocasião do depoimento, 1972, seu Natal era presidente de honra da escola, mas atuou durante toda a sua existência como patrono/bicheiro, elegendo e derrubando presidentes.

³¹⁹ O comissário-chefe, César, se recusou, seguiu-se uma discussão e Saladini, “alterando a voz, frisou ser o único responsável pelo desfile e que não admitia a intromissão de ninguém”. Segundo ele, as crianças deveriam ser retiradas antes das escolas chegaram próximo à comissão julgadora para evitar qualquer tumulto.

O episódio narrado faz lembrar que a memória certamente age para dar novos sentidos a acontecimentos passados. Reconstruída a partir dos desejos que atravessaram o passado, projeta-se no presente mediante as reelaborações do tempo (PORTELLI, 1993). A conquista do tetracampeonato foi interiorizada por Natal a partir da alegria vinda da conquista de outro título, fruto de sua astúcia. Entretanto, as representações em torno do episódio se deram a partir de tons dramáticos.

Natal da Portela surge no *Correio da Manhã* como sr. José Natalino do Nascimento, “homem que apenas tem o braço esquerdo”, o que era verdade, e que apanhou da Polícia de Vigilância enquanto aguardava o resultado dos desfiles no Departamento de Turismo.

Duas fotos foram publicadas sobre o tumulto. Nessas, a “pancadaria” era salientada com a descrição da reportagem de que “a vítima nada fez para merecer a agressão. Apenas reclamou contra o modo com que fora tratada por um dos guardas (...) [e] foi convidada a abandonar o recinto. Isto revoltou o policial, que iniciou o espancamento, no que foi seguido por seus colegas” (*Correio da Manhã*, POLÍCIA ESPANCOU SAMBISTAS NO DEPARTAMENTO DE TURISMO, 04/03/1960, p. 14).

A confusão organizada por Natal da Portela se traduziu também na publicação do resultado dos desfiles. Primeiro o matutino relatou que o campeonato coube à Portela, seguida da Estação Primeira de Mangueira e Salgueiro, para depois se corrigir e afirmar o empate entre as cinco primeiras colocadas. Após muita discussão, por fim, o diretor Mário Saladini teria convocado diversos jornalistas para pensar numa solução, do que foi aventado um desfile no Maracanã no sábado de Aleluia, mas a ideia foi descartada. Alguém – talvez o próprio Natal, maior interessado no empate e não na perda dos pontos – sugeriu a divisão do prêmio entre as cinco primeiras colocadas. Após o acordo, o presidente da Portela, “Natalino”, convidou todas as vencedoras para um desfile em Madureira, “formando um só conjunto” (*Correio da Manhã*, ESCOLAS DE SAMBA SEM VENCEDORES, 05/03/1960, p. 07).

Da versão impressa, em que seu “Natalino” é descrito como um deficiente físico espancado pela polícia, à versão dele próprio, que afirma ter manipulado seus pares para não perder o título, há um fosso considerável. Tendo em vista a informação de que o título já era para a Portela, ao menos até as reclamações da Salgueiro, é possível acreditar que a versão de Natal da Portela é a mais próxima do ocorrido, pois, para não perder o “tetra”, primeiro promoveu a desordem, para, em seguida, em movimento planejado, apresentar-se como o conciliador de “um só conjunto”. A atitude do patrono portelense manifesta-se em

níveis de ação cujas táticas de elementos que viviam à margem da ordem não foram alcançadas pela imprensa³²⁰.

As intempéries acerca do julgamento e a proposição explícita da mercantilização da festa denotam, antes de qualquer ponto, a participação da imprensa quanto às escolas de samba e seus componentes.

A recepção positiva e substancial do samba-enredo sobre a história dos negros marca uma diferença positiva em relação aos carnavais anteriores – o que provavelmente atuou para a versão cristalizada de que os temas negros eram exclusividade dos Acadêmicos do Salgueiro, iniciados somente a partir de 1960, com a chegada de Fernando Pamplona e a formação de sua equipe.

Nos anos 1955-1960 houve uma intensificação dos turistas e de pessoas da “alta sociedade” nos ensaios nas quadras e morros, onde esses segmentos preparavam seus desfiles. O morro tornou-se, nessas representações impressas, sinônimo de festa para a “gente de bem”, que deixava de lado as “boates” da zona sul em troca do samba dos terreiros (*Correio da Manhã*, CARNAVAL: Turistas no samba, 12/02/1960, p. 07).

Entre os periódicos, principalmente o *Correio da Manhã*, houve um reordenamento das páginas para a divulgação dos ensaios, coquetéis e apresentações diversas das escolas de samba, com ênfase para escolas menos conhecidas como Mocidade Independente de Padre Miguel e Unidos da Capela (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 14/02/1960, p. 07)³²¹.

Por outro lado, as imagens ocupavam a centralidade editorial de *O Cruzeiro e Manchete*. A primeira, inovando em 1955 com a cobertura desses ensaios e a proposta de comercialização dos desfiles, enquanto a segunda encerrava uma abordagem mais ampla, em fotografias coloridas, algo inédito, da realidade dessas escolas.

³²⁰ Quanto às táticas de poder, pensamos aqui na ação de receptores que desenvolvem meios para lidar com uma prática disciplinadora, refutando, driblando, criando estratégias próprias dessa relação de consumo; “as táticas de consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 1998, p. 45).

³²¹ A coluna passa a publicar, nas vésperas do carnaval, chamada de todas as escolas que lhe enviavam informativos: Unidos do Cabuçu, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de São Carlos, Império Serrano, União de Jacarepaguá, ‘Estação Primeira’ de Mangueira, Aprendizes de Lucas, Unidos da Congonha, Alunos da Penha Circular, Unidos de Nilópolis, Portela, Unidos da Tijuca, Flor do Lins, Unidos da Ilha do Governador, Filhos do Deserto, Unidos de Bangu, Tupi de Braz de Pina, Unidos da Piedade, Caprichosos dos Pilares, Unidos de Padre Miguel, Universitários de Rocha Miranda, Unidos de Bento Ribeiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Além do Horizonte, Unidos da Capela, Império do Marangá, Independentes do Leblon, Unidos do Morro Azul, Beija-Flor, Aprendizes da Boca do Mato, Unidos do Jacaré, Acadêmicos do Engenho da Rainha, União de Vaz Lobo, Cartolinhas de Caxias, Unidos do Salgueiro e outras.

Essas mudanças editoriais que incidem na representação que se faz da realidade desses segmentos estão imersas numa conjuntura maior: a transferência da capital da República para Brasília.

No último carnaval da capital do país (1960), os periódicos se esmeraram na valorização de uma prática cultural já conhecida do grande público que acompanhava os desfiles das ruas, desde a Praça Onze. A mudança do logradouro onde se davam os campeonatos principiais, em 1957, para a “vitrine” cultural do Rio de Janeiro, encerra um novo *status* na projeção e prestígio contínuos das escolas de samba como o produto que mimetizava a ex-capital federal, agora “capital cultural”.

3.2.3 Os Carnavais da “capital cultural” do Brasil

A referência à “capital cultural” foi tirada do discurso de posse de Carlos Lacerda, governador eleito do recém-criado estado da Guanabara, que era a própria cidade do Rio de Janeiro, uma cidade-estado, com potencial para “conduzir o país”.

A população de 3.306.163 habitantes – em uma área que era 6% do estado do Sergipe – continha a maior renda *per capita* do estado e “a mais alta do país, com quase o triplo da média nacional”. Possuía, ainda, o segundo maior parque industrial do país, perdendo somente para São Paulo. O setor terciário perfazia a maior renda interna de sua população, em 1960 – 73%³²².

Se o setor de serviços, vindos do investimento contínuo da condição de capital, foi o que seguiu a cidade de crises financeiras passadas, a transferência para Brasília influenciaria na diminuição dessa renda. Nesse sentido, Lacerda lançou um plano de investimento em infraestrutura que previu: abertura de túneis, remoção das favelas da zona sul, construção de conjuntos habitacionais no subúrbio e investimento em seu capital cultural, posto que a cidade

³²² Carlos Frederico Werneck de Lacerda nasceu em 1914 no Rio de Janeiro e era parte de família ligada à política carioca. Coursou dois anos no curso de Direito, mas abandonou a faculdade para militar na Aliança Nacional Libertadora (ANL) contra Getúlio Vargas. A repressão do Estado Novo o levou à clandestinidade até 1938. De volta ao debate público, divulgou em 1939 um artigo prejudicial ao PCB, que o expulsou – ainda que nunca tivesse sido filiado. O abandono dos círculos de esquerda, compulsório a partir de seu desligamento, e a verve antigetulista, o aproximaram da União Democrática Nacional (UDN) e, via imprensa, acirrou forças contra Vargas. Ao fundar o *Tribuna da Imprensa*, infringiu “denúncias e ataques contra colaboradores, amigos e parentes do presidente, que foram decisivas para o fim antecipado do seu governo”. A morte de Vargas e a pecha de “assassino de Vargas” não atrapalharam a eleição de Werneck como deputado federal mais votado no Rio de Janeiro, tendo permanecido na Câmara Federal de 1955 a 1960, e depois na vitória, com diferença de 2,3%, contra o deputado Sérgio Magalhães (MOTTA, 2015, p. 90-95).

Possuía uma sólida estrutura de bens culturais, representada por teatros, cinemas, museus e bibliotecas que, ao lado das suas também tradicionais belezas naturais, significavam uma poderosa fonte de renda para a cidade, maior centro turístico do país (MOTTA, 2015, p. 96)³²³.

Doravante, o primeiro carnaval da cidade-estado se dá a partir da preocupação em projetar esses segmentos enquanto parte dos bens de consumo culturais que a cidade poderia oferecer aos turistas. Nada de muito novo, como se viu nos anos anteriores, a diferença se daria em sua vinculação enquanto “show”, “espetáculo” ofertado para um público cada vez mais diverso, que privava por uma estrutura mínima no recebimento dos turistas nos desfiles e ensaios.

As escolas de samba são descritas, em 1961, como “a atração máxima do Carnaval carioca”, em razão da “riqueza das fantasias, [d]o ritmo contagiante das baterias marcando, com cadência, os compassos dos sambas dolentes e maviosos (...)”, razões que somadas faziam jus à “fama que desfruta[m] internacionalmente” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 14/01/1961, p. 05)³²⁴.

Nesse sentido, a inauguração do novo “ginásio”/sede da Portela é bem recebida pela imprensa que primava pela estruturação em torno de espaços desses segmentos. O patrocínio da sede contou com o apoio da iniciativa privada paulista à agremiação,

Cujo efetivo aumenta[va] acentuadamente de ano para ano, a ‘Portela’ vinha, há muito, necessitando ampliar e cobrir seu ‘terreiro’ de samba. Este sonho acalentado há vários anos, finalmente foi concretizado com a ajuda de um grupo financeiro paulista. Hoje, no local onde existia a modesta quadra de ensaios e festas da veterana agremiação do samba, foi erguido um moderno e suntuoso ginásio, com capacidade para abrigar grande número de sambistas e em melhores condições para realizar festas e receber visitas (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 18/01/1961, p. 08).

O jornal não revelou a identidade e os interesses do grupo financeiro citado. Quem o fez foram os representantes da Portela, Armando Passos, secretário geral, e Expedito Silva, diretor social da escola, em depoimento posterior. A construção da sede portelense foi possível, segundo Expedito Silva, após o desfile da escola no Jockey Club de São Paulo.

³²³ Urbanisticamente, Lacerda construiu conjuntos habitacionais ao longo da Avenida das Bandeiras (atual Av. Brasil) e em Santa Cruz, onde seria instalada indústrias pesadas como a Companhia Siderúrgica da Guanabara. Esses conjuntos, que influenciaram no aumento da construção civil, estagnada na década de 1950, receberam a população das favelas da zona sul – estimada em 300 mil habitantes –, deslocados de uma região consumidora de serviços – porteiros, pedreiros, domésticas. A remoção das favelas atendia também à interesses do mercado imobiliário, pois elas se encontravam, como ainda se encontram, em trechos estreitos entre o mar e o morro, altamente valorizados (MOTA, 2015, p. 99-100).

³²⁴ A beleza coreográfica das “cabrochas cor de jambo” também foi objeto de consideração do periódico.

