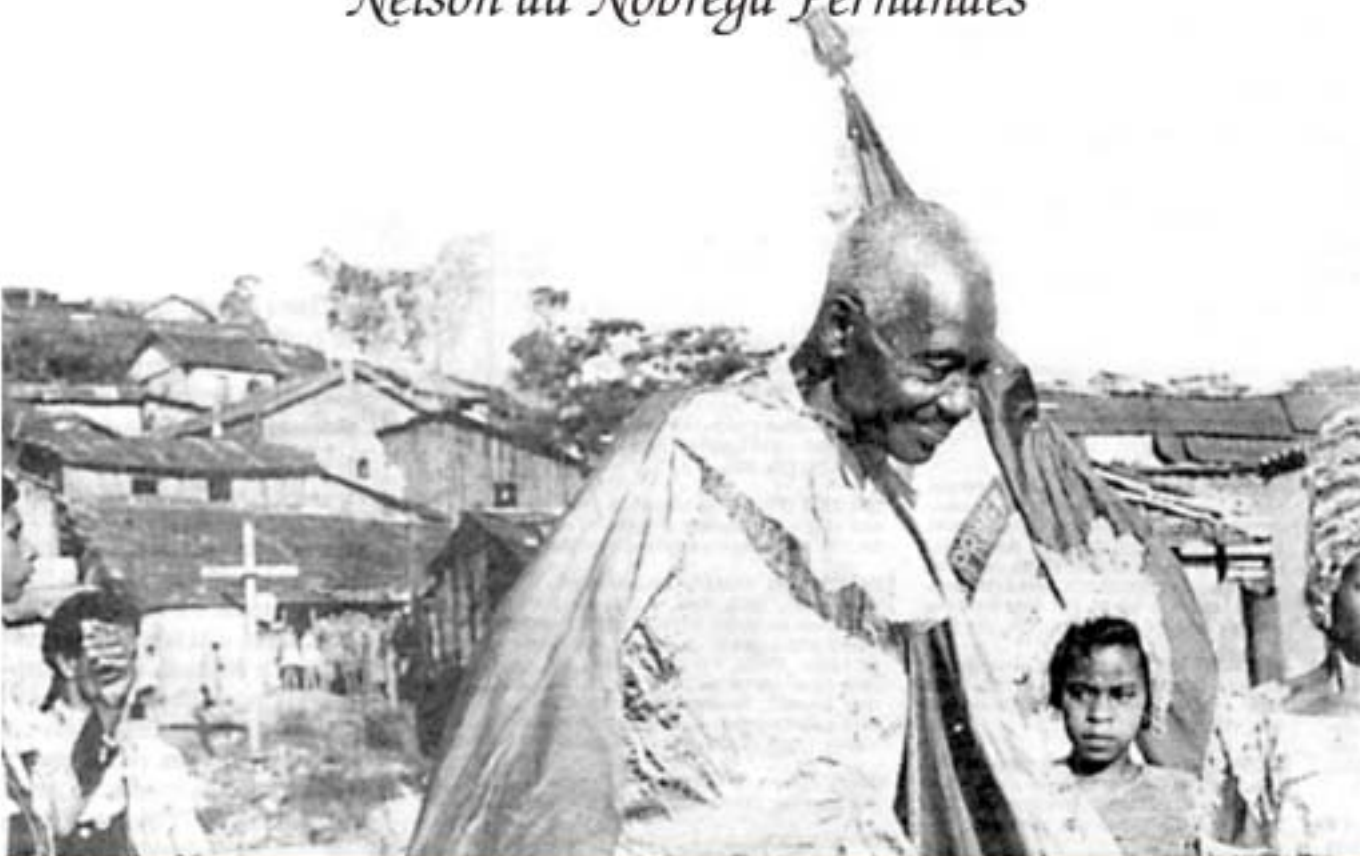


Nelson da Nobrega Fernandes



*Escolas de Samba:
Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*


MEMÓRIA
Canôca

Vol. 03

*Escolas de samba:
sujeitos celebrantes e objetos
celebrados*

**PREFEITURA DA CIDADE DO
RIO DE JANEIRO**

Cesar Maia

SECRETARIA DAS CULTURAS

Ricardo Macieira

DEPARTAMENTO GERAL DE
DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO CULTURAL

Antonio Olinto

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO
RIO DE JANEIRO

Antonio Carlos Austregésilo de Athayde

DIVISÃO DE PESQUISA

Sandra Horta

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Carlos Austregésilo de Athayde (*presidente*),
Afonso Carlos Marques dos Santos,
André Luiz Vieira de Campos, Antonio Torres,
Carlos Lessa, Eliana Rezende Furtado de Mendonça,
Franco Paulino, Jaime Larry Benchimol,
Lana Lage da Gama Lima,
Luciano Raposo de Almeida Figueiredo,
Mauricio de Almeida Abreu, Pedro Lessa,
Sandra Horta, Vera Lins



*Escolas de samba:
sujeitos celebrantes e objetos
celebrados*
Rio de Janeiro, 1928-1949

Nelson da Nobrega Fernandes

2001

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria das Culturas
Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Divisão de Pesquisa

Coleção Memória Carioca
Volume 3

© 2001 by Nelson da Nobrega Fernandes
Direitos desta edição reservados ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (C/DGDI/ARQ).
Proibida a reprodução sem autorização expressa.

Printed in Brazil / Impresso no Brasil
ISBN 85-88530-03-1

Edição de texto
Diva Maria Dias Graciosa

Projeto gráfico
Inah de Paula Comunicações

Editoração eletrônica
Inah de Paula Comunicações

Imagem da capa
Marcelino José Claudino, Mestre Maçu (1898-1973), um dos fundadores da Mangueira, foi mestre-sala e presidente da escola de samba. Arquivo Perci Pires.

Catálogo: Serviço de Biblioteca/Arquivo Geral da Cidade

F363 Fernandes, Nelson da Nobrega.
Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949 / Nelson da Nobrega Fernandes.
– Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
172 p.:il. – (Memória carioca: v. 3).

Bibliografia: p. 148-153

1. Escolas de samba – Rio de Janeiro (RJ) – 1928-1949. 2. Escolas de samba – História. 3. Festas populares – Rio de Janeiro (RJ) – 1928-1949. I. Título. II. Título: Rio de Janeiro, 1928-1949. III. Série.

CDD: 394.25098153

CDU: 394.25 (815.41) "1928/1949"

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Rua Amoroso Lima, 15 – Cidade Nova
20211-120 – Rio de Janeiro – RJ
Telefax: (0XX21) 2273- 4582
e-mail: arquivog@pcrj.rj.gov.br
<http://www.rio.rj.gov.br/arquivo>

sumário

Prefácio	IX
Introdução	XVII
I. Quadro teórico-conceitual	1
1.1 Sobre a cidade e a festa	2
1.2 Sobre geografia e cultura popular	7
II. O Carnaval e a modernização do Rio de Janeiro	13
2.1 Observações preliminares.....	14
2.2 Principais manifestações carnavalescas na segunda metade do século XIX: entrudo, grandes sociedades e zé-pereira	16
2.3 Principais manifestações carnavalescas na República Velha: cordões, ranchos, corsos e blocos	23
2.4 A Festa da Penha: um lugar incontornável para a cultura popular no Rio de Janeiro da República Velha	36
III. Escolas de samba: das origens à oficialização (1928-1935)	41
3.1 As origens do samba	42
3.2 Deixa Falar: a primeira escola de samba	47
3.3 “Mangueira não fica na África”: inovação e invenção da tradição nas origens das escolas de samba	53
3.4 Serrinha, Osvaldo Cruz e Mangueira: três referências para as origens, lugares e processos sociais na formação das escolas de samba	58
3.5 Os primeiros concursos entre escolas de samba e o samba como objeto celebrado (1932-1934)	75
3.6 A vitória do samba, a oficialização e a questão dos temas nacionais	84
IV. Da oficialização à conquista da representação nacional (1935-1949)	93
4.1 Entre a oficialização e o Estado Novo	94
4.2 As escolas de samba frente ao Estado Novo e à Segunda Guerra; as relações entre Paulo da Portela e Zé Carioca	105
4.3 “União Geral das Escolas Soviéticas”: politização e crise nas escolas de samba no início da Guerra Fria	127
4.4 Paulo da Portela, o samba-enredo e o Brasil como objeto celebrado	137
Conclusões	145
Referências bibliográficas	148

prefácio

Nelson da Nóbrega Fernandes, nesta obra, como geógrafo, explorou a construção do território do Rio pelo gênio popular, enquanto criador cultural. Cumpriu sua proposta de forma sustentada e incitante. Prefaciara uma obra é um privilégio e uma distinção. Há um ritual bem comportado para estruturar o prefácio. A obra de Nelson Fernandes estimulou-me a transgredir este rito e aproveitar o privilégio para alinhar algumas reflexões suscitadas pelas idéias do autor.

No Rio de Janeiro do século XX cresceu e cresce, sem parar, a população automobilística. No passado, em algum momento, as dificuldades de encontrar vaga e estacionar deram origem ao flanelinha. No início alguém que amavelmente ajudava o motorista a entrar e sair da vaga difícil e, com a flanela na mão, afirmava que protegeria o auto e, ao mesmo tempo, “sinalizava” sua necessidade de receber um auxílio monetário, pouco a pouco o flanelinha se converteu em dono do ponto. Construiu uma “titulação”, reconhecida por seus pares, de privilégio “locativo” de determinada área pública para o motorista em busca de vaga. Em conluio com a autoridade – provavelmente algum policial – consolidou sua “titularidade” sobre o ponto e “profissionalizou-se”. Surgiu um “mercado” de compra e venda, e operações de “arrendamento” e “subcontratação” prosperaram. Posteriormente, a PMRJ reapropriou-se dos pontos, concedendo-os em bloco a concessionários legalizados, dando origem a uma empresa formal.

As estratégias de subsistência populares acompanham, tempestiva e criativamente, as transformações do espaço e da operação urbanas. Respondem aos impactos do motor a explosão e às tensões geradas pelo temor de deixar abandonado na rua veículo valioso. O flanelinha pode ser conceituado como o criador de um peculiar esquema de guarda e proteção patrimonial em uma “garagem a céu aberto”. Ao mesmo tempo, foi o fundador de um novo tipo de ativo patrimonial: a concessão do espaço público para a prestação deste serviço.

O Brasil não industrializado importou carros das mais variadas procedências e marcas. A escassez cambial fez do veículo um bem patrimonial de grande valor. A mesma escassez cambial dificultava encontrar as peças de reposição, até mesmo porque a “geriatria” brasileira dos autos fazia com que necessitassem de autopeças retiradas de linha de produção. Neste cenário, prosperou a criatividade popular do “aprender fazendo”. Na ausência de qualquer estrutura formal de ensino, o popular desenvolveu versátil talento “clínico”, aplicável à ultravariada frota de veículos. Deu início, em pequenas oficinas, ao fabrico de peças de reposição. Talentos vocacionados para a escultura tornaram-se cirurgiões plásticos das latarias avariadas. Aplicando “engenharia reversa”, improvisaram técnicas e substituíram materiais, dominaram a recomposição plástica e a intimidade das cirurgias mecânicas dos veículos automotores. Tiveram influência positiva sobre a produção: caminhões, máquinas agrícolas e de terraplanagem, ônibus e utilitários ganharam sobrevida com a atividade desses especialistas, formados na escola da vida. Todos estes artesãos, convertidos em mestres medievais “formaram” e multiplicaram aprendizes. Foi fácil para o Brasil, na década de 1950, instalar a indústria automobilística e o complexo metal-mecânico, pois preexistia uma mão de obra hiperqualificada.

Dos mistérios mecânicos e estéticos, o gênio popular, ao desvelá-los, desenvolveu e continua desenvolvendo estratégias de subsistência. Hoje, em qualquer sinal de trânsito, aparecem menores que, em equipe, oferecem um mini-espetáculo circense, lançando bolas ao ar, enquanto seus parceiros vendem alguma coisa ou solicitam “cooperação” aos motoristas. Nos grandes e tradicionais congestionamentos formaram-se numerosas equipes de adultos que, orquestradamente, fornecem refrigerantes e cerveja mantidos gelados em caixas de isopor, biscoitos de polvilho, empadas, pastéis, cachorro-quente, pipoca, amendoim torrão etc. Formas criativas de abastecimento alimentar foram historicamente desenvolvidas pelos populares. De certa forma, o tradicional vendedor de quitutes é precursor do *fast food*. Tenho presente o famoso exemplo precursor do angu do Gomes. O X-tudo é a evolução do insípido *cheeseburger* para uma fórmula superior e muito mais substancial de alimentação rápida. No congestionamento de trânsito, o cliente não vai ao quitute; este vai ao cliente. Trata-se de uma inovadora forma de comercialização, que corresponde a uma sociedade com abundante mão-de-obra, estruturalmente subempregada.

Na ausência de apoio habitacional, residindo em uma cidade com peculiar e difícil topografia, o popular carioca apropriou-se dos piores terrenos, em encostas e zonas alagadas, desenvolveu o urbanismo da favela e a arquitetura da reciclagem de materiais precários. Na favela, um microcosmo da cidade, recriam-se personagens e relações sociais. Uma vez fundada, a favela evoluiu por processos particulares, por vezes tensos e por mais das vezes por uma inteligente utilização dos apetites políticos, caminhando para sua progressiva formalização. No Rio de Janeiro, o programa Favela Bairro, se exitoso, construirá a unidade territorial da cidade. O gênio popular terá consagrado em definitivo seu urbanismo, criatividade arquitetônica e engenhosidade e, em simultâneo, emitido todo um novo estoque de ativos imobiliários: zonas comerciais, habitações verticais multifamiliares e estratificação social estão em curso, nas favelas mais sedimentadas.

O pão e o circo da síntese romana são as necessidades populares básicas. No espaço urbano, o povo do Rio, metrópole não industrializada, cria estratégias de subsistência visando à obtenção de renda monetária. Prioriza o pão e, em sua busca, organizou seu território especial: a favela está próxima ao mercado local de trabalho, redutora de tempos e custos de deslocamento. A partir dela, cria extensas e complexas cadeias de atividades.

O circo (lazer) é outra busca permanente do povo urbano. Em sua configuração aberta e pública, esteve historicamente associado às festividades religiosas. Feriados santos inspiraram, por exemplo, as Folias de Reis. As devoções de N. Sra. da Penha e N. Sra. da Glória engendraram em sua periferia a festa e socialização do terreiro. Como uma reminiscência de procedimentos de catequese, os cucumbis (congós) representavam, na procissão, papéis e dignidade das cortes cristãs e preservaram memórias rítmicas e plásticas das nações africanas. Estas, heranças coloniais ainda presentes nas festas modernas. Este conservadorismo foi posto à luz pelo trabalho dos folcloristas interessados na cultura popular. A anatomia social do Rio de Janeiro no século XIX combinou seu povo pobre e livre, plasmado historicamente no âmbito da cidade, com renovados contingentes interioranos do Brasil e de Portugal. É sabido que o Rio foi ponto de afluxo de libertos afro-brasileiros da Bahia, bem como foi o principal destino dos pobres camponeses das províncias do Norte de Portugal.

Principal festa no Rio do século XIX, foi o Carnaval um burburinho inorgânico em que o entrudo e o zé pereira, de origem portuguesa, conviviam com o cucumbi. Houve genialidade no negro brasileiro em transportar o procional e a representação, como fórmula embrionária de organização e cooperação para a festa carnavalesca. No cucumbi, nada havia de transgressor. Aliás, a festa popular brasileira é despojada de elementos de violência. Por exemplo, o entrudo e o zé-pereira foram substituídos. Os invólucros com água e líquidos pouco inocentes deram lugar aos inócuos confetes, serpentinas e jatos de lança-perfume. A zoeira ensurdecidora do zé-pereira foi sucedida pela disciplina da bateria sincopada da escola regida pelo mestre. A violência européia foi dissolvida pela alma popular carioca.

Na festa, o povão realiza o seu melhor momento de socialização e sociabilidade. Na rua, ganha visibilidade e celebra, numa seqüência de atos e gestos, sua existência. Apresenta suas fantasias e aspirações. A festa se distribui numa seqüência ritual que tende a ganhar progressiva complexidade e os sujeitos celebrantes assumem o papel de ator e espectador em uma representação formal.

Do caldeirão carnavalesco do Rio surgiu a complexa e dinâmica escola de samba. Representação festiva autoproduzida e consumida, esta criação popular – a exemplo do flanelinha – será apropriada pela indústria cultural de massas, objeto de comercialização sofisticada. Nesta trajetória de mercantilização, a partir do espetáculo da escola de samba, será multiplicada a geração de renda e de emprego, dando o suporte a complexas cadeias de atividades. No seu entorno, gravita uma constelação de profissionais, dirigentes, intermediários e artistas hierarquizados por prestígio e renda.

Festas se modernizam. Surgem novos motivos específicos para mobilizar os celebrantes e novos recursos técnicos que lhes mudam a forma. A festa opera com as tensões e conflitos latentes, explicita sonhos e projetos coletivos e individuais. Está impregnada de historicidade. A festa pública de São João em Campina Grande, PB, e Oktoberfest de Blumenau, SC, surgiram em data marcada e a partir de projetos políticos explícitos. Aliás, o desfile das escolas de samba teve início com o patrocínio do jornal *Mundo Esportivo* e, em seqüência, foi um projeto da Prefeitura do Distrito Federal.

O Carnaval do Rio combinou inicialmente a cultura popular portuguesa e os vetores afro-brasileiros. A elite se diferenciou no Carnaval do século XIX, adotando os modelos francês e veneziano e realizando suas festas fechadas em clubes e teatros; as grandes sociedades criadas por ela, ao desfilar pelas ruas, popularizaram a crítica política e de costumes. Elas reintroduziram a pompa e suntuosidade no espetáculo com a exibição da riqueza e da beleza de seus carros alegóricos. O povo absorveu o sinal, transportado para o cortejo da escola de samba. A elite, posteriormente, exibe o veículo automotor, com o curso do início do século XX. Curiosamente, esta inovação não foi transposta para o espetáculo.

Desde o final do século XIX ampliou-se a procura por diversões e surgiu um novo público em busca de lazer. As companhias européias divulgaram novos ritmos musicais. A dança evoluiu substituindo a umbigada pelo par enlaçado. O cordão deu origem ao rancho. A partir dessa época, há abundante registro da música, da dança e do espetáculo carnavalesco no Rio de Janeiro. É conhecida a trajetória dos criadores das inovações culturais da festa. Em contraste, permanecem no completo anonimato os iniciadores das estratégias de subsistência.

Quem foi o primeiro flanelinha? Em qual quarteirão ou trecho de rua surgiu o primeiro “ponto titularizado”? Quais foram os intervenientes na primeira transação de compra e venda de ponto? Qual o primeiro artesão mecânico popular que penetrou na intimidade com o Ford bigode? Quem foi o lanterneiro genial que reconstituiu o primeiro Studbaker totalmente amassado? Quem iniciou a cirurgia plástica de Cadillac rabo-de-peixe? Que menino do povo teve a idéia de atrair a atenção do motorista ao patético jogo de três bolas de tênis para inspirar a cooperação dos detidos pelo sinal? Qual foi o gênio mercantil que percebeu a possibilidade de uma lanchonete móvel para os grandes congestionamentos? Quem, para abastecer de quitutes os “congestionados”, transpôs a regra da butique pela qual há uma sucessão ordenada de vendedores? Estão organizados pelas filas de carros. Todos estes inovadores de estratégias de subsistência estão anônimos e, nesta situação, permanecerão. Quais foram os urbanistas dos labirintos ajustados às encostas? Quem, nas favelas, reinventou as palafitas? As adaptações construtivas que permitem a reciclagem de materiais descartados pelo asfalto podem ser creditadas a qual marceneiro-carpinteiro ou ferreiro iniciador? Qual foi o gênio que criou o primeiro X-tudo? Ninguém pesquisou nem registrou estes criadores. O Gomes do angu é uma exceção. Há uma subcultura popular em torno do carro, que permite a subsistência de dezenas de milhares de famílias no Rio de Janeiro. É impossível resgatar os desbravadores desta importante fronteira de potencialidades.

O lazer urbano do Rio de Janeiro foi mapeado desde o século XIX pelos cronistas, que contemporaneamente registraram as assimilações culturais transladadas pela corte joanina, pelas representações diplomáticas e pela presença dos comerciantes estrangeiros. Estas “importações” mesclaram-se com os antigos costumes de inspiração rural da elite. Os viajantes anotaram padrões de comportamento popular que permitem recuperar formas embrionárias de lazer do povo urbano do Rio de Janeiro.

Ao avançar o século XIX, a cidade agigantou-se. Conectou-se ao mundo da primeira Revolução Industrial e prontamente incorporou as inovações urbanas da modernidade. Porém, não se industrializou e preservou a anatomia social dos tempos antigos.

A cultura popular do Rio foi acompanhada desde a segunda metade do século XIX. Como uma emanção do romantismo europeu, alguns intelectuais – Mello Moraes, Sylvio Romero etc. – procuraram, pela perspectiva do folclore, captar a identidade do povo através do cadastro e interpretação de suas criações culturais. Escritores, como Aluisio Azevedo, inspiraram-se nos costumes populares para construir suas obras. Desde essa época, alguns artistas populares saíram do anonimato e ascenderam como músicos e cantores, animando os saraus da elite. Houve a valorização da poesia popular, cujo exemplo estelar é o sucesso de Catulo da Paixão Cearense.

Os ranchos aparecem no Carnaval carioca como os sucessores melhor estruturados dos cordões improvisados. O sucesso destas novas agremiações é antigo. Em 1894, o rancho Rei do Ouro apresentou-se no Palácio Itamaraty ao marechal Floriano. Em 1911, o Ameno Resedá foi recebido no Palácio Guanabara para uma exibição ao presidente Hermes da Fonseca.

Fernandes mostra que na evolução do samba e, principalmente, do espetáculo do desfile das grandes escolas, não houve anonimato; prevaleceram a autonomia e a criatividade dos fundadores e aperfeiçoadores do gênero. Houve registro e acompanhamento destas trajetórias, com a atribuição e o reconhecimento contemporâneo dos heróis criativos desta dimensão da cultura popular.

Como sublinha o autor, a cultura não é feita pela elite; é para a elite. Tampouco é feita pelo povo; é para o povo. Quando é parco ou inexistente o registro, a posterior pesquisa historiográfica fala de uma cultura popular. Quem pesquisasse a gastronomia carioca, atribuiria o X-tudo à cultura popular, porém o angu teria a assinatura do Gomes.

O autor abandona, corretamente, a perspectiva da cultura popular. Sugere ser uma emanção romântica dar lugar para o povo na cultura, quando o que ocorreu foi a postura passada elitista, que manteve o criador popular, bem como o porquê de seu êxito, no anonimato. É grosseira a atribuição de classe social pela esquerda e de cultura de massa pela direita, escondendo no povo a dialética da criação de inovações culturais por membros do próprio povo.

É conhecido o circuito pelo qual inovações da elite se filtram, adotadas e adaptadas pela base popular. A contra-corrente se opera pela elite, assimilando costumes populares. O lundu migrou, no século XIX, do terreiro para o assoalho das residências mais ricas. Quando os ritmos e modalidades de dança europeus - polca, valsa etc. – chegaram ao Rio, o povo, ao assimilá-las, modernizou o seu dançar. O maxixe combinou o gestual corporal e o sincopado das formas de lazer bailante popular com a modernidade do bailar europeu.

Para Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, o samba foi uma resposta criativa, de gênios populares, estimulados por uma demanda de intelectuais de elite, interessados em organizar normas, valores, o imaginário social e a identidade nacional. Viram a possibilidade de, pela exaltação do samba como símbolo musical, construir um signo original para a identidade nacional brasileira. Houve a captação de todas as formas musicais brasileiras

disponíveis – Villa-Lobos foi o garimpador máximo. O Ameno Resedá assumiu como tema de enredo o Hino Nacional, e superou as transposições operísticas. Na valorização do samba, o intelectual da época sublinhou a criatividade popular do carioca. Para o sambista, seu interlocutor, importantes eram a musicalidade e o conteúdo, que lhe permitissem assinar como autor a sua obra e, quem sabe, acumular prestígio e rendimentos. O samba e o espetáculo da escola no Carnaval são criações modernas, datadas e com assinatura. Sua progressão é afetada por dimensões que vão da geopolítica aos modismos, é demarcada pela evolução da base técnica da mídia, de impressa a radiofônica a audiovisual. É pontilhada pela exposição de variadíssimas propostas de autor. Algumas poucas, consagradas, se incorporam à história do gênero e alavancam seus autores para o pódio.

A evolução da escola para o grande espetáculo, com sua inserção progressiva no circuito comercial da indústria cultural de massas, retirou o povo como protagonista e o manteve espectador residual – a não ser pela tela da televisão. O preço da fantasia e do ingresso no Sambódromo fazem do desfile da escola, cada vez mais, um espetáculo restrito que, pelo dinheiro, permite ao participante a ilusão de ser sambista e premia com o conforto aquele que ingressa na arquibancada.

Nos anos 1930, o samba colonizou o Carnaval. A comunidade organizada para a festa funda um território “para si” como coletivo. A história do cordão-rancho-bloco-escola é, inicialmente, a prosaica utilização do lugar onde residem para o lazer coletivo. O êxito desta criação no subúrbio e na favela dá visibilidade ao lugar esquecido e, na perspectiva popular, significa a exaltação e o orgulho com sua pertinência ao lugar. A comunidade percebe a possibilidade de dar novo significado ao espaço onde vive. Desperta seu impulso de conquistar, pela sedução e por seu brilho, novos territórios. Facilmente evolui do lugar para a cidade e para a nação. Esta proeza faz dos sambistas e construtores da escola heróis populares. Para as elites, preocupadas com a identidade nacional, a favela deixa de ser o lugar ignorado para se converter no ponto de partida de um fantástico espetáculo criativo e dinâmico. A escola de samba, ao desassombrar o lugar esquecido, agrega à cidade da natureza maravilhosa a comprovação de ser o espaço habitado por um povo genial. Por um processo conhecido – o bom-bocado não é para quem o faz, mas sim para quem o come –, o povo do Rio foi expelido, porém retomou criativamente a festa, construindo “Carnavais paralelos”. Faz renascerem os blocos e prosperar o Carnaval de bairro. Faz a festa de São João, ainda não mercantilizada, sofisticar-se como espaço autoproduzido e auto-consumido. Sua adesão à festa aberta e gratuita é evidenciada pela presença de três milhões de cariocas na passagem do ano. O estar de pé na areia e o olhar no céu, vendo o brilho fugaz dos fogos, faz da adesão deste povo um novo, gigantesco e singular espetáculo, confirmando o Rio como lugar de prodígios, principalmente se a obra é para o povo. Nesta perspectiva, há o resgate do indivíduo criador e da inovação.

O trabalho de Nelson Fernandes sublinha os esforços admiráveis dos heróis-poetas do povo do Rio que, produzindo e renovando o espetáculo do samba, conferiram identidade ao território da comunidade em que nasceram. Mostra Nelson que o samba não foi aprisionado por uma dominância ideológica. O território foi retirado do anonimato pela assinatura da escola de samba do lugar. A combinação da necessidade de lazer popular com a competência de lideranças criativas locais possibilita a trajetória de modestos ensaios em recortes de subúrbios e favelas, que constroem a cidade e colore a imagem do Brasil no mundo.

Carlos Lessa

A Paulo da Portela, no ano de seu centenário
A Maria Lucia, Flora e Afonso Henrique

O IDEAL É COMPETIR

Candeia e Casquinha

Quando a Portela chegou
A platéia vibrou de emoção
Tuas pastoras vaidosas
Exibiam orgulhosas o teu pavilhão
Portela, a luta é o teu ideal
O que se passou passou
Não te podem deter
Teu destino é lutar e vencer
Ó minha Portela
Por ti darei minha vida
Ó Portela querida

És tu quem levas a alegria
Para milhares de fãs
És considerada na cidade sem vaidade
Como supercampeã das campeãs
Eu queria ter agora
A juventude de outrora
Idade de encantos mil
Pra seguir contigo passo a passo
No sucesso ou no fracasso
Pela glória do samba no Brasil

introdução

A escola de samba, um dos maiores espetáculos festivos da modernidade, é uma instituição cultural popular inventada e organizada por grupos sociais das favelas, subúrbios e bairros populares do Rio de Janeiro no final da década de 1920. Quando surgiram, o Carnaval carioca já era reconhecido internacionalmente uma das maiores festas do gênero, que em grande parte era dominado por manifestações como as grandes sociedades e o curso, concebidos e liderados pelas classes superiores da capital do Brasil. Os criadores das escolas de samba não tiveram diante de si um palco festivo vazio e desocupado, cabendo-lhes apenas descer dos morros e subúrbios para ocupá-lo com seus espetáculos, pois, muito pelo contrário, ali existiam competidores respeitáveis como os ranchos, capazes de basear suas exibições e desfiles espetaculares em enredos que reproduziam trechos de óperas clássicas. Diante desse quadro, temos por objetivo explicar como, entre 1928 e 1949, os sambistas agiram para alcançar o êxito de deslocar da principal cena festiva da cidade seus antigos ocupantes e, principalmente, se transformaram numa das representações mais inequívocas da cidade e da identidade nacional brasileira.

A formação e a ascensão meteórica das escolas de samba são um caso típico de "invenção de tradição" (Hobsbawm), sendo aqui analisado privilegiando-se certos princípios sobre dinâmica social da festa expostos por Villarroja, notadamente as relações existentes entre as pessoas que projetam, fazem e organizam a festa - os sujeitos celebrantes - com a forma e o conteúdo daquilo que é festejado - os objetos celebrados. Descrevemos a trajetória destas instituições festivas, constatando que os sambistas - sujeitos celebrantes - agiram conscientemente e com relativa autonomia no sentido de fazer aderir o ritual de seus cortejos carnavalescos - objetos celebrados - ao imaginário da identidade nacional brasileira, numa estratégia de ganhar legitimidade política e cultural para as suas práticas festivas. Este processo confirma o suposto de que toda festa, além de resultar de determinadas realidades histórico-culturais e expressá-las, depende em grande parte da vontade de seus sujeitos celebrantes, isto é, daqueles indivíduos e grupos que conduzem, organizam e negociam as ações que produzem a forma e o conteúdo de seus objetos celebrados.

Do ponto de vista da geografia cultural desenvolvida por Glacken (1996), as instituições que cultivam a música e outras expressões artísticas sempre foram importantes instrumentos para as relações entre o homem e seu meio ambiente, principalmente quando este último se mostra hostil, porque através de tais instituições culturais os grupos sociais podem aprofundar a sua coesão, criar identidades e reinterpretar suas vidas, seus espaços vividos, o mundo e seu próprio lugar no mundo. Nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, as escolas de samba evidenciam as possibilidades de tal interpretação sobre os homens e o meio ambiente, já que através delas estas comunidades segregadas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma expressão festiva de tal potência que, ao menos no campo simbólico, o que nunca é pouco, conquistaram o direito à cidade, num processo em que o samba acabará por se confundido com uma das representações mais clássicas desta cidade e da nação.

Pelas razões mencionadas, este relato se opõe aos que reduziram essa trajetória bem-sucedida das escolas de samba a um simples estratagema das classes dominantes para a "domesticação da massa urbana" ou, ainda, como instrumento para o enraizamento do mito da democracia racial no Brasil.

i

quadro teórico-conceitual

FEITIO DE ORAÇÃO

Vadico e Noel Rosa

Quem acha vive se perdendo
Por isto agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que por infelicidade
Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

Por isto agora lá na Penha vou mandar
Minha morena pra cantar
Com satisfação
E com harmonia
Essa triste melodia
Que é meu samba
Em feitio de oração

O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce no coração

1.1 Sobre a cidade e a festa

A cidade e a festa são fenômenos primordiais e indissociáveis da civilização, porque nelas os homens sempre alcançam os mais altos níveis de sociabilidade. Geralmente, costumamos explicar a cidade através de razões mais práticas e racionais, como as políticas, econômicas e geográficas, o que está certo na maior parte dos casos. Porém, quando pensamos no sentido mais profundo da cidade, podemos dizer que os homens construíram-na para poderem realizar suas festas. Como ensina Mumford (1982), a “cidade” da comunidade primitiva existiu, foi construída nos centros de peregrinação, por ocasião de rituais míticos. Cavernas, cemitérios, morros e outros sítios rituais foram as primeiras “cidades”.

... antes mesmo que a cidade seja um lugar de residência fixa, começa como um ponto de encontro aonde periodicamente as pessoas voltam: o ímã precede o recipiente, e essa faculdade de atrair os não-residentes para o intercuro e o estímulo espiritual, não menos que para o comércio, continua sendo um dos critérios essenciais da cidade, testemunho do seu dinamismo inerente, em oposição à forma da aldeia mais fixa e contida em si mesma, hostil ao forasteiro.

O primeiro germe da cidade é, pois, o ponto de encontro cerimonial (...): sítio ao qual a família ou os grupos de clã são atraídos, a intervalos determinados e regulares, por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possa ter, certas faculdades “espirituais” ou sobrenaturais, faculdades de potência mais elevada e maior duração, de significado cósmico mais amplo do que os processos ordinários da vida. (...) Por isso mesmo, algumas das funções e finalidades da cidade existiam naquelas estruturas tão simples muito antes de começar a complexa associação a existir e dar nova forma ao ambiente (...) (Mumford, op. cit.: 16).

As festas são “um dos critérios essenciais da cidade”, fizeram as cidades emergir e permanecer com elas em toda a sua história. O maior momento de identidade e transcendência que pode ocorrer na vida cívica de uma comunidade ocorre em seus momentos festivos.

Bakhtin (1971: 14) observou que as festas são uma forma primordial da civilização e por isso não se pode explicá-las segundo princípios pragmáticos. De fato, em toda a história, somente a lógica burguesa pode confundir festa com o descanso do trabalho. Para entendermos o que Bakhtin quer dizer com isso, ele nos manda simplesmente lembrarmos dos aborrecidos e entediados domingos. Tampouco se pode explicar a festa por necessidades biológicas, ou reduzi-las, de modo simplista, como infelizmente é tão comum, à manipulação pelas classes dominantes das frustrações das massas.

Na verdade, continuando com Bakhtin, a festa é uma das mais profundas e permanentes necessidades da sociedade humana, um instrumento daqueles ideais mais recônditos da civilização, quer dizer, o tempo e o lugar onde se promove “o céu na terra”, a vida ideal do povo, a vida mesma *al revés*. A festa é, ou pelo menos deve ser, o tempo da boa comida, da ironia, do cômico, da abolição provisória de todas as hierarquias, artificialismos e limitações que separam os homens no tempo da vida ordinária. Por isso, para que haja festa, são necessários elementos do espírito, do mundo das “idéias e dos ideais”.

Marquard (1998: 359) observou que a festa “é uma moratória do cotidiano” e que só os seres humanos celebram festas. Nenhum outro ser é capaz da festa, embora existam aquelas pessoas que não gostam e resistem às celebrações festivas: *los aguafiestas*. Mas mesmo estes não podem contornar as obrigações sociais festivas da vida, como as boas-vindas, os nascimentos, falecimentos, datas cívicas, festas populares e religiosas, desportivas etc. Marquard, perguntando por que a festa é exclusiva e necessária à espécie humana, dá a seguinte explicação:

o homem é um ser excêntrico entre os seres vivos. Todos os demais vivem as suas vidas, enquanto o homem adota um comportamento em relação a ela, coisa que só é possível porque toma distância em relação a sua vida. Ao homem competem sempre estas duas atitudes: viver sua vida e distanciar-se dela. Por isso precisamente – por sua excentricidade – o homem necessita da festa. Assim, a festa pertence à excentricidade vital do homem: uma espécie de interrupção da vida rotineira, como modo de moratória do cotidiano (...).

Calvo (1991: 10), por sua vez, afirma que *homo faber*, além de ser *homo ludens* como viu Huizinga (1972), é também *homo festus*, ao que devemos somar que é racional e político. Seguindo explicitamente as proposições da sociobiologia de Edward Wilson e da antropologia do materialismo cultural de Marvin Harris, recorda que a capacidade de fabricar e de jogar pode ser apreciada em outras espécies – as aves constroem ninhos e os cachorros jogam –, mas só a espécie humana é capaz de fazer festa.

É importante diferenciar jogo e festa, porque o primeiro pode ser realizado solitária e privadamente, enquanto a segunda só pode ser feita em público e com uma comunidade. Qualquer um pode jogar solitariamente, enquanto a festa mais íntima e privada que se pode fazer é em dupla. “Ninguém pode ser público de si mesmo, posto que resulta impossível se contemplar com a expectativa surpreendida” dos que assistem do lado de fora. Diferentemente do jogo, a festa requer, como condição necessária, um público espectador que participa da festa.

Transformar a vida social em vida pública, fazer a festa, é uma atividade disputadíssima em toda sociedade, um território pelo qual distintos grupos sociais lutam para desfrutar. Festa é coisa de quem tem muito a fazer, daqueles que desejam controlar ou pelo menos influenciar na promoção da identidade de um grupo social. Das comunidades primitivas à pós-modernidade, a história dos grupos humanos pode ser contada pela constante criação de motivos e novas formas de festas, mas também de como velhas festas se transformam, se modernizam, competem, persistem e muitas vezes superam os rituais contemporâneos. Nos palcos, estádios, praças e ruas, a festa é sempre uma arena onde se desenrola uma ação coletiva especial, na qual uma comunidade dispersa, heterogênea e dividida se expressa com um grande sentido de unidade e comunhão (Villarroya, 1992: 14, 15).

Embora o Brasil tenha se tornado na modernidade “o país do Carnaval”, Vainfas (1999: 8) observou que só muito recentemente “a festa transformou-se em objeto da história”. Trata-se de interesse relacionado com a renovação dos estudos sobre a cultura popular e da história das mentalidades, que se voltaram para as festas, especialmente o Carnaval, resultando em marcos como *Le Carnaval de Romains*, de Le Roy Lauderie e *El Carnaval*, de Julio Caro Baroja, ambos de 1979, dando seqüência aos caminhos abertos por Bakhtin com *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de 1965, somente traduzido no Brasil em 1987. Além de elevar a festa ao patamar de um campo privilegiado nos estudos das tensões e conflitos de uma sociedade, esses trabalhos ajudaram a aquilatar a importância de refletirmos sobre a festa na longa duração, como apontado por Villarroya (op. cit.).