Seu diretor, Hélio Muniz, teria convidado Expedito e João “Calça Curta”, o presidente, para retornar à cidade para uma reunião. Em almoço na casa do diretor do Jockey e de sua esposa, Turquinha Muniz³²⁵, eles foram perguntados sobre quem a Portela apoiaria nas eleições gerais de 1960, para presidente e governador, ao que Expedito respondeu:

ES: Nossa resposta [foi] muito simples, nosso negócio é samba, não é política. Nós somos apolíticos (sic). Tanto faz apoiar Jânio Quadros, como Juscelino aquela época, sei lá quem fosse. Todos aqueles que fizessem em prol da Portela nós estaríamos dando o nosso apoio. Então o seu Hélio perguntou se, a mim e ao João [Calça Curta], se havia a possibilidade de nós apoiarmos Jânio Quadros. (...) ele perguntou qual era o nosso problema, antes. Eu disse o nosso problema é um só é cobrir aquele “10 por 40” [metros], que não tinha condição de cumprir. Ele perguntou quanto precisava (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

O diretor do Museu e da Imagem e do Som, Ricardo Cravo Albin, que coordenava a coleta do depoimento, questiona a respeito do ano:

RCA: Isso em 59?

ES: Em 59. (...). Ele [Hélio] disse assim: ‘Vocês podem apoiar Jânio Quadros que eu dou essa importância pra cobrir a Portela’. Mas ainda havia um problema, nós tínhamos que vir aqui conversar com a nossa diretoria. Vimos. Ele [Hélio] falou, ‘qualquer coisa vocês vão lá na minha filial e apanham a passagem de avião e voltam outra vez aqui’ (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967).

Segundo Expedito Silva, os candidatos da UDN (União Democrática Nacional) não tinham penetração na zona norte; “Carlos Lacerda e Jânio, piorou ainda, ia ser um problema difícil. Na zona norte ninguém era UDN, falar em UDN era a mesma coisa que falar na morte”. Ainda assim, Expedito Silva e João “Calça Larga” bancaram a empreitada, sem consenso na diretoria, voltaram a São Paulo e fecharam o acordo com Hélio Muniz³²⁶:

ES: Eu e o João assumimos todas as responsabilidades do apoio a Jânio Quadros e a Carlos Lacerda dentro da Portela.

Sérgio Cabral: Desde que financiasse...

ES: Desde que financiasse. Eu tanto faz como ganhar um quanto ganhar outro, pra mim...Mas desde que eles fizessem aquilo que era o nosso sonho, que era cobrir a nossa sede, nós então apoiaríamos. E uma semana

³²⁵ Turquinha Muniz era uma socialite carioca radicada em São Paulo, esposa de Hélio Muniz, presidente da Cássio Muniz S/A, empresa de importação e exportação (*O Cruzeiro*, 22/12/1956, p.54). A Noite apontou diversos eventos em que a socialite paulista se dividia entre São Paulo e Rio de Janeiro. Conferir: *A Noite* (01/06/1957, p. 05; 22/08/1961, p. 08; 13/11/1962, p. 04).

³²⁶ O *Jornal do Brasil* aponta o senhor Hélio Muniz de Souza como um comerciante paulistano e presidente de uma sociedade filantrópica (*Jornal do Brasil*, 20/08/1957, p. 12).

depois, uma semana depois, nós recebemos um telegrama pra comparecer à residência do governador Carlos, aliás de Carlos Lacerda para receber o cheque que o senhor Hélio Muniz tinha mandado para que nós iniciássemos a obra. (...) Carlos Lacerda (...) cantou samba de [19]36, [19]35 era amigo de Paulo da Portela. Me surpreendeu, me comoveu mais ainda. (...) Apanhamos duzentos mil cruzeiros e fomos meter a mão em obra (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972)³²⁷.

Segundo Expedito Silva, Natal da Portela não concordava com o apoio à chapa udenista. O patrono Portelense, questionado anos depois, no mesmo *Museu da Imagem e do Som*, contrariando a afirmação de Silva, tomou para si a mediação envolvida com os setores destacados, com a diferença de que o dinheiro teria vindo dos “Matarazzo”, que pediam pela “infiltração de Lacerda no meio popular”. Segundo Natal,

Ele [Matarazzo] achava que o meio popular que o Lacerda podia frequentar, dar a primeira investida, era dentro da Portela. Nessa época a gente ‘tava’ com ideia de levantar a casa, eu peguei, o pessoal veio falar comigo. ‘Olha, eu não estou aqui para atrasar Portela, pelo contrário pra adiantar. Se eles vão fazer isso pela Portela, eu vou lá em São Paulo’. Cheguei lá a Condessa Cássio Munides disse que dava 450 contos [cruzeiros] naquela época pra ajudar a Portela, eu aceitei, disse “aceito”. Ela lá me deu 150, não me deu 250 contos pra mim ‘panhar’ 200 aqui embaixo com o Lacerda que até hoje... bom! (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972).

Natal não deixa claro se a parte que viria de Carlos Lacerda foi entregue – ao passo que o depoimento dos dirigentes oferece detalhes diversos que depõem a seu favor. Segundo Natal, depois do acordo feito, ele escolheu se afastar da escola, “pra mim não criar problema dentro da escola eu nomeei uma diretoria, botei um presidente”, que foi João “Calça Curta”. Depois, para não levantar suspeitas, “fui abrir um comitê pro Sérgio Magalhães [do PTB, o candidato derrotado] em Madureira, saí, fui pra imprensa, pra televisão, pra rádio dizendo que não tinha nada com a Portela mais, que é pra não dizer que eu estava trabalhando com chapéu de bombeiro” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972).

³²⁷ A sede foi levantada com mão de obra dos próprios integrantes, das doações de areia da MAFRE engenharia, “cinco caminhões de pedra”. A areia veio de um dono de areal que apoiava Carlos Lacerda e Jânio Quadros. Por fim, Carlos Martins Teixeira, “o Carlinhos que eu chamo de ‘Maracanã’”, também doou em nome de um candidato “que era da UDN, se não me engano, 8, 10 mil tijolos” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 01/11/1972), entre outros. O dinheiro que faltou foi completado pelo patrono, Natal.

No depoimento de Natal da Portela, os acertos que levaram à glória da escola passam por ele novamente. Aqui, o depoimento é um evento em si mesmo e projeta o depoente, Natal, a partir de um ângulo equivalente à importância portelense³²⁸.

Entre as duas versões apresentadas, a primeira, de Expedito Silva, com mais detalhes sobre as intermediações, idas e vindas, telegrama e local de recebimento do dinheiro, oferece uma versão mais confiável e mais burilada da história. Infelizmente, uma terceira versão sobre o episódio, para confrontação, não foi localizada. No entanto, é possível concordar de toda forma que os interesses da elite política paulistana se propagavam nos segmentos populares³²⁹.

No carnaval de 1961, o primeiro do estado da Guanabara, criado após a transferência da capital da república para Brasília, as representações em torno dos desfiles das escolas de samba ganham mais detalhes e as “grandes” escolas são fartamente noticiadas em seus desfiles. De forma generalizada, os três periódicos analisados se lançaram numa cobertura em que o investimento em fantasias e o número dos respectivos componentes pesava mais do que o teor dos enredos desfilados. A Salgueiro entrou com 26 alas e não trouxe comissão de frente, “mas voltou a apresentar alegorias, o que por dois anos havia deixado de fazer”; houve “estrepitosa salva de palmas”, já sendo recebida como uma das quatro grandes. O enredo “No Tempo do Aleijadinho” – depois conhecido como “Vida e obra de Aleijadinho” – não recebeu elogios pelas alegorias que imitavam as obras do “gênio mestiço”, mas sim críticas de um dos julgadores, Raimundo Nogueira, que executou a falta de criatividade e a cópia das esculturas apresentadas. O desfile garantiu o segundo lugar à Vermelho e branco (*Correio da Manhã*, ESCOLAS DE SAMBA, 16/02/1961, p. 10)³³⁰.

³²⁸ Essa projeção da memória sobre um passado grandioso, em alguns episódios, não se sustenta frente a outras versões sobre os mesmos eventos abordados (PORTELLI, 1993).

³²⁹ Em ambos os depoimentos, Sérgio Cabral, que escreveu sobre o episódio, estava presente. No primeiro, com diversos dirigentes, eles apontam que Natal não havia aprovado o acordo. No segundo, feito cinco anos depois, o próprio Natal afirma ter intermediado o acordo e se afastado, para não levantar suspeitas. O jornalista, entretanto, não questionou sobre a veracidade da informação.

³³⁰ Ao todo desfilaram 49 escolas, 12 na Av. Rio Branco, e o restante em trecho da Av. Presidente Vargas (desfile intermediário) e Praça Onze (desfile preliminar). Ver também: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016. Mangueira, com 1.800 componentes, comissão de frente com “fraque e cartola”, apresentou fantasias confeccionadas em veludo e o enredo “Rio Antigo”. A ideia do enredo sobre Aleijadinho veio após uma viagem a Minas Gerais, de Fernando Pamplona e Nelson Andrade. Na pesquisa nas cidades onde Aleijadinho havia pintado, descobriram Chico Rei, usado no carnaval de 1964. Guilherme Faria (2014, p. 133, 237) destaca também que outras escolas, na década de 1950, percorreram sobre personagens históricos, como Aleijadinho. Em 1961, a próprio Salgueiro divide com a Aprendiz de Lucas a referência ao personagem.

Manchete, em fotografia de página dupla, retratava a multidão que acompanhava os desfiles na “Avenida Rio Branco [que] se transformou num imenso palco. Um palco liso de asfalto, onde sob os refletores das lâmpadas da iluminação pública, artistas espontâneos, (...) quase sempre de cor, encenaram o maior espetáculo do Rio de Janeiro”. Um grupo de mulheres, chamadas de cartolinhas, apresentavam uma das obras de Aleijadinho. As escolas são descritas como “verdadeira alma do carnaval carioca”, com relevo para a ala “Os impossíveis da Portela”, em que um dos seus componentes aparece capturado no momento de um grande salto, no desfile que se realizou somente às oito horas da manhã (*Manchete*, O SAMBA FANTÁSTICO DA AVENIDA, 25/02/1961, p. 76-80)³³¹.

O viés performático desses desfiles é reiterado no número seguinte, com um trio de passistas salgueirenses fazendo pirâmide humana em frente à comissão julgadora. Em foto ao lado, “quarenta espetaculares baianas da Portela” surgiam rodopiando em plena avenida. A Mocidade Independente também é clicada fazendo evoluções que pouco dizem sobre o samba e o carnaval em si – deitado no chão, um dos percussionistas maneja os pratos enquanto outro se inclina para trás (*Manchete*, A CHUVA CAIU NO SAMBA, 04/03/1961, p. 04-07).

As fotos mostram performances acrobáticas das escolas de samba, em desfiles que se dividem entre a tradição – as baianas – e a novidade, o aumento das alas e o enfoque em performances. Pouco se dizia sobre o samba-enredo.

Em páginas repletas de fotografias, cabe somente às legendas empreender alguma descrição dos desfiles, de forma lacônica: “eram quatro horas da manhã quando este passista dos Acadêmicos do Salgueiro exibiu toda sua arte perante a comissão julgadora”, e superficial: “quarenta espetaculares baianas da Portela irromperam na Avenida Rio Branco logo após a passagem da comissão de frente”. A ausência da “atração máxima do Salgueiro”, a “baiana Paula”, que estava em turnê em Paris encerrou as considerações de *Manchete* (A CHUVA CAIU NO SAMBA, 04/03/1961, p. 06).

³³¹ Imagens da Império Serrano e da Salgueiro foram dispostas capturando principalmente as baianas e pastoras, com chapéus com plumas, flores ou pequenos barquinhos, além de sombrinhas.



IMAGEM 24: *Manchete*, 04/03/1961, p. 06-07

O Cruzeiro, na mesma semana, também inicia suas páginas, com as escolas de samba, lugar dileto do Baile do Municipal. No “lead” da reportagem os pontos altos do desfile mangueirense foram os “smokings” da Ala Boêmia, e os passistas, em um “‘ballet’ quase impossível”. A página dupla concedida à escola traz um grupo de homens com cartola e smoking de um lado, compenetrados e sérios, longe de participarem do desfile em questão. De outro, três dos passistas que realizavam proezas faziam graças para o público com aberturas de pernas, caretas enquanto tocavam os tamborins. “Notáveis” como a porta-estandarte Neide e seu par Delegado, ou Jamelão, condutor/puxador do samba, mereceram excertos específicos.

As baianas salgueirenses aparecem em primeiro plano e são descritas como “as bateias dos garimpos”, em referência a Aleijadinho. Com muitos colares e pulseiras, usam na cabeça apenas um lenço, como os utilizados para proteger a cabeça no carregamento de latas e cestas. O fotógrafo d’*O Cruzeiro* capturou cinco delas, todas negras, compenetradas e cantando.

A vitória da Mangueira, no texto de Eduardo Ramalho, não se deu a partir da tradução de seu enredo “Reminiscência do Rio Antigo”, na avenida, mas como resultado do investimento de oito milhões de cruzeiros.

Os gastos totais das onze escolas que desfilaram somaram cerca de 35 milhões de cruzeiros, “dos quais apenas uma parte (relativamente pequena) foi subsidiada pelo Departamento de Turismo do Estado da Guanabara”. O prêmio para a Mangueira, campeã, foi de apenas Cr\$100.000,00 cruzeiros, considerado “simbólico” pela reportagem que credita o “amor ao samba” a razão maior pela qual as escolas desfilam. “Aleijadinho”, da Salgueiro, obteve o segundo lugar num desfile “muito comentado”, que contou com uma experiência *in loco* dos diretores da escola, que viajaram a Congonhas “para confeccionar as roupas e os quadros de maneira perfeita”. A Portela teve o terceiro lugar com 1.500 figurantes, fantasias caras e o enredo “Joias das Lendas Brasileiras”. A escola desfilou com o dia já claro e trouxe na homenagem sacis e mães-d’água como destaques (*O Cruzeiro*, APITO DE MANGUEIRA DESPERTOU O ASFALTO, 04/03/1961, p. 04-15)³³².

A pesquisa *in loco* feita por Fernando Pamplona e Nelson de Andrade, presidente salgueirense, reconhecida pelo periódico, por um lado, foi um movimento novo no que tange à caracterização dos enredos salgueirenses. Por outro lado, cabe frisar que as acrobacias das alas e o relevo de componentes individuais, já apresentados anteriormente ao grande “público leitor”, continuaram como dísticos do desfile.

Em 1962, Arlindo Rodrigues, parte do “grupo do Salgueiro”, lidera sozinho a confecção do enredo “Descobrimos o Brasil”, enquanto Pamplona, Plínio Lopes e Mauro Monteiro decoravam as ruas da cidade com temática africana³³³.

Também em 1962, “prolongados estudos” iniciados ainda no ano anterior, pelo diretor do Departamento de Turismo, Vitor Bouças, revelaram que o carnaval “pode[ria], perfeitamente, ser uma festa autofinanciável, como o será pela primeira vez, deixando de sobrecarregar os cofres do Estado”(Correio da Manhã, CARNAVAL, 27/02/1962, p. 10).

O programa apresentado para desonerar os cofres do estado previa a montagem de arquibancadas na Av. Rio Branco, entre o Obelisco e a Av. Almirante Barroso (entre 500 e 600 metros em estimativas atuais), para que elas, junto com o “Baile Show” no Maracanãzinho, cobrissem as despesas do Departamento de Turismo com o carnaval.

Esse estudo, entregue em setembro pelo grupo organizado por Bouças, permitia que as arquibancadas fossem montadas a tempo sob a seguinte divisão: de A a E – sendo o tipo

³³² Texto de Eduardo Ramalho, fotos de Luiz Carlos Barreto, Henri Ballot, Hélio Passos e Antônio Ronek.

³³³ O projeto previa a decoração de toda a região do centro – Avenidas Rio Branco e Presidente Vargas, Praça Onze e Cinelândia – com grandes armações de madeira, “revestidas de plástico em cores, imitando vitrinas. A decoração tem motivos afro-brasileiros e está sendo bem recebida pelo público carioca, principalmente por aqueles que já tiverem oportunidade de ver, à noite, alguns detalhes iluminados. Na Av. Rio Branco, ponto alto dos festejos de Momo, foram colocadas várias lanternas, torres, e totens africanos feitos de sisal” (*Correio da Manhã*, CHEGA MAIS GENTE DO QUE SAI PARA CARNAVAL, 03/03/1962, p. 05).

“A” destinado aos turistas que compraram o ingresso via as agências de turismo e o tipo “E” aos jornalistas e suas famílias, enquanto os assentos nas divisões “B”, “C” e “D” seriam vendidos ao povo. Segundo o *Correio da Manhã*, uma ponte metálica ao lado do Teatro Municipal seria instalada para as emissoras de televisão (três no total) e para as de rádio. Assim, “com essas providências, não ficarão fotógrafos, cinegrafistas e câmaras (sic) de televisão, no meio da Avenida” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 27/02/1962, p. 10).

O matutino tratou do delicado assunto da privatização do espaço público de forma acrítica, sem apresentar o contraditório, sem buscar outras opiniões que referendassem ou questionassem a posição do Departamento de Turismo. A negligência insinua que a posição já estava dada como certa. Sob o pretexto de promover a melhor cobertura possível da mídia áudio-televisiva e impressa possível, e de não apertar os cofres públicos, não se discutiram outras alternativas que não prejudicassem o público, que não poderia arcar com o ingresso.

No dia seguinte, o jornal anunciou que cada lugar nas arquibancadas para os turistas saía a seiscentos cruzeiros – um exemplar d’*O Cruzeiro* ou *Manchete* custava cinquenta cruzeiros – e que os turistas já se encaminhavam nos transatlânticos “Brasil” (450 turistas) e “Argentina” (480 turistas) e já haviam gastado Cr\$5 milhões na aquisição de pacotes com os ingressos para o baile de Gala do Municipal – o ingresso para o baile custava Cr\$ 9 mil cruzeiros *per capita* – e para os desfiles das escolas de samba.

A vinda dos turistas – como vimos na primeira parte desse capítulo – se dava em grande medida a partir de acordos entre o Departamento de Turismo e Certames da então prefeitura do Distrito Federal com a Moore-McCormak, empresa de navegação e turismo, dona dos navios “Brasil” e “Argentina”, entre outros.

O aumento do contingente de turistas e a preocupação acerca da qualidade da infraestrutura se evidenciaram nas providências da Secretaria de Turismo junto à Alfândega, na organização transporte para diversos locais da Guanabara. Além de “facilidades aos visitantes”, a iniciativa ofertava uma “programação das festividades no próprio cais”, com shows diversos das escolas de samba com a presença de Rei Momo (*Correio da Manhã*, CARNAVAL, 28/02/1962, p. 09)³³⁴.

³³⁴ A providência do transporte se dava em razão da falta de hotéis para os turistas, que permaneceriam embarcados nos transatlânticos durante toda a folgança.

Com a cidade superlotada³³⁵ restava aos jornais promoverem a principal atração do carnaval carioca: as escolas de samba. Seus desfiles, explicava o matutino, eram divididos em três níveis: tinham como estrelas Mangueira, Acadêmicos do Salgueiro, Portela, Império Serrano e Mocidade Independente de Padre Miguel, que desfilavam no primeiro grupo, na Avenida Rio Branco. A expectativa em torno da competição era grande,

Como tem acontecido nos últimos anos, o superdesfile vem despertando desusado interesse do povo carioca e, também, dos turistas, tanto assim que em poucos dias foram esgotados os ingressos postos à venda pelo Departamento de Turismo para as arquibancadas. O interesse é plenamente justificável quando se sabe que as escolas de samba, com suas baterias cadenciadas, seus passistas que encantam com passos coreográficos e suas pastoras com ricas fantasias oferecem um espetáculo deslumbrante (*Correio da Manhã*, DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA A GRANDE ATRAÇÃO DO CARNAVAL, 04/03/1962, p. 05).

A chegada dos turistas impulsiona o bom movimento registrado no comércio, dos comerciantes e camelôs das ruas da Alfândega, Senhor dos Passos e Buenos Aires ao subúrbio de Madureira (*Correio da Manhã*, CARNAVAL JÁ COMEÇOU: PROMETE SER ANIMADO, 04/03/1962, p. 14)³³⁶.

Como de costume, o desfile atrasou, em razão da dificuldade da polícia em abrir espaço para as escolas passarem. Os “estudos prolongados” do ano anterior, e endossados pelo jornal sem maiores questionamentos, não previam que o povo, acostumado a assistir de perto, sem separação das cordas, se aglomeraria no meio da avenida.

Nesse sentido, os foliões formaram um “funil” que “obstava completamente a possibilidade de a maior parte do público assistir à fase culminante das evoluções”, na frente do júri, instalado na Biblioteca Nacional. A polícia agiu violentamente:

Foram 40 m de ‘borrachadas’, tumulto e apelos. Esse atraso, com desmaios, jatos de água, correria e outras coisas conhecidas dos cariocas

³³⁵ Segundo o matutino, a cidade encontrava-se lotada de turistas. As vagas já estavam esgotadas no Hotel Califórnia, a maioria era de argentinos e norte-americanos, além de alguns russos no Hotel Ipanema, que recebia a maioria de paulistas, seguidos de gaúchos, uruguaios, argentinos e equatorianos. No Copacabana Palace, com quartos e entradas de seu baile completamente esgotados por hóspedes norte-americanos e argentinos. No Luxor Hotel a diversidade se impôs: além dos já citados, uruguaios, paraguaios e chilenos lotam a hospedaria desde dezembro (*Correio da Manhã*, TURISTAS LOTARAM HOTEIS PARA VER CARNAVAL NO RIO, 01/03/1962, p. 02).

³³⁶ Os produtos mais procurados foram dos blusões mais caros “de tecido de fio especial e linho”, guizos, apitos e lança-perfumes, e poucas máscaras. Entre as fantasias, “malandro” e “baiana” foram as mais vendidas, os gorros franceses, torsos de havaianas e cowboys. Segundo um comerciante da rua da Alfândega, “Jamais os foliões compraram tanto” (*Correio da Manhã*, CARNAVAL JÁ COMEÇOU: PROMETE SER ANIMADO, 04/03/1962, p. 14).

nessas ocasiões, beneficiou Mangueira que, tendo desfilado às 4h da madrugada, ainda sob luz artificial, viu sua grande rival, os Acadêmicos do Salgueiro, desfilar depois das 6h com dia claro e sol pleno (*Correio da Manhã*, CARIOCA REVIVEU FAMOSOS CARNAVAIS DE SEU PASSADO, 08/03/1962, p. 12).

O jornal não entendeu a montagem como um projeto malconduzido pela seção de turismo. O problema estava com o tamanho da Avenida Rio Branco, sem “área suficiente para conter a grande massa de foliões”. O matutino alegou que em anos anteriores a população era menor e era perfeitamente possível o desfile das escolas e dos ranchos:

Hoje, com a população atual do Rio, não é mais possível. Se realmente as autoridades pretendem proporcionar festejos carnavalescos condignos e que possam ser assistidos com algum conforto pelo povo, devem transferir os desfiles para a Avenida Presidente Vargas (*Correio da Manhã*, CARIOCA REVIVEU FAMOSOS CARNAVAIS DE SEU PASSADO, 08/03/1962, p. 12).

O *Correio da Manhã* propunha a solução, sem consultar os interessados, para os problemas logísticos encetados pelas arquibancadas. O leitor desavisado, que apenas corresse os olhos pela manchete “Turistas entusiasmados com o carnaval de 1962”, sem ler o conteúdo da reportagem, avaliaria que os desfiles foram bem-sucedidos em todos os níveis. Entretanto, a leitura da matéria leva a um juízo oposto.

A montagem das arquibancadas foi censurada pelos próprios turistas. Apesar de considerarem o ambiente carnavalesco “deslumbrante”, os excursionistas lastimaram a “multidão invadindo aquelas dependências”, as arquibancadas, impedindo-os de assistir ao desfile, cujo ingresso havia sido adquirido com antecedência. O policiamento foi descrito como “insuficiente para garantir o local” e, “ainda que o Departamento de Turismo e Certames da GB [Guanabara] tenha devolvido as importâncias relativas aos ingressos adquiridos”, o desfile terminava marcado pela ingerência administrativa e falta de diálogo com os setores envolvidos – AESB, Departamento de Turismo e, claro ficou, a polícia (*Correio da Manhã*, TURISTAS ENTUSIASMADOS COM O CARNAVAL DE 1962, 08/03/1962, p. 04).

As arquibancadas se revelaram uma estratégia censurável, um descaminho no carnaval de 1962. Essa questão foi dimensionada anteriormente, porque, além do ineditismo, ela retornaria no ano seguinte.