A predominância de crônicas e de estudos das manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro de forma isolada, muitas vezes restritas a alguns aspectos privilegiados por antropólogos, jornalistas e folcloristas, dificulta a compreensão das escolas de samba e o próprio Carnaval na história da cidade. Há também carência de sistematização teórica sobre a festa, a tal ponto que Vianna (1988: 50), tendo que ordenar teorias e conceitos sobre o assunto, reclamou que a situação de seus estudiosos era a de viver numa “festa de conceitos”. Segundo ele, a antropologia realizou muitos estudos sobre a festa, principalmente etnografia e estudos folclóricos; contudo: “temos escassez de reflexão teórica sobre o assunto, quase sempre tratado como um caso específico dentro dos estudos dos rituais ou, mais especificamente, das celebrações religiosas. Para saber o que a antropologia já falou teoricamente da festa, é preciso ter a paciência de um *bricoleur* (...)”.

Trabalhos como os de Bakhtin (op. cit.), Villarroja (op. cit.) e Schultz (1998) ajudam muito a superar esta situação de *bricoleur*, pois permitem compreender que a festa é um universal da civilização humana, razão pela qual não só se manteve diante da modernidade como foi necessariamente revitalizada por ela. Segundo Bakhtin, a festa é indestrutível. Schultz (op. cit.: 9) reuniu estudos que mostram que desde o Antigo Egito até Woodstock o homem sempre tem sido “um ser que festeja”.

A utilidade de uma visão mais panorâmica permite compreender, com um pouco mais de abrangência, a evolução e o significado das escolas de samba sob o ponto de vista mais geral do fenômeno social festivo. Em termos teóricos, definir o que pode haver de comum entre festas em geral e as escolas de samba em particular nos parece essencial, porque muitas vezes nos é apresentada uma visão de que elas, e de uma forma geral o Carnaval brasileiro, são festas de inversão sem paralelo, como se não existissem situações comparáveis em outros tempos e, agora mesmo, em outros lugares. E isto não é apenas um problema de senso comum, quer dizer, “conversa de brasileiro” tentando compensar seu complexo de inferioridade. Jorge Amado descreveu o Brasil como “o país do Carnaval”. Nas ciências sociais, Roberto da Matta (1983) contribuiu muito para fixar uma idéia de que somos portadores de um arcaico exagero festivo, o que dentre outras coisas nos impede de apreciar esses processos festivos em bases mais universais. Ele descontextualiza o Carnaval brasileiro quando afirma:

o fato alarmante é refletir como uma nação de milhões, um país industrializado, capitalista e na virada do século, permite que “os pobres” virem “ricos” durante quatro dias do ano. Será esse, como querem alguns observadores superficiais da cena brasileira um fato banal? Ou será isso que ajuda a fazer o Brasil, o Brasil? (Matta, op. cit.: 33)

É evidente que o Carnaval brasileiro e, particularmente, as escolas de samba estão entre os maiores espetáculos da Terra e, portanto, não podem ser tomados como banais; além do que, mais que fazer parte do Brasil, elas alcançaram o lugar de representação do Brasil. Contudo, perguntamos: o que há de tão especial ou alarmante que no Carnaval – ritual de inversão da tradição cristã como mostra Bakhtin (op. cit.) – a nação brasileira permita aos pobres se fantasiarem de rico ou nobre? Não é exatamente isto que sempre caracterizou o Carnaval? Poderia existir outro mecanismo e momento mais apropriado para que tais transgressões fossem cometidas na segunda maior nação católica do mundo? Ou será que o pensamento de Roberto da Matta reflete apenas aquele paradigma do pensamento moderno, segundo o qual a festa é incompatível com a racionalidade? É lógico que como antropólogo, Roberto da Matta já sabia de tudo isso, como se pode ver em muitas páginas do mesmo trabalho. Onde podemos deduzir que deve haver uma lógica subjacente que leva seu pensamento a tomar algo que é geral no fenômeno festivo como se fosse particular de nossos Carnavais e escolas de samba.

Vianna (1988: 64, 65) também apontou esta limitação e, em sua avaliação, o problema é que o conceito de festa operado por Matta, “pressupõe a existência de uma sociedade mais ou menos homogênea” e a sociedade moderna enquanto sociedade complexa “exige a revisão do conceito de festa”. De forma distinta, Vargas Llosa declarou recentemente que para entender o nosso Carnaval, Bakhtin lhe foi mais útil do que Roberto da Matta.¹

Segundo Calvo (op. cit.: 12), as idéias que incompatibilizam festa e modernidade se firmaram com os iluministas. Ele acrescenta que nas regiões em que também foi vitoriosa a reforma protestante, houve esforço considerável para se “arrancar pela raiz toda a expressividade festiva da cultura popular”. Mesmo em lugares de desenvolvimento capitalista retardatário e forte rechaço à ética protestante, como a Espanha, a elite ilustrada do século XVIII apontava com horror que dois terços dos dias do ano ainda eram consagrados às festividades populares, e concluíam que o atraso do país se devia ao excesso festivo, receiptando “mais trabalho e menos festa”. Os espanhóis também foram acusados de padecer de certo “furor festivo”. Como em outras situações este tipo de pensamento desconsiderava que na Espanha nunca houve trabalho para todos, baseava-se em argumentos puritanos, racionalistas e burgueses, concebendo a festa como uma coisa arcaica, irracional, antagônica ao trabalho e à acumulação capitalista, portanto, superável historicamente com o avanço da modernização.

Felizmente, as previsões sobre a incompatibilidade entre festa e modernidade não se confirmaram, como mostra o surgimento das escolas de samba no final dos anos 1920. Por isso, observar os caminhos percorridos pela festa em geral a partir da modernidade se converteu num ponto teórico essencial para a compreensão de uma celebração tão datada como as escolas de samba. Principalmente porque elas, ao lado de muitas outras e em outros lugares, vêm desmentindo aquelas previsões racionalistas que enxergaram no futuro a destruição da festa. Para o desenvolvimento deste eixo teórico destacamos Villarroya (op. cit.) – *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas* –, uma tese de doutorado em antropologia realizada na Universidad de Valencia. Do ponto de vista empírico e histórico, ela se constitui num caso bastante elucidativo, em razão dos paralelismos encontrados entre *las fallas de Valencia* e as escolas de samba, já que ambas são *fiestas mayores* de natureza profana, populares, que conquistaram o lugar de símbolos de suas respectivas nacionalidades.² Sua sistematização sobre as diversas concepções da festa no pensamento moderno e contemporâneo foram de suma utilidade para o tratamento de nosso objeto. Além disso, como trata das *fallas* do século XVIII até 1936, contribuiu para afirmar e satisfazer a necessidade de se apreciar criticamente o comportamento de uma festa popular na longa duração, uma necessidade que paradoxalmente se avolumava à medida que crescia a percepção da rapidez com que ocorreram a formação e a ascensão das escolas de samba.

Villarroya (op. cit.: 10, 11) observa que as teorias clássicas da modernização consideram que existe um antagonismo irreconciliável entre trabalho/productividade e festa/hedonismo, razão pela qual o princípio maquiavélico do “pão e circo” se tornaria um instrumento de controle político superado ou em superação. Em suma, a técnica e a racionalidade inviabilizam ações sociais voltadas para a magia, a tradição e o ritual. Acusando esta concepção de “esquemática e reducionista”, referindo-se explicitamente à *Sociologia del rito* de Cazeneuve (1971), afirma que tal compreensão se fundamenta na idéia de que a modernidade só compreende e admite a razão instrumental, pois esta não se subordina e dificilmente pode coexistir com uma razão valorativa ou expressiva. Daí, segundo a razão instrumental, não haverá espaço na cidade moderna para os rituais festivos, “para o encontro comunitário unânime, intensamente emocional e afetivo, para a expressão cálida da existência”.

Contudo, esta lógica, quando colocada diante de certas evidências empíricas, não se verifica, pois “a cidade secular” se revelou um espaço extremamente propício aos rituais festivos. Aí eles ganharam dimensões inusitadas exatamente porque práticas instrumentais e práticas simbólicas não são necessariamente antagônicas, sendo muitas vezes concorrentes e complementares. Basta mencionar que “práticas desportivas, militância política, nacionalismos, etc. constituem novas formas de estabelecer vínculos comunitários e re-ligações transcendentais que se expressam, afirmam e criam mediante o símbolo, o ritual e a festa”. E de fato, não se pode compreender San Francisco sem seu ambiente festivo trazido pela contracultura e o movimento *gay* (Castels: 1986), ou a cidade de Parintins, nos confins da Amazônia, sem a Festa do Boi. Não só se criam novos motivos e formas de festas, como velhas festas se transformam e se modernizam, competem com as novas e, muitas vezes, podem superá-las. A festa das *fallas* estudadas por Villarroya revela a dinâmica e evolução de uma celebração popular com origem no século XVIII, que, superando os constrangimentos da razão instrumental, se torna a *fiesta mayor* da capital, conquistando assim a representação nacional da região valenciana no princípio do século XX, o que está bem próximo de nosso objetivo com as escolas de samba do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro e o surgimento das escolas de samba no final dos anos 20 mostram que, de fato, não só a cidade secular pode se revelar um espaço extremamente fértil para os rituais festivos, como também que a modernidade e a razão instrumental não aniquilaram as festas populares. A prova disso é que nesta cidade a modernização enriqueceu tremendamente o Carnaval, inclusive pela decidida participação das elites, como veremos mais adiante. Mas foi sobretudo pela enorme capacidade das classes populares para renovar sua participação nestas festividades que o Rio de Janeiro se tornou palco de uma das maiores celebrações do século XX. E para tal avaliação é preciso ter em conta uma orientação bastante generalizada no pensamento político que se desenvolve desde meados do século XIX (Velloso, 1988: 9), a partir da qual

costumes e festas populares passaram a sofrer censura e perseguição. A primeira proibição do entrudo no século acontece em 1818, mas, como todas as outras medidas idênticas tomadas ao longo daquele período, fracassou, fazendo com que tal folguedo só saísse de fato da cena carioca após as reformas urbanas de Pereira Passos, na primeira década do século XX. O próprio samba e os rituais afro-brasileiros têm suas páginas de perseguição policial. E como testemunhou Ismael Silva, um dos criadores da primeira escola de samba, a Deixa Falar: “nós fizemos a escola de samba para não tomar porrada da polícia” (cf. Soares: 1985).

Como festa popular, as escolas de samba não só tiveram que superar obstáculos postos pela razão instrumental, mas também que competir com outras manifestações carnavalescas na preferência pública. Pode-se imaginar a variedade de grupos populares, suas respectivas manifestações e bagagens festivas, lutando para existir numa cidade como o Rio da primeira metade do século XX: capital do país, em franco processo de metropolização alimentado por copiosas levas de imigrantes nacionais e estrangeiros que para cá se dirigiram desde a segunda metade do século XIX. A própria renovação e a expansão urbanas formavam um terreno instável ao enraizamento dos grupos populares, para não falar do turbilhão de novas modas e gostos lúdicos trazidos pelo rádio, o disco e o cinema. A este respeito Vianna (1995: 111) observou que nos carnavais dos anos 20, tanto a folia dos salões quanto a das ruas eram comemoradas igualmente com ritmos estrangeiros e nacionais. Segundo ele nenhum destes gêneros tornou-se hegemônico no gosto popular: “nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência, (...) foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo da nacionalidade”.

Devemos também considerar que as festividades populares não só concorrem entre si como também disputam a cena pública com os grupos de elite e suas festas oficiais. Estudos e crônicas do Carnaval carioca registram que até os anos 30 ele era dominado por manifestações associadas aos grupos superiores e médios como as grandes sociedades, ranchos e corsos. Assim, a afirmação das escolas de samba não se deu num espaço festivo vazio, onde no máximo havia rituais decadentes, sobrevivências do tempo colonial, da sociedade escravista ou do mundo rural. Seus criadores se debateram pela cena festiva da cidade com competidores robustos e modernos. Ismael Silva disse que ele e seus amigos, fundadores da Deixa Falar, jamais poderiam imaginar a trajetória de sua criatura.

A escola de samba nasceu de uma estratégia defensiva que permitisse brincar o Carnaval. O que esse pequeno grupo de um bairro da cidade almejava era simplesmente o direito de participar à sua moda de uma festa, o que nunca é pouco como vulgarmente se pensa. Embora suas pretensões fossem mínimas, a Deixa Falar trouxe uma inovação rítmica e coreográfica no modo dos desfiles processionais dos ranchos, revolucionária e decisiva, que lhe conferiu uma adesão enorme dos blocos carnavalescos. Como o próprio Ismael Silva explicou, o samba que desde então se produziu deveria ter uma inovação rítmica que possibilitasse aos membros do cortejo dançar e caminhar ao mesmo tempo.

O samba da época não permitia aos grupos populares caminhar pela rua, de acordo com o que se vê hoje em dia. O estilo não dava para caminhar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantatan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim. Então nós começamos a fazer um samba assim: bumbum poticubumprogurundum (cf. Soares, op. cit.: 95).

As escolas de samba foram muito mais uma questão de inovação do que de tradição. E isto parece confirmar a perspectiva teórica de Villarroya (op. cit.: 11, 12) sobre a dinâmica da festa, a partir da qual rejeita os trabalhos de base fenomenológica, “que falam da desnaturalização da festa e formaram uma tradição ensaística francesa cujos máximos estariam em Callois y Bataille”.³ Sua crítica se dirige principalmente à fixação deste últimos com uma suposta essência imutável da festa, galvanizada pelas categorias “caos festivo e desordem ritual” como objetivos últimos de toda celebração. Onde não se reproduz tal esquema imperaria “uma degeneração e uma desnaturalização da festa”, razão pela qual esta não teria a menor chance diante da modernidade. Por esta razão, Villarroya a chamou de “teoria destrutiva da festa”.

Não existindo “uma essência invariante que transcenda a todas manifestações festivas”, Villaroya propõe que no estudo das festas devemos partir da “descrição de alguns aspectos formais básicos, circunscrever histórica e socialmente o objeto para buscar suas funções e significados através da pesquisa empírica” (ibid.).

Contudo, além de penetrarmos no programa de atos e na sequência ritual da festa, temos de nos acercar dos “sujeitos celebrantes”, que decidem sobre o significado da festa, para compreendermos melhor as suas relações com o “objeto celebrado”, que manifesta o sentido mesmo da festa. Esta deve ser entendida como “produto social que expressa e reflete valores, crenças e interesses dos grupos que a protagonizam”. Tal orientação parece bastante adequada para a verificação das relações entre o “sujeito celebrante” e o “objeto celebrado” no processo de ascensão do samba e das escolas de samba. Se o sujeito celebrante é aquela coletividade que realiza a festa e a dota de significado (Isambert, 1982: 162-163), é nela que devemos buscar os grupos e indivíduos que desempenharam papéis específicos de caráter organizativo e cerimonial, já que pelo menos algumas de suas “vontades e seus projetos” são decisivos na construção festiva.

Se o que está sendo investigado é como os sambistas e suas lideranças atuaram no sentido de conquistar seu espaço festivo na cidade, como isto resultou em sua transformação em símbolo da nacionalidade brasileira, a perspectiva teórica de que as classes populares sejam capazes de vontades e projetos é um parâmetro essencial. Por isso, o que fazemos é sublinhar vozes, discursos, valores, alianças e estratégias dos sambistas nesta cidade da primeira metade do século XX. Em suma, vamos pensá-los enquanto protagonistas, como sujeitos celebrantes de suas próprias identidades e lugares, em sua cidade e seu tempo, e como lograram se apropriar e personificar um objeto celebrado como a identidade nacional brasileira.

Pensamos que tal proposição pode, dentre outras coisas, redimensionar e contribuir para explicar uma questão levantada por Vianna (1995: 31) e assim formulada pelo antropólogo Peter Fry: “por que no Brasil os produtores de símbolos nacionais escolheram itens culturais originalmente produzidos por grupos dominados?”. Quer dizer, por que os providenciadores de nossa representação nacional, classes dirigentes e intelectuais, resolveram conceder tal posição a um povo notoriamente de tudo excluído, situação que segundo Fry não se verifica nos EUA e outros países capitalistas.

Ressaltando que a pergunta já havia sido formulada em outras ocasiões, Vianna expõe que Fry procurou respondê-la a partir de uma hipótese que supõe um estratégia de dominação: “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil denunciá-la”.

Entendemos, em primeiro lugar, que este trabalho pode redimensionar a questão de Fry, porque afirmamos e tentaremos demonstrar que, pelo menos no que tange ao samba e às escolas de samba, sua escolha como representação nacional não pode ser um fato atribuído exclusivamente às elites, já que os sambistas agiram neste mesmo sentido, com relativa autonomia e não poucas vezes contra a vontade oficial. Isto possibilita propor uma revisão da resposta mencionada, aceitando-a até certo ponto. Ou seja, até o momento em que este processo começa a ser focalizado com sua tensão e conflitividade, pois quando temos fixo no horizonte analítico o lembrete teórico de que rituais e festas são sempre objeto de disputa, que a cena festiva não pode ser simplesmente ocupada quando, como e por quem quiser – como ouvimos dizer de uma emissora de TV desde muito tempo a cada final de ano –, podemos suspeitar mais facilmente da insuficiência de um raciocínio que supõe a ascensão do samba apenas como concessão e ardid de elites reconhecidamente perversas e maquiavelicamente astutas, como as do Brasil.

2.2 Sobre geografia e cultura popular

No final dos anos 80, Claval afirmou que por muito tempo persistiu entre os geógrafos a dúvida quanto às suas possibilidades de cuidar de questões relativas ao imaginário e ao simbólico, coisas que para eles estavam muito longe “dos fatos tangíveis e da paisagem” que lhes pareciam estranhas, “mesmo quando se sentiram obrigados a referir-se a elas”. Nestas situações, “quando

se arriscavam por estes caminhos, o faziam ocultando-se, como pedindo perdão”; entravam nesse campo como “penetras” em uma festa, tratando de tais assuntos de forma obrigatória, porém ligeira e sem maiores considerações, porque sobre eles “não era conveniente se estender”, como fizeram Pierre Defontaines em *Géographie et religion* e Xavier de Planhol em *La géographie de l’Islam*.

É claro que hoje a situação é bem diferente; como geógrafos, já não temos que pedir perdão para estudar temas como uma festa popular e profana na sua relação com a cidade e a própria identidade nacional. Os resultados dos esforços de revisão crítica das idéias e do pensamento geográfico nas duas últimas décadas autorizam a investigação de problemas como normas, valores e o imaginário social não mais como objetos externos e proibidos. Mais importante ainda é constatar que a geografia nunca esteve afastada dos debates sobre a cultura, não sendo, portanto, surpreendente que em todas as escolas e correntes do pensamento geográfico se possa identificar uma certa teoria da cultura. Desde Herder, passando por Humbolt, Vidal de La Blache, Ratzel, Sauer e outros que a geografia se envolve com o debate sobre a cultura, reproduzindo e dialogando com as diversas teorias presentes em cada época, dando razão a Gomes (1996, 13) sobre o equívoco de uma certa caracterização da geografia como uma ciência habitualmente “atrasada” em relação aos debates epistemológicos de cada época.

Podemos, pois, situar este estudo sobre as escolas de samba dentro do vasto campo da renovação por que passa a geografia cultural, que logicamente constitui e é constituída por novos temas e questões das ciências e do pensamento social contemporâneo. O interesse crescente por assuntos como as identidades nacionais, poesia, literatura, esportes, música e religião reflete tal conjuntura e se pode constatar que as festas e a cultura popular começam a atrair a atenção dos geógrafos que tradicionalmente entraram neste âmbito pelo terreno da religião.⁴

Entretanto, o Carnaval carioca, e especialmente o samba, não foi um tema totalmente ausente da bibliografia geográfica do Rio de Janeiro, graças ao interesse revelado por Alberto Lamego, nos anos 40, em seu livro *O homem e a Guanabara*. Num trabalho de orientação determinista, dividido em três partes, “o homem, o meio e a cultura”, Lamego opera uma descrição que vai eleger o samba como “a síntese geo-sentimental” do espírito carioca. Em Fernandes (1999) apresentamos uma breve análise sobre a presença do samba em *O homem e a Guanabara*, salientando que tal interesse demonstra que sensibilidades racionalistas podem se apropriar de temas populares, que quase sempre aparecem como um patrimônio de mentes românticas. Destacamos ainda que na época o samba era um tema tão relevante que um geógrafo determinista a ele recorreu para concluir sua descrição da evolução da cidade do Rio de Janeiro, exemplificando uma situação em que a geografia aparece claramente conectada, dialogando e refletindo o debate de sua época. Lamego pretendeu atualizar seu discurso determinista, sintonizando-se à sua moda com temas como a miscigenação e a própria identidade cultural do Brasil, preocupações que surgem no final do século XIX e que continuavam mais que nunca na ordem do dia do pensamento social brasileiro dos anos 40.

Convém observar que em Lamego não encontramos qualquer atitude perante a cultura que revelasse desconforto, culpa ou medo por estar num terreno tão exótico para o geógrafo, como mostrado em Claval, sugerindo que a espessa tradição que “proibia” certos temas aos geógrafos nem sempre foi um dogma intransponível. De qualquer forma, a partir de Capel (1981) se compreende que tanto as conjunturas epistemológicas quanto as estratégias de reprodução institucional dentro da divisão do trabalho científico fizeram com que os geógrafos evitassem tais assuntos na primeira metade do século XX, pois não tratar de certos temas, privilegiar outros, de uma perspectiva teórica explícita ou implícita é uma forma de se estabelecer identidade, definir campo de trabalho e ganhar legitimidade perante outras disciplinas.

Apesar disso, a música e as festas populares são elementos extremamente importantes na relação entre o homem e o meio, pois estas manifestações sempre refletiram o modo como os grupos sociais pensam, percebem e concebem seu meio ambiente, valorizam mais ou menos

certos lugares; são também técnicas de controle que tornam mais produtivo e agradável o espaço em que vivem. Como recorda Claval (1995: 6, 7) o homem não habita apenas num mundo construído por água, pedra, ar e ferro, já que o meio ambiente social é constituído também por representações, palavras, discursos, imagens, símbolos e rituais que dão vida e sentido aos lugares e comunidades.

No final dos anos 60, Glacken (1997: 117, 118) mostrou quão longe pode estar a origem desta percepção, ao comparar as contribuições de Aristóteles e Políbio (séc. II a. C.) para a “teoria do meio ambiente”. Segundo ele, Políbio foi mais original do que Aristóteles exatamente porque reconheceu não só a importância do meio físico para a dinâmica social mas também concedeu igual valorização ao meio cultural. Por isso, Glacken afirma que encontrou em Políbio “a primeira exposição completa da idéia de que um meio físico produz um certo tipo de caráter étnico, e que este pode ser contra-arrestado mediante um trabalho consciente, intencional e árduo por instituições culturais (como a música) que o penetrem completamente”.

Políbio chegou a estas conclusões quando descreveu os arcádios, povo que apesar de ter tido “um modo de vida austero que era consequência de um clima frio e lóbrego”, possuía certa reputação entre os gregos por suas virtudes, especialmente pela cordialidade para com os estrangeiros e a “piedade religiosa”. Em sua opinião, eram as instituições culturais dos arcádios a base de tal reputação. Cultivando a música, estas instituições os identificavam como um determinado povo. Suas crianças entoavam hinos e canções celebrando deuses e heróis da terra, especialmente nas ocasiões festivas, torneios, jogos e festivais. A educação musical foi ali um assunto permanente, uma necessidade distante de qualquer frivolidade, com a função precisa de lhes permitir conviver com um meio ambiente reconhecidamente hostil.

Glacken acrescenta ainda que este é um relato da passagem de um estado inicial da barbárie – onde o meio imperava – para a civilização, fruto da ação e decisão de heróis da cultura, uma concepção que é similar a uma idéia dominante na historiografia moderna, na qual a história da civilização equivale ao processo de domínio da natureza pelo homem. Segundo ele, a diferença entre os relatos arcaicos e os modernos é que nos primeiros a evolução era fruto dos esforços conscientes de heróis culturais, enquanto nos segundos trata-se simplesmente do resultado do saber tecnológico, da ciência, dos inventos etc.

É possível estabelecer aproximações e paralelos entre os arcádios e os grupos populares que fizeram as escolas de samba. E eles podem demonstrar que a idéia dominante na historiografia apontada por Glacken se omite quanto à permanência dos “heróis e anciãos” na civilização moderna. As escolas de samba são instituições culturais que resultaram de um árduo e persistente esforço, guiado pela consciência e discernimento de seus heróis, poetas e anciãos. Através da música, da dança e da representação estes grupos sociais contornaram a adversidade do meio ambiente em que foram confinados na cidade moderna, alcançando uma identidade e laços transcendentais com seu território. A música ali também é uma necessidade permanente, não uma frivolidade, atavismo telúrico ou qualquer outro tipo de irracionalismo, e nada poderia revelar melhor esta sensibilidade que o próprio nome escola. E, mais ainda, versos de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito sobre a Mangueira:

*Quando piso em folhas secas
Caídas de uma mangueira
Penso na minha escola
E nos poetas da minha
Estação Primeira
Não sei quantas vezes
Subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando
E assim vou me acabando*

Existem depoimentos de sambistas apontando que a fundação de escolas de samba melhorou o ambiente social das comunidades, em sua maioria favelas recentes ou em formação, carregadas de estigma e condenadas ao desprezo, anonimato e à remoção. Com esta instituição, a favela, o subúrbio e a periferia deixaram de ser a barbárie e conquistaram a civilização, ou pelo menos já não se poderia mais afirmar que estes eram apenas territórios estranhos à cidade, domínio da selvajaria e da incultura. Muitos destes bairros e favelas não se explicam sem suas escolas de samba porque, dentre outras coisas, às vezes funcionaram como centros de resistência contra os processos e as políticas de remoção. Cabral (1996: 87) relatou que no princípio de 1934 os sete mil moradores do morro do Salgueiro abortaram na Justiça uma ameaça de despejo. “A resistência dos salgueirenses foi liderada pelo sambista Antenor Gargalhada, que fez da Escola de Samba Azul e Branco, naquela oportunidade, a primeira associação de moradores que se tem notícia no Rio de Janeiro”.⁵

A história das escolas de samba é também uma parte da história da relação dos grupos populares do Rio de Janeiro com seu espaço vivido e meio ambiente, os bairros populares, subúrbios e favelas. Foi especialmente através desta instituição que os grupos expulsos da cidade contra-arrastaram a marginalização e a segregação político-cultural “desmoralizante”, inerentes ao processo de modernização urbana do Rio de Janeiro, posto em marcha desde o final do século XIX (Fernandes, 1996). Através delas estes grupos construíram e aperfeiçoaram o convívio comunitário, se reinterpretaram e conquistaram uma identidade na cidade. Identidade que passou a ser não só a da cidade mas a da própria nação.

Segundo Warren (1993), o interesse pela cultura popular entre os geógrafos é recente e, do mesmo modo que nas demais ciências sociais, o centro de uma boa parte das novas concepções está no conceito gramsciano de hegemonia. Mesmo assim, Warren adverte que, paralelamente aos entusiastas das possibilidades abertas a partir de Gramsci, existem consistentes estudos que diante dos meios de cultura de massa tendem a “declarar o popular uma causa perdida”. E não há dúvida quanto à pertinência das muitas críticas feitas à idéia de cultura popular, especialmente por suas imprecisões teóricas, instrumentalização político-ideológica e mistificações; porém, não nos parece que tais defeitos justifiquem o seu puro abandono enquanto uma categoria para análise, porque, se aplicássemos estes mesmos critérios para validar outras categorias do pensamento social, suspeitamos que não sobraria quase nada. Se a cultura popular é uma causa perdida, talvez valha a pena procurá-la.

Empreendendo esta busca, pudemos constatar, principalmente a partir de Martin-Barbero (1998), que, depois de ser descoberta pelos românticos no final do século XVII, a cultura popular evoluiu seguindo um curso de diluição entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, sobretudo pela emergência do conceito de classe social no pensamento marxista, e pelo de massa no discurso da direita. Além do mais, neste período a idéia de povo estava inteiramente associada ao Estado nacional moderno como mostra Hobsbawm (1990a). Entretanto, tal dissolução só não foi completa porque o anarquismo, com seus traços de romantismo, valorizou a cultura popular, suas músicas e festas e não desdenhou suas crenças religiosas.

Este percurso da categoria cultura popular começou a refluir nas últimas décadas, quando estudos históricos, antropológicos, culturais e políticos começaram a redimensioná-la e “redescobri-la” mais uma vez, numa nova situação das relações entre cultura, povo e classes sociais. Tal perspectiva vem sendo construída por autores como E. P. Thompson, Mikhail Bakhtin, Carlo Ginzburg e Jacques Le Goff, que têm reposto na cena histórica pensamentos e atitudes de gente pouco conhecida como os jovens, as mulheres, o povo, as massas. E como afirma duramente Martin-Barbero (op. cit.: 98), eles nos “remetem talvez mais, muito mais, a nossa cumplicidade com essa deformação que converteu a afirmação de Marx – as idéias dominantes de uma época são as idéias da classe dominante –, na justificação de um etnocentrismo de classe segundo o qual

as classes dominadas não têm idéias". O arraigamento de tal idéia é tão grande que ficamos perplexos quando vemos que um indivíduo ou um grupo das classes populares projeta, pensa e se apropria de idéias das classes dominantes de modos imprevisíveis porque articulados ao seu mundo e aos seus valores. Se isto está certo para o moleiro italiano do século XVI de Ginzburg, se tais elementos também foram encontrados entre os escravos do Vale do Paraíba no século XIX por Sleines (1994), é possível pensar que tais situações também devam estar presentes entre os sambistas cariocas dos anos 30.

Convergindo com Warren (op. cit.), Martin-Barbero (op. cit.: 104) reconhece que a redescoberta da cultura popular nos anos 60 pelas ciências sociais críticas deve muito a Gramsci e seu conceito de hegemonia, pois este permitiu pensar a dominação social não mais como algo imposto de fora e sem sujeitos, mas como algo que se constrói por dentro, num processo em que a classe dominante hegemoniza a sociedade, na medida em que de algum modo também reconhece como seus os interesses das classes dominadas. Ele demonstra que não existe a hegemonia em si, pois ela tem que ser feita e refeita como um "processo vivido", já que não é só produto da força, porque envolve o sentido, as definições do sentido de poder, cumplicidades e seduções. Por este ângulo, a ideologia pode ser considerada não apenas dentro de sua funcionalidade para o poder, pois os sujeitos da hegemonia começam a se movimentar desenhando suas ações contraditórias, fixando suas dimensões históricas e humanas, possibilitando então repensarmos a cultura como um espesso campo de conflitos, articulações, negociações, imposições e decisões.

Outra contribuição fundamental de Gramsci nesta redescoberta da cultura popular, segundo Martin-Barbero, foi a sua compreensão do folclore como um contraponto ativo às concepções do mundo culto e não mais simplesmente como sobrevivência de mundos passados. A subalternidade da cultura popular deixa de ser linear, se complexifica, se liberta de uma essência do passado, o que possibilita a percepção de que ela se constitui muito mais de cacos e fragmentos de muitas culturas. Nas manifestações populares se identifica uma enorme capacidade adaptativa de aderir às condições concretas e esgarçantes da vida moderna, e se observa ao mesmo tempo sua recriação e resistência às incessantes mudanças, que lhe conferem "às vezes um valor progressista e de transformação".

É seguindo esta linha que Cirese (1980: 51) concebeu a cultura popular "como um uso e não como uma essência, como posição relacional e não como substância" e, por fim, "que nem tudo que vem de cima são valores da classe dominante". Muito distante daquela imagem em que o popular era identificado por sua autenticidade, o que hoje se afirma é a importância de sua representatividade e expressividade sociocultural. Que devemos ser mais cuidadosos com a complexidade que envolve produzir a expressão de seus modos de vida e lugares, que só podem ser pensados a partir do momento em que se admite que as classes populares, na construção de seu mundo, são obrigadas, como todo grupo humano em condições adversas, a ressignificar, a filtrar e reorganizar o que vem da cultura hegemônica, fundindo-a com a sua memória histórica.

Pensando sobre as sabidas condições em que as escolas de samba foram concebidas, partindo-se da ação de seus criadores, em grande parte imigrantes, vamos encontrar tais princípios teóricos e analíticos, por sinal recentemente reafirmados por Santos (1999: 263):

No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes a memória é inútil. Trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criadas em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e a nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. Obrigados a esquecer, seu discurso é menos contaminado pelo passado e pela rotina. Cabe-lhes o privilégio de não utilizar de maneira pragmática o prático-inerte (vindo de outros lugares) de que são portadores.

Notas

- 1 O artigo de Vargas Llosa, “La erección permanente” (*El País*, 1/3/1999 - Opinión, p. 15), me foi gentilmente enviado pelo professor Horacio Capel, a quem mais uma vez agradeço pela inestimável contribuição para esta pesquisa. As posições de Vargas Llosa mereceriam muitos comentários. A idéia da festa como ereção permanente, por exemplo, pode sugerir a sedutora idéia de uma festa total, de uma festa que destrói e está contra o cotidiano, que quer tomar o seu lugar na vida real. A respeito dos perigos a que nos pode levar tal perspectiva, o filósofo Odo Marquard (1998: 360, 361) observou que *la fiesta junto a lo cotidiano es lo correcto. La fiesta en vez de la cotidianidad es un problema y necesariamente acabará mal*. A festa como cotidiano total acaba com a própria festa. A festa total seria uma moratória total do cotidiano e Marquard afirma que esta situação é a guerra: *la suspensión de la cotidianidad y de la fiesta al mismo tiempo debido a un gran estado de excepción*.
- 2 As *Fallas de Valencia* são a festa nacional da comunidade de Valencia, sendo comemorada na semana de 19 março, dia de são José. As *fallas* são gigantescas alegorias dedicadas aos mais diversos temas e críticas, expostas durante vários dias para a apreciação pública. O clímax festivo acontece com o espetáculo da incineração das ditas alegorias. Segundo Villaroya (op.cit.), a origem das *fallas* está no século XVIII, quando grupos populares da cidade de Valencia, especialmente os carpinteiros, começaram a realizar festas em torno a grandes fogueiras formadas por restos de madeiras imprestáveis, sobre as quais se colocavam textos de críticas de vizinhança. Ao que parece, os grupos populares buscavam inicialmente quebrar os rigores comportamentais exigidos pelo resguardo da Quaresma e, para atenuar seu caráter profano, associaram-na ao dia de são José. A despeito das perseguições sofridas, as *fallas* evoluíram e, nas primeiras décadas do século XX, foram alçadas ao lugar de representação da identidade nacional valenciana. Embora esta não seja a identidade de um Estado nacional, trata-se de um regionalismo ou a representação do que se conhece por *pátria chica*. Os paralelismos entre festa, cultura e identidade nacional que podemos observar, colocando frente a frente as *fallas* e as escolas de samba, foram tremendamente enriquecedores para o aprimoramento teórico e empírico deste trabalho.
- 3 Bataille, George: *Teoría de la religión*, 1975; e Callois, R.: *L’homme et le sacré*, Paris, Galimard, 1950.
- 4 No campo da festa, ver a tese de Silva (1987) sobre folias de reis na Baixada Fluminense. Para o caso da música popular, ver a tese de Mello (1991), que relaciona a presença de diversos lugares do Rio de Janeiro em obras de vários compositores da música popular brasileira.
- 5 Na realidade, nas décadas anteriores já aparecem registros da existência de associações de moradores no Rio de Janeiro, especialmente em jornais de bairro publicados nos subúrbios, que dão notícias sobre a criação da Liga de Ação Suburbana, em 1910. Segundo Abreu (1987: 32), “em 1911 (...) notícias esparsas dão conta da fundação do Comitê Central de Melhoramentos do Irajá e, no final do ano, com ajuda da grande imprensa, noticia-se a convocação do Congresso Suburbano, que reuniria representantes de todos os subúrbios, e teria como objetivo denunciar as necessidades imperiosas dos subúrbios (...) e o descaso dos governantes pra com essa área”.

ii

o carnaval e a modernização do rio de janeiro

FOLHAS SECAS

Nélson Cavaquinho

Guilherme de Brito

Quando eu piso em folhas secas
Caídas de uma mangueira
Penso na minha escola
E nos poetas da minha
Estação Primeira
Não sei quantas vezes
Subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando
E assim vou me acabando

Quando o tempo avisar
Que eu não posso mais cantar
Sei que vou sentir saudades
Ao lado do meu violão
Da minha mocidade

2.1 Observações preliminares

Nesta parte vamos descrever, em linhas gerais, o desenvolvimento das festividades carnavalescas no Rio de Janeiro, desde meados do século XIX até 1928, quando surge a primeira escola de samba. Pelo simples fato de as escolas de samba terem herdado muitos de seus elementos rituais de manifestações carnavalescas surgidas nesse período, como as grandes sociedades, cordões e ranchos, e, posteriormente, terem ocupado seus lugares enquanto maior evento festivo da cidade, nos parece importante expor, ainda que de forma panorâmica, alguns problemas e situações que formaram a evolução do Carnaval no Rio de Janeiro desde os princípios de sua modernização, em 1855.

O ano de 1855 é um marco na história do Carnaval carioca, pelo aparecimento da primeira iniciativa concreta de sua modernização, com o desfile inaugural das grandes sumidades carnavalescas, precursoras dos grupos de desfiles chamados grandes sociedades. Elas significam a afirmação de posições ilustradas e reformadoras que se opunham às formas antigas de celebração do Carnaval, a exemplo daquelas apresentadas por *O Jornal* que, em 1840, se autoproclamava “paladino do Carnaval *chic*”, chamava o entrudo de “jogo selvagem” e abria “contra ele cerrado ataque” (Eneida, 1958: 22). O entrudo é antigo jogo carnavalesco de origem ibérica que os portugueses trouxeram para o Brasil no século XVI, que seguiu sendo praticado em Portugal até o final do século XIX. No Rio de Janeiro, este jogo, cuja essência consistia em lançar nas pessoas água, líquidos diversos, farinha e outras substâncias, existiu até a primeira década do século XX, mas em outras partes do Brasil sobrevive até os dias de hoje. Nós mesmos já participamos desta brincadeira no Recife, onde é conhecida por mela-mela.

As grandes sociedades foram projetadas para ocupar e pautar as celebrações do Carnaval carioca, até então dominado pelo entrudo, pelo recém-inventado zé-pereira, por mascaradas e cucumbis. Formadas por grupos da elite que viviam na capital do país, as grandes sociedades buscaram e deram, até certo ponto, uma nova aparência e conteúdo ao Carnaval do Rio de Janeiro. Segundo Pereira (1994: 72), elas “tinham por base, explicitamente, a tentativa de trazer aos dias de folia da corte, certas tradições carnavalescas europeias, mais especificamente italianas e francesas”. O modelo que buscavam implantar foi denominado veneziano; um de seus clubes pioneiros chamava-se União Veneziana. José de Alencar, após assistir a um desfile das grandes sumidades carnavalescas, testemunhou que não seria diferente passar uma tarde de Carnaval na Itália. Exibindo muito luxo, privilegiando epopéias clássicas, as grandes sociedades investiam em distinção que as contrastasse com a pobreza, o arcaísmo e a grosseria característicos do Carnaval popular, principalmente do entrudo e do zé-pereira.

Logo adiante entraremos em detalhes sobre o desenvolvimento dessas manifestações; porém, neste momento, é necessário considerar a relação entre o aparecimento das grandes sociedades e os projetos e processos de modernização do Rio de Janeiro e, em seguida, discutir as críticas sobre as interpretações acadêmicas do Carnaval carioca apresentadas por Pereira (op. cit.).

Sobre a primeira questão, Chaloub (1994) observou que um dos méritos do trabalho de Pereira foi redimensionar a ênfase de projeto monolítico dada por muitos dos estudos sobre a modernização da cidade, que por isto muitas vezes esquecem ou não valorizam as tensões, assincronias e descontinuidades existentes. Por exemplo, do ponto de vista da reforma de hábitos e costumes da população, a adoção de um carnaval europeu em meados do século XIX foi uma antecipação significativa da guerra às “velhas usanças”, um processo que nas visões criticadas é situado após a proclamação da República e teve, como de fato se deu, seu clímax durante a *belle époque* carioca. O desaparecimento do entrudo na primeira década do século XX foi um dos saldos

concretos obtidos por essa guerra, mas não se pode esquecer que o processo levou meio século para ser concluído, num ritmo de marchas e contramarchas.

Quando observamos que o intento da reforma do Carnaval carioca por sua reeuropeização através do “modelo veneziano” é da década de 1850, a mesma em que se inaugura a ferrovia na cidade, percebemos que ambas são inovações que despontam desde os primórdios da modernização da capital do país. Como se sabe, o imperador era entusiasta das ferrovias, mas também prestigiou, acompanhado de sua família, o desfile inaugural das grandes sumidades carnavalescas, o que demonstrava o engajamento de Sua Alteza em projetos voltados para a modernização da sociedade, fossem eles de natureza material, como a ferrovia, fossem eles de natureza imaterial, como o Carnaval. Queremos chamar a atenção para o fato de que o domínio sobre as grandes festas populares como o Carnaval, parece ter sido tão premente e importante para o controle e desenvolvimento da cidade quanto o era a adoção de ferrovias, planos urbanísticos, posturas municipais, medidas de higiene etc., o que nos leva a concluir que, como sempre, desde o princípio, as transformações urbanas não se resumem à sua materialidade mas também às suas dimensões imateriais e do imaginário. As grandes festas populares são uma das caras mais inequívocas que uma cidade pode ter e nenhum projeto de domínio sobre a mesma pode ignorá-las, razão pela qual, em pleno Império - mistificado por seus inimigos republicanos como tolerante com os costumes populares (Chaloub, 1994: 15, 16) -, se tomavam iniciativas de morte contra o entrudo, ao que tudo indica, a festa mais arraigada e abrangente na cultura popular do Brasil da época.

Como aponta Chaloub (op. cit.), as críticas que Pereira (op. cit.: 2.) faz às interpretações sobre o Carnaval carioca são de grande utilidade para o mapeamento dos paradigmas que têm norteado as investigações sobre o tema. Segundo este último, ao lado da diversidade de categorias que denominam o Carnaval – dias de Momo, reinado da folia, tempo de loucura, rito de inversão, festa nacional, válvula de escape –, a maioria dos estudos sobre estas festividades no Rio de Janeiro liga seus desfiles às bacanais gregas, saturnais romanas, carnavais medievais e renascentistas, fundamentando a crença de uma evolução e essência única para o Carnaval. Neste caso estariam Eneida (1958), Efegê (1982) e Sebe (1986). Ao lado destes estão aqueles que seguem “uma tradição das ciências sociais que aponta para a busca de princípios explicativos gerais”, como Roberto da Matta, que fundamentou sua análise do Carnaval especialmente a partir do conceito de rito de inversão, o que o levou a deixar de lado as especificidades históricas da festa e seu processo de formação múltiplo e contraditório.

Em seguida, Pereira se volta para Queiróz (1992), observando que ela qualificou tais abordagens como evolutivas e generalizantes, acusou tais narrativas de emprestarem excessiva ênfase à “essência da festa, ignorando o antagonismo existente entre as diversas manifestações carnavalescas”, permitindo que “os intelectuais e o povo ‘fabricassem’ no Brasil uma representação dos fatos muito mais legendária que real”.

Num capítulo denominado “Nascimento e destinação do mito”, Queiróz (op. cit.: 159- 202) dividiu o Carnaval carioca em três fases. A primeira corresponderia ao entrudo, que teve início no período colonial e sobreviveu até o fim do Império. Curiosamente, como se a origem do Carnaval não fosse européia, ela informa também que o entrudo, por ser português, não permitiria dar ao nosso Carnaval “um caráter nacional”. Em seguida e prolongando-se até o final dos anos 20, veio o “grande Carnaval”, de inspiração elegante, dominado pelas grandes sociedades e o curso, que juntos eliminaram o entrudo da cena carnavalesca. Finalmente, nos anos 30 ocorre a ascensão de um Carnaval fortemente popular, marcado pela presença dos negros, “que estariam completamente excluídos do período anterior”, e que culminou com a proeminência das escolas de samba verificada até os dias de hoje.

Para Pereira (op. cit.: 4), embora a periodização do Carnaval proposta por Queiróz tenha o mérito de construir uma leitura histórica, ela também não escapa de ser generalizante, pois percebe cada etapa segundo a essência da manifestação festiva dominante, como se esta fosse “o

único substrato comum a todos os seus participantes”, quando o mais certo seria reconhecer que quase sempre existiram também outras formas de brincar o Carnaval, sendo que muitas delas atravessaram diversas etapas, como os grupos de foliões e mascarados avulsos que sobrevivem até hoje.

De nossa parte, além das observações críticas já realizadas sobre o trabalho de Roberto da Matta, gostaríamos de acrescentar que seu maior problema foi não ter privilegiado em suas análises o próprio Carnaval, como ele recentemente admitiu, ocasião em que por sinal não deixou de reafirmar que continuava intrigado com a permanência da festa na modernidade.

Não tenho pesquisado o carnaval, mas recentemente escrevi um ensaio sobre a magia da música popular, onde estudo a marcha “Mamãe eu quero”. Está no livro “Conta de mentiroso”. Tenho ainda planos de fazer um estudo sobre as fantasias de um ponto de vista histórico e de estudar a mulher e o político na música de carnaval. Em suma, ainda me intriga o fato de o Brasil ser uma sociedade que pode ler a si mesma e ritualizar-se por meio de uma festa antiiluminista e antiburguesa, tão centrada no corpo, sensual e relativizadora como o carnaval. Mas, repito o meu problema não é bem o carnaval, mas o Brasil, que continua no centro de minhas preocupações intelectuais (cf. Alves e Costa, 2000).

Em relação a Queiróz, deve-se ressaltar que ela tem o mérito de reconhecer o papel dos populares junto com intelectuais na “fabricação” do samba enquanto identidade nacional, enquanto, por exemplo, Vianna (1995), trata do mesmo problema como se nele só realmente importasse a função legitimadora da camada intelectual. Na realidade, ele se fixa basicamente em Gilberto Freyre, dando base à acusação de padecer de um certo “gilbertofreyreanismo”, sem considerar a intervenção dos sambistas no processo, de tal modo que é como um desbotado pano de fundo que eles figuram em sua descrição.¹ Queiróz concede tal posição aos sambistas; contudo, ela o faz para logo em seguida se agarrar na idéia de que as escolas de samba se resumem a uma questão de pão e circo, da utilização do sambista por intelectuais e políticos populistas como veículo do mito da mestiçagem, dentro do qual a autora formula seu estereótipo preferido de que a ascensão das escolas de samba no Carnaval se resume à “domesticação da massa urbana”.

2.2 Principais manifestações carnavalescas na segunda metade do século XIX: entrudo, grandes sociedades e zé-pereira

Um dos aspectos mais interessante do livro *História do Carnaval carioca* (1958) foi o modo cuidadoso como Eneida procurou situar a evolução desta festa, indicando suas distintas e polêmicas origens através das grandes celebrações populares da Antigüidade e da Idade Média. Em razão disso, ela observa muito claramente não ser possível se chegar a uma essência do Carnaval, de forma bastante contrária ao que lhe atribuiu Pereira (op. cit.):

O Carnaval teve como berço não as festas da Antigüidade, mas as da Idade Média, afirmam certos autores, mas que importam essas origens se o carnaval foi sempre a festa de todas as alegrias, risos, brincadeira, danças? As variadas origens atribuídas ao carnaval levam-nos apenas à certeza de que, festa pagã ou religiosa, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, para pular e cantar mais livremente (Eneida, op. cit.: 8).

É curioso, pois alguns anos antes de Bakhtin e dentro dos limites do campo da história dos anos 50, Eneida sugeriu muito claramente que a festa não deve ser vista como uma essência, mas como uma necessidade permanente do homem de fazer a suspensão ou moratória do cotidiano.

Na tradição cristã, o Carnaval é um dos máximos momentos em que a sociedade vive tal situação e, como bons católicos do século XVI, os portugueses não poderiam viver sem ele no Brasil. Na realidade, o que eles trouxeram para celebrar os dias festivos anteriores ao resguardo da Quaresma foi um jogo chamado entrudo. Lançar águas nas pessoas ou mesmo o contrário,

jogar as pessoas em rios e fontes, era uma tradição das festas populares e praticada nos Carnavais medievais, como recentemente observaram Burke (1996) e Petzoldt (1998). Para descrever o entrudo em Portugal, Eneida (op. cit.: 12) recolheu trechos de um artigo do português Júlio Dantas, publicado na *Gazeta de Notícias* de 21 de fevereiro de 1909:

Nós portugueses, nunca compreendemos que o entrudo pudesse ser uma festa d'arte como na Itália da Renascença, ou uma festa do espírito como na França de Luís XIV; o nosso entrudo, o santo entrudo lisboeta, foi sempre fundamentalmente e caracterizadamente porco. O século XVII então excedeu a todos outros. Foi o século típico do entrudo nacional.

Segue Dantas descrevendo o cenário de festa medieval, na qual os mais baixos e desclassificados estratos sociais comandavam as ruas, praças e vielas. Ali estavam reunidos os devassos, os marginais, marinheiros e mesmo “fidalguinhos peraltas”, se empastando de água, ovos, lama e outras imundícies, correndo pelos becos debaixo de saraivadas de todos os objetos possíveis atirados dos balcões e janelas, trocando impropérios, xingamentos e troças. Nas camadas superiores havia o hábito de se promover banquetes e formidáveis comilanças, “até dos conventos choviam bolos”. Só não havia máscaras que, por razões de segurança, foram seriamente proibidas em 1689. Visivelmente contrariado, Dantas observa que no século XVIII, quando o Carnaval se transformou em obra de arte em Veneza e Florença, e em “que Versailles se iluminava para receber Pierrô (...), o sant’entrudo português surgia apenas boçal, imundo, desordeiro e criminoso”. No Porto e em Lisboa o entrudo resistiu ao Carnaval veneziano até o final do século XIX, quando novos folguedos e clubes lhe tomaram o lugar, organizando cortejos, desfiles, carros alegóricos e cavalgadas. No princípio do século XX, o Carnaval “quase se limita à exibição de crianças mascaradas e aos folguedos nos teatros e cinemas”.

No Brasil o entrudo também manteve, até meados do século XIX, indiscutível posto de instituição nacional, já que, segundo variações locais, era praticado por todo o território e classes sociais. Entretanto, paradoxalmente, desde o século XVII até o século XX foi permanentemente um fora-da-lei. Vieira Fazenda (1921) anotou que, nos anos de 1612, 1686, 1691, 1784 e 1818, o entrudo foi alvo de proibições através de alvarás e portarias. Proibições que foram reeditadas no Império, acusando a permanência e vitalidade daquela festa ao longo do século XIX, chegando mesmo a obrigar ao todo-poderoso prefeito Pereira Passos a clamar, já em 1903, aos diretores das escolas de ensino médio e superior da capital, que usassem de todos os argumentos necessários ao convencimento de sua culta juventude, no sentido de que se abstivessem de participar “de diversões públicas prejudiciais e bárbaras como é o jogo do entrudo, que, além de incompatível com os nossos costumes de povo civilizado, é expressamente proibido pelas leis municipais” (Eneida, op. cit.: 26).

Curioso país o Brasil, país da festa e do Carnaval, mas também país que proibiu e declarou fora da lei, por todo o sempre, a sua festa mais longeva, da qual participavam todas as suas classes sociais. Em 1818, Debret acusava que o entrudo nada tinha a ver com os Carnavais espirituosos e refinados da França e da Itália e que em suas vésperas a vida das famílias brasileiras – “do pequeno capitalista, da viúva pobre, da negra livre” – era polarizada pela fabricação de artefatos para a brincadeira das molhadelas. “D. Pedro I era doído pelo entrudo” e D. Pedro II também brincou “o jogo das molhadelas” com suas irmãs na Quinta da Boa Vista e em Petrópolis. Como salienta Pereira (op. cit.: 38), a enorme popularidade do entrudo fazia dele uma festa que podia ser bem diferente, indo desde delicadas brincadeiras em nossos salões aristocráticos até as batalhas mais renhidas, sujas e violentas, que geralmente envolviam ex-escravos, escravos e a variada pobreza da cidade. Porém, como aponta Eneida (op. cit.: 26), Debret “também viu grupos de negros mascarados e fantasiados de velhos europeus, imitando-lhes muito jeitosamente os gestos de cumprimento à direita e à esquerda às pessoas instaladas nos balcões”, mostrando já naquela época um Carnaval multifacetado.

Conforme já observamos, há consenso, tanto por seus contemporâneos como por seus historiadores, de que o Carnaval carioca moderno nasce a partir da luta contra o entrudo,

desencadeada em meados do século XIX. Encarado, como de fato era, uma herança medieval, ao entrudo foi prescrito o simples desaparecimento, ou melhor, substituição. E não há aqui, justiça se faça, nenhuma incompreensão ou idéia fora do lugar das mentes locais que se opunham ao “grosseiro e porco entrudo”. Já vimos que a Ilustração se incompatibilizou de modo muito coerente com a cultura e as festas populares que herdaram do Renascimento. Em Portugal os ilustrados tentaram, no século XVIII, substituir o entrudo pelo Carnaval veneziano, e na Espanha foram proibidas as corridas de touros.

Um dos mais fortes, pioneiros e permanentes opositores do entrudo foram os médicos e higienistas. Segundo Soihet (op. cit.: 67), já em 1831, a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro convocou seus médicos da capital no sentido de contribuírem para a confecção de mapa que correlacionasse enfermidades e mortes com a prática de entrudo. Mais de cinqüenta anos depois, em 1886, a Inspetoria de Higiene divulgava circular alertando que as molhadelas comprovadamente potencializavam a febre amarela (Pereira, op. cit.: 40).

Nestes últimos tempos, os adeptos do Carnaval veneziano realizaram nova ofensiva contra o entrudo. Executaram uma verdadeira operação de “reinvenção do Carnaval” constituída de duas partes. Na primeira, o entrudo deveria ser isolado das festividades carnavalescas, das mascaradas, dos bailes e desfiles que antes formavam juntos o Carnaval da cidade. Pereira (op. cit.: 54, 55) acusou que a palavra entrudo que até então designava um período festivo e a totalidade das brincadeiras carnavalescas, como as mascaradas, as troças e os xingamentos, passou a ser utilizada apenas para referir-se ao jogo das molhadelas. Na segunda parte, o entrudo deveria ser substituído, desta vez definitivamente, pelos desfiles das grandes sociedades.

É importante frisar que esta separação já havia sido tentada quase trinta anos atrás, com o desfile das grandes sumidades carnavalescas, em 1855, que deu início ao desenvolvimento das grandes sociedades. Daí o movimento da década de 1880 ter sido uma reinvenção do Carnaval, uma segunda tentativa de se implantar o Carnaval veneziano e deslocar da cena festiva o jogo do entrudo. O fracasso da primeira tentativa fica patente nos dados apontados por Eneida (op. cit.: 24, 25). Uma nova portaria de 1889 do chefe de polícia da capital recomendava que, a despeito da “reprovação geral que nos últimos anos a população da Corte manifestava contra o pernicioso jogo do entrudo”, estava em vigor todo um conjunto de instrumentos coercitivos, códigos e posturas baixados ao longo do século XIX que punham fora da lei a persistente brincadeira, para o caso de possíveis eventualidades em que “pessoas menos contidas pretendam pô-lo em prática”.

Para compreendermos esta persistência é importante observar que o entrudo também sofreu no período algumas inovações que o tornavam mais civilizado. Como em geral ocorre, também neste caso seus sujeitos celebrantes lutaram por práticas e adaptações que o atualizassem, para assim atender a novas demandas festivas da sociedade. Além do mais, muitas dessas novidades vinham de setores do próprio comércio, muito interessados em apresentar inovações que ampliassem seu mercado. Assim, as bisnagas de metal, que a princípio aspergiam simplesmente água, limpa ou fétida, passaram a esguichar groselha, vinho e outras bebidas, e para os limões-de-cheiro² se expande a regra de abastecê-los apenas com perfumes. Eneida (op. cit.: 240) afirma que muitos consideravam que “sem o entrudo o Carnaval seria insípido”. Mesmo depois de 1855, com a instituição do desfile das sociedades carnavalescas, o entrudo continuava imperando, “se bem que fosse – digamos assim – melhorando”.

Como veremos, o êxito das grandes sociedades; as novas modalidades de cortejos carnavalescos como os cordões, ranchos e blocos que aparecem na década de 90; a grande ofensiva modernizadora da Reforma Passos; e finalmente, o aparecimento do curso, em 1907, levaram o entrudo a uma progressiva agonia e seu inevitável desaparecimento do Carnaval carioca. Eneida registra que um dos últimos fortes entrudos ocorreu em 1905, como se houvesse ressuscitado da “morte súbita” que sofrera em 1904, ano em que, como vimos, foi silenciado por uma forte investida repressora de Pereira Passos.

A demanda por um novo Carnaval foi um dos objetivos de intelectuais da segunda metade do século XIX, como José de Alencar, que, em 1855, aos 26 anos de idade, era um dos oitenta sócios fundadores das grandes sumidades carnavalescas. Um clube em que seus membros, segundo as palavras do romancista, eram “todas pessoas de boa companhia”. D. Pedro II e a família imperial foram convidados e compareceram ao desfile inaugural (Morais Filho, 1979: 32), que foi aberto pela banda marcial do Congresso das Sumidades Carnavalescas, cujos integrantes vestiam uniformes de cossacos da Ucrânia. Havia clarins escoceses, D. Quixote, mandarins, nobres do Cáucaso, Fernando o Católico, em meio a caleches puxadas por belas parelhas, cujos carros iam cobertos por tecidos finos e colchas de damasco. Num acontecimento que também sugere uma possível origem para o “samba do crioulo doido”, os jornais de 1855 registraram “a maior transformação do Carnaval carioca, que o tornou célebre e rival do Carnaval de Nice, Veneza e Roma” (Eneida, op. cit.: 53).

Depois de 1855 surgiram diversos desses clubes envolvendo sempre gente das classes superiores, estudantes de medicina, comerciantes e funcionários públicos graduados. Muitas das novas agremiações foram produtos de dissidências que fundaram outros grupos. A Euterpe Comercial e os Zuavos Carnavalescos surgiram de desavenças dentro das grandes sumidades carnavalescas. Em linhas gerais foram destas que se formaram as três grandes sociedades que se fixaram na história do Carnaval carioca: os Tenentes do Diabo, clube fundado em 1855 mas que só passou a realizar desfiles em 1867; os Fenianos (1869), que devem seu nome aos soldados fenianos, irlandeses católicos que de 1865 a 1869 lutaram para libertar-se do jugo inglês; e os Democráticos (1867). Conforme salienta Eneida (op. cit.: 71), estes clubes eram mais lítero-musicais do que propriamente carnavalescos. Alguns deles não foram carnavalescos por certo tempo, como os Tenentes do Diabo, que por mais de dez anos se limitaram a organizar bailes, festas e reuniões literárias; outros, como os Estudantes de Heidelberg e os Acadêmicos de Joanisberg, que formavam um grupo adepto da cultura alemã, não faziam passeatas e limitavam-se a organizar bailes ou a participar, com outros grupos, de bailes em teatros como o Lírico e o Ginásio do S. Pedro.

Os Acadêmicos de Joanisberg brigaram e uma parte de seus membros fundou o Clube X, que logo se distinguiu como o mais elegante da época. Para um de seus desfiles, que exibiu uma caravana oriental, chegaram a importar camelos da Ásia. Seu maior destaque, porém, foi ter introduzido no cortejo o chamado carro de idéias, que será um das principais inovações responsáveis pelo revigoramento das grandes sociedades na década de 80.³ Os membros do Clube X fizeram parte daquela geração que Morais Filho (op. cit.: 33) afirma ter trazido para as grandes sociedades novas idéias, como os carros alegóricos, também chamados de “idéias”, na década de 70. É interessante notar que parte dessas inovações ocorre com a substituição do “objeto celebrado”, através do abandono daquelas personagens e epopéias clássicas que formavam os temas dos desfiles das grandes sociedades até então, temas que serão substituídos pela crítica política e social contemporânea, por sinal até aquela época uma espécie de monopólio de atrevidos mascarados avulsos. Outra inovação foi a apresentação de mulheres seminuas, meretrizes de renome inclusive, que nos anos 80 se somaram ao luxo preexistente nos desfiles. O que não impediu, entretanto, que as novas gerações criticassem insistentemente em seus antecessores o excessivo apego ao luxo, afirmando que sua principal missão e inovação era a crítica, elevada à condição de missão civilizadora. Não se deveria desfrutar o Carnaval de modo ingênuo ou alienado, afirmaram Os Democráticos em 1882:

O carnaval de hoje não é mais aquela monstruosa bacanal de outrora, aquela horrível saturnal da Grécia (...). Não, ele é hoje a crítica viva dos acontecimentos! A Têmis moderna! O grande vingador! (cf. Pereira, op. cit.: 75).

Assumindo a crítica de seu tempo, dos poderosos e das injustiças do presente, isto é, adequando seu “objeto celebrado” e suas práticas rituais à demanda da sociedade, era inevitável que as grandes sociedades caíssem no gosto popular. Tendo como enredo campanhas públicas como a

Abolição e a República promoveram seus desfiles ao lugar de “um dos principais instrumentos de difusão de uma mensagem de igualdade civil pela sociedade como um todo – em uma tarefa em que os próprios literatos julgavam no período ser sua própria missão” (Pereira, op. cit.: 79). Desta missão faziam parte as grandes sociedades, cabendo a elas continuar a luta contra o entrudo, postura que agora se estenderia ao resto dos costumes populares. Em 1886, Os Progressistas da Cidade Nova, por sinal uma de suas mais pobres agremiações, clamava :“Carnaval afaga a população... Fora a bisnaga! Fora o limão!”.

Não estavam sob sua crítica apenas os políticos da corte, o Império, a escravidão. Suas baterias também se voltaram contra os hábitos populares, suas crenças e necessidades, ironizando-as. Em 1889, por exemplo, os Democráticos se aliaram à campanha contra as moradias insalubres nas quais viviam os pobres da cidade, apresentando um carro alegórico simbolizando o célebre cortiço Cabeça de Porco. Das narinas, bocas e orelhas “apareciam assustados inquilinos, inquietos com a presença de delegados da Inspetoria de Higiene que rondavam o local” (Pereira, op. cit.: 82). Aliás, em 1884, os Democráticos anunciavam que o seu carnaval era de “espírito fino” e muito distinto “desse espírito grosseiro e canalha que inebria as crioulas baianas e as pretas minas”.

Apesar desta oposição das grandes sociedades ao popular e ao passado, Pereira observou que muitos de seus membros intelectuais viram nos seus desfiles veículos para suas mensagens modernizantes, de suas discussões mantidas em círculos sabidamente estreitos. Em um texto de 1882, o poeta mineiro Silvestre Lima afirma que o carnaval é essencial para a “reconstrução da sociedade”, pois ali estava a “única manifestação artística” onde todos os grupos sociais poderiam se entender.

Para reconstruir uma sociedade desta natureza, sem política e sem arte, sem moralidade e sem família, não é suficiente o golpeamento fulminante da pena, a gargalhada destruidora (...), o desprezo aniquilador do sarcasmo; é necessário além de tudo – o carnaval. Porque o carnaval é a única manifestação artística que tem conseguido este imenso triunfo: fazer-se compreendido por todos, desde aqueles que possuem a penetração mais fina até os mais rústicos, os ignorantes e os analfabetos (cf. Pereira, op. cit.: 86).

Dentro desta visão, as grandes sociedades não só expressavam a civilização como também eram veículo estratégico indispensável para o alcance da modernização. Embora antagônicas ao povo, especialmente pela crítica de seus costumes, o fato é que seus questionamentos e troças à autoridades e às instituições atraíram o gosto dos “de baixo”, sempre as maiores vítimas das crises e injustiças sociais. De qualquer modo, ainda que controlada pelos de cima e de seu inegável êxito na luta contra o entrudo pela hegemonia do Carnaval carioca, suas exibições passavam pelo crivo da assistência pública, sobretudo do populacho, que apoiava mas também desaprovava com relativa autonomia e em praça pública seus enredos e carros de crítica.

Uma das inovações que contribuíram para o aumento da visibilidade das grandes sociedades foram os *pufes*, que segundo Eneida (op. cit.: 76) começaram a aparecer em 1877. Proveniente da francês *pouf*, um termo polissêmico naquela língua, em português significa “anúncio impudente”. Os *pufes* das grandes sociedades eram “uma espécie de desafio guerreiro em versos”, que elas atiravam entre si, menosprezando as adversárias, se auto-elogiando, exibindo suas críticas de modo geral. Podiam ser também descrições dos carros alegóricos, publicadas em uma ou mais páginas dos jornais. Seus autores foram poetas, como Olavo Bilac e Emílio de Menezes, cronistas carnavalescos, como Francisco Guimarães (O Vagalume) e Mauro de Almeida (Peru dos Pés Frios). Eneida (ibid.) relacionou alguns desses versos, como os apresentados pelos Fenianos em 1879:

*É belo é nobre, o que hoje registramos
Na Itália e na Alemanha
E mais recente na moderna Espanha
Onde o socialismo apanha
E caça reis por mais amor aos gamos!*

Nem só de críticas viveram as grandes sociedades, e muitas vezes elas elogiaram abertamente políticos e governantes. Em 1906, em plena avenida Central recém-inaugurada, no ícone maior da Reforma Passos, os Pingas Carnavalescos, exibiram após a comissão de frente, “um carro alegórico representando a nova cidade surgindo de uma outra e servindo de pedestal aos bustos de Pereira Passos e Paulo de Frontin”. Em 1908 os heróis dos Fenianos foram Rio Branco e Rui Barbosa (Eneida, op. cit.: 89). Em 1932, época já não tão gloriosa para as grandes sociedades como na virada do século, os Tenentes do Diabo homenageavam o então prefeito da cidade:

*Glória a Pedro Ernesto!
Haveis de propagar, no mundo a fama
Da nossa Pátria as Glórias refulgentes
Na profunda unidade de quem ama
Fenianos, Democráticos, Tenentes*

Como estamos vendo, a política foi envolvida pelo Carnaval com as grandes sociedades. Desde aquela época se pode perceber que festa e política estão efetivamente relacionadas de forma ordinária no Carnaval carioca moderno, o que nos parece importante ter em conta, especialmente para quando apreciarmos as relações entre os sambistas e a política no Rio de Janeiro dos anos 20 aos anos 40.

A evidência deste princípio será importante no caso das escolas de samba, para que seus aspectos políticos não sejam resumidos a um problema intrínseco a um conjuntura populista. Na realidade, qualquer grupo de promotores de uma grande festa popular é obrigado, pelo simples transtorno produzido na vida cotidiana de qualquer comunidade, a estabelecer algum tipo de relação com os poderes constituídos. Pensamos que isto pode ser útil para analisarmos as grandes sociedades, os ranchos e as escolas de samba. Neste último caso, mais especificamente, poderemos iniciar a discussão desatados da posição antipopulista e não menos maniqueísta de Queiróz (op. cit.).

Além de anteciparem a relação entre festa e política em nosso Carnaval, as grandes sociedades também já anunciavam um problema que vamos chamar de “nacionalização ou “carioquização” do Carnaval. Para entender o que com isso estamos querendo dizer, é necessário recordar que as grandes sociedades levaram três décadas para alcançar a hegemonia do carnaval carioca, o que só ocorre quando elas “nacionalizam” ou pelo menos “localizam” o modelo de Carnaval veneziano junto à realidade concreta do Rio de Janeiro. Assim procedendo, atualizaram seus rituais e seu “objeto celebrado”, passando a atender a um espectro mais largo da demanda festiva daquela sociedade. É claro que estas agremiações e seus participantes não eram nacionalistas, suas preocupações eram com o moderno, o civilizado e o europeu; porém, assumindo a crítica da realidade local, enraizaram sua manifestação dentro da comunidade e desta foram recebendo crescentes graus de adesão e identificação.

Mais adiante, ao vermos os ranchos e as escolas de samba, voltaremos a este tema da nacionalização do Carnaval. Devemos agora deixar as grandes sociedades para nos determos numa muito simples manifestação do carnaval carioca, o zé-pereira, que consistia de um ou mais homens que saíam às ruas batendo em um grande tambor, de modo a produzir o maior barulho possível. Não se tratava de um conjunto musical e por isso não havia a menor preocupação quanto à produção de ritmo e muito menos de dança. Segundo Edmundo (1938: 779):

O Carnaval foi sempre, entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Zabumbadas. Pandeiradas. Gaitadas. Gritos: vivôo! – Berrarias: Evoéééé! Desafogo grosseiro da massa. Ventura desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria reloucada e pagã. Em 1852, para aumentar tanta balbúrdia, como um fantasma, surge o neurastenizante zé-pereira! Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo surrando martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele

daqueles roucos e atroadores instrumentos. (...) Não se canta. De resto as palavras não seriam ouvidas, ante o ensurdecedor e reboante conflito de estrondos e retumbos que a fúria de braços vigorosos arranca, violentamente, ao oco das caixas (...)

Dig, dig, bum, dig, bum.

Dig, bum,

Dig, bum,

Dig, dig, dig, bum.

Dig, bum.

Bum, bum.

Fato inegável é também que o zé-pereira gozou de ampla simpatia popular, de tal modo que não houve rancho que não tenha cantado:

E viva o zé-pereira

Que a ninguém faz mal

E viva a bebedeira

Dos dias de Carnaval!

Para Eneida (op. cit.), o zé-pereira nasceu possivelmente em 1846. Baseando-se em Vieira Fazenda, a descrição que fez coincide com a de Edmundo em quase tudo. Seu nascimento demonstra como uma manifestação carnavalesca pode ter origem de ações desprezíveis dos indivíduos, mas que, não obstante, caindo de forma contagiante e quase instantaneamente no gosto popular, transforma-se rapidamente em uma das faces mais tradicionais da festa, um mecanismo que, como veremos adiante, também ocorrerá com o moderno e elitista corso. É interessante notar como o zé-pereira – outra manifestação da cultura popular portuguesa -, se enraíza no Rio de Janeiro no mesmo tempo da implantação do Carnaval veneziano, sendo notável que, apesar de seu arcaísmo, total improvisação e espontaneidade, tenha figurado entre os grupos carnavalescos mais destacados na paisagem do Carnaval carioca da segunda metade do século XIX. Isto é, no mesmo momento em que se organizava racionalmente a superação de manifestações arcaicas no Carnaval carioca, os partidários das grandes sociedades viram brotar “um fantasma”: “o neurastênico zé-pereira”.

A história desta manifestação começa quando um português, sapateiro com oficina na rua São José, emigrado da cidade do Porto, numa segunda-feira de Carnaval, possivelmente ao se recordar com patricios das peripécias cometidas em um antigo folguedo da terra, resolveu alugar alguns bombos e junto com eles sair à rua zabumbando-os. Nas palavras de Eneida (op. cit.: 44), “sucesso inaudito – e quando ao amanhecer, já ‘meio na chuva’ regressou ao lar esse triunvirato de foliões podia clamar como César: *veni, vidi, vici*”. Como se viu nos anos seguintes e por toda a segunda metade do século XIX, formaram-se muitos zé-pereiras pela cidade. Quanto ao seu nome, existem aqueles que lembram que em alguns lugares de Portugal o nome zé-pereira era dado ao bombo, enquanto outros atribuem ao estado etílico dos companheiros de José Nogueira naquela segunda-feira de Carnaval, já que no auge da confusão seus amigos lhe davam vivas trocando seu nome por Zé Pereira.

Na tentativa de situar o imediato sucesso do zé-pereira e a favor da hipótese de que este tenha sido uma importação de um folguedo português, deve-se recordar a forte presença de imigrantes desta nacionalidade no Rio de Janeiro, que devem ter se tornado um público cativo de tal manifestação muito rapidamente, impulsionando o início de sua trajetória. De qualquer modo, como escreveu Eneida (op. cit.: 47), “natural de Portugal ou não, o zé-pereira foi traduzido em brasileiro e tomou conta da cidade; virou cidadão carioca”. Em 1896, já vivendo um certo declínio, chegou a ser representado por uma companhia teatral como uma paródia da peça *Les Pompiers de Nanterre*, na qual o comediógrafo Francisco Correia Vasques, cantava: “E viva o Zé-Pereira, pois a ninguém faz mal...”. Neste mesmo ano os Fenianos, ao inaugurar seus bailes de

carnaval gritavam. “Mataram o zé-pereira (...)”. A julgar pelo que dizem os historiadores, tratava-se na verdade de uma morte anunciada, que se consumiria de fato logo depois da Reforma Passos, tal como se deu com o patrício entrudo. Como afirmou Edmundo (op. cit.: 783, 784):

Só depois de 1904, com a remodelação da cidade e o natural cancelamento de certas tradições alienígenas, é que o Zé-pereira começa a esmorecer. O Rio civiliza-se, diz-se pelos jornais. E os ruídos bárbaros são convidados a desaparecer de uma cidade que começa a cultivar a civilização! Acaba aí por 1906, 7 ou 8, como todas as coisas acabam, mas com esplendor e glória, isso depois de ter interferido, poderosamente, nas alegrias patriciais, avivando-as, exaltando-as, durante cerca de meio século.

Um pouco mais adiante Edmundo (op. cit.: 823, 827) observou que o zé-pereira foi superado também em razão das líricas cantigas e de apuradas e ensaiadas vozes apresentadas pelos cordões carnavalescos no princípio do século XX. “O bom gosto tinha que banir o batecum”, pois nossa canção “já formosa e original, ofendida e humilhada, pensa na revanche”.

2.3 Principais manifestações carnavalescas na República Velha: cordões, ranchos, corsos e blocos

Nos vinte anos que se estenderam de 1890 a 1910, identifica-se o aparecimento de quatro novas formas de manifestações carnavalescas: os cordões, ranchos e blocos na década de 1890, e o corso em 1907. Enquanto os cordões, ranchos e blocos descendem de festas religiosas do mundo colonial escravista, com forte presença de negros e africanos, o corso era, como os automóveis, uma novidade absoluta e deleite da elite moderna da cidade, dando continuidade e reforçando os propósitos das grandes sociedades em busca de um Carnaval civilizado. Neste período a população carioca cresceu mais de 50%, passando de quinhentos mil para oitocentos mil habitantes, adicionando um contingente de imigrantes e de grupos sociais cuja presença se relaciona diretamente com o aparecimento de novas manifestações carnavalescas, responsáveis em grande parte pela intensidade e diversidade de um Carnaval que se assumia cada vez mais como uma das maiores festas do mundo. Se a isto somarmos o entrudo e o zé-pereira, que ainda estavam bem vivos, os incontáveis bandos de mascarados – diabinhos, morcegos, mortes, índios, *clowns* (clóvis) –, bailes e festas realizados em teatros e clubes para os grupos mais abonados, poderemos começar a entender que os contemporâneos não exageravam quanto às dimensões do Carnaval do Rio de Janeiro na virada do século, se bem que por distintas razões também existiam, como sempre, aqueles que achavam que “o Carnaval estava morrendo”.

Pereira (op. cit.: 198) observou que os pessimistas sobre o Carnaval eram, entre outros, partidários das grandes sociedades que pressentiam a iminente ameaça à sua hegemonia carnavalesca, pela emergência das novas manifestações populares no final do século XIX. De todo jeito, a quantidade de modos como se podia brincar o Carnaval naquele período nunca foi tão grande em toda a história carioca. Não seria exagero dizer que houve uma superoferta de rituais carnavalescos e superconcorrência pela demanda festiva, algo que junto a outras explicações pode ajudar a compreender que algumas delas não sobrevivessem ao período e, quase de súbito, desaparecessem.