No que tange aos desfiles em si, *O Cruzeiro*, numa capa inédita, no período analisado, trouxe Monsueto³³⁷ e suas cabrochas para dar “ritmo e fantasia” à festa que não podia prescindir de cor, “porque a raça, por si, já traz no sangue os guisos da folia” (*O Cruzeiro*, 17/03/1962).

Na capa, o compositor é imortalizado ajoelhado tocando um pandeiro entre duas mulheres brancas, ambas com fantasias modernas e coloridas – maiôs, pulseiras e brincos dourados –, sorrindo para o fotógrafo. Ao fundo do trio, quatro “cabrochas de Monsueto” se perfilam dentro de um estúdio com fundo preto; todos estão envoltos por muita serpentina, que dá o tom festivo objetivado.

Na contracapa, a continuação da fotografia principal segue com uma das foliãs brancas do primeiro plano fazendo uma graça em direção ao compositor. Na explicação da capa, as duas brancas, únicas que são citadas pelo nome, “fazem contraponto, nas cores da capa, com Monsueto e suas cabrochas, em ritmo de pandeiro e serpentinas” (*O Cruzeiro*, 17/03/1962, capa)

No número seguinte, a revista, após valorizar o negro na capa anterior, afirma que os desfiles foram “verdadeiras lições de História do Brasil” em seus enredos dotados e luxuosos que “transformam as Escolas de Samba num ‘show’ de milhões de cruzeiros, mais caro do que o mais luxuoso musical da Broadway” (*O Cruzeiro*, CONVERSA COM O LEITOR, 24/03/1962, p. 03).

Depois de utilizar os termos “show” e “espetáculo” para tratar dos desfiles, a revista ainda igualou as apresentações a um dos signos do *show bussiness* norte-americano. Até aqui as intenções do periódico não deixam muita margem de manobra sobre o ângulo escolhido em sua cobertura. Nas fotos, em seu interior, a ala das baianas da Mangueira, todas compenetradas, surgem com adereços nas mãos – para dar movimento, encenação, tal qual o proposto pelo casal Nery. Ladeadas, nos excertos, pela comissão de frente, de seis passistas que, segundo a legenda, “deram um show de gafieira” (*O Cruzeiro*, PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 136).

O show também se dá com uma passista portelense, “iluminada pelos refletores das companhias cinematográficas”, segundo *O Cruzeiro*. Ao lado dela, Paula, do Salgueiro,

³³⁷ Monsueto Campos Menezes (1924-1973) foi cantor, compositor, instrumentista e pintor. Desfilando pela Mangueira em 1962, Monsueto, com três anos, ficou órfão de mãe e pai e foi criado pela avó e por uma tia. Na adolescência, trabalhou como guardador de carros no Jockey Club. Gravou diversos sambas e, apesar de ter seu próprio negócio, uma tinturaria, continuou tocando na noite e frequentando os pontos de encontro de músicos, principalmente nas redondezas do Teatro João Caetano. Conferir: <<http://www.dicionariompb.com.br/monsueto/biografia>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

retorna às páginas da revista e aos desfiles após uma “temporada em teatros e casas noturnas da Europa”, dançando com “sua indiscutível classe”, ela fazia um contraponto à passista portelense. Embora as duas passem mensagens diferentes ao leitor da revista, vê-se que a anônima portelense dança como se avançasse bruscamente em meio à luz artificial, em sua direção. Paula, com suas companheiras baianas ao fundo, domina a cena com sutileza, de forma equilibrada (*O Cruzeiro*, PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 139)³³⁸.

Sem um enredo abertamente negro, o “Descobrimo o Brasil” salgueirense trouxe um grupo de “índias mulatas” e foi motivo de controvérsia no julgamento salgueirense. O grupo de sete mulatas surge em trajes mínimos, mais parecidos com biquínis que tiveram penas coladas. Alguns colares e braceletes simples com penas e pedras compõem o restante do visual, completado por um “cocar” de penas avulsas. Em círculo, vestindo sapatilhas, a seminudez das “índias salgueirenses” foi defendida por Joaquim Casemiro “Calça-Larga”³³⁹, da Salgueiro: “Índia é assim mesmo, com pouca roupa” (*O Cruzeiro*, PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 141).

Os pontos negativos – tumulto, atraso, violência policial – abordados anteriormente, via *Correio da Manhã*, se repetiram no semanário cruzeirense. O adendo foi a partida antecipada de Rita Hayworth, que só viu passar a Tupi de Brás de Pina. (*O Cruzeiro*, PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 141-142).

Sem revelar, nas imagens ou nos comentários, sobre a “aula de história” que os enredos ofereceram, a revista fez comentários lacônicos. O leitor tomou conhecimento de que Mangueira e seus dois mil passistas desfilaram o enredo “Casa grande e Senzala”, sem maiores apreciações do semanário sobre suas peculiaridades, e que a Império Serrano foi elogiada com as alas “todas muito bem vestidas, apresentando excelente coreografia”, com o samba-enredo “Rio dos vice-reis” (*O Cruzeiro*, PORTELA CAMPEÃ, 24/03/1962, p. 143)³⁴⁰.

Em tom conciliador, o samba mangueirense relatava as condições de trabalho dos negros escravos nos cafezais e nos engenhos de cana-de-açúcar, sua verve desbravadora, que, ao lado de seus senhores, entrincheiravam-se nos “vastos rincões não conquistados”.

³³⁸ Imagens disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=142031>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

³³⁹ Joaquim Casemiro “Calça-Larga” era dirigente da Acadêmicos do Salgueiro. Não confundir com João Calça Curta, citado anteriormente, dirigente da Portela.

³⁴⁰ Outras escolas de samba e seus sambas-enredo: Mocidade Independente (“Brasil no Campo Cultural”), Aprendizes de Lucas (“Maravilhas do Brasil”) e União de Jacarepaguá (“Tipos populares do Brasil”) também foram comentadas. A comissão julgadora foi formada por: Lúcio Rangel, Marília Bastista, Sócrates Schnoor, Haroldo Bonifácio, Gilberto Brea, Mário Arnezano e Milena Mallet.

O trabalho dividia com o lazer o cotidiano dos negros. Enquanto as sinhás dançavam nos bailes elegantes, os negros batucavam seus tambores na senzala. O enredo apaziguador não revela nenhum episódio de conflito ou mesmo a luta pela abolição; “Casa grande e senzala” se constituiu a partir do trabalho de negros e brancos para a “riqueza do nosso Brasil”³⁴¹.

As particularidades dos sambas-enredos também não estampavam as páginas de *Manchete*. O semanário abre sua cobertura focalizando a bateria portelense, campeã dos desfiles. Todos vestiam cartolas brancas, ternos e sapatos com muitos adereços e “proporcionaram um sensacional espetáculo à parte”. O “Trio Tijolo” da Portela foi aplaudido de pé pelo próprio júri. Segundo a descrição, o “espírito autêntico do carnaval” se dava a partir do “corpo bamboleante, os pés num constante vai e vem e um sorriso nos lábios” (*Manchete*, NA GRAÇA DAS PASTORAS O TRIUNFO DO SAMBA, 17/03/1962, p. 44-51).

Manchete segue um padrão claro: pequenos comentários gerais em forma de colunas ou legendas. As fotos são a narrativa. A partir de sua seleção prévia, ficava a cargo do leitor entender e formar, com base nesses excertos, uma ideia do que foi o carnaval.

Esse modelo difere inclusive do empregado pel’*O Cruzeiro*, que faz uma espécie de síntese do investimento financeiro com proposições claras acerca dos desfiles. Nos excertos, a Avenida Rio Branco aparece abarrotada num clique aéreo. Do chão, em seguida, as baterias são o foco da equipe: Império Serrano, com o tradicional chapéu panamá, calça de linho e terno; e Salgueiro com boinas e camisas sociais, que se misturam com damas antigas, baianas e outros.

Sem pontuar seus protagonistas, as legendas levam o leitor a um passeio pelo desfile das escolas de samba, de forma indistinta, sem demarcar as diferenças do que ali se impunha. O enredo pouco interessa no aspecto editorial; lado a lado, sem contexto, um grupo da bateria faz um “malabarismo bizarro, que não se vê em circo”, enquanto outros desfilam em “trajes de séculos passados” (*Manchete*, NA GRAÇA DAS PASTORAS O TRIUNFO DO SAMBA, 17/03/1962, p. 70-71).

³⁴¹ Samba enredo de Jorge Zagaia, Leléio e Cumprido: “Pretos escravos e senhores/pelo mesmo ideal irmanados/a desbravar/os vastos rincões não conquistados/procurando evoluir/para unidos conseguir/a sua emancipação/trabalhando nos canaviais/mineração e cafezais/antes de amanhecer/já estavam de pé/nos engenhos de açúcar/ou peneirando café./Nos campos e nas fazendas/lutavam com galhardia/consolidando a sua soberania/e esses bravos/com ternura e amor/esqueciam as lutas da vida/em festas de raro esplendor/nos salões elegantes/dançavam sinhás-donas e senhores/e nas senzalas os escravos cantavam/batucando seus tambores./Louvor/a esse povo varonil/que ajudou a construir/a riqueza do nosso Brasil” (*Departamento Cultural Liesa*, SAMBAS ENREDO 1962).

Essas revistas privilegiam as imagens e não os comentários textuais, posto que as fotografias, principalmente as coloridas, seduzem seus leitores mais rapidamente³⁴². Assim, as performances das alas, das baterias, dos compositores, dos núcleos, enfim, que possuíam certa autonomia, eram pinçadas frente ao todo, a despeito, inclusive, do conteúdo do samba-enredo apresentado.

O prestígio das escolas de samba e seu potencial representativo da cultura brasileira é reiterado quando da visita do Príncipe Philip, Duque de Edimburgo, marido da Rainha Elizabeth, considerado “Rei da Simpatia” pel’*O Cruzeiro* (PRINCÍPE FAZ REINADO NO BRASIL, 07/04/1962, p. 122-129).

O príncipe teve sua estada no Brasil publicada em imagens sobre seu encontro com políticos diversos, em Brasília, São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro. Entre jantares, jogos no Pacaembu e fotos com Pelé, o Duque, cuja visita visava fortalecer os laços diplomáticos entre Brasil e Reino Unido, assistiu às apresentações da Portela e do grupo de frevo Vassourinhas, na embaixada inglesa (*O Cruzeiro*, PRINCÍPE FAZ REINADO NO BRASIL, 07/04/1962, p. 127)³⁴³.

Em meio ao extenso roteiro do representante da coroa britânica, o periódico não deu maiores importâncias para o fato. Entretanto, a apresentação sustenta o projeto turístico, adensado com a transferência da capital da república para Brasília, de internacionalizar o carnaval carioca.

Além das visitas dos artistas de Hollywood e da promoção de bailes à fantasia, pelas embaixadas brasileiras, em metrópoles de outros continentes, a apresentação do samba e, no caso, também do frevo, caracterizavam-se como parte desse projeto. Em 1959, quando da visita da Duquesa de Kent, a presença da Portela em uma recepção oficial, agora na Embaixada da Inglaterra, contribui para os ensejos cariocas de tornar sua cidade a “capital-cultural” do Brasil.

Em 1963, o *Correio da Manhã* anunciou a transferência dos desfiles para as largas pistas da Av. Presidente Vargas, em frente à Candelária:

As pistas centrais (subida e descida) ficarão desimpedidas para a exibição dos sambistas que dançarão no asfalto simples, uma vez que não serão construídos tablados. A pista lateral do lado par ficará à disposição do povo e na do lado ímpar serão construídas arquibancadas, onde o acesso

³⁴² Sobre o predomínio das imagens nas revistas ver: Costa (2012) e Louzada (2009).

³⁴³ *O Cruzeiro* também publicou fotos do príncipe tomando banho de piscina na embaixada inglesa. Imagens do duque assistindo às apresentações de samba e frevo podem ser conferidos em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=142278>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

será feito mediante ingressos que serão postos à venda na sede do Departamento de Turismo (*Correio da Manhã*, SUPERDESFIL DO SAMBA SERÁ NA PRES. VARGAS, 09/01/1963, p. 05).

A mudança do desfile das escolas de samba para o palco-símbolo do recém-criado estado da Guanabara reflete, concomitantemente, os planos e o prestígio desses segmentos projetados na maior vitrine financeira do país. A mudança foi acompanhada do aumento da subvenção da cidade-estado aos desfiles. Assim, o periódico noticiou que: “as escolas do superdesfile receberão 400 mil cruzeiros, as do desfile intermediário 230 mil e as da Praça Onze 120 mil” (*Correio da Manhã*, TURISMO AUMENTA SUBVENÇÃO PARA DESFILE: ESCOLAS DE SAMBA, 12/01/1963, p. 07)³⁴⁴.

O *Correio da Manhã*, que nos últimos anos vinha adotando manchetes mais descritivas, aboliu de vez a coluna “Carnaval”. Nessa mudança, em movimento contrário ao das revistas ilustradas, o matutino passou a opinar sobre o sentido dos enredos que, “à margem do espetáculo coreográfico” e do “multicolorido das fantasias” são “decisivos para a vitória ou derrota” das escolas de samba. Segundo o jornal, mais valia um enredo bem explorado do que a abordagem superficial de um tema inicialmente interessante; “em desfiles anteriores já ocorreram casos de algumas concorrentes apresentarem lindos temas, que não foram bem aproveitados e com isso perderam pontos para a classificação final”. Para fazer um bom enredo, a questão financeira era decisiva. O “segredo” estaria na contratação de “carnavalescos artistas de renome”, que trabalham com toda a sorte de improvisos, desde a confecção das fantasias até o posicionamento do júri durante o concurso. Sem entrar em detalhes, o texto propõe caminhos em torno da maior exploração do conteúdo, a despeito do espetáculo, valorizando uma nova figura: os “carnavalescos” (*Correio da Manhã*, ESCOLA DE SAMBA QUE SABE EXPLORAR O TEMA DO ENREDO TEM MAIS CHANCE, 24/01/1963, p. 05).

A importância do enredo, entretanto, não deixava de dividir espaço com os setores que promoviam o “espetáculo” na avenida. Diferentemente das alegorias das grandes sociedades e ranchos, o elemento particularizador das escolas de samba é reiterado, via samba e habilidade de seus passistas.

O movimento interno do fortalecimento das alas pela Império Serrano na virada da década de 1940 para a de 1950 (conferir capítulo 1) é incorporado por outras escolas. Mesmo as baterias, “cuja função única é manter um ritmo firme e cadenciado, para aguentar

³⁴⁴ Sobre a nova relação do estado com esses segmentos e a mudança dos desfiles para a Av. Presidente Vargas, ver Farias (1995, p. 133-134).

a exibição da escola, também aderiram aos passistas, que têm ocasionado em alguns casos o ‘atravessamento’, isto é, a quebra do ritmo” (*Correio da Manhã*, PREOCUPADAS NO PREPARO DOS PASSISTAS ESCOLAS DE SAMBA ABANDONAM O RESTO, 26/01/1963, p. 05)³⁴⁵.

O matutino ofereceu detalhes diversos sobre as confecções dos enredos, indo além, portanto, da mera relação dos dias e horários dos ensaios nas quadras. Assim, as grandes escolas se projetaram com seus presidentes e enredos em uma exposição inédita e pormenorizada do cotidiano de trabalho nos barrocões. A Portela é narrada a partir dos ensaios coordenados pelo diretor de harmonia “Jaburu” e o auxílio de Waldir e Rosária, no canto. O trabalho de equipe é apontado como a chave do sucesso para a vitória do ano anterior. O presidente de honra, Natal da Portela, trouxe, para reunir esforços, Nelson de Andrade, da Salgueiro, como presidente administrativo – não sem a oposição da diretoria³⁴⁶. Entre as atrações, Odila, “a morena mais bonita de Madureira”, com fantasia orçada em 400 mil cruzeiros, a ala “Incomparáveis do ritmo”, além do mestre-sala Benício e a porta-bandeira Wilma (que desfila pela escola desde 1952) (*Correio da Manhã*, ‘PORTELA’ PREPARA-SE ATIVAMENTE PARA CONQUISTAR O BICAMPEONATO, 29/01/1963, p. 05).

Em relação à Mangueira, o matutino considerou o tema “Exaltação à Bahia” como um “tema original e sugestivo”, desconsiderando as abordagens anteriores. As fantasias são “trajes vistosos e caríssimos”. Uma das alas de destaque é a “Ala só vai quem pode”, dirigida pelo ex-presidente Roberto Paulino, cujos integrantes vestem fantasias de 110 mil cruzeiros *per capita*. Em outra ala, as fantasias terão “pedras semipreciosas” (*Correio da Manhã*, PARA RECONQUISTAR O TÍTULO MÁXIMO DO SAMBA ‘MANGUEIRA’ EXALTARÁ BAHIA NO SUPERDESFILÉ, 20/02/1963, p. 05)³⁴⁷.

A Império Serrano é lembrada pelo investimento no desfile: sessenta e três milhões de cruzeiros. O tema “Rio de ontem e de hoje”, desfilado por 1.500 figurantes, contou a

³⁴⁵ Além da Império Serrano, a setorização e investimento na performance ocorreu também na “Mocidade Independente” de Padre Miguel, com um grupo de “negros notáveis”, a Ala dos Impossíveis, da Portela. Mas a Salgueiro era a que mais investia nesse sentido, recrutando “passistas em todos os recantos da cidade”, desde 1959, ano em que estreou o “Trio Fluminense”, trazido por Nelson de Andrade. O investimento assimétrico na performance em desfavor da bateria foi abordado em *Correio da Manhã* (ESCOLAS DE SAMBA IGNORAM VALOR DAS BATERIAS, 27/01/1963, p. 05).

³⁴⁶ O episódio é narrado como mais uma prova do poder de barganha do patrono/bicheiro portelense, que repetiu algumas vezes durante seu depoimento que “botava e tirava” a diretoria da escola como bem queria (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO NATAL DA PORTELA, 16/12/1967).

³⁴⁷ As alegorias são de José Rodrigues, Homero de Farias e Waldir Granado – primeira vez que a cenografia surge como destaque de fato. Os carros traziam referência ao cacau, a bustos de Castro Alves e Rui Barbosa e ao “tradicional tabuleiro de iguarias da Boa Terra”.

história do Rio de Janeiro desde a “França Antártica”, passando por nomes como D. Duarte da Costa, Mem de Sá e Estácio de Sá. O matutino analisou, ainda, que “o modo sutil de descrição do tema, ligado às belíssimas alegorias, permite que se acredite que a ‘Império Serrano’ seja uma das primeiras colocadas na grande competição” (*Correio da Manhã*, IMPÉRIO SERRANO CONTINUA SENDO FORTE CANDIDATA NO SUPERDESFILÉ, 22/02/1963, p. 09).

Fechando a visita às grandes escolas, o *Correio da Manhã* trouxe, em seu segundo caderno, o “ziriguidum” salgueirense. A reportagem iniciava com a nova futura musa da escola, Isabel Valença, vestida da ex-escrava, agora nobre, Chica da Silva, em fantasia que valia 1 milhão e 200 mil cruzeiros, costurada pelo estilista Carlos Gil. A origem de Chica da Silva, a “mulata escrava” comprada por um fidalgo da época, teve sua transcrição feita no samba-enredo: “Apesar/ de não possuir grande beleza/ Chica da Silva/ surgiu no seio/ da mais alta nobreza./ O contratador/ João Fernandes de Oliveira/ a comprou/ para ser a sua companheira...”. E após a compra a transformação da mulata em nobre: “É a mulata que era escrava/ sentiu forte transformação/ trocando o gemido da senzala/ pela fidalguia do salão/ com a influência e o poder do seu amor/ que superou/ a barreira da cor/ Franscisca da Silva/ do cativeiro ombou, ô, ô, ô, ô...” (*Correio da Manhã*, ‘CHICA DA SILVA’ LEVARÁ SAMBA DO MORRO PARA A PASSARELA DO MUNICIPAL, 23/02/1963, p. 01, 2º cad.).

O repórter Aziz Ahmed atentou que a população poderia se espantar em ver pela primeira vez o “samba autêntico, do morro, (...) no luxo e no rigor da maior festa carnavalesca da sociedade carioca”. O diretor de harmonia, Fábio de Melo, que, no sentido organizacional dos préstitos, era tão importante quanto o próprio carnavalesco, frisou ainda que dos 2.300 figurantes, 350 eram ritmistas, entre os quais havia 50 mulheres. Em seu quadro geral, a escola também apostava em Monsueto e na “fabulosa Paula”, ambos “embaixadores plenipotenciários do ritmo e da música popular brasileira” As escolas de samba deveriam receber atenção especial da “indústria do turismo”, posto que “hoje [1963], não mais existe cidadão que considere completo o seu programa de carnaval se antes não assistiu a um ‘show’ de samba, na autenticidade dos ensaios gerais” (*Correio da Manhã*, ‘CHICA DA SILVA’ LEVARÁ SAMBA DO MORRO PARA A PASSARELA DO MUNICIPAL, 23/02/1963, p. 01, 2º cad.).

Pela primeira vez encontramos a menção à “indústria do turismo” no contexto carnavalesco. As escolas de samba, mais especificamente a Salgueiro, com seus embaixadores, fantasia milionária e alas-*show*, eram relacionadas como parte desse

programa de turismo, pois perfaziam um “show” autêntico, com “esplendor coreográfico e colorido imponente de fantasias que custaram milhões”, agora na “reclamada experiência” da Av. Presidente Vargas (*Correio da Manhã*, ‘CHICA DA SILVA’ LEVARÁ SAMBA DO MORRO PARA A PASSARELA DO MUNICIPAL, 23/02/1963, p. 01, 2º cad.)³⁴⁸.

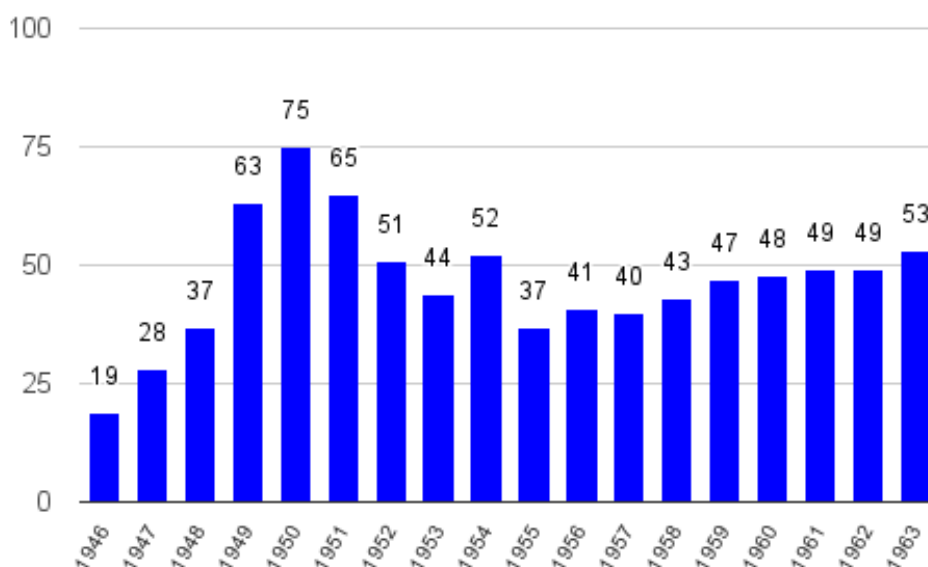
A disposição dos desfiles pela cidade corrobora seu alto grau de competitividade. No desfile principal, na Av. Presidente Vargas, 10 escolas, na Av. Rio Branco, em desfile intermediário, 15 concorrentes e na Praça Onze, “terceira categoria” com 28 escolas. Dessa disposição só interessa à imprensa o “Superdesfile”, com o duelo habitual entre Império Serrano (“Rio de ontem e de hoje”), Acadêmicos do Salgueiro (Chica da Silva), Portela (“Mauá e suas realizações”) e Estação Primeira de Mangueira (“Exaltação à Bahia”) (*Correio da Manhã*, 24/02/1963, p. 16).

Sinal dos tempos, a Praça Onze, local dos primeiros desfiles das escolas de samba, abrigava a “terceira categoria” do segmento. O local dos desfiles evidenciava o espaço concedido nas páginas periódicas. Às “origens” restavam as escolas menos “ricas”, certamente, e com menos verve para o espetáculo. A partir de uma segmentação que relegava as novatas e/ou escolas mais novas ao local dos primeiros desfiles, no final dos anos 1920³⁴⁹.