Para começarmos a descrição dos cordões, voltemos à observação de Edmundo de que a nossa modinha venceria o entrudo, para com ele irmos a um lugar em que um destes grupos festivos ensaiava suas apresentações, danças e cantorias. Edmundo (op. cit.: 827) nos leva agora à sede da Sociedade Carnavalesca, Familiar, Dançante, Beneficente e Recreativa Tira o Dedo do Pudim, situada no alto da ladeira do João Homem, morro da Conceição, grande orgulho dos moradores do lugar. Já no meio da “ingreme viela, torta, feia, imunda, porém movimentadíssima”, comenta novamente o fim do zé-pereira, comparando-o com a música ali encontrada:

De longe, saúda-nos, agora, a bulha, não do rude e atordoante zé-pereira, já repousado, mudo, porém a de mil bocas: gritos, berros, ou estrídulas risadas, de envolta com o afinar de instrumentos de corda ou sopro, balbúrdia bruaá, denunciado desafogo e alegria da massa ingênua que livremente se diverte.

Não encontramos qualquer registro de que os festeiros populares adeptos dos cordões se opusessem ao zé-pereira e ao entrudo, porém, a contribuição dos cordões para o fenecimento daquelas manifestações mostra que os folguedos populares lutam para sobreviver não apenas contra as festas oficiais ou aquelas organizadas pelas classes superiores, mas que também possuem rivais em seu próprio meio social.

A linha evolutiva dos cordões encontra suas origens nos cucumbis, aquelas manifestações carnavalescas de negros que Debret viu ao lado do entrudo no Rio de Janeiro do princípio do século XIX. Segundo Morais Filho (op. cit.: 109), os cucumbis na Bahia, que nas demais províncias se chamavam de congos, eram formados por negros de distintas nações que se reuniam nas festas do Natal e na época do entrudo em certas casas e também em tablados, construídos em praças ou ao lado das igrejas para as apresentações tradicionais de “chegança dos mouros e marujadas”. Os congos ou cucumbis também participavam de cerimônias sagradas como cortejos fúnebres de escravos ou pretos forros membros de dinastias africanas, marchavam em desfiles que chegavam a centenas de pessoas, sacudiam chocalhos, cantavam e dançavam. A princípio entoavam hinos em línguas africanas, com o tempo foram intercalando versos em português e toadas produzidas localmente, “o que em nada alterava a índole do baileto selvagem dos congos, com o seu enredo e evoluções guerreiras, seus reis e princesas de forma correta e altivos, seus tamborins e canzás, que desenvolvem-lhes em torno de uma atmosfera tempestuosa e imitativa”.

Como concluiu Eneida (op. cit.: 123), muito daquele vestuário e das personagens dos cucumbis existia nos cordões que continuavam a sair nas primeiras décadas do século XX, “mesmo quando parte deles se transformaram em ranchos”. Entretanto, adiantando um pouco o assunto, observamos que, quando se transformaram em ranchos depois de 1908, abandonaram a orquestra exclusiva de instrumentos africanos de percussão, incorporando cordas e metais, trocando assim o ritmo de suas músicas pela marcha-rancho, que por sua vez era uma derivação da marcha, peça musical utilizada em paradas militares e procissões religiosas, que inclusive foram assimiladas pela música clássica no século XVIII. Não por acaso tanto Eneida como Soihet admitem que “os ranchos eram cordões mais civilizados”.

João do Rio (1987: 92) situou a origem dos cordões nas procissões de Nossa Senhora do Rosário dos tempos coloniais, quando os negros e escravos saíam às ruas fantasiados “de reis, de bichos, de pajens, de guarda, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do vice-rei a dançar e a cantar”. Acrescenta ainda que, numa dessas ocasiões, um grupo reivindicou que o vice-rei fizesse de um dos escravos rei, lisonja que dignificava o servo e que foi negada, porém, em troca foi reconhecida a permissão para realizarem seus folguedos.

De fato, podemos constatar através de uma das notas escritas em Moraes Filho (op. cit.: 115) por Luís da Câmara Cascudo, que o governo metropolitano encaminhou em 4 de julho de 1780 a seguinte ordem ao capitão geral de Pernambuco: “que Sua Majestade ordenava que não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas: enquanto as dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menor mal, outros males maiores”. A exceção concedida por Sua Majestade aos “pretos” para que realizassem seus folguedos, mesmo considerando que eles eram “pouco inocentes”, mostra a longa tradição de luta destes grupos sociais por existirem “festivamente” na sociedade brasileira. Uma existência que sempre exibiu conflito, negociação e barganha entre as partes. As danças e cantorias realizadas à porta da residência do vice-rei eram muito mais uma situação de afirmação de autonomia de um grupo social frente àquele que o dominava e muito menos uma situação de subordinação e alienação do escravo em face ao senhor. Deveremos ter em mente esta longa tradição quando observarmos, um século e meio depois, as escolas de samba.

Considerando uma das melhores fontes que encontrou para o estudo dos cordões, Eneida (op. cit.: 124) cita uma série de reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias*, em 1906, intitulada “Psicologia dos cordões”, que registrava a transformação dos cucumbis em cordões:

Houve um tempo em que uma das características mais interessantes do nosso carnaval eram os cordões de velhos piruetando por essas ruas afóra desde sábado até à madrugada de cinzas, atraindo a atenção do público pelas suas ricas vestimentas e suas famosas letras. Hoje os velhos são os que viram esses cordões. Quanto aos outros desapareceram por completo e agora só se vêem os índios, os marinheiros, os tocadores de adufes. Os cordões passaram a denominar-se “grupos” e alguns foram mais longe e adotaram a denominação clube, mais elegante e mais em harmonia com uma cidade que já possui avenidas. É verdade que o pessoal não mudou muito nem nas características nem nos cantos, nem na música. Mas o fato é que os cucumbis tão originais e os Vassourinhas precursores – quem diria? – dos Mata-Mosquitos desapareceram como desapareceram os velhos.

Não por acaso Eneida só começa a encontrar registros de cordões na imprensa a partir de 1886, com o aparecimento do Estrela da Aurora. Nos anos seguintes, progressivamente surgem outros grupos, como os Teimosos Carnavalescos, em 1895. Daí por diante o processo se acelera e, em 1902, começa “uma verdadeira era dos cordões”, chegando a polícia a licenciar duzentos cordões naquele ano e não se sabe quantos deixaram de obter a autorização oficial. Em 1905, a reprodução desses grupos foi de tal envergadura que *O País* conjecturou que, na falta das grandes sociedades, “os cordões fariam magnificamente o Carnaval de rua”. Tal entusiasmo justificou que em 1906 a *Gazeta de Notícias* realizasse um primeiro concurso entre cordões. Contudo, “em 1911 desaparecem os antigos cordões e em seus lugares surgem os ranchos”. Assim termina Eneida (op. cit.: 131) seu relato sobre a história dos cordões, sem revelar qualquer espanto, perplexidade ou questionamento de uma situação na qual, repentinamente, centenas de grupos carnavalescos desaparecem ou se transformam em outra modalidade de manifestação, como o rancho.

Já nas duas últimas décadas do século passado, com o inegável sucesso e proeminência das grandes sociedades, se dizia que o Carnaval do Rio era uma das maiores festas do mundo. E o número de grandes sociedades não passou de algumas dezenas em sua longa história, já que o luxo exigido e os grandes recursos mobilizados dificultavam seriamente sua disseminação entre as classes populares. Portanto, pode-se imaginar as dimensões do que deve ter acontecido, na virada do século, em meio ao trauma da Reforma Passos, quando algumas centenas de cordões tomaram a cidade desde a Zona Rural à rua do Ouvidor, que, por sinal, nos fins de semana anteriores, já vinham embalando a vida de seus habitantes com ensaios de batuques e cantorias.

João do Rio escreveu sobre os cordões, numa linha cujo conteúdo “bakhtiniano” é patente, conforme observou Soihet (op. cit.: 79).

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pletera de alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do Largo de São Francisco à Rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. (...)

De repente, numa esquina, surgira o pavoroso abre-alas, enquanto acompanhado de urros, de pandeiros, de xeques, um outro cordão surgia.

*Sou eu! Sou eu!
Sou eu que cheguei aqui
Sou eu Mina de Ouro
Trazendo nosso Bogari.*

Era intimativo, definitivo. Havia porém outro. E esse cantava aduço:

*Meu beija-flor
Pedi para não contar
O meu segredo a laiá.
Só conto particular.
Laiá me deixa descansar
Rema, rema, meu amor
Eu sou o rei do pescador*

Na turba compacta o alarma ocorreu. O cordão vinha assustador. À frente um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes. Com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas com berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gorgolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas d'oiro a chispar no dorso das casacas e grandes cabeleiras de cachos, que se confundiam com a epiderme de um empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou de pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos.

Abriqueei-me a uma porta. Sob a chuva de confetti, o meu companheiro esforçava-se por alcançar-me.

– Por que foges?

– Oh estes cordões! Odeio cordão.

– Sério!

Ele parou, sorriu:

– Mas que pensavas tu? O cordão é o carnaval, o cordão é vida delirante, o cordão é o ultimo elo das religiões pagãs. Cada um desses pretos ululantes tem por sob a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas, tradições milenares; cada preta bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas, recorda o delírio das procissões em Biblos pela época da primavera e a fúria rábida das bacantes. Eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chocalhando, berrando, arrastando a apoteose incomensurável do Rumor, de os respeitar, entoando em seu louvor a “prosódia” clássica com as frases de Píndaro – salve grupos floridos, ramos floridos da vida...

De fato, no texto de João do Rio os cordões eram naquele momento o último tipo, um exemplar do mais moderno “elo” das festas primitivas e populares ao longo da história. Como reconhece Soihet (ibid.), misturavam o profano com o sagrado e atualizavam a cultura grotesca⁴ tal como ela é mostrada por Bakhtin nos carnavais medievais. É também muito interessante observar, do ponto de vista teórico e filosófico, que o respeito revelado por João do Rio pelos cordões através de Píndaro⁵ comprova a observação de Martin-Barbero (op. cit.), segundo a qual uma das maiores contribuições da descoberta da cultura popular foi ela ter servido como uma cunha no pensamento moderno para a percepção da alteridade. Mas João do Rio não ficou apenas no plano filosófico da festa, logo voltando para os intensos acontecimentos da rua do Ouvidor:

Parei a uma porta, estendendo as mãos.

– É a loucura, não tem dúvida, é a loucura. Pois é possível louvar o agente embrutecedor de cefalgias e do horror?

– Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida paroxismada, todos os sentimentos, todas as cóleras a rebentar (...). Achas tu que haveria carnaval se não houvessem [sic] cordões? Achas tu que bastariam os préstitos idiotas de meia dúzia de senhores que se julgam engraçadíssimos ou esse pesadelo dos três dias gordos intitulado – máscaras do espírito? Mas o carnaval teria desaparecido, seria hoje menos que a festa da glória ou o “bumba-meu-boi” se não fosse o entusiasmo dos grupos de Gamboa, do Saco, da Saúde, de S. Diogo e da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras para acabar no total e formidável incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. (...) Os cordões são os núcleos irreduzíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio. Quantos cordões julgas que há da Urca ao Caju? Mais de duzentos! E todos, mais de duas centenas de grupos, são inconscientemente os sacrários da tradição religiosa da dança, de um costume histórico e de um hábito infiltrado em todo o Brasil...

Segundo Edmundo (op. cit.: 815-818), em 1901 os cordões ainda eram apenas a alegria do bairro, poucas vezes se deslocando para o Centro da cidade, uma delas especialmente para expor, no saguão do *Jornal do Brasil*, seu estandarte. O jornal retribuía a honra em guardar semelhante troféu, publicando pequenas crônicas de ditas agremiações, registrando suas origens, seus feitos e principalmente o nome completo de seus organizadores. Até nos lugares distantes e ainda rurais do Distrito Federal como Santa Cruz e Campo Grande, os cordões sonhavam aparecer na vitrine do *Jornal do Brasil* e alcançar publicidade tão valiosa. Quando visitavam a redação do jornal, cantavam coisas do tipo:

*Este estandarte consagrado
Da cô do má e do rubi,
Vem para ser depositado
Neste jorná que é o mais amado
Entre os jorná deste Brasi*

Como vimos, essa prática de ganhar publicidade através dos jornais tinha sido um dos elementos usados pelas grandes sociedades através dos pufes. Agora é incorporada pelos cordões e também pelos ranchos. No futuro, quando surgirem as escolas de samba, será expediente largamente aplicado por seus promotores como meio de divulgação e obtenção de legitimidade frente à cidade.

Ao lado de buscar boas relações com a imprensa e o público em geral, os cordões seguiam em seus desfiles a celebração de seu mundo sagrado e profano. João do Rio, na crônica citada, escreveu:

E no meio daquela balbúrdia infernal, como uma nota ácida de turba que chora as suas desgraças divertindo-se, que soluça cantando, que se mata sem compreender, este soluço mascarado, esta careta d'Arlequim choroso eleva-se do Beija-Flor:

*A 21 de janeiro
O "Aquidabã" incendiou
Explodiu o paiol de pólvora
Com toda a gente naufragou*

E o coro:

*Os filhinhos choram
Pelos pais queridos
As viúvas soluçam
Pelos seus maridos*

Era horrível. Fixei bem a face intumescida dos cantores. Nem um deles sentia ou sequer compreendia a sacrílega menipéia desvairada do ambiente. Só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei da fatalidade, só o povo diverte-se não esquecendo as sua chagas, só a populaça desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do carnaval.

Há outro episódio ainda mais comovente, acontecido em 1902 e narrado por diversos autores. Destacamos a narrativa de Edmundo (op. cit.: 844), que Soihet com razão observou ser um relato cinematográfico e ousamos dizer que bem poderia ser um roteiro que Glauber Rocha não recusaria. Trata-se do enterro de Angelino Gonçalves, o Boi, e Jorge dos Santos, integrantes do cordão Filhos da Estrela de Dois Diamantes, vitimados em confronto com o cordão rival Filhos da Primavera, no domingo de Carnaval, na esquina da rua Marquês de Abrantes com a Praia de Botafogo.

Saem os corpos do necrotério, que então se instala no edifício da Faculdade de Medicina, sito à Praia de Santa Luzia, junto à Santa Casa. Os da Estrela dos Dois Diamantes deixam a morgue organizando o préstito mortuário, com seu estandarte envolto em crepe, as caixas de rufo teatralmente

em funeral embora os sócios dentro das fantasias as mais escandalosas e berrantes. Os caixões negros e pobres vão à frente. A seguir, numa carreta, flores, palmas, coroas e grinaldas. Desce o préstito, que é numeroso, caminho do Catete. Pelos lugares por onde passa, o povo, reverente, se descobre. As senhoras persignam-se. Rezam. Se a tragédia afligiu toda a cidade! (...) Vai o bando lúgubre e silencioso roçando as calçadas do Largo da Glória quando, súbito surge-lhe pela frente, carregando pendões carnavalescos, caixas de rufo, bombos e tambores, um povaréu enorme, que ondula. São variadas agremiações congêneres que, em peso, querem, também, homenagear os heróicos batalhadores de Momo, no Campo da "Honra" e do "Dever" colhidos pela Morte. Os jornais da época dão o nome dessas agremiações. São elas: Filhos do Poder do Ouro, Destemidos do Catete, Maçãs de Ouro, Rainha das Chamas e Triunfo da Glória. É um espetáculo magnífico. (...) Centenas e centenas de homens vestindo as mais berrantes e excêntricas indumentárias de carnaval (...). Formados em continência, deixam passar os esquifes onde repousam os mortos. Depois, incorporam-se à massa espessa de acompanhadores. Pela rua do Catete segue o formigueiro humano, caminho de Botafogo, em passo ritmado (...), quando um dos ranchos tem a idéia de fazer soar, sobre a pelica de seus tambores, rufos melancólicos, em ritmada e fúnebre surdina: pram...pram...pram...pram... A idéia é amável. Agrada. Outros ranchos imitam-na. Rufam também: pram...pram...pram... O ruído dos passos, na calçada, é vencido pelo planger das pelicas que as vaquetas barulham. Ganha um pouco de vida a comitiva enorme. À frente, sempre, os dois ataúdes que dominós, diabos, clowns e pierrots carregam. Vão todos em marcha lenta (...) quando rompe uma voz misteriosa, num cristalino canto que se eleva, em adágio magnífico (...) A toada impressiona. Comove. É profunda. É serena. A princípio desenha angústia. É pranto e é sofrimento. Depois, desenrolada, ganha um ímpeto mais vivo, mais decisivo. (...) Aqui, ali, acolá, já cangloram instrumentos. Este clangor aumenta. É quando entra, animando-os, a bulha singular dos reco-recos. E dos pandeiros e chocalhos. Dentro de pouco o cantar ensurdece. Toma corpo. Ascende. (...) Já alegre. E profano. E mômico. E canalha. É o samba! As mulatinhas começam a rebolar as sobras dos quadris, saracoteiam negras crioulas de grandes saias rodadas (...) Os estandartes rodopiam no ar (...). A loucura é geral. Quando chegam ao cemitério, os funcionários da Santa Casa entreolham-se, espantados. Entram os dois caixões aos boléus, os mascarados que os carregam aos empurrões aos evoés. À frente deles, já passou um bando de índios emplumados, de arco, flecha e tacape, cantando, silvando (...). Quando a cova úmida e fria recebe os corpos que se enterram e cruzam no ar confete e serpentinas, o cemitério está coalhado de máscaras, de fantasiados álacs, que se agitam, massa colorida que se esparrama, fala, ri, barulha, gargalha, entre cruzes de pedra, ciprestes, anjos de mármore que abençoam, lousas, urnas funerárias e salgueiros (...) Sabbat magnífico! Momo domina seus muito amados filhos, soberbo e colossal, do seu trono invisível. É quando se vê um folião representando a figura da Morte, na sua negra e sinistra indumentária, tendo na mão esquerda um crucifixo de prata e na outra uma tibia, talvez autêntica, talvez achada no lugar, subir para um mausoléu de granito, gritando forte aos carnavalescos que o saúdam, como se fosse ele a própria alma carioca que ali estivesse a gritar cheia de sinceridade e de vigor:

– Viva o Carnaval!

Ao contrário do que sugere Eneida (op. cit.), os cordões não desapareceram em 1911, tendo sido substituídos pelos ranchos. Isto porque a história destas duas manifestações não foi determinada por uma relação de antecedência e consequência, mas de paralelismo e convergência, o que aliás a historiadora não desconheceu pois, em outro ponto, afirmou que "os cordões descendem dos cucumbis e os ranchos são derivados dos pastoris" (Eneida, op. cit.: 137). Ambos surgem nos bairros populares do Rio de Janeiro na últimas décadas do século e alcançam enorme popularidade na primeira década do século XX. Daí por diante a evolução de ambos se distingue. Enquanto os cordões vão "desaparecer" rapidamente, os ranchos passarão por um processo de reinvenção marcado pelas inovações trazidas pelo Ameno Resedá a partir de 1908, que lhes permitirão disputar a hegemonia do Carnaval com as grandes sociedades até a década de 30.

Tanto em Efegê (1965) quanto em Eneida (op. cit.), observa-se que há uma história dos ranchos antes do Ameno Resedá, com seus primeiros ou mais famosos, organizados por Hilário Jovino, Tia Ciata e João Cância, demonstrando que, de fato, o rancho, em menos de duas décadas,

passa por duas fases bem distintas. Em Moura (1983) pode-se examinar com mais detalhe esta primeira fase dos ranchos carnavalescos e seus personagens principais, por sinal também fundamentais na história do samba. Os ranchos começaram a aparecer naquela parte do grande anel de bairros “degradados” da cidade, ao norte e oeste do Centro histórico, reduto de imigrantes, trabalhadores pobres, onde surgiram o morro da Favela, o porto e a estação ferroviária central, lugar de comunidades como a dos negros baianos, cuja visibilidade levou para aqueles setores a denominação de “a pequena África do Rio de Janeiro”. A história dos ranchos se encontra nesses bairros, segundo conta um dos pioneiros, Hilário Jovino, de origem pernambucana, mas criado na Bahia, onde emigrou para o Rio, em 1872, num depoimento ao *Jornal do Brasil* de 18 de janeiro de 1913.

Quando cheguei da Bahia (...) já havia um rancho formado. Era o Dois de Ouro, que estava instalado no Beco João Inácio n.º 17. Ainda me lembro, o finado Leôncio foi quem saiu na burrinha. Vi e francamente não desgostei da brincadeira, que trazia recordação de meu torrão natal; e, como residisse ao lado, (...) fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho (...). Fundei o Rei de Ouro que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o carnaval (cf. MOURA, op. cit.: 59).

Embora desta parte de seu depoimento se possa deduzir que o Rei de Ouro tenha sido fundado quando Hilário ainda era recém-chegado da Bahia, a realidade é que ele mesmo, posteriormente, esclareceu em entrevista dada a 27 de fevereiro de 1931, que aquele rancho só foi criado duas décadas depois, isto é, em 6 de janeiro de 1893 (ibid.). Aliás, nas duas oportunidades ele refere-se ao fato de que na Bahia os ranchos de reis saíam no dia 6 de janeiro e que o “povo [do Rio] não estava acostumado com isso”, o que o obrigou a transferir a saída de seu rancho para o Carnaval. Na realidade, tanto naquela época como até hoje, no Rio, no Sudeste e no Brasil de forma geral, os ranchos de reis continuam a sair em 6 de janeiro. Assim, o nascimento dos ranchos carnavalescos é o resultado do deslocamento da apresentação de certos ranchos dos dias de Reis para o Carnaval. Inovação que já vinha em curso e à qual Hilário se submeteu e que segundo ele mesmo, conforme artigo do *Jornal do Brasil* de 28 de fevereiro de 1911, era necessário, porque, ao contrário da Bahia, no Rio de Janeiro era proibido usar fantasia nos ranchos que saíam no Dia de Reis (cf. Efege, op. cit.: 82, 83).

O deslocamento e a realocação de antigas festas e manifestações no calendário é uma recorrência na história das festas. O calendário cristão se adequou, aderiu, recobriu calendários pagãos e, do mesmo modo, os africanos se apropriaram do calendário cristão para continuarem a praticar os rituais de seus deuses no Brasil. Tais deslocamentos quase sempre decorrem de uma situação de força, como ocorreu também no caso da formação dos ranchos, segundo observou Moura (op. cit.: 59):

As origens próximas dos ranchos com os pastoris, sua ligação com a festa natalina cristã caracterizada pela saída no dia de reis, e a forma dionisíaca com o que o negro se apropria das festas católicas, provoca protestos e interdições que teriam como consequência o deslocamento das principais festas processionais negras para o tempo desinibido do Carnaval, e sua definitiva profanização.

Estamos de acordo com a explicação geral quanto às perseguições sofridas por estas manifestações; temos, porém, um problema com dois supostos nela embutidos. O primeiro é considerar que no Carnaval haveria menos pressão dos setores ilustrados sobre os grupos e festividades populares. Que tal deslocamento das festas processionais negras para o Carnaval teriam ocorrido porque se tratava de um “um tempo desinibido” e ali não existiriam as mesmas interdições à cultura popular que progressivamente passaram a vigorar nas festas religiosas. Entretanto, como vimos, se há uma esfera que os condutores da modernização no Rio de Janeiro estiveram preocupados em conquistar desde o princípio foi o Carnaval. O segundo suposto é a atribuição da forma dionisíaca ao negro como se fosse um patrimônio étnico, o que inspira certos estudiosos a imaginar a existência superorgânica de uma cultura afro-brasileira.

Não havia – dificilmente haveria – um território tranqüilo no Carnaval carioca do século XIX que pudesse abrigar festividades praticadas por grupos populares, fossem elas de origem negra, como os ranchos e os cordões, fossem de origem portuguesa, como o entrudo ou o zé-pereira. Se a simples carnavalização dos ranchos de reis fosse suficiente para explicar a trajetória dos ranchos, deveria também ter garantido aos cordões idêntico destino. Resta explicar, então, o que ocorrera com os ranchos que os distanciara dos cordões.

Já nos referimos que há uma fórmula explicativa que afirma que “os ranchos são cordões mais civilizados”. Isto quer dizer: eram ritualmente mais complexos, sobretudo depois do Ameno Resedá, quando passam a utilizar elementos e códigos mais próximos da cultura oficial. Como, por exemplo, desfilando num ritmo como a marcha-rancho, restringindo ao máximo os instrumentos de percussão e valendo-se largamente daqueles de sopro e de cordas. Por outro lado, os elementos herdados pelos ranchos carnavalescos foram frutos de larga elaboração nos ranchos de reis, que estão vivos até hoje. Por exemplo, a figura de mestres de harmonia, de canto e da coreografia têm sua origem nos ranchos de reis. Não foram os pioneiros dos ranchos carnavalescos, como Hilário Jovino, que inventaram estas formas de organização do cortejo. Ao contrário do que este sugere, em entrevista ao cronista carnavalesco Vagalume, porta-bandeira, mestre-sala, batedores etc., por pertencerem a folias de reis, eram bastante conhecidos no Rio de Janeiro.

Naquele tempo o carnaval era feito pelos cordões de velhos, pelos zé-pereiras e pelos dois cucumbis da Rua João Caetano e Rua do Hospício (atual Buenos Aires). O Rei de Ouro, meu Vagalume, quando se apresentou com perfeita organização de rancho, foi um sucesso! Nunca se tinha visto aquilo, aqui no Rio de Janeiro: porta bandeira, porta-machado, batedores etc. (cf. Moura, op. cit.: 59).

Em seu depoimento, Hilário Jovino não esqueceu de dizer que o Rei de Ouro saiu às ruas perfeitamente licenciado pela polícia, permissão obtida graças à intermediação de amigos policiais e jornalistas. E tem razão Moura ao observar que aí estava uma certa inovação, ou pelo menos “um princípio de realidade”, o fato de seus líderes passarem a cultivar suas relações com o mundo oficial e a imprensa, já que aí está uma das chaves de sua vitoriosa trajetória. Os ranchos eram herdeiros de uma tradição do mundo agrário, colonial e da escravidão. A questão que agora se colocava era como seus sujeitos celebrantes poderiam, em condições inéditas – no urbano, na sociedade moderna, liberal, tecnológica e cada vez mais capitalista –, negociar suas práticas e propostas festivas com o poder e a sociedade em geral. E dentro desta estratégia estavam a busca de alianças, financiamento, publicidade, solidariedade e outras relações que garantissem a sua legitimidade. E não se pode duvidar da eficácia desta estratégia e da posição de Hilário Jovino dentro da ascensão dos ranchos, quando ele recorda, em sua entrevista de 1931, que o Rei de Ouro foi recebido, em 1894, no Palácio do Itamarati, pelo marechal Floriano, então presidente da República. Aliás, já em plena segunda fase da história dos ranchos, o marechal Hermes, igualmente presidente da República, convidou o Ameno Resedá a visitá-lo no Palácio Guanabara, em 26 de fevereiro de 1911.

Contudo, esta não foi uma estratégia exclusiva dos ranchos e das quais os cordões não lançaram mão. Como vimos, eles também se organizaram sob a forma de clubes, conseguiram licença oficial para duzentos grupos e seu prestígio público foi suficiente para que em 1906 a *Gazeta de Notícias* promovesse o primeiro concurso entre os cordões da cidade. Concurso que Eneida (op. cit.) afirma, de forma vaga, ter se repetido nos anos seguintes, tendo sido sempre João do Rio membro da comissão julgadora do melhor cordão. Inclusive será neste mesmo concurso, em 1908, que o Ameno Resedá fará sua impactante estréia. Os cordões também tinham seus defensores letrados, seu cortejo ritual era complexo e tampouco eram “menos civilizados ou disciplinados que os ranchos”. Já em 1897, Mestre Valentim, um líder e organizador de muitos cordões, orientou os membros do Prazer da Lua, do morro de São Carlos, a obterem junto a Chiquinha Gonzaga a confecção da célebre marcha “Abre-alas”. Henrique Bernadelli ajudou na concepção de muitos

estandartes para diversos cordões, demonstrando que estes não eram impermeáveis ou incapazes de compreender e selecionar valores e elementos artísticos que vinham dos de cima (Soihet, op. cit.: 74, 75). O que então explicaria trajetórias tão distintas?

O fim súbito dos cordões, ou melhor, seu progressivo asfixiamento no princípio da década de 1910, foi, em grande parte, resultado da onda modernizadora e repressora que se seguiu à Reforma Passos, que não só jogou a pá de cal em velhos fora-da-lei como o entrudo e o zé-pereira, mas também perseguiu ferozmente os ranchos e os cordões, que antes do Ameno Resedá eram considerados parecidos. Não é de se estranhar que o primeiro concurso do qual o Ameno Resedá participou tenha sido a Festa dos Cordões, organizada pela *Gazeta de Notícias* (Efegê, op. cit.: 93, 94). Afinal de contas os ranchos se tornaram “cordões mais civilizados”; antes eles eram confundidos com os cordões e, portanto, também um alvo das atitudes repressoras, amplamente demonstradas por Soihet. No nosso entender, o que houve de modo específico com os cordões foi a “satanização”, através de sua associação com a violência, como hoje se faz com os bailes funk e como fizeram também com o samba e as escolas de samba.

A satanização dos cordões faz parte daquela ofensiva desencadeada contra as classes populares, da modernização que atinge seu clímax com a Reforma Passos, que depois de ter prendido e deportado para o Acre populares envolvidos com a Revolta da Vacina, expulsado centenas de famílias dos bairros centrais que moravam em cortiços condenados a demolição para dar lugar aos bulevares, passaram a perseguir de forma mais sistemática as festas, crenças e manifestações das classes populares. Em 1904 Passos investiu fortemente contra o entrudo. De forma geral, o violão e a modinha foram transformados em símbolos de vadiagem. A simples posse de um pandeiro poderia ser interpretada como indício suficiente de vadiagem que justificava a prisão. A Igreja passou a seguir a doutrina da romanização e promoveu sérios cerceamentos à religiosidade popular, como ocorreu com os negros que participavam da Festa da Penha, e a polícia cultivava uma rotina de provocações e arbitrariedades que potencializava a extensão dos conflitos. Contra os pais-de-santo e as seitas religiosas afro-brasileiras, foi desencadeada uma verdadeira inquisição e, no Carnaval, chegou-se mesmo ao requinte de proibir, em 1909, a participação dos tradicionais grupos de índio que desfilavam à frente dos cordões e dos ranchos desde o tempo dos cucumbis (Sevcenko, 1983: 32, 33).

Apesar disso, os cordões não morreram. Quando puderam e quiseram, transformaram-se em ranchos e, quando não havia tal alternativa, simplesmente abandonaram a designação cordão e passaram a se denominar bloco, o que de modo algum significou o fim das arbitrariedades, provocações e violências que se prolongaram pelo menos até estas agremiações se metamorfosearem em escolas de samba no final dos anos vinte. Um marco na história do desaparecimento dos cordões é, paradoxalmente, a fundação do Cordão do Bola Preta, em 31 de dezembro de 1918, um clube carnavalesco que existe até hoje, muito bem instalado em um andar inteiro de um prédio ao lado do Teatro Municipal. Tal percurso demonstra evidentemente que o Bola Preta nunca foi de fato um cordão, já que no artigo primeiro de seus estatutos aprovados em 1926 está escrito que “é sociedade recreativa e tem por objetivo único manter a tradição dos antigos cordões”, e seu parágrafo único prevê que, como seu objetivo é “cuidar de manter tais tradições”, a designação cordão jamais poderá ser alterada, pois isto “implicará na dissolução do Bola Preta” (Eneida, op. cit.: 133).

O que veio a distinguir os ranchos dos cordões foram certas contribuições relativas ao processo ritual e o aumento do luxo que grupos de classe média levaram para os desfiles dos ranchos e cordões, com o aparecimento do rancho Ameno Resedá, em 1908. Estes novos padrões estéticos estavam muito próximos daqueles apresentados pelas grandes sociedades, elementos que, associados a certas inovações, vão permitir que os ranchos disputem com as grandes sociedades a hegemonia do Carnaval oficial. O Ameno Resedá foi um clube majoritariamente formado por funcionários públicos de baixo escalão que faziam parte desses setores da classe média do Rio de Janeiro. Mas entre seus admiradores e colaboradores mais assíduos estiveram Paulo de Frontin,

Arnaldo Guinle, patrono do Fluminense Futebol Clube, Oswaldo Gomes, diretor do Fluminense, e Coelho Neto e família, o qual diversas vezes compareceu a eventos em sua sede no bairro do Catete.

Seu primeiro desfile na Festa dos Cordões de 1908, organizado segundo o enredo – corte egípciana – foi surpreendente. A figura do artista profissional contratado para conceber o desfile ou parte dele a partir de um enredo – o que hoje se chama carnavalesco – foi uma das inovações que apareceram logo no início. O caricaturista Amaro Amaral fez os croquis dos primeiros conjuntos vitoriosos. Em 1914, ano em que, pela primeira vez, alcançou a distinção de desfilar ao lado das grandes sociedades na avenida Rio Branco, passando também a utilizar carros alegóricos, contou com a contribuição de Kalixto Cordeiro na idealização e confecção do cortejo (Efegê: op. cit.: 106). Mas já em 1908 as fantasias eram faustosas, esmeradamente confeccionadas com tecidos finos, caracterizando magnificamente os diversos personagens de destaque. Um estandarte ricamente bordado evoluía graciosamente diante do numeroso cortejo. Uma das maiores inovações estava em seu conjunto musical, formado por mais de duas dezenas de músicos profissionais de gabarito, aos quais algum tempo mais tarde veio juntar-se Sinhô, o Rei do Samba, que ali foi diretor de harmonia. Em sua estréia, o grupo executou um variado repertório composto de 14 marchas, acompanhado por um coral em que se alternavam vozes masculinas e femininas perfeitamente ensaiadas sob a regência de um maestro, que cantavam as marchas como hinos da vitória.

A orquestra, o coral, o luxo das fantasias, a figuração do enredo e, sobretudo, a exata coordenação de todos esses valores artísticos para se obter resultado total imponente, era uma inovação deslumbrante e arrebatadora. As agremiações co-irmãs reunindo duas ou três dezenas de participantes, pobres de vestuário, sem subordinação a enredo ou a qualquer motivo e, principalmente, sem força musical sentiam-se derrotadas. Seus cânticos eram marcados apenas por batidas compassadas de castanholas, pandeiros, tamborins, e outros instrumentos rudimentares que faziam nada mais que ritmo e percussão (Efegê, op. cit.: 94).

A sofisticação musical do Ameno Resedá chegou a ponto de simplesmente adaptar para o ritmo da marcha-rancho trechos de óperas e operetas como *O Guarani*, de Carlos Gomes; *La Bohème*, de Puccini; *Geisha*, de Sidney Johns; pondo-lhes versos relativos aos enredos que eram cantados pelo coral. Efegê afirma que entre as mais revolucionárias inovações trazidas pelo Ameno Resedá estava a marcha-rancho, executada por exímios músicos, em formações onde predominavam instrumentos de sopro e de corda, superando aqueles “instrumentos rudimentares que nada faziam mais que ritmo e percussão”.

Por outro lado, aproveitando para pontuar nossa discussão, o valor que se deu ao ritmo e à percussão dos cordões mostra que, em 1908, já poderíamos ser o “país do Carnaval”, mas ainda não éramos o país do samba. Esta percepção torna mais interessante ainda a apreciação da revolução que principiará exatos vinte anos depois, quando, de ranchos e blocos dos quais começam a surgir as escolas de samba, seus sambistas decidem reabilitar o modelo de orquestra de percussão dos cordões, banindo os mesmos instrumentos de sopro que fizeram a distinção dos ranchos. Com isso, estes sambistas consolidarão uma formulação rítmica original – o samba moderno –, alcançando sua inquestionável identidade. Quando os pioneiros das escola de samba retomam a orquestra exclusivamente de percussão, tão marcante dos cucumbis e dos cordões, estavam reinventando sua própria tradição, o que esmaece mais um vez aquela idéia de que há no comando de processos como este uma essência; muito pelo contrário, há um intenso processo de troca, de intercâmbios, revalorizações, negociações e decisões dos “sujeitos celebrantes”.

As transformações de 1908 não significam que os ranchos se tornaram um patrimônio exclusivo destes segmentos medianos, pois grupos mais populares continuaram a participar dos desfiles e concursos, alcançando sempre lugares destacados naqueles certames. Como observou Soihet (op. cit.: 91, 92), o Recreio das Flores, rancho da chamada Resistência, sindicato dos trabalhadores do porto que congregava grande contingente de negros e imigrantes, já fazia sucesso

em 1912 pela qualidade de seus enredos e pela organização imprimida pela liderança de Antônio Infante, o Antoniquinho, um estivador. A trajetória do Recreio das Flores marca a história dos ranchos, dentre outros feitos, por ter apresentado em 1920 um desfile baseado na ópera *Aída*, num espetáculo “pleno de arte, luxo e bom gosto” que foi saudado como “uma verdadeira ópera ambulante”.

A interpenetração cultural era a tônica do espetáculo: uma agremiação predominantemente negra, tendo o enredo pautado uma manifestação erudita – a ópera de Gisusepe Verdi –, trazida para a agremiação por um trabalhador imigrante espanhol que do “alto das torrinhas do Teatro Municipal assistia às óperas, comprava e estudava seus libretos, para fazer com que o pessoal da estiva pudessem [sic] brilhar no carnaval” (ibid.)

A história dos ranchos é longa e multifacetada, escapando às possibilidades e limites deste trabalho percorrê-la em seu todo. Porém, ainda há alguns de seus detalhes que interessam às escolas de samba, como por exemplo a questão do uso dos temas nacionais em seus enredos. Dentro da história das escolas de samba, é um aspecto bastante controverso e muitas vezes discutido como algo inédito no Carnaval carioca. É visto como um reflexo, uma consequência das correntes modernistas que nos anos 20 valorizaram e confundiram o nacional e o popular, do crescimento do nacionalismo e, na sua explicação mais vulgar, atribuído a burocratas fascistas do Estado Novo (Cabral, 1996: 97).