Outro ponto notado nesses anos é que o surgimento de novas entidades representativas a partir de 1948 proporcionou um aumento do número de escolas de samba nos anos 1949-1951, com ápice em 1950, no total dos anos pesquisados (1946-1963). Esse número diminuiu e se estabilizou ao longo dos anos em que os desfiles foram reunificados (1952-1956), e tornou a ascender após a transferência desses para a Av. Rio Branco (1957). O auge de agrupamentos no último período analisado (1957-1963) se deu no último carnaval pesquisado, referente à mudança das paradas para a Av. Presidente Vargas.

³⁴⁸ Para o *Correio da Manhã* a expectativa maior da sociedade do período era em torno do espetáculo que as escolas proporcionariam. A partir da variação temática, da cadência das baterias, das fantasias coloridas e das “‘alas’ de passistas, verdadeiros malabaristas da arte de sambar”, tudo somado oferecia um “deslumbrante espetáculo coreográfico cuja fama é internacional” (*Correio da Manhã*, ‘CHICA DA SILVA’ LEVARÁ SAMBA DO MORRO PARA A PASSARELA DO MUNICIPAL, 23/02/1963, p. 01, 2º cad.).

³⁴⁹ No início, as escolas de samba não vinham separadas em alas diversas, apenas em canto e bateria. A fantasia era somente para a bateria e para a porta-estandarte (elemento trazido do rancho). Dois sambas eram cantados em alguns momentos, que não condiziam necessariamente com os enredos desfilados, pois não havia uma obrigação regulamentar de respeitar uma coerência entre samba e enredo (*Museu da Imagem e do Som*,—DEPOIMENTO PORTELA, 16/12/1967; *Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 27/01/1968).

QUADRO 8: ESCOLAS DE SAMBA DESFILANTES (1946-1963)

Fonte: Cabral (1996, p. 383-403), *Correio da Manhã*,
 Site: <www.galeriadosamba.com.br>. Acesso em: 14 set. 2015

Dividindo as ruas com os ônibus, carros e transeuntes do período, as arquibancadas representam um maior interesse pelo *show* na Av. Presidente Vargas, “que vai tomando fisionomia diferente”. Apesar de a foto referir-se ao carnaval de 1964, interessa aqui, além do caráter de espetáculo, a divisão do espaço. O espaço público, cotidianamente vinculado ao trabalho cede lugar para o desfile de carnaval, compactuando sentidos diversos em temporalidades díspares: a do trabalho, mais formal, e a da festa, alegre e acelerada³⁵⁰.

Em meio a dezenas de escolas, o desfile da Acadêmicos do Salgueiro, em 1963, foi o que recebeu maior relevo na cobertura impressa cotidiana dos três periódicos analisados. O *Correio da Manhã* sublinhou o “povo de pé, nas arquibancadas, cantando o samba de ‘Nescarzinho’ e Noel”. A escola “eleita favorita pelo público” teve como ponto alto “as alegorias de boa feitura”, “principalmente a que representava a liteira e outra representando uma galera, construídas exclusivamente para ‘Chica da Silva’” (*Correio da Manhã*, SALGUEIRO COM ESPLENDOROSA EXIBIÇÃO, 28/02/1963, p. 01, 2º cad.)³⁵¹.

³⁵⁰ Para Roberto Da Matta (1997, p. 114-116), espaços como o centro do Rio de Janeiro, cotidianamente assimilados com o trabalho, têm sua conotação invertida e passam a ser o lugar da festa, da descontração.

³⁵¹ A vedete Zélia Hoffmann, velha conhecida dos concursos de fantasias nos bailes fechados, foi anunciada anteriormente como um dos destaques da Salgueiro. A informação não pode ser comprovada, mas ela expõe de fato uma transição dos dísticos desses carnavais, dos salões para os desfiles, cada vez mais voltados para a mercantilização, das ruas. A revoadas dos pombos em frente ao palanque da comissão julgadora e a baiana Paula fizeram “o povo delirar” com uma exibição “extraordinária” – a nota menor se deu com algumas fantasias, que “não se compararam em luxo e riqueza às das outras três grandes escolas”.



IMAGEM 25: Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/144 (69), 19/01/1964

Manchete, em sua capa carnavalesca, não estampou nenhuma das escolas de samba ou seus componentes. A escolha do período foi estampar Magda Pfrimer, Rainha Pan-Americana do Turismo, eleita em concurso no Haiti. Loira de olhos claros e pele branca, a “Embaixadora Brasileira do Turismo”, segundo o semanário, sintetizava o turismo brasileiro. No número de carnaval, a loira surgia em uma praia carioca, com colar de pérolas, pulseiras douradas e laço azul (combinando com a cor de seus olhos, o azul do céu carioca), com algumas frutas em referência direta à Carmen Miranda (*Manchete*, 02/03/1963).

A página dupla que abre o desfile das escolas de samba estampa uma foto aérea tirada de algum dos prédios da Av. Presidente Vargas. Nela, além dos grandes pilares decorativos montados ao largo da pista, a Salgueiro seus componentes “capricham nas evoluções sobre o tema lendário de Chica da Silva” (*Manchete*, SAMBA: O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA, 09/03/1963, p. 84-85)³⁵².

³⁵² A revista enviou vinte e oito pessoas, sem diferenciar fotógrafos de repórteres, para a cobertura dos festejos, o maior registrado nesses anos: Nicolau Drei, Gervásio Batista, Gil Pinheiro, Sérgio Jorge, Hélio Santos, Juvenil de Souza, Alberto Jacob, Nelson Santos, Antônio Trindade, Eveline Muskat, Orlando Abrunhosa, Domingos Cavalcanti, A. Nery, Cesare Nicolai, Victor Gomes, Cláudio Carvalho, Jader Neves, Jankiel, Geraldo Mori, Jorge Butsuem, Fernando Pinto, Esdras Passaes, João Luís Albuquerque, Ney Bianchi, Clóvis Scarpino, Sérgio Alberto, José Rodolpho Câmara e Paulo Tavares. O exemplar da revista custava Cr\$100 *Manchete*, SAMBA: O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA, 09/03/1963, p. 03).

Nas páginas seguintes, o balé organizado pela coreógrafa Mercedes Batista é capturado em uma de suas evoluções. Na imagem, é possível notar a coreografia dos nobres, uma alegoria que imita o palco do “Teatro Xica da Silva”, guardada por soldados que seguram lâmpadas como adereços. Esses elementos – a coreografia do balé, as lâmpadas e a alegoria móvel – dão a dimensão cenográfica e teatral, relatadas anteriormente como apanágio salgueirense.

A montagem das arquibancadas, que facilitaria a visualização e o andamento dos desfiles, não impediu que um número razoável de foliões se aglomerassem ao seu largo. Na parte inferior da página, o ângulo frontal capturando os chapéus dos ritmistas fardados e os movimentos de Paula do Salgueiro e seu parceiro, em sentidos opostos, imprimem movimento à imagem fixa.

O investimento das escolas de samba, em torno de 250 milhões de cruzeiros, é mensurado a partir dos papéis sociais ocupados pelos protagonistas, “modestos operários e empregadas domésticas”, que “se transformaram, por uma noite, em reis, príncipes, condes, rainhas e marquesas” (*Manchete*, 09/03/1963, p. 88-91).

Para Roberto Da Matta (1986, p. 79), *fantasiar-se* é uma ação que escancara as possibilidades de inversão e de mobilidade. Em uma sociedade altamente hierarquizada, projetar-se enquanto “rei” e “rainha” é um ato cuja força é efêmera:

O carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. Pena que tudo isso só sirva para revelar o seu justo e exato oposto³⁵³.

Às considerações de Da Matta (1986), pouco auspiciosas, podemos acrescentar a festa em sua potência questionadora da ordem e da inversão do mundo. Mikhail Bakhtin (1993, p. 05) afirma que “sem a análise dessa dualidade de mundo”, escancarada pelo carnaval, “não há como compreender a consciência cultural” dos envolvidos.

³⁵³ O poder da fantasia aqui permanece como inabalável. O carnaval abre de fato uma nova realidade festiva, em que a ordem cotidiana é reiterada a partir do seu questionamento e de uma inversão momentânea de papéis.



IMAGEM 26: *Manchete*, 09/03/1963, p. 84-85. Na legenda se lê: “Um imponente ‘ballet’ em ritmo de samba foi criado pela coreógrafa Mercedes Batista, especialmente para este suntuoso momento do belíssimo desfile dos Acadêmicos do Salgueiro”.

Ainda que o contexto observado pelo linguista russo diga respeito à Idade Média e ao Renascimento, os desfiles cariocas podem ser entendidos dentro da mesma chave de leitura. Afinal, só no carnaval, domésticas e pedreiros, que compunham os segmentos populares, têm seu potencial criativo e organizacional laureado. Os desfiles, organizados em suas redes de sociabilidade, desenvolvidas ao longo do ano, têm suas representações impressas em cadernos que não são só os policiais. Ainda que a ordem seja restaurada após o final da festa, o potencial criativo da festa, é sempre bom frisar, é inesgotável.

Ponto fulcral na longa existência das escolas de samba é sua capacidade de dialogar com outros segmentos. Atentos às novidades e às demandas do contexto que tencionava ao mercado do turismo, o desfile da Salgueiro trouxe uma comissão de frente coreografada por Mercedes Batista. Com táticas diferentes, o balé coreografado salgueirense – que plagiava um baile nobre –, se projetava como uma face a mais dentro da dinâmica dessas escolas. A outra estratégia, mais evidente, eram as acrobacias dos passistas, “verdadeiros cobras”, no desfile-*show* de “Calixto” nos pratos, “Fu Manchu” na

cuíca e o “incrível” Davi do pandeiro, todos à frente da bateria da Império Serrano (*Manchete*, 09/03/1963, p. 88-91)³⁵⁴.

O samba-puladinho, de gafieira, e a dança acrobática destacam-se em fotos diversas. Excertos de passistas “muito bem treinados”, de diversas escolas, ainda que “os melhores dentre eles eram, sem dúvida, os da Mangueira”, reforçam o caráter de *show* dos desfiles. O “bailarino-voador”, mestre-sala da Unidos do Cabuçu, o trio rítmico mangueirense e o balé da comissão de frente da Salgueiro são exemplos de como a forma, no caso, o aspecto cênico, ensaiado e coreografado, se sobrepôs, com força, em 1963, ao samba-enredo (*Manchete*, 09/03/1963, p. 93)³⁵⁵.

A partir desse viés, Isabel Valença, a “Chica da Silva” do título e esposa do presidente do Salgueiro, foi a escolhida pela imprensa como representativa do sucesso salgueirense a partir de seu caráter alegórico e cênico, cujo investimento na teatralidade é manifesto.

No clique, posado, o ator contratado para viver o “marido” de Chica da Silva beija a mão da personagem, interpretada por Isabel Valença. A fortuna de pedrarias, bordados e a grandiosidade da peruca de nobreza, bem como o vestido, ocupam toda uma página da publicação.

O *Cruzeiro*, que circulou 425 mil exemplares em 1963, promoveu reportagens também sobre o dia da confecção dos desfiles, os valores gastos com pedrarias e a organização desses segmentos, em uma espécie “empresa comunitária” (*O Cruzeiro*, DOIS MIL SALÁRIOS MÍNIMOS FAZEM O SAMBA DA MANGUEIRA, 16/02/1963, p. 26-29)³⁵⁶.

³⁵⁴ Sobre a coreografia de Mercedes Batista, o jornalista e relações públicas da Acadêmicos do Salgueiro, Nilson Nobre, relatou que a coreógrafa ensinou o “balé estilizado afro”, marcando os passos, “misturando um afro com o samba”. Questionado por Sérgio Cabral se a escola considerava isso um fato positivo, Nobre respondeu: “não resta a menor dúvida, não resta a menor dúvida. São inovações que vieram beneficiar principalmente ao público, que vibra”, e que o importante era que isso não ultrapassava o samba em si (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO ACADÊMICOS DO SALGUEIRO, 16/12/1967).

³⁵⁵ No encerramento de sua cobertura carnavalesca, *Manchete* investiu em imagens coloridas dos passistas, repetindo basicamente os escolhidos e salientando “que jamais o espetáculo foi tão deslumbrante e tão organizado. O Salgueiro empolgou, em tudo e por tudo” (*Manchete*, AS MIL E UMA CORES DO SAMBA, 16/03/1963, p. 44, 50-51).

³⁵⁶ Texto de Alvares da Silva, fotos de José Carlos Vieira. O caráter empresarial da confecção dos préstitos é evidente no caso do relato sobre a Mangueira, cujo barracão encerrava costureiras, sapateiros, peruqueiras e crianças.

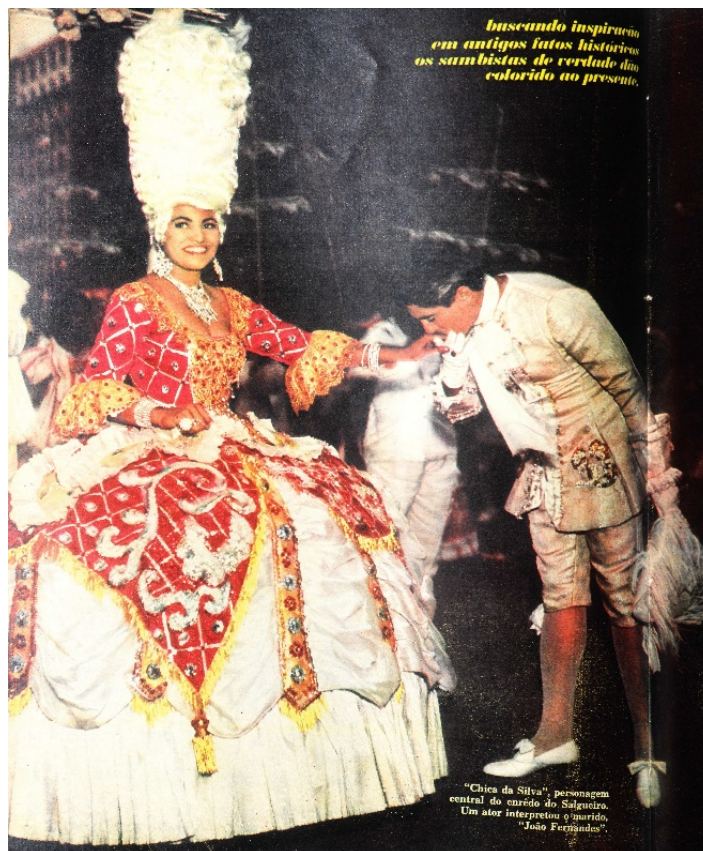


IMAGEM 27: Isabel Valença, da Salgueiro (*Manchete*, 16/03/1963, p. 52)

Quanto ao desfile salgueirense, moças negras usando luvas, leques e perucas formavam uma das alas ao lado de Paula do Salgueiro, que “já passeou por terras da Europa sua classe e sua ginga de mulata hoje internacional” (*O Cruzeiro*, UNIVERSIDADE DO SAMBA, 16/03/1963, p. 16).

Nas imagens, as baianas com saias brancas – com detalhes bordados na parte de baixo – e a bateria/infantaria masculina são enfileirados em meio às arquibancadas. Do lado direito, a população assiste, do chão, o desfile. Ao fundo, no canto da panorâmica, o leitor pode ver a decoração de rua com totens com diversos losangos, fios de iluminação entre um e outro, e, em sua base, figuras que formam uma coroa e uma máscara, signos carnavalescos (*O Cruzeiro*, UNIVERSIDADE DO SAMBA, 16/03/1963, p. 16)³⁵⁷.

Isabel Valença também é o destaque d’*O Cruzeiro*. No meio da avenida, sua fantasia emulava a nobreza europeia, com todos os dísticos de fortuna já explicitados. Ao leitor desinformado, a revista explica que “Chica” foi uma “escrava, mulata linda”, comprada e liberta pelo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, no século

357

Imagem

disponível

em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=148080>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

XVIII. Apaixonado pela ex-escrava, Fernandes mandou construir um lago nas montanhas “das Gerais”, onde colocou uma caravela. Um “patético tema de amor” foi escolhido para o “maior espetáculo do Mundo”, segundo *O Cruzeiro*. Os casos de amor “ilícitos ou não”, todavia, eram “espelho de sentimento da nossa gente – com sua alegria honesta e simples” (*O Cruzeiro*, 23/03/1963, p. 05).

O sucesso do enredo salgueirense se explicava, em suma, por sua capacidade comunicativa a partir de um tema universal aos espectadores: a difícil ascensão social possível a partir do matrimônio.

A potência aglutinadora e a capacidade comunicacional das escolas de samba são respaldadas na reportagem “Universidade do Samba”, para “gente do Rio, do interior e do estrangeiro, que vem para sentir e para viver com a gente do morro o samba verdadeiro e cheio de alegria” (*O Cruzeiro*, UNIVERSIDADE DO SAMBA, 16/03/1963, p. 18).

Na Av. Presidente Vargas, “o grande espetáculo do carnaval carioca” era composto por Beija-Flor, Unidos de Bangu, Portela, Mangueira, Império Serrano, Mocidade Independente, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas. Escolas de samba descritas como “grupos respeitáveis” formadas por “gente que leva o samba a sério. Que pensa, trabalha e sonha o ano inteiro para o momento de glória do desfile” (*O Cruzeiro*, UNIVERSIDADE DO SAMBA, 16/03/1963, p. 18).

O universo carnavalesco dos desfiles das escolas de samba foi fotografado a partir de representações múltiplas de todos os segmentos arrolados. Entre as muitas fotografias publicadas, uma se destaca do seu conjunto: é a imagem do ator de Hollywood Kirk Douglas, ao acompanhar o desfile desses segmentos. O astro norte-americano, trazido pela Secretaria de Turismo para acompanhar o carnaval de 1963, aparece “empoleirado” na arquibancada ao lado de algumas taças de bebida. Embaixo dele, sob a arquibancada, entre as ferragens de sustentação, quatro foliões assistem ao desfile.

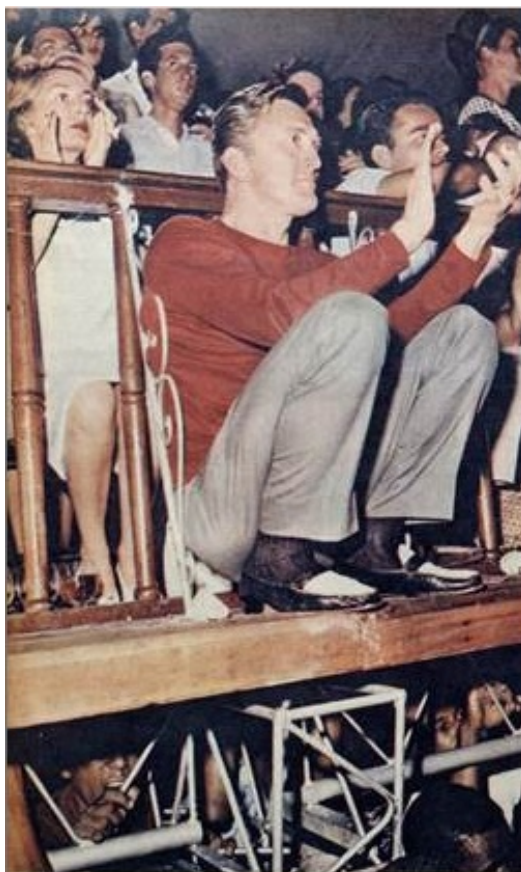


IMAGEM 28: Kirk Douglas (*O Cruzeiro*, 23/03/1963, p. 72)

As arquibancadas impunham uma hierarquia clara nos desfiles: se sentava quem podia pagar (*O Cruzeiro*, AS CORES DO SAMBA, 23/03/1963, p. 72)³⁵⁸. A reportagem não apresenta nenhum comentário sobre os foliões embaixo da arquibancada nem sobre a mercantilização do espetáculo que alterava, de fato, a forma como esses desfiles ocorreram a partir de 1963.

A imagem remete aos limites da própria festa. Mesmo nos dias em que “tudo é possível”, em que o “mundo se inverte”, a nova realidade, em seu caráter espetacular, reitera algumas hierarquias, vislumbradas no “show” e no “espetáculo”, ano a ano projetado para os turistas, principalmente os “padrão-dólar”.

Se a espetacularização das escolas de samba não anula os encontros e os sentidos que a sociabilidade produz, ela reitera o “cada um no seu lugar”, vislumbrado na cor da

³⁵⁸ Na legenda, que completa o sentido do signo, a revista saúda o “convidado especial”, que acompanhou os desfiles: o “estrangeiro e famoso: Kirk Douglas. Acostumado aos grandes espetáculos, entusiasmou-se com a passista da Mocidade que aparece à direita”. Para uma visualização completa: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=148248>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

pele dos que assistem, de baixo, os préstitos de seus pares. A realidade carnavalesca reforça aqui a desigualdade de oportunidades do contrato social cotidiano.

Seduzido pelo canto das sereias/estrelas norte-americanas, *O Cruzeiro* representou em suas páginas o desejo das classes altas brasileiras. Na impossibilidade do fim desses desfiles, o controle, via Secretaria de Turismo, e a capitalização, com a montagem das arquibancadas, foram as saídas encontradas e sugeridas nos últimos anos antes de sua conformação.

Tanto em *Manchete* como n’*O Cruzeiro* a setorização das alas nas escolas de samba teve duplo sentido. Se, por um lado, elas foram notabilizadas em suas particularidades – bateria, mestre-sala e porta-bandeira, passistas e comissão de frente –, por outro, o conteúdo dos sambas-enredo permaneceram um terreno inexplorado. A cobertura dessas revistas privilegiou mais a performance e o aspecto alegórico das fantasias, relegando a menções elementares o conteúdo dos enredos. Nessas páginas, o investimento financeiro, a distinção via luxo e o espetáculo foram os ângulos eleitos.

Os sambas-enredos, a organização do desfile, a ordem das alas e a (falta de) coerência dessas em relação à história contada formam um terreno inóspito. Rumo ao espetáculo e ao alcance de um público, nacional e internacional, as representações dessas revistas elegeram a forma e não o conteúdo desfilado.

Nesse sentido, a Salgueiro, “uma escola muito fundamentalmente “*show*”, nas palavras de Nilson Nobre, um dos dirigentes salgueirenses, exprimia exatamente o que esses periódicos publicavam. A escola, que contava com Hildebrando Moura (vindo das Grandes Sociedades) desde 1954, teve em Nelson de Andrade um presidente agregador dos setores artísticos, como o casal Nery (1959) e artistas plásticos que já atuavam na decoração das ruas e dos bailes, caso de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona (1960). Além desses, integrantes que participavam dos *shows* nas casas noturnas cariocas e excursionavam pelo Brasil e pela Europa – caso de Mercedes Batista, Paula do Salgueiro e Monsueto – eram evidenciados enquanto imagem salgueirense.

A vitória do enredo “Chica da Silva”, primeiro campeonato da Salgueiro, em préstito organizado por Arlindo Rodrigues, com a ajuda de Joãozinho Trinta, com ideias deixadas por Fernando Pamplona, é a tradução da soma dessas características (GUIMARÃES, 2015, p. 240)³⁵⁹.

³⁵⁹ Sobre o afastamento de Pamplona, que estava em pesquisa no exterior, mas mantinha contatos com seu parceiro, Arlindo, ver: *Museu da Imagem e do Som* (DEPOIMENTO SALGUEIRO, 16/12/1967).

Segundo Guilherme Faria (2014, p. 278), o *Jornal do Brasil* apontou que outras escolas de samba optaram por escolhas temáticas que tratavam indiretamente ou transversalmente dos temas afro-brasileiros, “ora exaltando a ancestralidade africana, ora retratando a escravidão”. O autor considera que os desfiles da Salgueiro de 1959-1963 foram uma continuidade da temática que a própria escola já desenvolvia desde seu primeiro desfile, em 1954, “Romaria à Bahia”. A diferença se deu após a década de 1960, em que os enredos foram ampliados “pela ação dos meios de comunicação” e sugere:

É necessária (sic) que seja feita uma revisão na narrativa, que se consolidou ao longo dos últimos anos, sobre o papel de centralidade do Salgueiro neste processo de abertura aos temas afro-brasileiros, a partir da entrada dos artistas de formação acadêmica. Sem retirar a importância destes artistas, é desejável que sejam realizadas novas pesquisas que permitam fazer emergir agentes sociais que também foram responsáveis pelas escolhas temáticas que resultaram nas representações do negro nos desfiles das escolas desde os anos 1940 (FARIA, 2014, p. 278).