Entretanto, a questão dos temas nacionais foi colocada para os ranchos no princípio da década de 1920 por pessoas como Coelho Neto. Num artigo publicado *no Jornal do Brasil* de 23 fevereiro 1923, ele manifestou seu tédio com as grandes sociedades, dizendo que as alegorias dos Democráticos, Fenianos e Tenentes se tornaram “sediças, reclamavam modernização. (...) Enfim ... aí estão os ranchos para estimular os clubes que poderão, querendo, dar uma nova feição ao Carnaval”. Coelho Neto compara os ranchos aos mergulhadores do oceano Índico que buscam em sua profundezas ostras onde estão pérolas que serão transformadas em jóias. “É o que estão fazendo os foliões dos ranchos: mergulham na tradição, digamos no ‘folclore’, e trazem à tona, não só a poesia como a música. Poesia e música de nossa gente, da nossa raça, para que os outros as aperfeiçoem e lhes dêem brilho” (Efegê, op. cit.: 90).

Pelo menos em termos de um nacionalismo bem estreito e oficial, o Ameno Resedá entendeu o recado ao pé da letra, pois em 1924, uma semana antes do Carnaval, o *Jornal do Brasil* anunciou seu enredo, “Hino Nacional”, concebido e dirigido pelo desenhista A. Pacheco. Era de fato uma inovação a julgar pelos enredos apresentados por alguns de seus concorrentes. Os Arrepiados apresentaram “Últimos dias de Pompéia”; os Caprichosos da Estopa, “Mi-carême”; o Cruzeiro do Sul, tema com o próprio nome; o Flor do Abacate, “Rainha de Sabá”; o Miséria e Fome, “Lohengrin”; e o Estrela do Paraíso, “Walkírias”.

O êxito desta primeira tentativa não foi como o esperado, ficando o primeiro lugar com o Flor do Abacate, o Ameno Resedá em terceiro lugar. Seu desapontamento com os critérios empregados pela comissão julgadora leva a que Amadeu de Vasconcelos, primeiro secretário do rancho, escrevesse a Coelho Neto, em carta aberta ao *Jornal do Brasil*, solicitando que se pronunciasse sobre o resultado do concurso. Em suas considerações, Vasconcelos afirma que o Ameno Resedá havia acolhido a sugestão e desafio de mais uma vez inovar o Carnaval, exibindo um tema de difícil concepção como o hino nacional, e que seus competidores se limitaram a desenvolver temas tradicionais, com personagens conhecidos e mais fáceis de serem representados, “(...) pois não seria preciso, por exemplo, mais do que adaptar ao préstito mais fotografias de diversos filmes já exibidos em nossos cinematógrafos, além da vasta literatura que há a esse respeito, em tudo favorecendo a quem tal tema quisesse enfrentar” (cf. Efegê, op. cit.: 51).

Coelho Neto, detentor de uma opinião respeitável na matéria, não desgostou deste apelo público, ficou lisonjeado, mas preferiu não tomar partido entre julgadores e julgados, todos

conhecidos seus, e alegou não poder “emitir juízo sobre os ranchos”, porque simplesmente não havia saído de casa durante o Carnaval. Por isto ele não saberia dizer

se foi realizado com riqueza e gosto e em conjunto numeroso, sei, porém, que era brasileiro, fundado em motivo difícil de ser apresentado em préstito, mas de intenção nobilíssima e edificante. É bom que o Ameno Resedá iniciasse a reação com o Hino, que é o canto de marcha da Pátria. Se o júri não lhe conferiu o primeiro prêmio, não deixou de louvar a idéia e certo estou de que, no ano próximo, o Ameno Resedá terá consolador triunfo vendo o seu exemplo imitado, com o que não só lucrarão os ranchos, tendo fartas novidades a explorar, como o povo que aprenderá alegremente, em espetáculos artísticos, a amar o Brasil através das poesias de suas lendas, dos episódios da sua história e dos feitos de seus heróis. Os precursores semeiam, não colhem. Este ano foi o da sementeira, a colheita virá depois... O primeiro passo foi dado e, já agora, ninguém poderá disputar a glória de haver norteedo pelo civismo as suas festas carnavalescas.

Na realidade, faltavam muitos passos para que as agremiações carnavalescas viessem a adotar o princípio dos temas nacionais. Seria necessário esperar a chegada das escolas de samba, que tomariam como sua a missão de representar as coisas nacionais. Tal demora não se deu pela falta da pregação de Coelho Neto, que prosseguiu pelos anos seguintes em defesa dos temas nacionais para os enredos dos ranchos, como em fevereiro de 1926, através de artigo no *O Globo*. Segundo ele, os temas nacionais renovariam o Carnaval, trazendo-lhe, todos os anos, alguma coisa inédita, ao contrário dos desfiles das grandes sociedades, que chama de “caldos requentados”, pela repetição, por anos, a fio, dos mesmos temas e carros alegóricos (cf. Soihet, op. cit.: 94).

Note-se que não era só um problema de nacionalizar os enredos, pois Coelho Neto argumenta que os temas clássicos já haviam sido explorados à exaustão; o que de certa forma repetia as mesmas críticas daquela geração que renovou as grandes sociedades nos anos 80 do século XIX, justamente pelo abandono dos temas e personagens de epopéias clássicas. Como naquela situação, agora, nos anos 20, começa a surgir a demanda por um novo objeto celebrado, os temas nacionais, que foram propostos por intelectuais aos ranchos, uma empreitada que um dos seus mais ilustrados sujeitos celebrantes, o Ameno Resedá, sem sucesso tentou levar seriamente à frente. Veremos que o atendimento a esta demanda só se verificará com as escolas de samba. Serão elas que darão curso a esta idéia elaborada pelos “de cima”, serão estas organizações paupérrimas e populares que saberão chegar a fórmulas que irão preencher tal necessidade.

Para levar adiante este panorama do Carnaval carioca das primeiras décadas do século, devemos agora retornar a 1907, para observarmos o nascimento do corso, que, juntamente com as grandes sociedades, foi uma manifestação típica da elite. Conta-nos Eneida (op. cit.: 151) que “em 1 de fevereiro de 1907, às 17 horas, entraram na Avenida, em carro do palácio presidencial, as filhas do Dr. Afonso Pena, então presidente da República”. O automóvel percorreu a avenida de ponta a ponta e as filhas do presidente devem ter passeado jogando confetes e serpentinas no público e outros veículos com que cruzavam, a julgar que logo após surgiram diversos carros e pessoas indo e vindo pela avenida, lançando contra os outros serpentinas, confetes e esguichadas de lança-perfumes (ibid.).

Assim, de forma tão simples e quase imediata, foi criada uma nova manifestação carnavalesca que ganhou o apoio dos jornais e o encanto do público. Em 1910, junto com a nova sensação que eram os ranchos, o corso já era uma grande atração aguardada ansiosamente pelo público. Seus cortejos foram fixados no domingo gordo que, por ser um dia sem maiores apelos, foi eleito o dia do corso. Seus desfiles começavam quando o sol de verão principiava a baixar. Os carros saíam do aristocrático Botafogo, seguindo pelos belos bulevares recém-construídos à beira da baía por Pereira Passos, criminosamente implantados sobre as areias de trechos das praias do Flamengo e de Botafogo, para chegar à avenida Central e percorrê-la de ponta a ponta, num trajeto em que seus abonados foliões e foliãs se entregavam a batalhas de confetes e serpentinas, trocavam troças e flertavam.

Eneida não afirma com precisão quando os cursos terminaram, mas nos anos 30 já se encontravam em crise e em 1957 ela testemunhou que não mais existiam. As razões cogitadas por esta autora para tal fim foram o aumento do número de automóveis, a metropolização e os problemas de trânsito que passaram a existir com o correr dos anos. O curso representou uma atitude concreta e bem-sucedida das classes superiores no sentido de dominar a festa carnavalesca. E muito de seu impacto inicial, de seu fascínio modernizador, especialmente quando se associavam, aos belos carros, belas mulheres, polarizou a atenção do público carnavalesco por algumas décadas. Junto com as grandes sociedades e os ranchos, ele ajudou a formar aquela paisagem de um Carnaval *chic* durante a República Velha, tal como visto por Queiróz (op. cit.).

Contudo, por esta época já não havia apenas uma única paisagem ou cenário carnavalesco carioca, pois, como a própria cidade, a festa também se descentralizou com o crescimento dos bairros. Dentro da própria área central, com o advento da Reforma Passos, a rua do Ouvidor deixa de ser o palco do desfile das grandes sociedades, para as quais desde logo estará reservada a larga, lustrosa e arejada avenida Central, leito natural para o aparecimento do curso em 1907, que logo receberá os ranchos em sua versão pós-1908, demarcando o Carnaval *chic* do Rio de Janeiro. Por outro lado, o crescimento do bairro da Cidade Nova, devido à sua ocupação por uma massa de imigrantes, sua densificação e à formação de favelas nos morros de seu entorno, fez com que a capacidade festiva de seus moradores construísse em torno da praça Onze um território sagrado para o Carnaval popular das mascaradas, dos cordões, ranchos pobres e dos blocos. Não por acaso ali estava a casa da Tia Ciata, centro religioso de negros baianos, da qual Donga retirou e gravou, em 1917, “Pelo telefone” – marco do samba carioca por ter sido o primeiro a ser gravado em disco, razão que levou seus historiadores a concordarem que este foi o ano do nascimento do samba. E mais ainda, será por aí mesmo que em 1928 nascerá a escola de samba, a partir de um bloco do vizinho bairro do Estácio.

Também nos bairros mais distantes e subúrbios, especialmente nos subcentros que se formavam, havia Carnaval com desfiles de blocos, ranchos e cordões. Tijuca, São Cristóvão, Catete, Botafogo e Madureira tinham os seus Carnavais, e até mesmo locais menos falados, como o Engenho de Dentro, serviram de palco de situações decisivas para a história do Carnaval carioca, como veremos adiante. Quando Tarsila do Amaral retorna de Paris, em 1924, trazendo em sua bagagem elementos conceituais neo-românticos que valorizavam o primitivo, o popular, o negro e o nacional, o Carnaval que acontecia em Madureira já era julgado por seus contatos no Rio de Janeiro suficientemente interessante. O Carnaval deste bairro já revelava um Brasil que os modernistas ansiavam por descobrir, razão pela qual Tarsila foi conduzida até aquele subúrbio no Carnaval daquele ano. Seus anfitriões cariocas estavam certos, pois, no mesmo ano da visita, a artista pintou o quadro “Carnaval em Madureira” (Amaral, 1975: 20).

Foi neste vasto território que surgiram os blocos, as últimas agremiações que devemos abordar neste período. Desde logo deve-se considerar que, de todas as manifestações carnavalescas analisadas até agora, esta é a de mais difícil descrição, já que não há um critério de unidade para identificar estes grupos. Assim, por exemplo, o termo foi aplicado para clubes carnavalescos, cordões e ranchos. Como já observamos “no começo houve certa mistura (...) quanto à denominação. Ora chamava-se todos cordões, ora de grupos, ora de ranchos, ora de blocos” (Eneida, op. cit.: 146). Os primeiros blocos licenciados pela polícia, anotados por esta autora apareceram em 1889. Eram o Grupo Carnavalesco S. Cristóvão, Bumba Meu Boi, Estrela da Mocidade, Corações de Ouro, Recreio dos Inocentes, Um Grupo de Máscaras, Novo Clube Terpsicore, Guarani, Piratas do Amor, Bendengó, Zé-pereira, Lanceiros, Guaranis da Cidade Nova, Prazer da Providência, Teimosos do Catete, Prazer do Livramento, Filhos de Satã e as Crianças de Família da rua Paulino Figueiredo.

As denominações refletiam distintos lugares, gostos, corporações profissionais, grupos de vizinhança, nível de renda, fixa etária etc., enfim, uma diversidade de variáveis que torna difícil definir o que era então um bloco. Pelo que Eneida informa, a era dos cordões também poderia ser

chamada de “era dos blocos”, pois ela afirma que em 1896 e 1898 ocorreram centenas de licenciamentos de blocos pela polícia. E dez anos depois sua importância e popularidade seguiam notáveis no Carnaval carioca, haja vista que em 1908 o Ameno Resedá faz sua estréia na Festa dos Cordões. Mas é justamente a partir desse ano que as trajetórias de ranchos e cordões vão divergir. Enquanto os primeiros serão admitidos no Carnaval *chic*, os outros vão ser perseguidos e associados de forma satânica à violência e distúrbios, de tal modo que ao longo dos anos 10 ou se converterão em ranchos ou simplesmente passarão a adotar denominação de blocos, grupos, conjuntos e clubes.

Parece que a renomeação dos cordões constituiu um diversionismo que procurou deslocar a onda repressora desencadeada contra as manifestações populares, bastante reanimada com o triunfalismo que se seguiu à Reforma Passos. Através deste artifício, seus membros procuravam fugir de um processo de satanização que sempre os associava a violência e bestialidades, como hoje se faz com os funkeiros e também se fez com os sambistas e macumbeiros.

Até 1908, blocos, cordões e ranchos desfilavam com um grupo de índios, uma tradicional reverência dos negros dos cucumbis aos primeiros habitantes da terra, que, além desta função simbólica, eram constituídos por jovens e homens suficientemente fortes para exercer as funções práticas de “batedores” do cortejo, o que lhes valia também a má fama de desordeiros, já que eram os primeiros a se envolver em eventuais tumultos. Pois bem, a grande medida para coibir a violência no Carnaval de 1909 foi simplesmente proibir o desfile de grupos de índios, estivessem eles em blocos, cordões ou ranchos. Dentro da lógica repressora do momento, mais que os próprios cordões, era preciso antes de mais nada eliminar os índios do Carnaval, para não falar naqueles que viam na eliminação dos índios reais um inequívoco sintoma de progresso do país (Sevcenko, op. cit.: 35).

Em 1914, a pressão que forçava os cordões a se transformarem em blocos aflora mais uma vez com a negativa do prefeito e general Bento Ribeiro em liberar verbas previstas para o subsídio de grupos carnavalescos suburbanos. Tal subsídio fazia parte de recursos autorizados para gastos com o Carnaval “urbano, suburbano e rural” e, mesmo sob protestos do *Jornal do Brasil*, Bento Ribeiro não liberou a parte correspondente ao subúrbio, sob a alegação de que ali estavam “os perigosos cordões”.

Em face de medidas como estas, é natural que os grupos carnavalescos se assumissem cada vez mais como blocos, embora continuassem no essencial com o mesmo ritual dos cordões. Como observou João do Rio (op. cit.):

É verdade que o pessoal não mudou muito, nem na caracterização, nem nos cantos, nem na música. Mas o fato é que os cucumbis, tão originais, e os Vassourinhas precursores, quem diria? desapareceram, como desapareceram os velhos. Mas a instituição dos cordões ficou, embora de novo etiquetada com o título de clubes...A herança ficou e os herdeiros gozam-na valentemente, animando com seus batuques e as suas trovas ingênuas os nossos dias de troça.

Não resta dúvida de que esta estratégia permitiu o desenvolvimento extraordinário dos blocos, dentro e através dos quais os cordões seguiam vivos. Sohiet (op. cit.: 83) registra que no Carnaval de 1922 o Centro da cidade foi invadido por uma enxurrada de cordões que, através de um barulhenta e infernal zabumbada, saudaram o velho e desaparecido zé-pereira, para total desgosto e horror daqueles que pensavam ter deixado tais manifestações no passado. Na realidade, como veremos adiante, mais que portadores do passado, os blocos naqueles anos já começavam a projetar o futuro do Carnaval, pois será de um deles que logo surgirá a primeira escola de samba, em 1928.

2.4 A Festa da Penha: um lugar incontornável para a cultura popular no Rio de Janeiro da República Velha

Com o início e o progressivo crescimento das gravações de sambas, observa-se também o começo do esvaziamento de seus modos mais tradicionais de difusão e popularização, como foi o

caso da Festa da Penha nas primeiras décadas deste século. Tal como a praça Onze, a Penha e sua festa é um lugar incontornável para a história e a geografia do samba, como se pode ver em Moura (op. cit.) e em Soihet (op. cit.). Depois do Carnaval, ela foi o evento mais importante para a cidade e para os sambistas pioneiros que ali se encontravam para festejar a santa e realizar seus batuques. Em primeiro lugar, esta festa exerceu a função de grande difusora do samba em seus primórdios, pois como Heitor dos Prazeres observou: “naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha, a gente ficava tranqüilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa da Penha” (cf. Moura, op. cit.: 73). Isto foi verdade para todos os músicos populares e sambistas da época, desde gente da nova geração do samba, como Heitor dos Prazeres, até para os grandes expoentes do samba amaxiado, como Donga e Sinhô, passando por gente mais identificada com outros gêneros populares, a exemplo de Pixinguinha e João Pernambuco. Não por acaso Noel Rosa, nos anos 30, homenageia a Penha como um “santuário do samba” em “Feitio de Oração”:

*Por isto agora
Lá na Penha vou mandar
Minha morena pra cantar
Com satisfação
E com harmonia
Essa triste melodia
Este meu samba
Em feitio de oração*

Apesar de tamanha importância, a Festa da Penha se tornou alvo de sistemática repressão policial, o que sempre foi denunciado pelos sambistas, o que Soihet (op. cit.) demonstrou em detalhe. Tal atitude era apenas um dos elementos da campanha desenvolvida pelo Estado, por grande parte da imprensa, pelos padres redentoristas e por intelectuais como Olavo Bilac, que pretendiam impedir a participação e crescente domínio dos grupos populares sobre a segunda maior festividade da cidade.

Freqüentada por mais de cem mil pessoas nos finais de semana de outubro, nos dias de festa a Penha recebia gente de toda a cidade e de todas as classes sociais. O lugar era ainda um arraial de subúrbio que começava a ser incorporado pela expansão urbana; entretanto, naqueles dias tornava-se o “centro”, como disse Heitor dos Prazeres. Até o final do século XIX a celebração foi dominada pelos portugueses, que depois das obrigações religiosas se regalavam com pratos típicos, se encharcavam de vinho e se embalavam ao som de fados. Porém, com a forte imigração e a abolição, os negros rapidamente se assenhorearam da festa, numa espécie de ensaio do que viriam a fazer com o Carnaval. E era exatamente contra eles que se abatiam as maiores condenações e perseguições.

Já em 1891, Soihet (op. cit.: 29, 30) encontrou indícios do começo da campanha repressiva, quando verificou que o efetivo policial designado para atuar na festa foi dobrado em relação aos anos precedentes e era “formado por 160 praças de cavalaria e infantaria”. O uso de militares treinados para atuar na guerra e, conseqüentemente, para matar, é um dos principais argumentos de natureza técnica que hoje se antepõe à idéia de utilizá-los na segurança urbana, tráfico de drogas etc.; entretanto, tal recurso foi normal na Festa da Penha, atuando ali tanto o Exército quanto a Marinha. Ao longo dos anos, estes contingentes aumentaram e atuaram, de forma descoordenada e conflitiva, com outras forças policiais, de modo que, sintomaticamente, se portavam na maior parte do tempo como grupos de provocadores infiltrados para produzir desordens, violências e arbitrariedades entre si e contra os populares.

No noticiário dos jornais, nos diferentes anos, são diversas as referências a desordens provocadas pelas forças encarregadas de manter a ordem. Em 1903, logo no primeiro domingo da festa, às duas e meia da tarde, quando a festa estava mais animada, alguns praças do Exército, um tanto alcoolizados, viraram um tabuleiro de doces pertencente a uma preta. O delegado da Primeira

Circunscrição ali presente logo interveio, com o fim de prender os praças, mas ante as solicitações desistiu da providência. O problema não estava, porém, resolvido – quando o delegado fazia comentários, numa roda, sobre o ocorrido, foi agredido por um alferes. Um grande conflito se instaurou, em que tomaram parte praças do Exército, policiais e pessoas do povo. Muitos saíram feridos do tumulto em que “se trocaram a esmo espaldeiradas e cacetadas durante longo tempo”. Gritos de socorro, mulheres e crianças pisoteadas e correrias completaram a cena. Mas, com tantas autoridades envolvidas, como costuma acontecer, nenhuma prisão se efetuou (Soihet, op. cit.: 31).

Nos anos seguintes, além de continuarem a se portar do mesmo modo, as forças de segurança se voltaram contra a crescente presença das manifestações culturais dos negros das festas. Assim, foi proibido que os cordões carnavalescos ali se apresentassem, que se formassem rodas de capoeira ou de samba, ou até mesmo o porte de instrumentos musicais desde o pandeiro até o violão, medidas que eram apoiadas pela maioria da imprensa, à exceção do *Jornal do Brasil*, e de intelectuais que publicavam artigos violentos contra a permanência da festa. É o caso de Olavo Bilac, que revelou na revista *Kosmos* de outubro de 1906 sua descrença no confinamento da Festa da Penha, pois às vezes ela transbordava do arraial para inundar “o centro da urbs”.

Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie - era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a cidade civilizada... Ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs...(cf. Sevcenko, 1983: 69).

O samba que havia sido proibido anteriormente foi liberado em 1907, mas sob o ardid da manutenção da proibição do porte de seus instrumentos musicais, que tinha o evidente objetivo de inviabilizar a realização de seus cânticos e danças. Para o cumprimento da proibição foram colocados soldados nas estação da Penha. O que os idealizadores da medida não consideraram é que, para aquela gente armar uma roda de samba, bastavam palmas, prato e faca e seus próprios corpos e vozes. Como observou Soihet (op. cit.: 36), “os populares, porém, não se renderam, acompanhando o samba com as palmas das mãos, ou, como no ano seguinte, ‘batendo nas garrafas com um pedaço de pau” . E ainda por cima, exibindo sua formidável cultura cômica, apelidaram o delegado responsável pela proibição de “doutor Tamborim” e fizeram diversos sambas com provocações e ironias. Às vezes o tom era ingênuo:

*Doutor tamborim não que
Gente na esquina em pé*

Ou então era claramente de protesto:

*Já estou zangado
não sei pra que vim
Estou amolado
Com seu tamborim
(cf. Soihet, op. cit.: 37)*

E sobretudo com irreverência como “fez uma preta gorda, que estava num samba, quando foi convidada para sapatear, se rebolou toda e, diante de um mulato taludo, forte e de carapinha cantou” (ibid.):

*Minha Nossa Senhora
Meu Senhor do Bonfim
Ainda hei de sambá
Com seu tamborim*

Medidas dessa ordem se reproduziram ao longo da década de 1910 e, depois da posse do padre redentorista José Maria Martins Alves da Rocha na direção da irmandade, em 1918, receberam considerável apoio de dentro da própria igreja. Segundo Vagalume, este padre privatizou a festa, transferindo-a do arraial para a Chácara do Capitão, o que lhe trouxe “uma renda fabulosa” (cf. Moura, op. cit.: 74). Tais medidas atendiam aos objetivos de romanização dos cultos religiosos promovida pelo Vaticano, que procurava expulsar os elementos do catolicismo e da religiosidade popular predominante até então. Assim, em 1920 são exercidas fortes pressões para que o chefe de polícia não permitisse a presença de blocos, cordões e batucadas dentro da festa.

Nos anos 20, a Festa da Penha começa a sofrer um certo esvaziamento, para o qual a contribuição mais importante não veio de medidas repressoras. Como foi observado anteriormente, o surgimento do mercado de discos na década de 10 e o desenvolvimento do rádio no final da década de 20 vieram retirar da Festa da Penha o lugar de principal difusora dos sambas e outro gêneros musicais que ali eram lançados, para serem aprendidos e cantados no Carnaval. Mas não resta dúvida de que esta festa foi um ímã que concentrou e potencializou a cultura dos pioneiros e pioneiras do mundo do samba carioca.

Para Tia Ciata e sua geração de baianas, festeiras tradicionais, mas que por sua posição defensiva na sociedade da época eram circunscritas nessa vocação ao âmbito de suas casas e ao Carnaval popular do largo de São Domingos e depois da Praça Onze, a Festa da Penha era o momento de encontro de sua comunidade de origem com a cidade, informando dessa cultura alternativa preservada e a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro (Moura, op. cit.: 74, 75).

Embora tenha alcançado o lugar de segunda festa da cidade, a Penha em certos aspectos e para certos grupos parece ter superado o Carnaval. O próprio fato de ela ser ao mesmo tempo sagrada e profana já lhe garantia um grau de interculturalidade muito superior ao do Carnaval, pois deste último não participavam grupos exclusivamente religiosos, que tinham presença garantida na Festa da Penha. Para líderes da cultura negra carioca como Tia Ciata e Heitor dos Prazeres ali era o “centro”. Muito provavelmente foi a percepção desta “centralidade” pelas mentes ilustradas da República Velha o que explica a sistemática e intensa repressão movida contra a Festa da Penha que, no final das contas, se voltou especialmente contra o samba e o sambista.

Notas

- 1 Nosso trabalho se inspirou fortemente no livro de Hermano Vianna e reconhecemos que o autor delimitou muito bem o seu objeto, fixando-se no papel dos intelectuais na ascensão do samba ao lugar de símbolo nacional brasileiro nos anos 30, não tendo, portanto, a obrigação de tratar das escolas de samba. Porém, parece-nos que tal descrição sem um quadro mínimo de referência da atuação dos sambistas, acaba dando a impressão de que apenas os intelectuais seriam suficientes para entendermos o processo de ascensão do samba. Seria como se contássemos a mesma história sem fazer referência à intervenção dos intelectuais, como se a “cultura popular pudesse tudo”, na feliz expressão de Martin-Barbero (op. cit.). No caso de Vianna, parece se dar justamente o contrário, isto é, para ele a cultura popular parece ser totalmente dependente da legitimidade dos intelectuais. Definindo os limites de seu trabalho, ele diz que seu livro é um estudo das relações entre a cultura popular e construção da identidade nacional e que a sua “escolha do samba como exemplo principal e campo de trabalho é estratégica, mas deve ser considerada apenas uma escolha entre dezenas de outras possíveis”. Segundo ele, “poderíamos usar o rock brasileiro como fonte principal de nossas reflexões. Mas o samba, ‘pão nosso cotidiano de consumo cultural’ (...) e de música brasileira por excelência ocupa um lugar central em todo esse debate” (Vianna, op. cit.: 33). Ora, se o samba é central nesse debate, como o pesquisador teria à sua disposição tantas possibilidades de escolha para refletir sobre o tema? Não temos dúvida de que é possível refletir sobre rock e identidade nacional brasileira, mas seria pertinente? Será que Vianna teve tanta autonomia para se decidir sobre seu objeto de tese quanto ele declara acima? Não é o que se lê em dois trechos, um na apresentação e outro nos agradecimentos, nos quais ele afirma que começou estudando a relação entre o rock e a cultura nacional, mas que, ao estudar o samba, foi completamente por ele “seduzido” (Vianna op. cit.: 14, 17).
- 2 Os limões-de-cheiro eram esferas ocas feitas de cera, nas quais se introduziam por um pequeno orifício água perfumada. Após esta operação, as esferas eram vedadas com cera derretida. A preparação de tais projéteis ocupava a quase todos nas semanas que antecediam os dias de entrudo. Aos homens e rapazes cabia a tarefa de derreter a cera e colocar o líquido nos moldes, que depois seriam preenchidos com água perfumada, pelas mulheres.

- 3 Recentemente Burke (1996) chamou atenção para o fato de paradas e desfiles de carros alegóricos serem comuns nos Carnavais de Florença e Nuremberg, no século XVI, de modo que a utilização desses carros pelas grandes sociedades a partir dos anos 1880 foi uma complementação do modelo inspirador e não o seu aperfeiçoamento. Vieira Fazenda (1921: 110), porém, já havia assinalado que não foi através das grandes sociedades que se viram pela primeira vez carros alegóricos em festas no Rio de Janeiro. Neste assunto a “prioridade” é do tenente agregado Antônio Francisco Soares que, em 1786, por ocasião dos festejos pelo casamento do príncipe d. João e da princesa d. Carlota Joaquina, foi incumbido pelo vice-rei, Luís de Vasconcelos, de construir cinco carros alegóricos utilizados nas paradas comemorativas. Os carros alegóricos foram construídos na “Casa do Trem”, sendo dedicados a Vulcano, Júpiter, Baco, Mouros e para as Cavalhadas Sérias. Eram engenhocas complexas: o carro de Vulcano, por exemplo, tinha um vulcão com a cratera em chamas e era puxado por um “carro com uma enorme serpente vomitando chamas pela boca movendo a cabeça, mãos e pés com uma naturalidade que parecia viva”.
- 4 Por “realismo grotesco” Bakhtin (op. cit.: 23, 24) entende o sistema de imagens e a estética característica da cultura cômica popular, traço que a distingue frontalmente do classicismo. No realismo grotesco o princípio material e corporal aparece sob a forma universal da festa utópica. Tanto o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente em uma totalidade viva e indivisível que os coloca no mesmo plano. “O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal, se opõe a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal ou abstrato de expressão separada e independente da terra e do corpo”. Por esta razão seu portador não é nem o indivíduo burguês nem o ser biológico, mas o povo. Daí o elemento corporal ser tão abundante, magnífico e exagerado, enquanto o elemento espiritual é objeto de um rebaixamento e degradação. “O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria”, e estes aspectos são marcantes na literatura e na arte do Renascimento, estando presentes em Rabelais, Cervantes, Shakespeare e Boccaccio.
- 5 Píndaro, poeta lírico grego (518 a.C. - 438 a.C.), aristocrata, aperfeiçoou cantos corais que celebravam as vitórias nas competições esportivas elogiando atletas, patrocinadores e deuses através de metáforas mitológicas. “A partir dessa forma, desenvolveu-se a ode pindárica, composta de estrofe, antiestrofe e epodo, gênero muito usado pelos poetas ingleses dos séculos XVII e XVIII (cf. *Enciclopédia Larousse*, 1995: 4609).

iii
escolas de samba: das origens
à oficialização (1928-1935)

APOTEOSE AO SAMBA

Silas de Oliveira
Mano Décio da Viola

Samba,
Quando vens aos meus ouvidos
Embriagas meus sentidos
Trazes inspiração
A dolência que possuis na estrutura
É uma sedução
Vai alegrar aquela criatura
Que com certeza está sofrendo de paixão

Samba,
Soprado por muitos ares
Atravessastes os sete mares
Com evolução
O teu ritmo quente
Fica ainda mais ardente
Quando vem da alma de nossa gente

Eu quero que sejas sempre meu amigo leal
Não me abandones, não
Vejo em ti o lenitivo ideal
Em todos os momentos de aflição
És meu companheiro inseparável de tradição
Devo-lhe toda gratidão
Samba, eu confesso,
És minha alegria
Eu canto para esquecer a nostalgia

3.1 As origens do samba

Segundo Cabral (1996: 19), o primeiro registro da palavra samba foi encontrado na revista pernambucana *Carapuzeiro*, de 3 de fevereiro de 1838, na qual o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama “escreve contra o que chamou de ‘samba d’almocreve’”.¹ Infelizmente, Cabral não dá maiores detalhes sobre as preocupações do frei com o samba, que por sinal não parecem ter sido acidentais, pois o folclorista Edson Carneiro já havia recolhido, antes dele, um outro registro da palavra em questão, numa quadrinha escrita pelo mesmo frei e na mesma revista, na edição de 12 de novembro de 1842:

*Aqui pelo nosso mato
Quêstava então mui tatamba
Não se sabia outra coisa
Senão a dança do samba*

Carneiro (1974: 54, 55) também mostrou que em meados do século XIX a palavra samba definia diferentes tipos de música e dança introduzidos e praticados pelos escravos africanos, que poderiam ser encontrados desde o Maranhão até São Paulo, formando uma espécie de região do samba. Como explica Cabral (ibid.), o folclorista “estabeleceu como integrantes de uma mesma família, de sobrenome samba”, manifestações distintas como: o tambor de mina e o tambor de crioula do Maranhão; o milidô do Piauí; o bambelô do Rio Grande do Norte; o samba de roda e o bate-baú da Bahia; o jongo do Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro; o samba rural e o samba de lenço de São Paulo; o partido alto e o lundu do Rio de Janeiro.

A existência de tantas manifestações que poderiam ser denominadas samba mostra que este, enquanto um gênero musical definido, simplesmente não existia, assim como torna-se impossível postular-se, como pretenderam vários de seus poetas, que o samba tenha nascido exclusivamente na Bahia. É claro que havia muitos aspectos comuns entre essas manifestações, uma delas foi o uso da “semba”, “a umbigada com que se transmite a vez de dançar no samba de roda”, no jongo e batuques de São Paulo, Pernambuco e Bahia (Carneiro, 1957: 113). A palavra samba é corruptela de “semba”, e será ela que irá “designar a música urbana herdeira do lundu e da modinha, impregnada dos ritmos fundamentais africanos”, que vai surgir entre as décadas de 1910 e 1920 no Rio de Janeiro.

De fato, como é consenso entre vários de seus estudiosos, o gênero musical moderno conhecido como samba nasceu no Rio de Janeiro, inventado por músicos e festeiros de seus bairros populares, principalmente na Cidade Nova e no Estácio. Foi nos pagodes da casa de Tia Ciata que surgiu, em 1917, “Pelo telefone”, samba reconhecido como o primeiro a ser gravado em disco. Na verdade, como observa Moura (op. cit.: 77), antes dele foram gravados pelo menos dois sambas: “Em casa de baiana”, em 1913, por Alfredo Carlos Brício, e, em 1914, “A viola está magoada”, cantada por Baiano (Eurípedes Capelani), que anos mais tarde será o versador no Deixa Falar. O problema é que eles não fizeram grande sucesso como veio a ocorrer com “Pelo telefone”, que assim se tornou um dos maiores responsáveis por definir e fixar o gênero musical. É isto o que justifica o seu lugar de primeiro samba.

Como observou Cabral (op. cit.: 18), o fato de o Rio de Janeiro ter sido a capital do Brasil desde 1763 e ter se convertido na maior e principal cidade brasileira, até meados do século XX, vai transformá-la num pólo de atração para pessoas das mais distintas origens e promovê-la a uma espécie de síntese da “cultura popular do país”. Aliás, não só um lugar de síntese mas também de principal centro de difusão para as novas modas, idéias, crenças. Além dos hábitos e manifestações culturais trazidas pelos escravos e imigrantes, aqui também chegavam em primeira mão e com

maior intensidade as modas importadas da Europa, como vimos com as grandes sociedades. Tal qual outros gêneros musicais modernos como o tango (Matamoro: 1996) e o jazz (Hobsbawm: 1990 b), o samba é filho de uma cidade submetida a grande variedade de influências e bagagens culturais de imigrantes recém-chegados, que através dele buscavam algum tipo de enraizamento num meio ambiente inédito e muitas vezes hostil.

Diversos autores se dedicaram a descrever o processo de surgimento do samba e um dos mais didáticos e completos desses relatos encontramos em Moura (op. cit.: 51). Num capítulo com o sugestivo título de “Geografia musical da cidade”, ele começa afirmando que a tremenda demanda por novos divertimentos e hábitos culturais torna possível comparar a virada do século no Rio de Janeiro com a “*belle époque* europeia, em suas características de produção e consumo cultural”. O novo público que então se formava já não se satisfazia simplesmente com os velhos folguedos, a exemplo do entrudo e das festas religiosas, e logo correram para os teatros de revista e *vaudeville*, cafés-concerto, cafés-dançantes e cinemas que foram abertos para atender ao anseio por entretenimento moderno das classes médias e superiores. Um fenômeno que por sinal era de natureza continental, atingindo suas principais capitais e grandes cidades, para as quais se dirigiam excursões sul-americanas de companhias francesas, portuguesas e espanholas que difundiam diferentes gêneros musicais como as polcas, xotes (do alemão *Schottish*), mazurcas, valsas e canções que muito freqüentemente caíam de forma intensa no gosto popular.

O mapeamento realizado por Moura (op. cit.: 52) dos gêneros musicais que imperavam no Rio de Janeiro e que tiveram influência no samba nos leva, em primeiro lugar, à modinha, um dos primeiros gêneros de canção brasileira que surgem no final do século XVIII. Sua força foi suficiente para, em 1775, ser levada pelo padre, carioca e mulato, Caldas Barbosa aos salões da aristocracia lisboeta. Com d. João VI a modinha, um tanto quanto italianizada pela influência que sofriam os músicos portugueses que em geral estudavam na Itália (Vianna, 1995: 39), retorna ao Brasil e será repopularizada entre os músicos locais, principalmente no Rio e em Salvador. Como observa Vianna (ibid.), o vaivém das influências na música, inclusive as de escala internacional, não esperaram pelos modernos meios de comunicação, de modo que no final do século a modinha era tocada por músicos amadores e apreciada nos espetáculos populares.

O choro é outro gênero de grande influência para a música carioca moderna e, no princípio, consistia apenas num modo particular de execução das músicas nacionais ou estrangeiras que estivessem fazendo sucesso. “Esse jeito de tocar do carioca (...) ganhou características próprias a partir das modulações graves do violão, a “baixaria”, e do espírito virtuosístico dos músicos (...)”, que não só acompanhavam os cantores sentimentais como também animavam bailes e festas populares. Desenvolvido por conjuntos musicais formados por instrumentos de cordas, como o cavaquinho e o violão, e de sopro, como a flauta, o oficlíde e a clarineta, seus músicos, os chorões, eram egressos da classe média baixa do Segundo Império e da República Velha, gente que podia comprar e desenvolver uma educação musical com tais instrumentos, o que na opinião de Moura estava fora das possibilidades da maioria dos negros da “Pequena África” e dos migrantes em geral. O que não foi o caso de um dos maiores chorões, Pixinguinha, que junto com Donga formou em 1919 o conjunto Oito Batutas, cujo rápido e grande sucesso os levaria a Paris em 1922, onde permaneceram por uma temporada de seis meses (Efegê, 1985:183).