A pesquisa com os periódicos *Correio da Manhã*, *Manchete* e *O Cruzeiro* apresentou resultados similares. Se é lícito afirmar que a temática negra teve recorrência e fama com a Salgueiro, antes mesmo de Pamplona, é equitativo aludir a seu surgimento em outros grupos – Império Serrano “Homenagem a Antônio Castro Alves” e Unidos da Tijuca “Assinatura da Lei Áurea” – ainda em 1948.

Entretanto, a temática negra teve seu ápice nas representações periódicas dos carnavais de 1960, “Zumbi dos Palmares”, e 1963 com “Chica da Silva”, momento definidor do recém-criado estado da Guanabara, cujos planos em torno do controle e mercantilização dos desfiles alinhavavam-se à projeção dessas escolas como produto da eterna “capital cultural” do país.

O interesse crescente dos setores médios pelos ensaios, desde 1955, e o diálogo com a “gente especializada” da Escola de Belas Artes foram definitivos na projeção desses segmentos. Segundo Felipe Ferreira (2012), esses anos marcam a perda da “pureza original”. Ao bancar o diálogo com outros segmentos, as escolas deram um passo definitivo rumo à espetacularização. O ganho foi seu reconhecimento “como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão” (FERREIRA, 2012, p. 360)³⁶⁰.

³⁶⁰ Para Sérgio Cabral (1996, p. 187), após 1963, as outras escolas passaram a competir com o modelo proposto por Pamplona e Rodrigues. A Portela levou um grupo de violinistas encasacados na comissão de frente do enredo “O Segundo Casamento de D. Pedro I”, enquanto os mangueirenses, no intuito de se

A cronista Eneida, após o final dos desfiles de 1963, defendia o espetáculo apresentado pela Salgueiro de Isabel Valença, com o enredo Chica da Silva. Sua argumentação se dava a partir de um longo arco histórico sobre todas as etapas, mudanças, recuos e avanços do carnaval carioca de rua e dos salões. Para Eneida, a festa mudava de acordo com o mundo que a promovia (*O Cruzeiro*, CHICA DA SILVA ENTRA DE NOVO PARA A HISTÓRIA DO CARNAVAL, 02/03/1963, p. 30, 33-34).

Os últimos anos pesquisados (1957-1963) encerram uma projeção contínua das folganças cariocas em dois níveis. No nível internacional, a realização de bailes em Nova York, Los Angeles e Leningrado, promovidos pelas embaixadas brasileiras, internacionalizava a imagem do Rio de Janeiro como “cartão-postal” brasileiro. Nas decorações, no menu, no ritmo, nas fantasias e na presença do próprio Rei Momo carioca, os bailes realizados, continuamente no caso dos Estados Unidos, ajudaram a consolidar a imagem de um país ligado ao samba e ao carnaval carioca, e, sobretudo, projetaram o Rio de Janeiro internacionalmente.

Em nível nacional, o projeto de internacionalização se dava na visitação recorrente das estrelas norte-americanas, com mais acuidade nos bailes fechados, que concediam prestígio aos tríduos cariocas. Num processo fluido, observamos também a consolidação do prestígio das escolas de samba: seus ritmistas e passistas se apresentaram nos conveses dos navios atracados na Baía de Guanabara, nos palcos da América do Sul e da Europa, e em recepções de autoridades internacionais. Nos ensaios, cujas caravanas da zona sul foram observadas desde 1955, ou nos desfiles, salientados anualmente em seu potencial aglutinador dos foliões a partir de seu caráter alegórico, espetacular.

Múltiplos, os protagonistas desses desfiles dialogaram, negociaram e bancaram uma escolha sem volta, como sabemos. Naquele contexto, ficou resolvido o problema da falta de reconhecimento das práticas culturais de setores marginalizados da sociedade brasileira na transferência dos desfiles e na feitura de sua imagem a símbolo de Brasil, a despeito dos desejos dos foliões. Se do ponto de vista cultural ambos os lados saíram ganhando, o mesmo, entretanto, não pode ser dito, infelizmente, em relação à inclusão social, à equidade de direitos e de oportunidades das classes populares criadoras desses desfiles.

modernizarem, pediram ao escultor Amílcar de Castro que desenhasse uma de suas alegorias. Guimarães (2015, p. 246-247) salienta que o consumo e o espetáculo sobrepujaram a experiência comunitária.

CONCLUSÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Entretanto, esses são outros carnavais.

REFERÊNCIAS

Fontes

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro 1946-1963.

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

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores 1953-1963

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

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

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

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

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

Estação Primeira de Mangueira – 12/09/1984

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

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

Portela - 16/12/1967

Bibliotecas e acervos consultados

Arquivo Nacional – Rio de Janeiro

Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” – Unesp/Assis

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

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

Bibliothèque Nationale de France – Inathèque – BnF – Paris

Bibliothèque Sainte-Geniève – BSG – Paris

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

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

Bibliografia

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

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

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

FGV-CPDOC, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANEXOS

ANEXO 1: Presidentes brasileiros, prefeitos e diretores do Departamento de Turismo do Rio de Janeiro (1946-1963)³⁶¹

ANO	PRESIDENTE	PREFEITO	DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE TURISMO
1946	Eurico Gaspar Dutra	Hildebrando de Araújo Góis	Comissão de Festejos (ACC)
1947	Eurico Gaspar Dutra	Hildebrando de Araújo Góis	João Pequeno de Azevedo (Comissão de Festejos Carnavalescos)
1948	Eurico Gaspar Dutra	Ângelo Mendes de Moraes	João Pequeno de Azevedo
1949	Eurico Gaspar Dutra	Ângelo Mendes de Moraes	Comissão de Festejos
1950	Eurico Gaspar Dutra	Ângelo Mendes de Moraes	Roberto Pessoa
1951	Getúlio D. Vargas	Ângelo Mendes de Moraes	Comissão de Festejos
1952	Getúlio D. Vargas	João Carlos Vital	Alfredo Pessoa ³⁶²
1953	Getúlio D. Vargas	Dulcídio do E. S. Cardoso	Alfredo Pessoa
1954	Getúlio D. Vargas	Dulcídio do E. S. Cardoso	Alfredo Pessoa
1955	Café Filho	Alim Pedro	Alfredo Pessoa
1956	Juscelino Kubitscheck	Francisco de Sá Lessa	Alfredo Pessoa
1957	Juscelino Kubitscheck	Francisco Negrão de Lima	Nelson Batista
1958	Juscelino Kubitscheck	Francisco Negrão de Lima	Nelson Batista
1959	Juscelino Kubitscheck	Joaquim José de Sá F. Alvim	Abellard França
1960	Juscelino Kubitscheck	Joaquim José de Sá F. Alvim	Mário Saladini
1961	Jânio Quadros	Carlos Lacerda ³⁶³	Mário Saladini /Vitor Bouças
1962	João Goulart	Carlos Lacerda	Vitor Bouças
1963	João Goulart	Carlos Lacerda	Sérgio Junqueira

³⁶¹ Fontes: <<http://www2.planalto.gov.br/acervo/galeria-de-presidentes>>, <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/governantes/gov_rio_de_janeiro_5.pdf>, <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/governantes/gov_rio_de_janeiro_6.pdf>, *Jornal do Brasil* (04/02/1947, p. 09; 14/02/1948, p. 08; 02/02/1950, p. 06), *Correio da Manhã* (23/02/1952, p. 05; 04/02/1953, p. 07), *Jornal do Brasil* (08/01/1953, p. 10; 08/01/1954, p. 08; 22/01/1955, p. 10), *Correio da Manhã* (24/02/1955, p. 07), *Jornal do Brasil* (28/01/1956, p. 10; 10/01/1957, p. 10), *Manchete* (15/02/1958, p. 11), *Correio da Manhã* (03/01/1959, p. 09; 04/01/1960, p. 07; 16/02/1961, p. 03; 12/01/1962, p. 07; 28/02/1963, p. 02).

³⁶² Presidia também o órgão Consultivo do Carnaval.

³⁶³ Enquanto governador do Estado da Guanabara após a transferência do Distrito Federal para a recém inaugurada Brasília.

ANEXO 2 – Fotos

A violência policial foi tema de reclamações diversas ao longo desses carnavais. A polícia da cidade, conhecida como “Cosme e Damião”, na foto a seguir age energicamente sob um folião para conter “excessos naturais e incontroláveis”, característicos dos festejos. A imagem foi tirada no “Baile da Espora” na Hípica do Rio de Janeiro, o que assinala o uso da força em redutos que não só os populares.



Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/138 (11), 10/02/1956

A próxima foto mostra o uso desmedido da violência, moeda corrente nesses carnavais, em um folião levado à perda de consciência. Na legenda da foto o *Correio da Manhã* comenta: “Depois do espancamento, Sebastião Corrêa, em estado de coma foi atirado à rua, como um cão, onde ficou aguardando uma ambulância que o removesse para o hospital” (Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/149 (58), 13/02/1958).



Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/149 (58), 13/02/1958



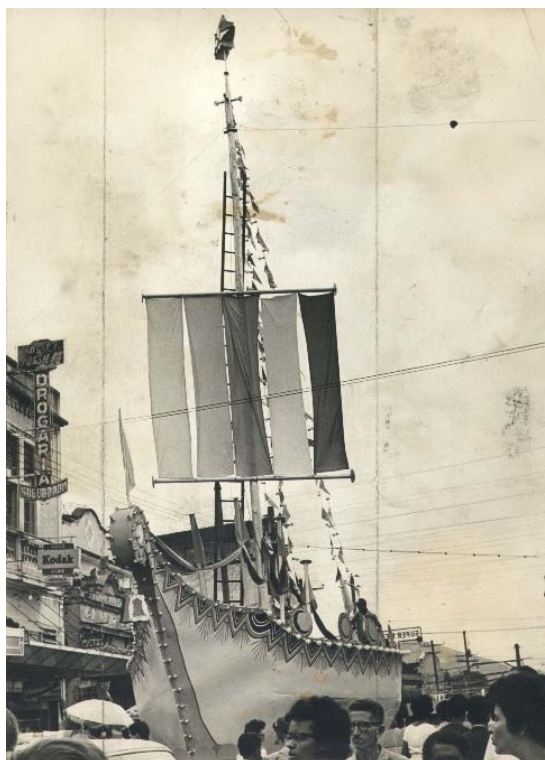
Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/140 (96), 12/02/1959

A população que não tinha possibilidades de pagar os ingressos dos bailes fechados, caros ou não, e nem de se fantasiar, arranjava um jeito de participar das pugnas públicas. Na foto acima, o quinteto é imortalizado em sua simplicidade. Dos três homens, dois optaram pelo travestimento no uso de shorts curtos e jaquetas. Um deles, o que ocupa lugar central na imagem, ainda acrescentou brinco, sutiã e fez o bigode de um gato. Os cinco brincantes são, provavelmente, das classes populares: as mulheres usam roupas simples – sendo uma delas banguela dos dentes da frente –, enquanto o trio, um deles sem perna, segue o mesmo tom de mendicância.



Acervo *Correio da Manhã*, PH/FOT/3755 (65), s/d

No final dos anos 1950 as escolas de samba passaram a participar das recepções oferecidas às autoridades internacionais em visita ao Brasil. A foto acima diz respeito a uma dessas recepções. Nos arquivos do *Correio da Manhã* a foto ficou registrada, em seu verso, como uma “ala da Portela” em apresentação ao Duque de Kent. Entretanto, a partir do cruzamento dessa imagem com uma reportagem d’*O Cruzeiro* sobre o tema, acreditamos que a informação está errada, posto que a Duquesa de Kent recebeu a Portela em 1959. No centro da foto, olhando para o trio feminino, se encontra o Príncipe Philip, Duque de Edimburgo em vista ao Brasil em 1962. O trio de mulheres, descrito como uma “ala da Portela”, também pode ser, vide as vestimentas, uma ala do Frevo Vassourinhas. A reportagem de *O Cruzeiro* sobre o tema lembra que o príncipe assistiu à apresentação desses dois agrupamentos díspares.



Acervo Correio da Manhã, PH/FOT/143 (50), 23/02/1963

Madureira e seus coretos criativos – acima temos uma imitação de um barco –, apesar de atraírem multidões que movimentavam a vida e o comércio locais, não estava alocada, nos anos pesquisados, dentro de um mercado de consumo da cultura. Entretanto, o bairro da zona norte do Rio de Janeiro era um denotado polo carnavalesco, retendo em torno de seus reconhecidos coretos muitos foliões que optavam por não se locomover até as ruas centrais.