Um terceiro gênero musical surgido à época foi o lundu, cujo traço marcante era a presença de ritmos negros que, misturados a outros gêneros musicais, chegaram a diferentes versões, havendo alguns casos de formulações eruditas. Sua forma de dançar preservou, das origens negras, a “semba” ou umbigada, dando-lhe um sensualidade atraente e que o tornaria um elemento freqüente nos teatros de revista. O lundu tinha semelhanças rítmicas com a polca, na qual a dança obrigava os casais a dançarem de forma enlaçada. Este modo de dançar será fundido à umbigada do lundu, forjando uma nova síntese, o maxixe, que apareceu nos bailes e gafieiras da Cidade Nova. Seu forte apelo sensual logo escandalizou e atraiu a atenção do público, especialmente dos homens que podiam praticá-lo sem maiores constrangimentos nos cafés-concertos e clubes de dança, fora do âmbito familiar e preservando suas mulheres e filhas do libidinoso lazer.

Como explica Moura (op. cit.: 54), o maxixe era mais uma dança do que um gênero musical específico e pode ser entendido como a música utilizada para embalar esta dança que foi uma espécie de tango brasileiro. Afrontando os padrões morais da época, sofre estigma e eventuais proibições. Apesar disso, torna-se “coqueluche” na cidade, sendo também exportado para Paris, onde alcançou sucesso através das apresentações do bailarino Duque. Depois do reconhecimento internacional, o maxixe chegará a ser compreendido como “manifestação da cultura nacional”.² Seu clímax se dá na segunda década do século XX, quando será destronado por um gênero internacional, o fox-trote, e mais importante ainda, será fundido a um novo gênero local que começava a surgir: o samba.

Na linha evolutiva modinha, lundu, maxixe e samba observa-se o aprofundamento dos elementos rítmicos e coreográficos dos negros na música carioca, presença que se tornará mais característica ainda depois da ascensão das escolas de samba. Para compreendermos este processo em maior detalhe, é preciso ter em conta que os primeiros sambas, como “Pelo telefone” e aqueles que se seguiram, na década seguinte, são considerados por seus críticos e estudiosos “sambas ainda amaxixados”, ou seja, samba de partido-alto com o andamento regular alterado ao qual foi incorporada a divisão característica do maxixe (Moura, op. cit.: 80). Este caráter híbrido dos primeiros sambas, a falta ainda de sua fixação como gênero musical definido podem ser constatados pelo fato de “Pelo telefone”, às vezes, ter sido designado como tango carnavalesco, samba carnavalesco; seu próprio autor, Donga, chegou a anunciá-lo como “tango-samba carnavalesco”, em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1917 (Moura, op. cit.: 77).

Estes aspectos híbridos de “Pelo telefone” são mais facilmente entendidos quando se acompanha a história de sua criação. O tema de nosso primeiro samba tem origem na campanha que o jornalista Irineu Marinho moveu em 1913, através do jornal *A Noite*, contra o chefe de polícia do Distrito Federal, acusando a polícia de ser incompetente e conivente com os jogos ilegais que eram praticados tanto em suntuosos cassinos como em qualquer esquina de um subúrbio distante. Os enteveros da campanha ganharam as ruas de tal modo que se tornaram tema de partido-alto na casa de Tia Ciata.

Em sua versão inicial como partido, e portanto aberto às improvisações, o samba teria sido cantado “solto como um pássaro” até 1916 nos pagodes, quando mantida a sua atualidade pela crônica questão do jogo na cidade, e já com o novo chefe da polícia, Aurelino Leal, Donga lhe teria dado um desenvolvimento definitivo com uma letra fixada pelo jornalista Mauro de Almeida, o conhecido carnavalesco Peru dos Pés Frios (ibid.).

No final de 1916 Donga registou como sua a seguinte composição:

*O chefe da folia
Pelo telefone
Manda avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar*

*Ai, ai, ai
É deixar mágoas para trás
É rapaz
Ai, ai
Fica triste se é capaz
E verás*

*Tomara
Que tu apanhe
Pra não tornar a fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer seu feitiço...*

*Ai, ai, rolinha
Sinhô, sinhô
Se embarçou
Sinhô, sinhô
É que a avezinha
Sinhô, sinhô
Nunca sambou
Sinhô, sinhô
Porque esse samba
De arrepiar,
Sinhô, sinhô,
Põe perna bamba,
Sinhô, sinhô,
Mas faz gozar,
Sinhô, sinhô.*

*O "Peru" me disse
Se o "Morcego" visse
Eu fazer tolice,
Que então eu saísse
Dessa esquisitice
De disse que não disse*

*Ai, ai, ai,
Aí está o canto ideal
Triunfal
Viva o nosso Carnaval
Sem rival
Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno só habitado*

*Queres ou não
Sinhô, sinhô
Vir pro cordão
Sinhô, sinhô
Do coração
Sinhô, sinhô
Por este samba*

A letra oficial e autocensurada de "Pelo telefone" foi a que menos sucesso obteve. Ela, na verdade, dissimula as muitas paródias que se valeram de sua melodia. Uma delas criticava diretamente Donga e partiu da casa de Tia Ciata, acusando-o com razão de ter se apropriado individualmente de uma obra que todos sabiam ser coletiva. Em um de seus trechos esta paródia afirma:

*Ó que caradura
De dizer nas rodas
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu*

Mas sem dúvida o seu maior sucesso esteve naquelas paródias que criticavam a odiada polícia, popularizada através de papéis distribuídos por meninos nas ruas.

Além de estar baseado em uma mescla de partido-alto com maxixe, Moura lembra que o refrão “Ai, ai, rolinha/ Sinhô, sinhô/ ...”, fazia parte de uma conhecida canção folclórica nordestina, um outro gênero de grande sucesso na época, difundido especialmente pelo Grupo Caxangá, que passou a recriar canções sertanejas num momento em que o tema do nacionalismo começava a ganhar maiores adeptos entre nós.³ O refrão em questão foi cantado em uma peça com referências sertanejas, *O marroeiro*, escrita por dois líderes desse movimento, Catulo da Paixão Cearense e Inácio Raposo, sendo apresentada em março de 1916, no Teatro São José, na praça Tiradentes.

Já conhecido nas rodas de samba, o lançamento de “Pelo telefone” em disco na temporada pré-carnavalesca de 1917 fez dele um sucesso estrondoso. Foi motivo de debates nos jornais, que tocaram no assunto de sua verdadeira autoria, ganhou popularidade unânime capaz de levá-lo ao palco do “Carnaval *chic*”, já que foi executado na avenida Rio Branco pelos Democráticos. Prudente de Moraes Neto, que presenciou o fato, disse a Cabral (op. cit.: 33) que “todo mundo percebeu que se tratava de uma música diferente”. Entre os grandes nomes dessa primeira fase do samba estão Sinhô, José Barbosa da Silva (1888-1930); Caninha, José Luís de Moraes (1883-1961); Donga, Ernesto dos Santos (1889-1974); Freitinhas, José Francisco de Freitas (1897-1956) e Pixinguinha, Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973). A liderança deste grupo de compositores esteve com Sinhô, que atingiu o posto de “Rei do Samba” pela quantidade e qualidade de suas composições, dentre elas os clássicos “Jura” e “Gosto que me enrosco”.

Esta foi a primeira geração de sambistas profissionais, embora Pixinguinha não tenha seguido o perfil de sambista. Viveram o tempo em que se abriam perspectivas para que os artistas populares se profissionalizassem, num momento em que o florescente mercado fonográfico apenas anunciava as dimensões nacionais que as transações de bens culturais vão atingir com a chegada da “era do rádio”, nos anos 30. Ao se apropriar de “Pelo telefone”, Donga agiu prevendo o que de fato, mais cedo ou mais tarde, aconteceria diante do sucesso daquele partido-alto. Qualquer um mais esperto registraria a autoria da música. Sua lógica não foi diferente daquela empregada por d. João VI, que, diante da iminente independência brasileira, aconselhou a seu filho, o príncipe d. Pedro, ficar com o Brasil antes que outro aventureiro o fizesse.

Apesar do grande sucesso do “samba amaxixado”, sua hegemonia não sobrevive muito mais que uma década e já em 1930 começa a ser superado pelo novo estilo de samba desenvolvido a partir dos blocos e escolas de samba. Tanto seus críticos e historiadores, a exemplo de Cabral e Tinhorão, como Ismael Silva, um dos fundadores do Deixa Falar, reconhecem que a superação do samba amaxixado se deu pela necessidade de se desenvolver uma música que permitisse aos componentes dos blocos dançarem, ao mesmo tempo que caminhavam no desfile processional. Tinhorão (op. cit.: 17) assim expõe o problema, nele incluindo a marcha-rancho:

A marcha e o samba não nasceram de um desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada de blocos e cordões.

Cabral (op. cit.: 34) afirma o mesmo dizendo que “tudo correria bem” para a turma de Sinhô, se uma nova geração de sambistas do bairro do Estácio não começasse a inventar um samba com o que “poderíamos chamar de uma síncope⁴ carnavalesca” adequada para o desfile processional. Isto porque tanto o maxixe quanto o samba amaxixado eram muito bons para dança de salão, porém pouco apropriados para os desfiles carnavalescos. Aliás, contra o maxixe, Tinhorão afirma que, apesar de muito apelativo, era pouco acessível e foi levado “à decadência pela dificuldade dos seus passos, quedas e parafusos”. E ele também tem razão ao sublinhar um fato que ainda não encontramos em outros autores, ou seja, de que a marcha-rancho também se desenvolveu para se adequar ao ritmo mais lento dos ranchos. O curioso de tudo isto é que Ismael Silva vai justificar o ritmo do novo samba, acusando esta lentidão da marcha-rancho de impossibilitar a dança do samba, no que tinha óbvias razões. Recordemos suas explicações, considerando que pudemos avaliar sua clareza quando a expusemos num seminário na Universidad de Barcelona (Fernandes: 1998), e vimos os rostos de nossos colegas da Catalunha se iluminarem, quando pronunciamos as

onomatopéias que definem, respectivamente, os ritmos da marcha-rancho e do samba, segundo Ismael Silva:

O samba da época não permitia aos grupos populares caminhar pela rua, de acordo com o que se vê hoje em dia. O estilo não dava para caminhar e dançar o samba. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: “tan tan tantan tan tan tantan”. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Então nós começamos a fazer um samba assim: “bum bum poticubumprogurundum” (cf. Soares, 1985: 95).

Vemos que o samba moderno nasceu do atendimento consciente a uma necessidade de um tipo de música que permitisse aos blocos e cordões dançarem o samba, sendo, portanto, muito mais uma questão de inovação do que tradição. A nova música foi tão conseqüente em seus propósitos que resultou numa manifestação carnavalesca que revolucionará seus desfiles profissionais, dando seqüência a um Carnaval em que as reinvenções se tornaram uma regra, como temos visto acontecer desde meados do século XIX. O samba moderno é, na sua parte original, um produto da reinvenção dos cordões através dos blocos, que não só reabilitaram e se fixaram definitivamente em seus velhos instrumentos de percussão, mas também introduziram ou inventaram novos instrumentos, como a cuíca e o surdo, que foram fundamentais para realçar sua originalidade sonora e alicerçar sua inovação rítmica.

Parece existir nas origens do samba moderno uma feliz teleologia de uma nova geração de sambistas liderada por jovens pobres, quase todos pretos e moradores do bairro do Estácio, que muito rapidamente, como se numa operação coordenada, serão seguidos e superados por muitos de seus pares que abundavam nas favelas e nos subúrbios, tão ou mais necessitados de exprimir sua existência na cidade, de ao menos simbolicamente conquistar a cidade. Esta é a nossa hipótese central e nos aproximamos do início de sua demonstração empírica. Porém, para fixar melhor o caráter revolucionário dos sambistas do Estácio, das mudanças originais e fundadoras que trouxeram para o samba moderno, vamos finalizar com um depoimento de Sinhô, o “Rei do Samba”, maior representante do já velho samba amaxixado, em janeiro de 1930, no *Diário Carioca*:

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Reparem bem nas músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com a marcha dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: “Mulher, Mulher, Nossa Senhora da Penha, Nosso Senhor do Bonfim, Vou deixar, A malandragem eu deixei.” Enfim não fogem disso (cf. Cabral, op. cit.: 36).

Além do reconhecimento de um novo samba produzido pelos “modernistas”, as críticas de Sinhô acusavam a aguda penetração do novo ritmo entre os blocos e no Carnaval de uma forma geral, denunciando sua ultrapassagem pelos jovens sambistas do Estácio que começaram a ter suas composições gravadas por grandes cantores da época, especialmente Francisco Alves. Segundo Cabral (ibid.), de forma indignada, Sinhô se referiu explicitamente ao samba “A malandragem”, de Alcebiades Barcelos, o Bide, que Francisco Alves lançou em disco em fevereiro de 1928 (entrando na parceria como autor). Para aumentar o desespero do “Rei do Samba”, Francisco Alves gravou o samba de Bide do outro lado de um disco que tinha o *charleston* (sic) “O bobalhão”, de autoria de Sinhô, cujo sucesso foi bem menor que o de “A malandragem”. Ele tinha razão, já que progressivamente os cantores profissionais passaram a dar preferência não só aos sambas do pessoal do Estácio mas também aos de sambistas de outras regiões da cidade, muitos deles ligados às escolas de samba que surgiam nas favelas e nos subúrbios.

3.2 Deixa Falar: a primeira escola de samba

Na década de 20, o Carnaval do Rio de Janeiro seguia ostentando a fama de maior festa do gênero. Com o já conhecido leque de manifestações civilizadas, as grandes sociedades, os ranchos e o corso, o Carnaval *chic* da avenida Rio Branco continuava a dominar a cena carnavalesca. Se os

partidários da modernização não conseguiram reduzir a participação dos grupos populares à condição de meros espectadores, pelos menos puderam deslocá-los de sua cena principal, o que veio a dividir o palco do Carnaval carioca em duas grandes concentrações. A avenida Rio Branco tornou-se o leito natural do Carnaval *chic*, enquanto na praça Onze foi tolerado o Carnaval popular, formado pela convergência dos blocos e cordões provenientes de toda a cidade.

Aparentemente tudo estava em seu lugar como as elites projetaram, já que de fato elas se tornaram as donas da festa e cuidavam de sua manutenção, como demonstrou Coelho Neto ao sugerir aos ranchos que passassem a desenvolver enredos relacionados aos temas nacionais. Revendo a cena de dentro dos anos 20, chega-se à conclusão de que seria muito pouco provável a alteração de quadro tão bem definido e estabilizado há duas décadas. Por isso mesmo, foi com grande impacto e surpresa que foi recebida uma nova manifestação carnavalesca que rapidamente desestabilizou e revolucionou este quadro, a começar pelo fato radical de terem sido os mais pobres da cidade que apearam, do cume da cena festiva, seus antigos senhores.

Literalmente falando, vemos que os anos iniciais das escolas de samba se constituem no momento mais espetacular daquilo que estudiosos da cultura brasileira chamam de “mistério do samba”. E, para dimensionar este fato, consideramos que é preciso levar em conta que, neste caso, não se trata apenas da ascensão e hegemonia de um gênero de música com origem em seus mais baixos estratos sociais, já que o mesmo se deu com o jazz e o tango. Mais que a música, no caso do samba, havia um espetáculo na cena mais intensamente pública da cidade. Talvez, mais do que em qualquer outra situação, aqui resida a possibilidade de se compreender a perplexidade provocada quando se tenta entender, mesmo ainda hoje, como um tipo de espetáculo produzido por negros e mestiços do Rio de Janeiro, habitantes dos subúrbios, favelas e bairros populares, pode ser tão rápido e eficaz na conquista da hegemonia cultural da cidade. Principalmente se lembramos que naquela época, embora já estivesse sob cerrado ataque de modernistas e nacionalistas, o pensamento dominante ainda era aquele em que negros e mestiços foram concebidos como raças humanas inferiores ou degeneradas, com as quais seria impossível construir uma nação moderna e civilizada (Ortiz, 1985: 21).

Apesar do sucesso imediato e crescente das escolas de samba, a Deixa Falar surgiu de um estratégia nada ofensiva. Aliás, a Deixa Falar bem serve como exemplo das palavras de Coelho Neto, segundo as quais “nem sempre quem semeia é quem colhe”, pois como aponta Cabral (op. cit.: 41) “a primeira escola de samba nunca foi escola de samba”. Como ocorreu com as demais escolas de samba, a Deixa Falar foi criada a partir de um bloco, fundado em 12 de agosto de 1928, mas, nos anos seguintes, evoluiu para a forma de rancho e, em 1932, quando aconteceu o primeiro desfile de escolas de samba da história, a Deixa Falar se despediu do Carnaval carioca, com uma melancólica participação no concurso de ranchos da avenida Rio Branco.

A trajetória normal entre os blocos da época era marcada por sua transformação em ranchos, quando atingiam certo crescimento e organização. Como observou Soares (op. cit.: 99), a agremiação criada pelos rapazes do Estácio não foi resultado de uma “improvisada decisão”, porque houve debates e confrontos entre diferentes projetos. Por exemplo, Ismael Silva declarou em diferentes ocasiões, como fez a José Ramos Tinhorão em 1965, que o real objetivo com a criação do Bloco Carnavalesco Deixa Falar era “imitar os ranchos fazendo um bloco de corda organizado, que a polícia deixasse sair sem bater” (cf. Soares, *ibid.*).

Um bloco de corda era aquele que tinha seu espaço delimitado e vigiado, dentro do qual só participavam pessoas conhecidas e devidamente autorizadas, o que era muito diferente dos chamados blocos de sujo, que se formavam espontaneamente nas ruas por grupos que seguiam uns poucos batedores de bombo ou latas. Totalmente informais e livres, não se sujeitavam a qualquer regulamento e por isso eram o alvo preferencial das agressões policiais. Muito pelo contrário, normalmente os blocos de corda saíam às ruas com a devida licença oficial, o que minimizava as chances de seus integrantes serem molestados arbitrariamente pela polícia.

Para ter licença oficial, a polícia exigia não só a identificação de seus responsáveis bem como o endereço da agremiação. Segundo Cabral (op. cit.: 42) a primeira sede da Deixa Falar foi

localizada no porão de uma casa de cômodos da rua do Estácio, 27, que junto com as casas vizinhas 29 e 31 formavam uma espécie de conjunto deste tipo de habitação popular. Aí foram realizados os primeiros bailes e reuniões festivas do grupo que depois se mudou para “uma sede definitiva, montada a capricho na Rua Hadock Lobo, 142” (Soares, *ibid.*).

Além de Ismael Silva (1905– 1978), faziam parte do grupo fundador da Deixa Falar os seguintes sambistas: Alcebíades Barcelos, o Bide (1902-1975), Nilton Bastos (1899-1931), Edgar Marcelino dos Passos (1900-1931), Osvaldo Vasques, o Baiaco (1903-1935), Silvio Fernandes, o Brancura (1908-1935). Quando fundaram a Deixa Falar já não estava com eles Rubem Barcelos, o Mano Rubem (1904-1927), irmão de Alcebíades Barcelos, e que segundo Cabral (*op. cit.*: 35) ficou “na história do samba como um pioneiro e uma lenda”. Seus sambas nunca foram registrados, o que torna impossível a avaliação de sua obra; sabe-se apenas que era sapateiro e “além de compor um novo tipo de samba e de tocar cavaquinho, Mano Rubem fundou um bloco carnavalesco no Estácio, chamado A União Faz a Força e que durou até a sua morte”, por tuberculose. A importância de Mano Rubem para seus companheiros foi retribuída em sambas que foram cantados no Estácio pela Deixa Falar, reeditando aquele traço marcante dos cordões que também cantavam a morte, como vimos em João do Rio. Seu irmão Bide fez:

*Que tristeza em meu coração
Choro porque morreu meu irmão
Era ele quem me ajudava a cantar
Era considerado em todo lugar*

Orestes Barbosa, em seu livro *Samba*, de 1933, registrou o seguinte samba:

*Morreu nosso Mano Rubem
O Estácio de saudade chora
Ó que mundo ingrato
Que a todos devora*

Antes de se tornar profissional, na época da Deixa Falar, Ismael Silva trabalhou na Estrada de Ferro Central do Brasil e foi auxiliar num escritório de advogados (Soares, *op. cit.*: 11). Bide também foi um dos que se profissionalizaram; suas qualidades de instrumentista lhe permitiram inventar o surdo e o tornaram um dos percussionistas mais requisitados do meio musical. Antes disso, como seu irmão Rubem, foi sapateiro. Nilton Bastos foi o grande parceiro de Ismael Silva antes de Noel Rosa ocupar este lugar, com a sua morte em 8 de setembro de 1931, de tuberculose “galopante”. Dentre as suas várias composições com Ismael Silva, está o clássico “Se você jurar”. Os dois formaram com Francisco Alves um trio de grande sucesso denominado os Bambas do Estácio e gravaram alguns discos pela Odeon. Entretanto, Soares (*op. cit.*: 83) observa, a partir do livro de Almirante *No tempo de Noel Rosa* (1963), que “por motivos ignorados, mas que podiam até ser identificados como discriminação aos sambistas modestos, eles só participavam juntos das gravações ‘não se exibindo nunca em teatros’”. De Edgar Marcelino dos Passos sabe-se que trabalhou na fábrica de cigarros Souza Cruz e que foi assassinado por engano numa mesa de jogo, na noite de 24 de dezembro de 1931. Baiaco (Osvaldo Vasques) e Brancura (Silvio Fernandes) também morreram cedo. Eram considerados malandros típicos, acusados de roubarem sambas dos outros, gente de briga que vivia como cafetões e seguranças na Lapa e Cidade Nova.

Além desses novos sambistas do Estácio, a Deixa Falar era composta por membros que tinham maiores afinidades com os ranchos. Talvez até mesmo por esta experiência, o escolhido para exercer o cargo de presidente foi Osvaldo Lisboa dos Santos, também conhecido por Osvaldo da Papoula e Boi de Papoula, sendo este último o nome de um conhecido rancho do qual Osvaldo havia participado anteriormente (Cabral: *op. cit.*: 44). Ele era estivador e Bide o achava “muito organizado”. Na função de técnico, responsável pelas alegorias e o figurino do bloco, assumiu Armando Fonseca Leite. Finalmente, a tesouraria ficou com um português chamado Guilherme, que também era dono de um dos botequins que aquela turma freqüentava.

Segundo Soares (op. cit.: 98, 99), os primeiros idealizadores do bloco Deixa Falar foram Alcebiades Barcelos, Nilton Bastos e Edgar Marcelino dos Santos. Já entre eles se cogitava organizar um “novo bloco de corda que apresentasse características diferentes dos ranchos”, um idéia que entusiasmou Rubem Barcelos, que naquela altura liderava um bloco chamado A União Faz a Força. Porém, Rubem morreu em 15 de junho 1927 e seu bloco também desapareceu. De modo que se tornou imperiosa a criação de um novo bloco no Estácio, o que vai ocorrer em agosto de 1928.

As reuniões onde se discutiram os destinos do Deixa Falar aconteciam normalmente nos botequins Apolo e do Compadre, freqüentados por moradores do lugar: estivadores, operários, malandros, sambistas, cafetões e boêmios. O financiamento do bloco vinha de modestas mensalidades de seus sócios, cinco ou oito mil-réis, dos bailes promovidos quinta, sábado e domingo em sua sede e das contribuições obtidas com o “livro de ouro”. Desta vez as iniciativas progrediram bem, de modo que Cabral (op. cit.: 43) encontrou no *Jornal do Brasil*, de 9 de janeiro de 1929, a primeira notícia do Deixa Falar, em nota que registrava seu comparecimento a uma festa “no Buraco Quente do Morro da Favela, promovida pelo Esporte Clube Carioca”. Mostrando que o grupo do Estácio mantinha contato com outros sambistas da cidade e trocava influências, ali compareceram blocos do morro da Mangueira, de Dona Clara, de Osvaldo Cruz, de São Carlos, da Saúde e do Santo Cristo.

Os blocos daquela época cultivavam muito tais encontros pré-carnavalescos, de modo que fomos encontrar um segundo registro de exibição pública da Deixa Falar em 20 de janeiro de 1929, quando ela participou junto com o Bloco Carnavalesco Estação Primeira (Mangueira) e o Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz (Portela) de um concurso para escolher o melhor samba (Silva e Santos, 1989: 55). A disputa teve lugar no Engenho de Dentro, à época, um subúrbio ferroviário que abrigava as oficinas da EFCB e tinha entre seus moradores forte presença operária.

Excetuando Silva e Santos (op. cit.), os estudiosos das escolas de samba não têm dado a devida importância a este concurso. Entretanto, a nosso ver, nele se decidiu um critério fundador para o ritual das escolas de samba, razão pela qual a ele voltaremos um pouco mais adiante. De qualquer modo, toda esta movimentação dos blocos descortina que, já em seus primórdios, a geografia das escolas de samba extravasava de muito o território do Estácio e da Cidade Nova, já tendo se instalado em favelas como a Mangueira e subúrbios como o Engenho de Dentro e Osvaldo Cruz.

No Carnaval de 1929 a Deixa Falar saiu às ruas todos os dias, desfilando do Estácio para a praça Onze, num cortejo que segundo Soares (op. cit.: 99) envolvia setecentas pessoas. A princípio este número parece espantoso, pois as escolas de samba desfilaram com pouco mais de uma centena de componentes nos anos 30 e, mesmo com todo o estrondoso sucesso, somente nos anos 50 estes números se aproximaram da casa do milhar. Tudo isto contribui para confirmar a idéia de que o Deixa Falar era um bloco com certa organização, no qual constatamos a existência de pelos menos dois projetos: o do rancho, patrocinado por seu presidente, Osvaldo da Papoula, e aquele que era do gosto de Ismael Silva, o do bloco inovador que radicalmente excluía quase tudo que viesse do rancho. Tal dilema marcará a história da primeira escola de samba e aí pode estar parte da explicação do paradoxo da Deixa Falar: nunca ter se tornado uma verdadeira escola de samba. Mas, para entendermos melhor o primeiro desfile, é importante ver algumas posições de Ismael Silva sobre o assunto. Além de ter participado da formulação do novo ritmo, ele também defendeu a idéia de que o bloco deveria apresentar um grupo de baianas, uma homenagem às mães-de-santo por sua importância na vida dos sambistas e do samba. Ele aceitou alguns elementos existentes nos ranchos, “mas sempre foi contra o enredo, evoluções, destaques e bailados estranhos ao samba. Contra tudo isso e também contra regulamentos”. De todo modo:

A Deixa Falar no desfile de estréia saiu bem ao jeito dos ranchos: sob um dossel de trepadeiras floridas – naturalmente nos tons vermelho e branco –, protegidos os sambistas pelas cordas valentemente contidas por espontâneos colaboradores, e tinha o seu caminho aberto por uma comissão de frente que mostrava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins numa imitação da fanfarra do desfile dos carros alegóricos das grandes sociedades (Soares, op. cit.: 101).

Tudo indica que este primeiro desfile foi um verdadeiro “samba do crioulo doido” e, segundo Cabral (op. cit.: 44), tal fórmula foi repetida no carnaval de 1930. Dois acontecimentos topológicos chamaram nossa atenção no desfile de 1929. O primeiro é que o bloco em seu dia de estréia não se preparou em sua sede, no Estácio, mas, por vantagens inexplicadas, saiu da sede do bloco carnavalesco Estação Primeira, situada num lugar conhecido por Buraco Quente, no morro da Mangueira. A outra nota topológica é que Ismael Silva, acompanhado de Francisco Alves, se limitou a apreciar seu bloco da calçada, marcando uma característica de sua trajetória, pois, apesar de figurar como um de seus inventores, Ismael Silva jamais se considerou um sambista de escola de samba.

A grande inovação da Deixa Falar foi a sua bateria, com tamborins, latas de manteiga encouradas (o surdo), cuícas, pandeiros e reco-recos, cuja função era marcar o ritmo da dança e dos sambas cantados. É importante esclarecer que, até meados dos anos 30, a regra existente previa que os sambas tivessem duas partes. A primeira, era composta por letra previamente conhecida e era cantada pelos puxadores acompanhados pelo coro da escola. A segunda, tinha de ser improvisada na hora por sambistas especializados que cumpriam a função de versadores, improvisadores ou solistas. Sem qualquer aparato técnico, o versador deveria ser também dono de potente voz que pudesse ser ouvida entre centenas de pessoas, de modo, que ao terminar seus improvisos, todo o conjunto pudesse retomar com voz uníssona a primeira parte. Havia portanto a necessidade de um instrumento suficientemente potente que marcasse este momento para o bloco. Daí a importância fundamental do surdo de marcação, inventado por Bide, cuja função foi didaticamente explicada por Ismael Silva:

Pois bem: aqui está a escola de samba. Milhares de pessoas. Um solista. Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista. Pois bem, como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando deve atacar a primeira novamente? Aí é que entra o surdo, que dá aquelas duas porradas fortes e o pessoal entra maciço, certinho (cf. Soareas, op. cit.: 101).

O dilema vivido pelo Deixa Falar, que se dividia entre os projetos de ser um bloco “diferente” ou se tornar rancho, foi decidido em 1931, quando seu presidente, Osvaldo da Papoula, resolveu ouvir a proposta do mestre-sala de ranchos Antônio Faria, o Buldogue da Praia, um peixeiro que trabalhava na praça Quinze, que sugeriu a transformação definitiva do bloco em rancho. Assim, seguindo numa contramarcha da evolução do samba, o Deixa Falar se exibiu como rancho no desfile organizado pelo *Jornal do Brasil* no Carnaval de 1931, numa categoria sem maiores compromissos competitivos. Seu enredo, bem aos moldes dos ranchos, foi “O paraíso de Dante”.

É de se notar que a transformação do Deixa Falar não resultou em divisões incontornáveis no grupo, já que Bide foi mestre de harmonia junto com Júlio Dantas, Nilton Bastos exerceu a função de primeiro diretor de canto, e até mesmo Ismael Silva, com suas posições nada favoráveis à alternativa dos ranchos, saiu da calçada e aceitou ser o segundo mestre de canto. Segundo Cabral (op. cit.: 45), o *Jornal do Brasil* gostou do Deixa Falar, reconhecendo que todos os seus figurantes estavam bem trajados, que tanto o canto quanto a parte instrumental foram “magníficos”, concluindo com otimismo que se via “ali, não há dúvida, o bom prenúncio da formação de um belo e disciplinado rancho”.

A decisão de se converter em rancho foi tomada em assembléia geral de 31 de dezembro de 1931. Osvaldo da Papoula que continuou na presidência, passou a contar com novos colaboradores e estrutura administrativa. Como vice-presidente assumiu Ademar Borges Monteiro, para a secretaria foi o compositor Eurípides Capelani, o Baiano. O técnico do bloco, Afonso Fonseca Leite, foi transferido para o barracão e a responsabilidade pelo enredo passou para uma comissão liderada por Antônio Faria, o Buldogue da Praia, que também foi nomeado presidente-tesoureiro.

Nas atividades pré-carnavalescas do Deixa Falar em 1932, tem destaque a sua apresentação no Teatro Lírico, ao lado dos ranchos consagrados como o Flor do Abacate e os Arrepiados, que foi bastante elogiada pelo *Jornal do Brasil*. Além disso, o rancho Deixa Falar seguia fazendo ensaios e bailes em sua sede e em locais como Ita Clube e o Apolo Clube. Seu ensaio geral foi

neste último clube, que ficava na rua de São Cristóvão 541, sendo coberto pela reportagem do *Jornal do Brasil* que ressaltou o grande número de pastoras presentes e observou: “Como ensaio geral não foi mal, uma vez que, com a transformação que se verificou, de bloco para rancho, a forma de ensaio tem que ser muito outra (...)” (cf. Cabral, op. cit.: 46, 47).

O enredo do Deixa Falar, “A primavera e a revolução de outubro”, é bem exemplar daquela situação em que os carnavalescos se utilizam da política como via auxiliar para êxito de seus projetos festivos.⁵ Assim, exaltando Getúlio Vargas e o novo regime, o Deixa Falar entrou na avenida exibindo-se para o público e uma comissão julgadora formada por Abadie Faria Rosa, presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Humberto Cozzo e Armando Vianna, respectivamente presidente e vice-presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, e pelo maestro Álvaro Paes Leme. Cabral. (op. cit.: 48) afirma que as duas músicas apresentadas no desfile foram compostas por Bide. A primeira era uma marcha, “Meu segredo”, cuja letra era típica da marcha-rancho: “As mariposas, tão lindas/ Nas noites de primavera/ Ao romper da madrugada”. Foi interpretada pelo coro e por Aurélio Gomes, um sambista e soldado de polícia, que com seu vozeirão e sua capacidade de improvisar sambas cumpria tais funções no Deixa Falar. A segunda música foi o samba “Rir para não chorar”, que fazia a exaltação do próprio rancho:

*Rir para não chorar
Quando passar
O Deixa Falar
Vejam a nossa beleza
Quanta riqueza
Pra quem pode enfrentar
Enfrentar*

Seguindo uma tradição que veio a ser mantida pelas escolas de samba até mesmo depois da oficialização dos concursos, em 1935, a segunda parte foi improvisada por Aurélio Gomes, considerado por seus contemporâneos um dos melhores na matéria, embora fosse incapaz de compor um samba por inteiro. Dele Cabral recolheu o seguinte improviso:

*Era meia-noite
Quando o navio apitou
Baiaco deu gargalhada
E o Brancura chorou
Me lembro que estava duro
Lá no Largo do Mercado
Encontrei Mano Brancura
Fiz um vale de um cruzado*

Apesar da estrutura montada, da qualidade dos talentos locais, da importação de um especialista em rancho e de um enredo dedicado ao regime da Revolução de 30, a verdade é que a *performance* do Deixa Falar foi um verdadeiro desastre e nem classificação obteve. Os vitoriosos do concurso dão uma boa idéia do mapa da distribuição dos ranchos e sua presença em todo o território da cidade. Quem chegou em primeiro lugar foi o Flor do Abacate e, em segundo, o Flor da Lira, de Bangu. Os Arrepiados, formado pelos operários da Fábrica Aliança e do qual participava a família do sambista Cartola quando ele era menino, receberam o prêmio de melhor harmonia; o Lino Clube de Botafogo ficou com a melhor evolução e os Parasitas de Ramos fizeram o melhor estandarte. O júri assinalou na ata do concurso as razões de sua decisão quanto ao Deixa Falar, afirmando, dentre outras coisas, que o conjunto se apresentou pequeno e era “um grupo sem pretensões” (cf. Cabral, op. cit.: 49).

Depois do Carnaval o presidente do Deixa Falar, Osvaldo da Papoula, deu entrevista em que acusou a comissão de Carnaval, especialmente o presidente-tesoureiro Antônio Faria, de ter desviado parte do dinheiro que deveria ser investido em fantasias e outro apetrechos. Para apurar

as devidas responsabilidades foi nomeada uma comissão de sindicância que não chegou a maiores resultados e, em 29 de março de 1933, nota com o título “União do Estácio de Sá”, publicada no *Diário Carioca*, dá por encerradas as atividades do Deixa Falar e anuncia sua fusão com o também extinto Bloco União das Cores, o que resultará no bloco carnavalesco União do Estácio de Sá.

Apesar desse fim melancólico, que ironicamente coincidiu com o primeiro concurso entre escolas de samba da cidade, de ter participado apenas de quatro carnavais e de nunca ter sido uma escola de samba, a realidade é que o Deixa Falar é reconhecido tanto pelos sambistas quanto por seus estudiosos como a primeira escola de samba. Foram seus membros que inventaram o surdo e introduziram a cuíca no samba. Foi ali que se criou a designação escola de samba, como se sabe uma autodeferência para os sambistas do Estácio, pois, sendo os inventores do samba moderno, se consideravam e eram considerados por seus pares mestres no assunto.

Do núcleo original de sambistas do Deixa Falar, Nilton Bastos e Edgar Marcelino morreram em 1931, Baiaco e Brancura em 1935. Bide se tornou profissional, participando inclusive da gravação do samba “Na Pavuna”, em 1929, no qual pela primeira vez foi utilizada a percussão característica da escola de samba. Depois do Deixa Falar, Bide jamais veio a participar intensamente de outra escola de samba. No que foi seguido por Ismael Silva, que também não mais se vinculou a estas agremiações carnavalescas. Osvaldo da Papoula, seguindo sua trajetória nos ranchos, foi para o Recreio das Flores, famoso rancho do bairro da Saúde com forte presença de estivadores.

3.3 “Mangueira não fica na África”: inovação e invenção da tradição nas origens das escolas de samba

“Mangueira não fica na África, mas no Rio de Janeiro”, foi o que proclamou o jornalista Jofre Rodrigues do alto do morro da Mangueira, em dezembro de 1932, visivelmente inebriado em meio a uma das primeiras apresentações que a principal escola de samba do lugar fazia para gente de fora do morro. Antes de chegar a tal conclusão, ele observou: “a cidade nunca subiu o morro (...) Ela percebe que aquilo faz parte de seu território e se espanta de não conhecer a si própria”. A declaração de Rodrigues é uma denúncia da alienação e da segregação que a cidade impõe ao morro. Mas suscita uma outra questão: “Mangueira não fica na África” pode também significar que não é na África que devemos buscar as origens e a originalidade do samba, mas em certos lugares do Rio de Janeiro que a cidade até então desconhecia. Sua originalidade não é ser africana, mas carioca mesmo.

As inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos, transformando-os em escolas de samba, apareceram entre 1928 e 1932. São elas: o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilar executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normatizaram as escolas de samba. A criação desta manifestação carnavalesca exemplifica perfeitamente o que Hobsbawm (1984:9) chamou de tradição inventada: “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”.

Como vimos, as grandes sociedades, os blocos, ranchos, corsos e cordões também inventaram e reinventaram suas tradições, buscando continuidade e relação com um passado. Reproduzindo este processo, a escola de samba pode ser compreendida como uma das últimas tradições inventadas no Carnaval carioca, não se tratando nestes termos de uma excepcionalidade mas de uma recorrência. Na realidade, o que sempre nos impressionou no processo de definição dos elementos rituais das escolas de samba foi a sua velocidade, mesmo considerando que esta é uma

das características marcantes das “tradições inventadas”, pois, como assegura Hobsbawm (ibid.), costumam se implantar com enorme rapidez, “às vezes coisa de poucos anos”.

Se retrocedermos ao processo de implantação de manifestações carnavalescas desde meados do século XIX, nos lembraremos que os mais rápidos foram o zé-pereira e o corso, que não levaram mais que um ano para cair no gosto popular, o que, pelo menos em parte, se explica pela pobreza de seus elementos rituais, que não requeriam maiores elaborações e organização de seus sujeitos celebrantes. As grandes sociedades, bem mais elaboradas e organizadas exclusivamente pelas classes superiores, também tiveram sucesso imediato. Porém, sua maior complexidade e maiores exigências de riqueza determinaram um crescimento mais restrito e mais lento. Por volta de 1870 sua evolução começa a apresentar sinais de decadência, mostrando que o ideal de José de Alencar – transformar em italianas as tardes carnavalescas do Rio de Janeiro – estava simplesmente fora do lugar ou, em termos mais conceituais, já não atendiam ao gosto do público e à demanda festiva. Tanto que passam por um processo de reinvenção ao qual não cabe retornar. As grandes sociedades levaram três décadas e passaram por transformações para chegar à hegemonia do Carnaval carioca.

Para alcançar o posto de rival das grandes sociedades, os ranchos também levaram décadas e passaram por uma reinvenção com o Ameno Resedá, não por acaso reverenciado com o posto de “rancho-escola”. Aliás, em 1908, quando surgiu o Ameno Resedá, parece que os ranchos estavam em processo de decadência ou de absorção pelos cordões, tanto que a estréia triunfal do rancho-escola foi no Festival dos Cordões e não no inexistente, ao que tudo indica, festival de ranchos ou coisa que o valha.

Considerando que não há vestígio de escolas de samba antes do Deixa Falar, vamos observar que estas manifestações carnavalescas firmaram o essencial de sua tradição ritual em apenas quatro anos. Hobsbawm (1984: 9, 10) apontou que as “novas tradições” têm disponíveis “depósitos bem supridos” de elementos rituais e simbólicos oriundos da religião, da pompa principesca, da maçonaria e do folclore. Elementos que são rapidamente mobilizados em prol de um denso conteúdo para as novas tradições. Ele observou que no caso do nacionalismo suíço do século XIX, que foi concomitante à montagem do Estado federal moderno na Suíça, “as práticas tradicionais – canções folclóricas, campeonatos de ginástica e tiro ao alvo – foram modificadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais”. Aliás, não foi outra coisa o que vimos, quando Coelho Neto começou a incentivar os ranchos a adotarem enredos de nossos “depósitos” de temas folclóricos. Entretanto, para voltarmos ao assunto dentro das escolas de samba, nos parece muito útil ter em conta o destacado interesse que Hobsbawm (1984: 22) deu às tradições inventadas para a história moderna e contemporânea:

Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica (...) como a nação e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado-nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. Todos esses elementos baseiam-se em exercícios de hegemonia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos porque a originalidade histórica implica inovação.

A primeira inovação que fundou uma tradição entre as escolas de samba foi o estabelecimento do uso exclusivo da percussão, admitindo-se o cavaquinho e o total banimento dos instrumentos de sopro de seu conjunto instrumental. A nosso ver, a fixação desta norma surgiu claramente ainda na temporada pré-carnavalesca de 1929, em 20 de janeiro, dia de São Sebastião e de Oxóssi, no subúrbio do Engenho de Dentro, numa reunião realizada na casa do jornalista e pai-de-santo José Gomes da Costa, mais conhecido como Zé Espinguela que, às vezes, virava também José Spinelli. Este personagem, chefe religioso do candomblé de muito prestígio, polígamo segundo a tradição africana, sambista e fundador da Mangueira, onde por sinal vivia uma de suas mulheres, tinha por costume realizar em sua casa “reuniões de música e de concursos musicais onde os participantes tinham que cantar ou improvisar músicas a partir de palavras ou temas que lhes eram propostos, modelo que, conforme Silva e Santos (op. cit.: 55), veio a ser adotado em diversos

programas da televisão brasileira. Foi com o objetivo de escolher o melhor samba que Zé Espinguela convidou para irem à sua casa o ainda bloco Deixa Falar, o bloco Estação Primeira, a futura Mangueira, e o Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz, a futura Portela. Muito provavelmente o convite envolvendo apenas estes grupos deve ter sido também consequência de alguma pendência já existente entre eles, como também indica que já naquela época não era apenas o Deixa Falar o único bloco a construir a história das escolas de samba.

Além deste concurso constar de depoimento de vários sambistas como Cartola, o próprio Zé Espinguela deu detalhes sobre o mesmo, numa entrevista ao jornal *A Nação*, em 1º de março de 1935, isto é, logo após a oficialização das escolas de samba pela prefeitura, no qual ele integrou a comissão julgadora. No concurso patrocinado por Espinguela, os grupos poderiam concorrer com dois sambas. O Estação Primeira veio com um samba de Cartola e outro de Arthurzinho; o bloco de Osvaldo Cruz, com uma composição de Heitor dos Prazeres, que foi a vitoriosa, e outra de Antônio Caetano. Quanto aos sambas da Deixa Falar, Silva e Santos (ibid.) afirmam que “não há fontes seguras que permitam determinar” as músicas apresentadas pelo pessoal do Estácio.

Quem liderou o Conjunto de Osvaldo Cruz foi Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (1901-1949), personagem cuja história expressa como nenhuma outra a ascensão das escolas de samba e que, portanto, irá sendo vista desde agora e aos poucos. Foi ele que, reconhecendo a importância dos sambistas do Estácio, decidiu levar Heitor dos Prazeres para Osvaldo Cruz, com o objetivo de aprender alguns ensinamentos sobre o samba. Aquela vitória mostrou ao seu grupo que ele estava no caminho certo. E, de fato, foi um prenúncio da hegemonia que esta escola iria alcançar e manter até pelo menos 1970, apesar de que, para a história das escolas de samba, o mais importante não foi a vitória da Portela, pois o que mais marcou este concurso foi a desclassificação do Deixa Falar, uma medida muito dura, principalmente porque eles é que eram a escola do samba. Como explicar avaliação tão demolidora da condição de mestres do samba e que consequências elas tiveram para a “invenção” de uma das tradições mais originais das escolas de samba?

Zé Espinguela não esclareceu por que desclassificou o Deixa Falar; entretanto, Cabral (op. cit.: 66) registrou que Juvenal Lopes, que foi o primeiro mestre-sala do bloco em 1929, testemunhou que Zé Espinguela desclassificou o grupo do Estácio porque Benedito Lacerda estava de “gravata e flauta”. Cabral não se arriscou a dar qualquer explicação sobre o fato, limitando-se a constatar que Juvenal Lopes não esclareceu “em que dispositivo o promotor da prova se baseara para tomar uma decisão tão drástica”. Não temos qualquer idéia para justificar a proibição da gravata. Quanto à flauta, nos parece claro que a sua proibição naquele concurso já reflete a regra do impedimento do uso de instrumentos de sopro e pode ter sido o seu momento inaugural. Não acreditamos que nenhum sambista ou seus críticos considerem inadequado atribuir a Zé Espinguela a instituição desta regra. Na pior das hipóteses, se esta já existia, não resta dúvida de que Zé Espinguela se portou como um fiscal rigorosíssimo de seu cumprimento ao desclassificar justamente aqueles que estavam naquele exato momento criando a escola de samba.

Conforme anunciamos anteriormente, a decisão de Zé Espinguela é a manifestação mais consciente que conhecemos de retomar a orquestra de percussão dos cordões e cucumbis e reinventar sua própria tradição, dominando um terreno fundamental, o da música e do ritmo que movimentam os grupos nas ruas. É muito provável que no pertencimento de Zé Espinguela ao “mundo do samba folclórico e do batuque africano” estejam os fundamentos dessa primeira tradição inventada das escolas de samba, que também abriu um campo de trabalho exclusivo para expansão de seus músicos e ritmistas. Como afirmam Silva e Santos (op. cit.: 68):

As escolas de samba reuniram em suas baterias todos os representantes desse tipo de ritmista (...). Eles conseguiram, dessa forma, realizar o milagre de conservar viva e evoluindo em pleno século XX, uma forma de arte que obedecia rigorosamente as limitações de sua matriz africana original: canto e percussão, apenas, como no batuque angola-conguense.

A dialética dessa história é que tal decisão foi a negação da negação dos instrumentos de percussão executados pelo Ameno Resedá. Afirmando aquilo que os ranchos depois de 1908 negaram, as escolas de samba operaram uma ruptura e uma descontinuidade inequívoca com os padrões estéticos, étnicos e de classe que vigoravam no Carnaval *chic* dominado pelos ranchos e pelas grandes sociedades. Foi principalmente através desta regra que as escolas de samba se distinguiram dos ranchos. Assim, esta situação esfacela idéias de que o que comandava este processo era uma essência ou tradição e as raízes africanas do samba surgem como decisão e não como imposição, pois, como estamos vendo, elas resultaram de trocas, de revalorizações, negociações e decisões de sujeitos celebrantes como Zé Espinguela.

Outra tradição instituída desde o princípio foi a apresentação do grupo de baianas que, ao lado da bateria, fazem parte dos elementos rituais originais que se mantiveram intactos por todo o tempo. Até hoje nestas partes da escola só entram as pessoas mais íntimas da comunidade da escola de samba. A ala das baianas é uma homenagem às mães-de-santo que sempre foram lideranças destacadas e parte integrante do mundo do samba. Soares (op. cit.: 99) observou que Ismael Silva não só sugeriu como exigiu que houvesse uma ala de baianas no Deixa Falar, antecipando-se ao que veio a ser uma obrigatoriedade depois de 1933. Um detalhe curioso é que, dada a resistência de muitas famílias, que limitavam a participação das mulheres no Carnaval, nos primeiros tempos as alas das baianas eram formadas por homens e não por mulheres de certa idade, como mais tarde se tornou a regra.

A dança do samba também resultou de transformações de rituais de matrizes africanas denominados por jongo, batuque e samba de roda. Antes apenas um dançarino ocupava o centro da roda, depois passou-se a admitir que um casal ocupasse esse centro dançando separado, e em seguida dando a vez a pessoas do mesmo sexo. Mas o convite ao próximo dançarino deixou de ser feito pela umbigada, a "semba", evoluindo para uma nova dança, cujos passos manifestavam "uma verdadeira reverência, (...) dizendo no pé, diante da pessoa escolhida, até tocar perna com perna... A ginga de marcha da escola condensa, não apenas os meneios do samba de roda, mas também de outros cortejos populares, reis do Congo, ranchos de Reis e do carnaval" (Carneiro, 1957: 115, 116). Quer dizer, a dança praticada pelas escolas de samba também foi uma inovação que se aproveitou de vastos depósitos coreográficos das festas populares, das quais foram preservadas referências explícitas de elementos rituais das classes superiores, como é o caso da dança específica do mestre-sala e da porta-bandeira, que evoluem segundo movimentos inspirados no balé clássico (Oliveira, 1996: 76) e que já existiam nos congos e nos ranchos.

A cadência do ritmo do samba tem relações explícitas com a velocidade da marcha do cortejo e óbvias implicações na própria dança. É sobre este aspecto não há dúvida de que o samba executado pelas escolas manteve seu andamento original até os anos 70, quando elas passaram a sofrer um processo de hipertrofia e seus contingentes saltaram da casa dos mil componentes, no final dos anos 60, para dois, três e até quatro mil componentes ao longo dos anos 70. Com efetivos deste tamanho e tendo a escola de desfilar num tempo determinado, cuja ultrapassagem ou atraso na implicam perda de pontos, o samba teve que ser acelerado para que o cortejo desfilasse mais rapidamente sem prejudicar a harmonia do conjunto canto, percussão e coreografia. Isto alterou totalmente o ritmo do samba e conseqüentemente inviabilizou, para grande parte do conjunto, a execução da dança do samba, que, somada à participação de um número cada vez maior de elementos de fora da escola e que não sabem sambar, foi tornando aquela cada vez mais restrita a certas alas e grupos de passistas. Em nome desse crescimento e da comercialização dos desfiles que passaram a ser televisionados, foi sacrificada a tão falada cadência do samba, e autoridades como Ismael Silva e Paulinho da Viola denunciaram várias vezes que as escolas desfilam cada vez mais num ritmo e com uma coreografia que se parecem com a dos ranchos.

Ao lado dos elementos inovadores, a dança e a música do samba, a orquestra de percussão e a ala das baianas, que deram uma feição realmente original às escolas de sambas, seus outros elementos rituais foram retirados dos ranchos e até mesmo das grandes sociedades; à exceção do samba-enredo, que também foi uma inovação que surgiu em seus primeiros anos, mas que levou

perto de década e meia para ser realmente instituído, como veremos de modo específico no último capítulo deste trabalho. Os elementos retirados dos ranchos são tantos que muitos autores vêem a escola de samba como sua herdeira, uma percepção que não nos parece das melhores, pois oculta a ruptura em termos coreográficos e musicais existente entre ambos.

O nascimento do samba se deu em meio a uma polêmica geográfica ou de origem: isto é, se ele veio do morro ou da cidade, o que foi abordado no antológico samba “Feitio de oração”, de Noel Rosa. Com relação ao gênero musical, os sambistas de outras escolas e contemporâneos do pessoal do Estácio não lhes negaram a primazia e o lugar de mestres. Contudo, o mesmo não acontece quando o assunto é escola de samba, pois, como vimos, se dependesse do Deixa Falar a história destas manifestações carnavalescas seria episódica. Daí, se quisermos buscar os albos das escolas de samba, teremos que subir os morros e ir ao subúrbio, como aliás já fizemos ao abordarmos o concurso de 1929 no Engenho de Dentro, pois foi nos recantos marginais da cidade, quase sempre em favelas, que as escolas de samba realmente floresceram.

Não discordamos de Noel Rosa, para quem o fundamental no nascimento do samba foi sempre a paixão. No entanto, o sambista e poeta de Vila Isabel, branco e da classe média, que muitas noites e dias passou no barraco de Cartola, provavelmente admitiria que surgir em morros e favelas foi a regra geográfica para as escolas de samba, a começar pela Mangueira; embora a Portela, que foi estabelecida num loteamento situado na planície do subúrbio de Osvaldo Cruz, seja uma notável exceção a este padrão espacial. No morro ou na planície eram comunidades pequenas. Nos anos 20 existiam em torno de cem barracos na Mangueira que, como o Salgueiro e a Serrinha, começou a se formar no princípio do século com a chegada de imigrantes, em sua maioria negros oriundos do Vale do Paraíba, de Minas Gerais e do Espírito Santo. Muitos eram novos não apenas no lugar mas na própria cidade. Entre estes estavam alguns envolvidos com religião, festas e esportes e que seriam os líderes de pequenos blocos e ranchos dos quais surgiram as escolas de samba.

Convém ter em conta que as favelas nos anos 20 eram algo muito diferente do que conhecemos hoje. A começar pelo fato de que estavam em processo de consolidação e tinham composição social, densidade demográfica e infra-estrutura muito distintas das de agora. E este período também se particulariza como o primeiro momento em que se agudiza a intolerância contra a favela. As comunidades da Mangueira e do Salgueiro foram seriamente ameaçadas, por ações judiciais, de serem varridas da cidade, uma experiência que não poucos ali já conheciam. Este era, por exemplo, o caso dos moradores do morro de Santo Antônio que, em 1916, após um incêndio tido como criminoso, foram tangidos para o morro de Mangueira. Felizmente, pelo menos em Mangueira nada disso aconteceu, já que seus moradores conseguiram em 1935 derrotar na justiça ações movidas pelos herdeiros daquelas terras que pertenceram a Saião Lobato (cf. Fernandes, 1996: 199). O mesmo ocorreu no morro do Salgueiro, conforme já mencionamos.

O estigma e a intolerância contra estas formas de habitação cresciam tanto quanto elas se expandiam por todo o território da cidade, impulsionadas pela imigração galopante e por um urbanismo excludente que concentrava seus investimentos nas áreas nobres e não destinava quase nada para os bairros e subúrbios populares. Neste sentido, a década de 1920 foi marcante. Começou com o prefeito Carlos Sampaio (1920-1922) ordenando a derrubada do sítio histórico da cidade, o morro do Castelo, na época ocupado por habitações populares. E terminou com o prefeito Prado Júnior (1926-1930) encomendando ao urbanista francês Alfred Agache um plano que se revelou tremendamente zeloso em finalizar um projeto urbano com uma rígida separação espacial entre usos e classes sociais. As concepções do tecnocrata francês nada tinham de originais, o que levou Abreu (1988: 86) a afirmar que o Plano Agache “constitui o exemplo mais importante da tentativa das classes dominantes da República Velha de controlar a forma urbana carioca”, quer dizer, de produzir uma metrópole em que pobres e ricos viveriam em duas cidades distintas.

Agache pretendia uma rígida separação de usos e classes sociais e sua maior atenção era justamente para aquelas áreas reservadas às atividades do Estado, que eram muitas em face da condição de capital do país, e para o consumo das classes superiores e médias. Daí ter voltado

suas baterias contra as favelas que, àquela altura, ocupavam diversos pontos da Zona Sul e do Centro da cidade, constituindo-se “no primeiro documento oficial a tratar explicitamente dessa nova forma de habitação popular” (Abreu, op. cit.: 87). Agache entendia a favela como um “problema estético e social” para o qual a única e bem conhecida solução era a erradicação:

Em toda a parte existe o contraste, os morros, estes rochedos isolados que surgem da planícies, desses bairros do comércio possuindo belos edifícios com artérias largas ostentando armazéns movimentados, às vezes luxuosos, têm às suas encostas e os seus cumes cobertos por uma multidão de horríveis barracas. São as favelas, uma das chagas do Rio de Janeiro, na qual será preciso, num dia muito próximo levar-lhe o ferro cauterizador (cf. Abreu, op.: cit.: 87, 88)

Abreu segue mostrando que Agache não desconhecia que ali viviam “operários de condições modestas”, vendo até racionalidade nos favelados por trocarem as desvantagens da insalubridade e do desconforto de tal moradia pela acessibilidade ao trabalho, para ele uma “comodidade muito apreciada devido à grande extensão da cidade”. Reconhece também que a favela era a única alternativa diante dos óbices criados pelos regulamentos e formalidades municipais, da ausência de qualquer medida oficial no sentido de proporcionar o desenvolvimento de vilas operárias, advertindo que tais medidas eram urgentes porque sem elas “é inútil tratar de suprimi-las [as favelas] antes de ter edificado habitações adequadas para agasalhar os infelizes que as povoam e que, se fossem, simplesmente expulsos, se instalariam alhures nas mesmas condições...”.

Apesar de todas essas considerações, o plano não poderia ter qualquer condescendência com a convivência tão íntima entre classes tão distintas. Neste ponto Agache esquece que os favelados eram formados por operários humildes, reduzindo-os a “uma população meio nômade, avessa a qualquer regra de higiene”. A presença destas aglomerações desprovidas de ruas, constituídas por barracos, sem esgoto, sem água e sem luz elétrica, era uma ameaça permanente ao seu entorno, pela potencialização de epidemias e incêndios. “A sua lepra suja a vizinhança das praias” e por tudo isto a destruição das favelas era um imperativo, “não só sob o ponto de vista da segurança, como sob o ponto de vista da higiene geral da cidade, sem falar da estética”. Ainda segundo Abreu (op. cit.: 88, 89), uma terceira e última razão apontada por Agache era que aqueles “nômades” começavam a se sedentarizar, a fazer construções melhores e perenes, principiando uma “organização social” e de “sentimento de propriedade territorial”, cimentados por laços de vizinhança e por costumes, razão pela qual era necessário impedir que ali se edificassem construções “estáveis e definitivas (...) que tornariam difícil e onerosa a expropriação total por causa da utilidade pública”.

Não nos parece impróprio deduzir que a visão de Agache sobre as favelas e seus moradores era idêntica ao senso comum na cidade, que na realidade deveria ser bem mais restritivo e repulsivo àquelas comunidades. A coincidência entre o aguçamento deste sentimento de rejeição da cidade pelas favelas e pelo subúrbio, com o grande impulso que as escolas de samba tiveram a partir desses lugares, pode reduzi-las a uma espécie de revanche ou de resposta àqueles que lhes negavam “o direito à cidade” (Fernandes: 1996). Porém, para os sambistas, pensamos agora que esta idéia de revanche só pode ser admitida depois de muitos fatos, pois, no princípio, o que eles pretendiam era, além de fazer algo diferente dos ranchos, poder brincar sem serem reprimidos pela polícia. De qualquer modo, quando enveredamos por estas questões, logo nos deparamos com aquela pergunta que é a base do “mistério do samba”: como é que aqueles grupos paupérrimos, entre os quais viviam ex-escravos, muitos mestiços e alguns imigrantes estrangeiros igualmente desgarrados e incultos, vivendo num meio hostil, puderam oferecer à cidade seu maior espetáculo?

3.4 Serrinha, Osvaldo Cruz e Mangueira: três referências para as origens, lugares e processos sociais na formação das escolas de samba

SERRINHA

Para avançarmos na compreensão da formação das escolas de samba, é necessário, em primeiro lugar, retomarmos os caminhos dos morros e dos subúrbios, para conhecermos os alicerces, os

materiais e os construtores dessas instituições culturais. Não eram poucos estes lugares; contudo, não podemos ir além destes três casos porque, sendo estes os mais bem conhecidos e estudados, são os que permitem estabelecer com maior segurança o conhecimento de alguns dos processos e formas sociais de desenvolvimento das escolas de samba.

Vamos começar pela Serrinha, uma comunidade situada numa encosta do morro do Dendê que, junto com o morro da Congonha, forma o vale que liga os subúrbios de Madureira e Vaz Lobo. A Serrinha fica num morro, mas não era uma favela e, segundo Vasconcelos (1991: 25), teve origem num dos muitos loteamentos da Companhia de Colonização Agrícola, de propriedade do visconde Moraes, que desde o princípio do século XX converteu em áreas urbanas imensas áreas do subúrbio carioca ocupadas por chácaras e fazendas (Gerson, 1965; Ribeiro, 1983). Mas se a Serrinha não era uma favela, também não era um bairro, sendo na realidade uma das periferias mais pobres do subúrbio de Madureira.

Vale espremido entre o extremo norte do maciço da Tijuca, ali formado pelo morro da Fazenda da Bica e um alinhamento de morros denominado serra da Misericórdia, onde estão o morro do Dendê e a Serrinha, aquela região sempre foi um importante ponto de cruzamento de estradas que ligavam a cidade a suas freguesias rurais, como a estrada Real de Santa Cruz e aquela que ligava Jacarepaguá com os portos de Irajá e da Penha. Apesar de estratégicos, boa parte dos terrenos de Madureira eram embrejados, o que deve explicar a demora da ferrovia em instalar uma estação no local, o que se deu em 1890.

Até então ali só havia chácaras, que foram o resultado do retalhamento da Fazenda do Campinho, efetuado antes do falecimento de sua proprietária, d. Maria Rosa dos Santos, em 1846. Numa dessas chácaras, que pertenceu a dona Clara, foi construído um ramal ferroviário e uma estação que levou o seu nome, em 1897. Vasconcelos (op. cit.: 27) explica que ali “os trens suburbanos faziam a volta para regressar a D. Pedro II, fato que até mais ou menos 1896 ocorria em Cascadura, num giratório, vagão por vagão”. A criação da estação de Osvaldo Cruz na linha da E.F.C.B., na periferia de Madureira, em 1898, mostra uma concentração de esforços no sentido de levar a urbanização para aquela região. Não é por acaso que entre 1896 e 1910 o número de passageiros no sistema de trens seria multiplicado por quatro, passando de cinco milhões para vinte e três milhões (Fernandes, 1996: 159). Finalmente, realçando ainda mais a posição de entroncamento viário da região, a Estrada de Ferro Melhoramentos (Linha Auxiliar), inaugurada em 1898, instalou a estação de Inharajá (Magno) a cerca de quinhentos metros da estação de Madureira.

A posição de imã exercida por Madureira se completou no princípio do século XX. Primeiro com o estabelecimento de uma linha de bondes para Irajá, em 1905, e em 1914 com a construção de um mercado atacadista ao lado da estação de Magno, cuja notável acessibilidade por bondes, trens e caminhões atraiu para si uma rede de comércio formada por lavradores, feirantes e atacadistas que já não precisavam se deslocar até a praça Quinze para negociar seus produtos. Tudo isso catapultou Madureira para a posição de segundo ou terceiro subcentro comercial da cidade, ao longo do século XX, disputando tais posições com a rica e chique Copacabana, sua grande rival. Serrinha, Osvaldo Cruz e Dona Clara são lugares periféricos a Madureira e centrais para a geografia e a história das escolas de samba. É verdade que em Dona Clara não se formou nenhuma grande escola de samba; porém, foi dali que saíram aqueles que levaram o samba para a Mangueira, segundo testemunhou Carlos Cachaça a Cabral (1996: 262, 263):

E havia samba no morro?

Carlos Cachaça – Não. Quem trouxe o samba para Mangueira foi Elói Antero Dias.

Como foi que aconteceu isso?

Carlos Cachaça – Elói era de D. Clara, lá em Madureira, Ele aparecia aqui no Rancho Pérolas do Egito e cantava um samba que eu nunca mais me esqueci:

*O padre diz
Miséré
Miséré nobis
O resto eram improvisos:
Amanhã vou na casa da Tia Fé
Vou tomar café*

Carlos Cachaça – Eram coisas assim. Me lembro que o Mano Elói cantou pela primeira vez na casa de Tia Fé (...). O samba começou na casa da Tia Fé, depois é que foi para o Buraco Quente, onde foram fundados depois dois ranchos. (...)

Foi Tia Fé quem fundou o[rancho] Pérolas do Egito?

Carlos Cachaça– Foi.

Como ela era?

Carlos Cachaça – Era uma crioula do tipo baiana. Aliás, não era baiana, era mineira, mas se vestia com roupa de baiana. Andava assim diariamente.

O que o Mano Elói vinha fazer aqui?

Carlos Cachaça – Ele tinha uns amigos na Mangueira, a Tia Fé, o pessoal. Vinha sempre com seus amigos de Dona Clara, o Pedro Moleque, o Pedro Lambança e outros amigos. Na época, depois do Estácio, era em Dona Clara que havia os melhores elementos do partido alto. Os grandes sambistas eram de lá e do Estácio”.

Os primeiros moradores da Serrinha, que ali foram viver no início do século XX, eram pessoas muito pobres, que foram expulsas de lugares mais valorizados, neles incluídos as melhores partes dos subúrbios e morros situados em áreas centrais, como o de Santo Antônio, Castelo, São Carlos e Favela. Muitos outros chegavam de fora da cidade, especialmente do interior fluminense, mineiro e capixaba. Apesar da extrema pobreza do lugar, Valença e Valença (1981) identificaram na Serrinha e em suas vizinhanças uma intensa cultura popular festiva. Seus promotores eram famílias e minúsculos grupos que se reuniam para organizar manifestações tipicamente urbanas, como pequenos blocos carnavalescos, mas também dando prosseguimento a manifestações importadas do mundo rural, como o jongo e festas religiosas (Lopes, 1992).

A diversão por ali não era cinema, teatro ou concertos, mas os blocos de seu Zacarias e de seu Alfredo Costa, as pastorinhas de dona Líbia e de dona Lucinda, as festas dos cachorros de Manuel Pesado e de dona Maria Rezadeira, e o jongo que era dado pelo Nascimento, pelo Antenor e por dona Djanira no morro da Congonha. Vamos começar pela festa dos cachorros, que acontecia no terreiro de Manuel Pesado, localizado em Turiaçu, estação ferroviária da Linha Auxiliar situada adiante da estação de Magno no sentido do interior. Esta festa consistia num grande banquete que era dado para cachorros de parentes e amigos do maranhense Manuel Pesado, em 17 de dezembro, dia de São Lázaro. Como explicam Valença e Valença (op. cit.: 11) a festa dos cachorros faz parte da tradição popular no Maranhão, tem registro literário em *Cazuza*, do escritor maranhense Viriato Corrêa, sendo ali costume prometer a São Lázaro a realização de “um jantar para cachorros” pelos portadores de feridas crônicas. A lenda do santo diz que Lázaro foi abandonado por seus parentes e amigos e que só encontrou a piedade dos cães, que lamberam suas feridas, daí ser ele o protetor destes animais.

Encontrar em Turiaçu a festa dos cachorros em 1920 reflete apenas que um imigrante resolveu dar continuidade a uma devoção religiosa regional num subúrbio da metrópole. Manuel Pesado era uma figura muito respeitável no lugar e seu ritual era muito concorrido, até porque, depois da grande comilança, se armava uma roda de jongo. Tudo isso mostra como as classes populares são capazes de reproduzir sua cultura num meio estranho. Mas o que é mais interessante na festa dos cachorros é o fato de ela ter prosseguido após a morte de Manuel Pesado, conduzida pela também imigrante mas oriunda do estado do Rio, vovó Maria Joana Rezadeira, que além de liderar a tenda espírita Cabana de Xangô, era jogueira e destacada sambista de blocos e escolas de samba.

Nascida em 24 de julho de 1902, numa fazenda em Valença, quase na divisa com Minas Gerais, Maria Joana foi lavradora até 1914, quando, tornando-se órfã, veio para a Tijuca trabalhar como empregada doméstica. Por volta de 1916-1917, se casou e foi morar em Mangueira, onde viveu por 12 anos, transferindo-se no final dos anos 30 para a Serrinha. Ali notabilizou-se, dentre outras coisas, por dar o jongo em sua casa, do qual era íntima desde criança ainda na fazenda, e estabeleceu-se como mãe-de-santo. Não sabemos a razão exata de vovó Maria Joana ter herdado o ritual maranhense de Manuel Pesado, morto em desastre ferroviário em Madureira, mas seguramente resultou das relações religiosas e sociais que mantinham entre si. Ela assumiu o banquete dos cachorros, adaptando-o às suas necessidades religiosas e festivas, que exigiram a mudança da data da festa. Por ser muito perto do Carnaval e concorrer com suas atividades de sambista na Império Serrano, ela transferiu a festa dos cachorros para 23 de abril, dia de São Jorge, embora para ela a data “correta” fosse 16 de fevereiro, dia de Obaluaiê. Em 1979, com 77 anos, exercendo todas as suas atividades e no alto da Serrinha, vovó Joana Maria Rezadeira deu o seguinte depoimento a Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 45).

– *É, minha filha, eu faço todo ano a festa dos cachorros. Devia ser no dia 16 de fevereiro, dia de Obaluaiê, mas eu faço no dia 23 de abril, dia da ladainha do Império Serrano, que sou eu que rezo.*

– *Porque a troca dos dias, vovó?*

– *Por que dia 16 de fevereiro é muito perto do Carnaval e, como eu desfilo, fico muito cansada, não é? Aí eu faço em outro dia, mas em intenção a Obaluaiê. Você já viu a casinha dele ali fora?*

– *Já, aquele com feridas e o cachorro.*

– *É. Mas a festa é assim: desde a véspera eu faço as melhores comidas. Porco, galinha, carne, arroz, tudo do bom e do melhor. Mando avisar as pessoas que têm cachorro para trazerem ele lá pelas nove horas da noite. Tenho que saber o número certo para arrumar os lugares na mesa.*

– *Ah, Tem mesa?*

– *Tem. Eu pego uma toalha branca bem alva, com uma cruz preta no meio e forro o chão. Ponho, pratos, copos, tudo direitinho. A imagem de Obaluaiê eu pego lá na casinha dele e boto na cabeceira. As pessoas chegam com os cachorros pela coleira. A gente enche o prato deles, bota vinho nos copos, cada um segurando o seu cachorro enquanto comem e bebem.*

– *E eles não brigam?*

– *Uns brigam, mas outros, coitadinhos, ficam tão nervosos que chegam até a se urinar, tremendo. Quando eles acabam de comer a gente dá de comer às crianças até sete anos. Depois os maiores e os adultos comem.*

– *Deve ficar a maior desarrumação, louça quebrada, não é?*

– *É, minha filha, mas faz parte da promessa. Quando todo mundo vai embora, a gente pega as quatro pontas da toalha com o que está dentro – o oló, a comida do santo – e enrola. Eu vou com o embrulho na mão e as pessoas em procissão atrás de mim. Damos uma volta na casa e eu deposito o oló na frente da casa de Obaluaiê. Fica lá uma noite. No dia seguinte eu despacho no mato.*

A festa dos cachorros é para nós um dos melhores exemplos da concepção de cultura popular proposta por Cirese (1980), na qual ela não é nem pode ser um todo orgânico, mas se constitui de cacos e fragmentos de si mesma e das culturas disponíveis, não definida propriamente por uma origem mas por um uso, como um fato produzido dentro de determinada realidade social. A partir da festa dos cachorros fica muito claro, como quer Cirese em sua oposição ao culturalismo, que o que menos importa é a “autenticidade”, pois esta não pode ser encontrada num passado romântico, já que está no aqui e no agora, isto é, nos modos e usos que são capazes de expressar o viver e o pensar das camadas populares, junto com estratégias de apropriação e combinação de seus saberes e memórias, com o que vem de outras culturas, especialmente as que lhes são hegemônicas.

A Serrinha se destaca como a meca do jongo no Rio de Janeiro, pela quantidade e qualidade de seus mestres. Mas o que é jongo? Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 35) informam que a palavra jongo vem do quimbundo, língua dos bantos de Angola, e designa uma festa de canto e dança de roda que no Brasil predomina no Sudeste, coincidindo com as áreas para onde foram levados contingentes de bantos escravizados. O Rio de Janeiro concentrou muitos bantos e o historiador José Honório Rodrigues chegou a atribuir a eles as origens de certas características da “psicologia carioca”: a malícia, o gosto pelas festas e a vivacidade. O vocabulário do jongo está cheio de palavras do quimbundo, sendo seus tambores chamados de: tambu, caxambu, ingoma, ingome, angoma, puíta e cuíca. Ali só há lugar para a percussão e seus tambores são construídos segundo a técnica banto, que prega a pele diretamente no cilindro dos tambores, aliás a mesma utilizada pelo sambista Bide para criar o surdo. Na Bahia os tambores são confeccionados de modo diferente, segundo a técnica iorubá, que fixa a pele no cilindro por meio de cordas e cunhas de madeira. Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 36) dizem que “lá não se reconhece o jongo por esse nome” e que este tal como o samba são contribuições dos negros bantos à cultura carioca.

Seguindo uma tradição dominante entre os africanos, o jongo é um exemplo de dança de roda, na qual um ou mais elementos são destacados do círculo em certo momento para dançarem e cantarem em seu centro por certo tempo, até voltarem para a roda e serem substituídos por outros participantes. O desenvolvimento do canto e da dança é comandado por um mestre e outros elementos que sabem perguntar e responder cantando de improviso. Assim o jongo é pautado segundo diversos “pontos”: a) ponto de louvação: no início; b) ponto de saudação: para saudar, ou “saravar”, alguém; c) ponto de visaria ou bizzaria: para alegrar a dança; d) ponto de demanda ou porfia: para desafio; e) ponto de gurumenta ou gromenta: para briga; f) ponto de encanto: para magia.

Os pontos devem ser respondidos e quando isto não acontece, dizem que o ponto e o jongueiro ficaram amarrados, quer dizer, são obrigados a cantar a mesma música até que alguém consiga responder à questão embutida. Para explicar melhor o que se passava, Silva e Oliveira Filho ouviram do jongueiro e sambista Aniceto do Império a história que vamos resumir, passada em Niterói:

O pessoal tinha vindo de longe, todo mundo maluco para jogar. Logo ao cair da noite acenderam a fogueira no terreiro, armaram a roda, os três tamborzeiros assumiram os instrumentos: um crioulo ficou no candongueiro, outro no agomapita e um terceiro no caxambu. Tudo corria bem até que um negro todo de branco cantou o seguinte ponto:

*Debaixo do papai velho
Menino tá sepurtado
Quero contá do meu ponto
Menino tá sepurtado*

Por mais de quarenta minutos ele cantou aquela melopéia sem que ninguém a decifrasse. A tensão era crescente. A situação não se resolvia até que alguém se lembrou de ir buscar o Mano Elói que estava conversando com o dono da casa. Elói aproximou-se dos tamborzeiros e depois de colocar a mão no agomapita gritou a saudação devida. Machado! Os tamborzeiros pararam. Um silêncio solene se fez na noite. Então o nosso já conhecido Mano Elói, cantou com voz grave e naturalidade de consagrado mestre do jongo versos que desamarraram o ponto:

*Meu irmão, sendo mais velho
Licença peço pra você
Eu vou desinterrá menino
pra nós aqui tudo bebê*

Enquanto cantava, afastou um dos tambores e, debaixo dele, desenterrou a garrafa de cachaça que no enigma dos versos representava o “menino sepurtado”. (...) Os atabaques recomeçaram a gemer, um sorriso alumiu cada rosto, estava desatado o jongo, agora todo mundo podia jogar.

Durante o ano, um dos primeiros a dar o jongo na Serrinha era José Nascimento Filho, o Nascimento, que trabalhava na Resistência do Cais do Porto. Nascido em 19 de março de 1903, em Três Rios, por ocasião de seu aniversário, que é também no dia de São José, ele promovia no terreiro de sua casa, à rua Itaúba, 242, um dos jongos mais concorridos do então Distrito Federal. Contam Valença e Valença (op. cit.: 6) que nesse dia, Nascimento, que era casado com dona Eulália e, ao contrário dela, não freqüentava samba:

(...) acordava cedo, vestia-se de branco com uma camisa azul e dirigia-se à Igreja de São José, no Centro, para assistir à missa do santo. Voltava para casa e começava a preparar as comidas e os foguetes para a festa da noite. Eulália lembra-se ainda de jongos cantados em sua casa.

*Morená, morená
o jongo não é de pula, morená
o jongo não é de puia (sic)
não é nada
você acompanha minha toada, morená*

Ou também:

*Tambor, tambor
chama quem mora longe, tambor
tambor, tambor
vai chamar quem mora longe, tambor*

Nesse mesmo dia, no morro da Congonha, quem dava o jongo era dona Florinda. No dia 29 de junho, dia de São Pedro, o jongo era na casa do estivador Antenor dos Santos. Na mesma rua Itaúba onde morava o Nascimento, mas no número 298, dona Marta ou Tia Marta do Império (1886-1993), que nasceu em 26 de julho, dia de Santana, também dava jongo no seu aniversário. Mãe-de-santo respeitada na Serrinha, antes de pertencer ao Império Serrano defendeu as escolas de samba Rainha das Pretas e Corações Unidos do subúrbio de Rocha Miranda. Nos dias de Santana, o terreiro era coberto de folhas verdes e o jongueiro João Ricardo, que morava em Jacarepaguá, puxava o ponto inaugural:

*Vamos abrir o terreiro
Foi Santana quem mandou
Na casa da Mana Marta
Foi Santana quem mandou*

Lugares de jongo como a Serrinha geraram blocos que estão entre os primeiros que se transformaram em escolas de samba, entre 1928 e 1932. Eram blocos que envolviam as famílias do lugar, sendo formados, com as exceções devidas, pelos mesmos que davam o jongo. Na origem do Prazer da Serrinha destacam-se os blocos formados por Francisco Zacarias de Oliveira e por Alfredo Costa. O primeiro, seu Zacarias, um negro, alto, forte, tinha grande capacidade de liderança e, além de criar e incentivar a organização de blocos, era cabo eleitoral do político Edgar Romero e funcionário da repartição de limpeza pública municipal. Dizem que a sua casa parecia um clube. Dona Eulália – esposa do Nascimento do jongo que não freqüentava o samba, e um dos 11 filhos de seu Zacarias – afirmou a Silva e Oliveira Filho (op. cit.:29) que o primeiro bloco fundado por seu pai foi o Borboleta Amorosa, cuja sede ficava na casa em que moravam, no beco do Novais. Depois fundou os blocos Primeiro Nós, Bloco da Lua, Dois Jacarés e Três Jacarés, até se associar ao bloco Cabelo de Mana, organizado por Alfredo Costa, seu Alfredo.

Juntamente com sua mulher, Aracy Costa ou dona Iaiá, seu Alfredo chegou à Serrinha em 1928, vindo da rua do Sanatório, em Cascadura. Da nova sede, o Cabelo de Mana saiu por dois anos para desfilar com sucesso no Carnaval. Em 1979, Antônio dos Santos, o Mestre Fuleiro, recordava: “O Cabelo de Mana ia para o largo de Madureira e o carnaval ficava praticamente por sua conta. As cores eram preto e branco como os Democráticos. (...) A Serrinha era quase uma família só, como nessas fazendas. Eram todos por um, um por todos” (cf. Silva e Oliveira Filho, op. cit.: 30).

Liderado por Alfredo Costa, foi este mesmo pessoal que fundou a Escola de Samba Prazer da Serrinha, em 1931-1932. Seu Alfredo foi “o presidente, diretor, organizador, dono, mestre-sala”. Delfino, o cunhado, além de compositor oficial da escola foi o diretor de harmonia, e Chico, seu irmão, uma espécie de secretário. Sebastião de Oliveira, o Molequinho, outro personagem fundamental do samba na Serrinha, declarou a Silva e Oliveira Filho (ibid.) que não era só seu Alfredo que se comportava como “dono” da escola, já que o mesmo fazia o Galdino da Paz e Amor e o Coutinho da Lira, embora reconhecesse que na Portela era um grupo. E poderíamos acrescentar que a Mangueira sempre se notabilizou por não ter dono, nem mesmo em tempos mais recentes em que os bicheiros passaram a ocupar tal papel.

Delfino idealizou o símbolo da escola, um grosso tronco de madeira cortado por uma serra em diagonal, que as baianas portariam sobre seus tabuleiros. Fez também vários sambas, entre outros, um que celebra o lugar:

*Serrinha, paraíso dos amores,
o sol quando nasce é cor de ouro,
traz a invenção do novo mundo,
aonde a felicidade impera.
Salve, jardim das primaveras...*

Silva e Oliveira Filho sugerem que a vitória do Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz no concurso de 1929, organizado por Zé Espinguela no Engenho de Dentro, incentivou o aparecimento de uma escola de samba na Serrinha. Afinal de contas eram vizinhos, se encontravam em Madureira, no trem diário para a cidade, e se freqüentavam em diversas ocasiões festivas. É verdade que, sendo a meca do jongo da cidade, devemos convir que era apenas uma questão de tempo a fundação de uma escola de samba na Serrinha. Mas não se pode negar que a visibilidade alcançada pelos sambistas de Osvaldo Cruz acelerou este processo entre os seus vizinhos.

OSVALDO CRUZ

Depois de duas décadas da instalação de sua estação ferroviária em 1898, Osvaldo Cruz ainda era um subúrbio em formação. Ali se encontrava gente que vivia de atividades rurais, mas a maioria de seus novos moradores se deslocava diariamente para trabalhar no Centro e em outros pontos da cidade. Fora o trem, não havia outro meio de transporte coletivo e se percorriam as redondezas a pé ou a cavalo. Em suas ruas sem calçamento havia currais, descampados cortados por atalhos, valões que atraíam mosquitos, transbordavam na época de chuvas e dificultavam a locomoção de seus moradores. Não havia água encanada, rede de esgoto nem iluminação pública e seu comércio se resumia a biroskas, bares e armazéns. Os moradores mais abonados viviam em espaçosas chácaras e parte deles começou a construir vilas de casinhas para os mais pobres e mais novos que estavam chegando. Estes podiam vir diretamente de bairros centrais da cidade, como fizeram Paulo Benjamim de Oliveira, Paulo da Portela, sua mãe e sua irmã, que antes moravam na Saúde, um daqueles bairros que formavam a “Pequena África”. Ou então, chegar diretamente de áreas do interior do Sudeste, caso do mineiro Antônio Rufino, o primeiro tesoureiro da Escola de Samba Portela, que nasceu em São José das Três Ilhas e migrou diretamente para Osvaldo Cruz em 1920, com 13 anos de idade (Silva e Santos, op. cit.: 39).

Apesar de fazerem uma descrição muito precisa daquela parte da periferia urbana do Rio de Janeiro, Silva e Santos (ibid.) afirmam que “Osvaldo Cruz era, em 1922, uma grande favela na planície”. Entretanto, tal como a Serrinha, Osvaldo Cruz não foi uma favela, mas apenas um remoto, pequeno e desconhecido subúrbio do Rio de Janeiro no início do século XX, até que sua poderosa escola de samba escrevesse o seu nome na história do samba, do Carnaval e da identidade nacional brasileira. Em termos de sua geografia, o emprego do termo favela para Osvaldo Cruz é inadequado, mais confundindo que esclarecendo. A casa de Paulo da Portela, na estrada do Portela 338, lugar que na microgeografia de Osvaldo Cruz da época era conhecido por Barra Preta, fazia parte de uma vila que “integrava a chácara de Dona Caetana” (Silva e Santos, ibid.).

De qualquer forma, como querem as autoras, não há dúvida que cultural e socialmente estas comunidades eram idênticas às das favelas.

Ali também havia e se formaram jongueiros, mães-de-santo e festeiros que nos anos 20 fundaram blocos e participaram ativamente da rápida afirmação das escolas de samba. Os mais famosos foram seu Napoleão, na estrada do Portela, antigo n.º 323, seu Vieira, na rua Perdígão Malheiros, local também conhecido por Buraco Quente, dona Martinha e dona Neném, dona Maura e dona Esther, na rua Antônio Badajós, n.º 95. Na casa de seu Napoleão José do Nascimento, com seus amigos e filhos, Vicentina, Nozinho e Natalino, o Natal – que se tornaria um dos mais carismáticos chefes do jogo do bicho carioca bem como de escola de samba-, aconteciam grandes cultos e festividades, para os quais muito contribuía sua irmã, dona Benedita, que, morando no Estácio, à rua Maia Lacerda, 29, e endo vizinha da rapaziada do Deixa Falar, convidava Baiaco, Brancura, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, para nessas ocasiões “subirem” até Osvaldo Cruz. Logo depois das obrigações religiosas, caíam no jongo e no samba de roda. Foi assim que na década de 20 os sambistas da periferia começaram a aprender o samba moderno que os mestres do Estácio estavam inventando. Silva e Santos (op. cit.: 40), baseadas em depoimento de Antônio Rufino, afirmam que foi nessa casa que principiou a relação Portela–Estácio.

Mas antes e depois do encontro Portela–Estácio, o pessoal também dançava o jongo na casa do seu Vieira, a que compareciam bambas como o Manuel Pesado, Mano Elói e Manuel Bambã. Foi aí que Antônio Rufino, um rapazinho que morava num quarto alugado na Barra Preta, fazia suas refeições na casa de Paulo da Portela e trabalhava como servente de obras, fez sua estréia nas rodas de jongo carioca. Nascido em 3 de março de 1907, mineiro, foi para Osvaldo Cruz em 20 de setembro de 1920, onde, a princípio, morou com uma tia. Rufino era neto de jongueiro, entendia do assunto, que aprendeu ainda garoto em Minas Gerais. Antes do jongo do Vieira Rufino, já havia comparecido ao jongo da Dorotéia, mas ficou de fora da brincadeira.

Muito novo, os respeitáveis jongueiros não lhe deram vez. De outra feita, no terreiro do Vieira, Manuel Pesado e Samuel estavam nos tambores, quando Samuel, que sabia da tradição do jongo na família de Rufino, provocou o jovem. Depois de negar, Rufino jongo:

*Povo me dá licença
eu cheguei agora
papai me mandou
eu saravá!*

Logo o tambor foi parado pelo Mano Elói, que cantou:

*Tio Chico não é ferreiro
como assenta tenda aí
ei, ei, ei,
tio Chico não é ferreiro
como assenta tenda aí
ô, ô, ô
como assenta tenda aí*

E Rufino hoje [1981], com setenta e quatro anos, pergunta, feliz ao se lembrar do momento em que [foi] desafiado pelo famoso Elói Antero Dias:

– Sabe o que o Elói queria dizer com aquilo? Não sabe não? Queria dizer que, se eu era de samba e não de jongo, o que eu estava fazendo ali?

Mas Rufino respondeu a Elói, à altura:

*Padre grande
é padre
pequeno que seja
é padre
pequenino que seja
é padre*

E volta a explicar, agora, o sentido da própria resposta que deu a Mano Elói:

– Ainda que eu não fosse jogador de importância deles, tinha o direito de cantar também.

(Valença e Valença, op. cit.: 9, 10)

Por volta de 1921, Esther Maria Rodrigues (1896-1964) foi morar na rua Joaquim Teixeira, com o seu marido Euzébio Rosas. Não vinham de longe, já que antes viviam em Madureira, no largo do Neco, onde eram o mestre-sala e a porta-bandeira do cordão Estrela Solitária. E foi uma forte desavença com outros membros do cordão que os levou para Osvaldo Cruz, onde logo fundaram o bloco Quem Fala de Nós Come Mosca. “Dona Esther era uma belíssima mulher com seus 25 anos, uma personalidade incrível: alta, branca, cabelos negros e longos, rosto altivo, autoritária, empreendedora e muito festeira” (Silva e Santos, op. cit.: 40). Ela foi uma liderança religiosa que recebia políticos e artistas da cidade em sua casa, podemos dizer que reunia os mesmos atributos de seu Zacarias e de seu Alfredo Costa da Serrinha, com certas vantagens específicas, inclusive, ao que tudo indica, financeiras. Logo sua casa se transformou no “centro da vida social de Osvaldo Cruz” e demandou um espaço maior, o que foi facilmente resolvido com a mudança para uma chácara na rua Adelaide Badajós. O terreno ali era muito grande e nos fundos foi instalada uma cobertura de sapê para abrigar as festividades. O Quem Fala de Nós Come Mosca desfilava apenas no bairro e em Madureira, não se apresentando na cidade.

A crescente liderança de dona Esther no local não impediu, entretanto, que o seu estilo autoritário alimentasse logo de início certos descontentamentos e dissidências, que não esperaram muito tempo para afirmar suas diferenças, processo diverso do que ocorreu com os sambistas da Serrinha, que esperaram quase vinte anos para também romperem com seu Alfredo, o “dono” da escola de samba Prazer da Serrinha. Em 1922, o triunvirato que fundaria a Portela anos mais tarde – Paulo da Portela, Antônio Rufino e Antônio da Silva Caetano – aderiu à idéia de fundar um novo bloco que veio a se chamar Baianinhas de Osvaldo Cruz, proposta que vinha sendo defendida por Galdino Marcelino dos Santos, partideiro respeitado nas rodas de samba, que brigou com dona Esther e saiu de seu bloco.

Em sua estréia como liderança de agremiações carnavalescas, o “triumvirato de Osvaldo Cruz” (Silva e Santos: 42, 46) já ostentou a sua marca de grandes organizadores, pois em 1923 adotou um estatuto e criou uma estrutura diretiva. Galdino ficou com a presidência, Antônio da Silva Caetano com a primeira secretaria, Rufino, então com 16 anos de idade, foi indicado para procurador, e Candinho e Paulo da Portela foram os mestres de canto. Apesar disso, o Baianinhas de Osvaldo Cruz teve vida curta, não resistindo a divergências entre Rufino e Galdino, que levaram o primeiro a abandonar o bloco, sendo acompanhado sucessivamente por Caetano e Paulo da Portela.

Com o fim do Baianinhas de Osvaldo Cruz, Rufino, Caetano e Paulo começaram a projetar um novo bloco, reunindo-se em suas horas de folga sob uma frondosa mangueira que ficava no terreno da casa de seu Napoleão, na estrada do Portela 461. Caetano era carioca como Paulo, porém, não era negro nem tão pobre. Morava em Quintino Bocaiúva mas, depois de 1923, quando se apaixonou por Diva, não saía de Osvaldo Cruz. Nascido em 10 de setembro de 1900, na rua Senhor dos Passos, fez os cursos primário e secundário no Colégio Salesiano e ingressou em seguida na Escola de Marinha Mercante. Ao final do curso, foi trabalhar como “aprendiz de máquinas” na companhia de navegação Lloyd Brasileiro, quando teve a oportunidade de viajar pelo Brasil e América do Sul. Ao desembarcar, foi indicado pelo comandante do navio Bocaina para cursar a Escola Naval. Entretanto, resolveu mudar de rumo e suas habilidades lhe permitiram ingressar como desenhista na Imprensa Nacional.

Para essa mudança deve ter pesado seu gosto pela música e pelo Carnaval, que uma carreira na Marinha inviabilizaria. Sabia tocar violão por música, e também aprendeu saxofone e pistom na banda do Colégio Salesiano. Esculpia e pintava, tinha um roda de amigos no Centro da cidade, onde trabalhava, formada por jornalistas e gente intelectualizada, entre eles o cronista Picareta,

do *Jornal do Brasil*. Branco e educado segundo padrões culturais oficiais, Caetano é um exemplo de pessoas de grupos sociais distintos dos sambistas que foram seduzidas por seu mundo, seus lugares e cultura, para as quais a escola de samba não foi um destino, mas uma decisão.

Do final do Baianinhas até abril de 1926, quando alugaram uma casa no número 412 da estrada do Portela, onde também funcionava o Bar do Nozinho, Rufino, Caetano e Paulo se reuniam debaixo da mangueira do seu Napoleão e também com mais outros no trem das 18:04 h da Central, arquitetando planos, examinando as finanças, articulando as festas, compondo sambas. Assim, conceberam a formação de uma “caixinha” que emprestava dinheiro a juros, que se constituiu no início de uma estrutura financeira independente que evitaria que o futuro bloco caísse nas “garras” de um “dono”. Sob a administração do tesoureiro e mineiro Rufino logo se acumularam bons resultados que, em resumo, refletiam o crescimento do grupo, com as festas na casita em que Paulo da Portela vivia com a mãe, dona Joana, do jongo nas casas de seu Vieira e seu Napoleão, dos encontros com sambistas da Serrinha e do Estácio.

No alvorecer da Portela, impressiona desde logo como esses grupos populares foram capazes de aderir a projetos próprios com uma militância profunda, suficiente para superar os estratagemas de exclusão e confinamento previstos no urbanismo “desurbanizante e desurbanizador” da República Velha. Um dos episódios que marcam esta epopéia foi o estabelecimento de uma “sede” móvel da Portela, no trem da Central das 18:04 h, que, mesmo depois da obtenção de sede fixa, deve ter continuado a ser um dos meios de aglutinação daqueles sambistas que, ao invés de se alienarem e se entediarem com a longa viagem, discutiam seus problemas, estabeleciam parcerias artísticas e musicais. Ouçamos o singelo e encantador relato de Ernani do Rosário, um de seus passageiros:

O pessoal da Portela se reunia diariamente. Mas era no trem. A reunião era na Central. Aqueles que trabalhavam vinham no trem das seis e quatro, da Central para Osvaldo Cruz, esse trem era paradoro, vinha parando em todas as estações desde o Engenho de Dentro a Cascadura. A turma desabava toda em Osvaldo Cruz, a maioria. Outros iam para Bento Ribeiro, Madureira e adjacências. Ali passava-se o samba. Já começava a passar o samba na Central, enquanto esperava a hora do trem. O pessoal ia chegando quatro horas, quatro e meia, até seis e quatro, quando chegava o trem. E uma turma ia de Osvaldo Cruz. Quando chegava umas cinco horas, tomava um banhozino, botava o paletó, enfiava o tamborim debaixo do braço e partia pra lá pra se reunir. Na estação D. Pedro II, o carro de prefixo Deodoro era a sede móvel da Portela, a sede volante. As pessoas iam de Osvaldo Cruz até a Central pra poder voltar junto. Nesse tempo não tinha roleta, não tinha coisa nenhuma. O sujeito entrava no trem, o condutor ia cobrando, picotando as passagens. Muita gente não pagava. O hábito de viajar no seis e quatro durou muito tempo. Meu pai era sapateiro. Eu ajudava a ele. Se acabava mais cedo, não tinha importância: esperava o seis e quatro. (cf. Silva e Santos, op. cit.: 43) [grifos nossos]

Lembra Ernani Rosário que Paulo da Portela, que andava pelos 25 anos, viajava cotidianamente naquele carro, conversando, compondo e até “advertindo às vezes quem se comportava mal. Ele estava sempre organizando. Tinha bastante moral sobre os outros”. A sede móvel da Portela expõe a capacidade e a organização dos sambistas em superar a alienação suburbana, estando aí os fundamentos de terem criado uma das mais proeminentes agremiações de toda a história das escolas de samba (Fernandes 1996b: 348).

Conforme Silva e Santos (ibid.), o primeiro documento do Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Osvaldo Cruz foi firmado em 11 de abril de 1926. Talvez por ter sido Caetano a fonte desta informação, os autores não perceberam que ela possui equívoco de certa importância, pois em 1926 não existia ainda a expressão escola de samba. Aliás, na página 47, os próprios autores declaram que os sambistas de Osvaldo Cruz sempre fizeram questão de afirmar que em matéria de samba “aprenderam tudo com eles [o pessoal do Estácio] até o termo escola”. Como vimos, só em 1928 o Bloco Carnavalesco Deixa Falar, a primeira escola de samba, foi fundado, e no concurso do Engenho de Dentro do Zé Espinguela, em 1929, o grupo da Portela se apresentou

simplesmente como Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz. Tratando-se de autores tarimbados no trato de fontes orais e profundos conhecedores dessa história, a sobrevivência deste equívoco, inclusive na segunda edição da obra, sugere o tipo de dificuldades que podemos ter dentro do tema.

A direção do novo bloco de Osvaldo Cruz foi formada por Paulo da Portela na presidência, Caetano na secretaria e Rufino na tesouraria, seguidos de novas funções e cargos para os novos colaboradores que aderiram a sua proposta. Entre eles estavam Álvaro Sales, José da Costa, Galdino e seu irmão Claudionor, o grande passista que morava na Serrinha, Manuel (Bambã) Gonçalves, Antônio Portugal, Cláudio Bernardo da Costa, Angelino (Poró) Vieira, Candinho e Alberto Lonato. Não reproduzindo o modelo de bloco familiar da Serrinha e de tantas outras escolas, mas criando de fato uma associação civil, com sua dinâmica de intercâmbio mais arejada, diversificada e democrática, o Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz logo se tornará uma referência para as escolas de samba, como se deu com a vitória no concurso de 1929 na casa de Zé Espinguela. Como já vimos, tal êxito repercutiu fortemente entre os sambistas e, como apontaram Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 31), influenciaram a decisão de seu Alfredo Costa de fundar o Prazer da Serrinha, que já nasceu com o nome de escola de samba.

Silva e Santos (op. Cit.: 46, 47) qualificam Paulo da Portela, Rufino e Caetano como “o triunvirato” da Portela, pela diversidade de suas aptidões e pela seriedade com que encaravam os desafios e dificuldades.

A idealização e a criatividade eram características de Caetano, que, por coincidência tinha base cultural segura, até surpreendente para um membro daquela comunidade. Já Rufino ajustava-se perfeitamente ao papel responsável pela base econômica do empreendimento. Mineiro não joga dinheiro fora, sabe cobrar e trabalha em silêncio. Paulo, brilhante e bem dotado, sabendo se comunicar a qualquer nível, elegante, educadíssimo, seria, em termos de hoje, um public relations...

Estava armado o esquema de ataque. Pois... os artistas? Toda a comunidade era formada de artistas. Era só empresariá-los.

Paulo da Portela (1901-1949) é considerado por seus contemporâneos e pelos estudiosos do samba como o maior dirigente das escolas de samba de seu tempo. Cabral (1996: 105) afirma que, “sem medo de exageros, esse carpinteiro e lustrador foi um dos mais expressivos líderes populares da vida carioca em todos os tempos”. Isto porque ele tinha um projeto muito claro para as escolas de samba e, ao longo deste trabalho, o veremos envolvido em momentos fundamentais da ascensão destas instituições festivas. Um de seus contemporâneos, Cláudio Bernardo, contou a Silva e Santos (ibid.) que, certa vez, Tia Esther deu em sua chácara uma festa para políticos, artistas e gente culta da cidade. Quando a festa estava no auge “chegaram os sambistas do Estácio, muito à vontade, malandros no bom sentido, de cuja imagem se orgulhavam”. Embora fossem freqüentadores habituais numa casa sem protocolos muito rígidos, normalmente aberta para quase todos, dona Esther barrou-lhes a entrada, alegando que suas indumentárias eram incompatíveis com a de seus ilustres convidados. Contudo, pode-se imaginar que a negativa de dona Esther tenha outras razões, um desentendimento eventual ou simples capricho de alguém autoritário e temperamental como ela, pois, entre os seus convidados letrados alguns certamente gostariam de ver os sambistas em ação. De qualquer forma, Paulo da Portela soube capitalizar o episódio em sua luta de transformar a imagem pública do sambista, já que o episódio serviu como exemplo para a sua pregação de que deveriam abandonar as vestimentas e os modos de malandro, que só faziam aumentar o preconceito contra eles.

Como já comentamos, o grupo da Portela foi uma referência para a organização de escolas de samba, sem que isso tenha provocado o esquecimento da contribuição que o pessoal do Estácio lhes deu. Porém, Cláudio Bernardo, por exemplo, ao endossar a importância de Ismael Silva na criação do Deixa Falar, ponderou que, apesar disso, ele nunca foi “um sambista de dirigir escola de samba e fazer o que o Paulo fez”. E, de fato, Ismael nunca se considerou sambista de escola de samba, ele mesmo dizia que aqueles eram amadores, enquanto ele era profissional, no que

estava também corretíssimo. Pois uma coisa é dirigir uma carreira individual de sambista, outra coisa é dirigir uma instituição cultural. Caetano resumiu tal diferenciação, do seguinte modo: “o Estácio é o criador e dono da patente do samba”, mas foi “a Portela (...) a criadora da organização e registro de conjuntos do gênero”, acrescentando que, no final das contas, o Deixa Falar se transformou em rancho e a escola de samba para os seus expoentes acabou sendo um acessório ou “uma atividade ensaio”.

Por volta de 1928, surgiu um novo bloco na rua B, depois Ernesto Lobão, que começa na estrada do Portela. Embora fosse formado por dissidentes do Conjunto Carnavalesco Osvaldo Cruz, Paulo da Portela, já exercendo sua função de grande incentivador do samba, ali compareceu e cantou uma música em homenagem aos anfitriões (Silva e Santos, op. cit.: 59):

*A Portela está contente
Pra frente
Com fé e coragem
Quero saber do sucesso
Dentro da ordem e progresso
Salve então a rua B*

A inauguração do bloco da rua B acabou frustrada com a súbita chegada de um carro policial e a imediata fuga dos sambistas, que, sem querer saber das razões de sua presença ali, saíram em debandada. Paulo foi o único que não correu, entrando na viatura que o levou para a delegacia, da qual logo regressou sem maiores problemas.

Além das conseqüências já apontadas, trazidas pela vitória no concurso de 1929, esta também causou a mudança do nome da escola, o que se passou entre o dia do concurso, 20 de janeiro, e o Carnaval daquele ano nos dias 10, 11 e 12 de fevereiro. O novo nome do grupo, Quem Nos Faz É o Capricho, refletia claramente o clima de orgulho pelo sucesso alcançado, especialmente para o autor do samba campeão, Heitor dos Prazeres, que também deu a idéia do novo nome e que, cada vez mais, ganhava ascendência sobre Paulo da Portela. De tal forma que, apesar da posição política central de Caetano dentro do bloco, de ele ser desenhista profissional, foi Heitor quem idealizou e desenhou a bandeira da Quem Nos Faz É o Capricho que, para maior desgosto do Caetano, foi bordada por Diva, sua mulher. Ele fez uma crítica técnica à criação de Heitor, que concebeu uma bandeira de uma face só: como especialista no assunto, Caetano assegurou que apenas os estandartes poderiam ser assim, sendo obrigatória, nas bandeiras, a dupla face.

Heitor estava se tornando uma espécie de “dono” da escola e, neste caminho, acabou por ter a infeliz idéia de se apropriar de um samba do Rufino, algo que, como vimos, já era muito comum e até aceitável entre os sambistas profissionais na cidade. Mas em Osvaldo Cruz as regras ainda eram um pouco diferentes e, em 1930, quando Heitor roubou o samba “Vai mesmo”, que muitos ali sabiam que era do Rufino, quase foi morto por Manuel Bambã, valentão do lugar e mestre-sala da escola, levando-o a se afastar para o bloco De Mim Ninguém Se Lembra, de Bento Ribeiro, no que foi acompanhado por Paulo da Portela, num breve tempo, já que este logo retornou a Osvaldo Cruz (Silva e Santos, op.: cit.: 56, 57, 61).

No Carnaval de 1930, apesar da ausência de Paulo da Portela e de Heitor dos Prazeres, o bloco Quem Nos Faz É o Capricho se apresentou nos subúrbios e desceu até a praça Onze. Outros membros da primeira geração de portelenses, Ernani do Rosário e Oscar Bigode, explicaram a Silva e Santos (ibid.) que naquele ano as baianas ainda não formavam uma ala propriamente dita, mas eram duas fileiras que se posicionavam nas laterais do agrupamento, com a função de manter a corda e garantir a harmonia da escola. Já afirmamos que, no princípio, as escolas se apresentavam com homens vestidos de baianas, dada a escassez do elemento feminino. O pessoal de Osvaldo Cruz, ou melhor Paulo, foi um dos primeiros a contornar esta situação.

Paulo jamais saiu de baiana. Mas conseguia arregimentar moças, saindo de porta em porta pedindo autorização aos pais para que as moças desfilassem sob sua responsabilidade. Para facilitar a permissão prometia que, terminado o desfile, entregaria cada uma na própria casa. E cumpria. Tal

atitude condicionava uma seriedade e postura desconhecidas até então num sambista jovem. Paulo jamais foi namorado, pois, caso fosse, como obteria a confiança dos mais velhos? Além disso, exigia de todos um tratamento cerimonioso. Se alguém se dirigia a ele chamando-o de Paulo, delicadamente corrigia: "Seu Paulo, por favor" (Silva e Santos, op. cit.: 59).

A Quem Nos Faz É o Capricho além de desfilar ladeada pelas baianas, tinha à sua frente o "pede passagem", uma tabuleta com o símbolo e o nome da escola; seguido pelo mestre-sala e a porta-bandeira. Atrás destes, vinham se alternando no canto o primeiro puxador, que cantava a primeira parte do samba, e o primeiro versador, que improvisava a segunda parte. Depois vinha o caramanchão onde se concentrava a direção da escola e os segundos mestre-sala e porta-bandeira, acompanhados pelo segundo "puxador" e o segundo "versador", que precediam a bateria conduzida por um mestre fechando o cortejo.

Para apagar as marcas deixadas por Heitor dos Prazeres, o pessoal de Osvaldo Cruz, em 1931, mudou o nome da escola, trocando o pretensioso Quem Nos Faz É o Capricho pelo humilde e mais realista Vai Como Pode. De sua parte, Caetano providenciou um novo símbolo e uma nova bandeira. A Silva e Santos (op. cit.: 44) ele declarou: "o símbolo da Portela é minha idealização. Eu pensei no sol nascente, lá no Japão, um pedacinho de Terra, uma ilha, com gente tão dinâmica. Achei interessante e coloquei as cores azul e branco. Idealizei a águia porque voa mais alto". E de fato, a sua águia voou muito alto e muito longe como nunca se poderia imaginar, alcançando inclusive aquele "pedacinho de terra" nas duas últimas décadas do século XX, quando grupos de japoneses começaram a contratar sambistas cariocas para *shows*, gravaram suas músicas, fizeram seguidas viagens ao Rio de Janeiro e até fundaram escolas de samba no Japão.⁶

Caetano também se lembrou que a Vai Como Pode se apresentou em 1931 com duas inovações em termos de escola de samba e que foram importadas dos ranchos: um enredo, "Sua Majestade, o Samba", e uma alegoria de uma figura humana integrada por instrumentos de percussão, sendo o tronco formado por um surdo, a cabeça por um tamborim e os membros por vaquetas. Rufino assim descreveu a atuação da escola em 1931:

Quem ia na barrica era o Eurico. Nós descemos do trem na Central e fomos desfilando até a Praça Mauá. Dali nós viemos pela rua Larga para a Praça Onze às duas e meia da manhã. Demos uma volta e viemos embora para a Central. Aí não cantamos o samba, viemos só no assovio e no arrastar das sandálias (Silva e Santos, op. cit.: 62).

MANGUEIRA

Só agora vamos descrever o princípio do bloco carnavalesco Estação Primeira, porque, a despeito de Mangueira estar muito mais perto do Estácio, foi, como vimos, um jongueiro e sambista que morava em Madureira, Mano Elói, que levou o samba para aquele morro, mostrando que os caminhos do samba não seguem necessariamente itinerários diretos e linhas retas. É claro que este é um fato importante para a história do samba na Mangueira, porém, não se deve exagerar, pois sendo esta comunidade socialmente idêntica às da Serrinha e Osvaldo Cruz, mais cedo ou mais tarde o samba "subiria" o morro. Afinal de contas, ela estava inserida naquela rede de festeiros, pais-de-santo e jongueiros, da qual o estivador Elói Antero Dias (1888-1971) participava ativamente.

A grande diferença que encontramos entre Osvaldo Cruz, a Serrinha e a Mangueira, é que a última, como muitas outras, era uma favela e foi ameaçada de remoção. Carlos (Moreira de Castro) Cachaça, que ali nasceu em 3 de agosto de 1902, antes da formação da favela, deu vários depoimentos descrevendo o início do lugar. A Cabral (op. cit.: 261, 269), disse que, quando nasceu, seu pai era ferroviário e sua família morava numa casa no sopé do morro dos Telégrafos que fazia parte de uma vila que pertencia à Estrada de Ferro de Leopoldina. A Mangueira se constituiu em terrenos de uma das encostas daquele morro, pertencentes a Alberto Negreiros Saião Lobão, o visconde de Niterói, e que eram arrendados pelo português Tomás Martins, padrinho de Carlos Cachaça. Este, tendo ido morar, aos oito anos, com o padrinho, aos dez anos passou a dar os recibos dos barracos alugados, devido ao analfabetismo de Tomás.

A Goldwasser (1975: 31), Carlos Cachaça declarou que o objetivo principal de seu padrinho com aquelas terras era a manutenção de estábulos e pastagens para os animais de sua empresa de transportes. Por volta de 1904, Tomás Martins construiu alguns barracos para seus empregados e agregados. A imigração, a agudização da crônica falta de habitações populares no princípio do século e a instalação de fábricas na Mangueira e em São Cristóvão tornavam cada vez mais promissor para Tomás Martins o negócio de construir barracos de aluguel. Junto à estação de Mangueira, por exemplo, se instalaram as Olarias do Gama, Diamantino e Lage, a Cerâmica Brasileira, a Fábrica de Chapéus Mangueira e um fábrica de calçados (Silva e Oliveira Filho, 1997: 30).

Carlos Cachaça afirmou a Cabral (op. cit.) que seu padrinho foi o “o fundador da favela da Mangueira”. E este não foi o único arrendatário ou proprietário de terrenos marginais situados em encostas e áreas desvalorizadas que desenvolveu tais atividades. Conforme explicou Medina (1972), o morro dos Telégrafos estava dividido em três grandes domínios e outros menores, nos quais alguns indivíduos procederam do mesmo modo que Tomás Martins, dando origem a comunidades como o Pendura Saia, o Santo Antônio e o Faria. Na Tijuca, Cardoso (1984: 107) observou que a favela do Salgueiro deve sua toponímia a outro português que se dedicou ao mesmo modelo de empreendimento imobiliário que o padrinho de Carlos Cachaça.

Por incrível que pareça, estes empresários poderiam se sentir amparados por Pereira Passos na sementeira de favelas pela cidade, pois, segundo Benchimol (op. cit.: 263, 265), em 10 de fevereiro de 1903, com o Conselho Municipal fechado, o prefeito assinou o decreto n.º 391 que, estabelecendo normativas para as edificações no Distrito Federal, proibiu, “a qualquer pretexto”, a construção de barracões e casas de madeira no Centro e na Zona Sul da cidade, mas abriu exceção para os morros desabitados, nos quais poderiam ser construídos mediante licença. Perante tamanha exibição de “razão cínica” de nosso “Hausmann tropical”, Benchimol pergunta: “teria esse artigo a intenção de legitimar a utilização dos morros – pouco valorizados – para a construção de favelas?”.

Em alguns momentos de sua evolução, o paulatino aumento da população da Mangueira se acelerou, dando saltos repentinos. O primeiro deles aconteceu entre 1908 e 1910, quando o governo realizou importantes obras de remodelação e recuperação da Quinta da Boa Vista, que, segundo Reis (1977: 55), dentre outras providências, requereu a demolição de 158 prédios, parte deles constituída por casas que eram ocupadas por soldados e por famílias de funcionários civis que trabalhavam no Regimento de Cavalaria. Em mais uma exibição do tipo de razão cínica que contribuiu para a favelização do Rio de Janeiro, o governo federal não providenciou qualquer opção de moradia para seus pequenos funcionários, mas, através do comandante daquela guarnição, cedeu materiais de demolição para que eles construíssem seus próprios barracos na Mangueira.

Segundo o *Almanaque Suburbano* de 1941, acusou-se em 1916 a chegada de novos moradores naquele morro, em sua maioria famílias que foram expulsas do morro de Santo Antônio por um incêndio suspeito que consumiu suas moradias. Em 1917, quando faleceu Tomás Martins, o processo de ocupação daquelas terras começou a ser dominado pelas invasões, até então impedidas por seu arrendatário. No princípio dos anos 40 houve um novo pico de crescimento, motivado pela tentativa de “fechamento da zona de meretrício do Manguê” e pela demolição de moradias populares no Centro promovida pela abertura da avenida Presidente Vargas. Com isso Goldwasser (op. cit.: 33) afirma que o morro de Mangueira “foi subitamente acrescido de vultosa leva de marginais e prostitutas dispersos do Manguê; essa também foi a fase notória em que o Morro passou a figurar continuamente na crônica policial e a se destacar como lugar de pessoas procuradas pela polícia”.

Carlos Cachaça observou a Goldwasser (op. cit.: 32) que o contrato de arrendamento entre Tomás Martins e Saião Lobato previa que “no falecimento de uma das partes, ele ou Lobato, tomaria conta das terras novamente”. Muito provavelmente este documento deve constar da ação judicial em que os herdeiros de Saião Lobato reivindicaram a posse daquelas terras, pretensão

que foi negada pela Justiça em 1935 e que deu a vitória aos favelados. Mesmo assim, com todo o crescimento de sua população, sobretudo de seu prestígio pela inegável contribuição para a cultura desta cidade, em 1964, se aproveitando da inauguração da ditadura militar e do endurecimento da política de remoção de favelas, “um português conhecido no morro por Sr. Pinheiro” ameaçou desalojar os mangueirenses novamente (Cabral, 1974: 56).

Em 1916, ainda menino, Mano Décio da Viola (1909-1984), um dos maiores compositores de samba-enredo e que fez a maior parte de sua carreira nas escolas da Serrinha, se mudou com a família do morro do Castelo para a Mangueira, onde viveu até 1923 e participou do rancho Príncipe das Matas (Cabral, 1996: 307).

Poucos anos depois, em 1919, após a morte de seu avô, Cartola (1908-1980) e sua família tiveram que sair da rua das Laranjeiras, 285 – de uma casa da vila operária da Fábrica de Tecidos Aliança, onde moravam desde 1916 -- e se mudaram para um barraco na Mangueira, alugado a um cabo da Brigada Militar. Seu pai era carpinteiro e sozinho não podia manter a família em Laranjeiras; porém, o avô podia, pois era cozinheiro de Nilo Peçanha, que o mandou buscar em Campos no ano de 1903. Graças a ele, Cartola pôde concluir com tranqüilidade o curso primário. Em Laranjeiras, Cartola viveu seus primeiros carnavais, desfilando no Rancho Arrepiados, formado em sua maioria por trabalhadores da Fábrica Aliança.

Do lado oposto da cidade, chegou à Mangueira, por aquela época, Marcelino José Claudino (1898-1973), o Mestre Maçu, também fundador e primeiro mestre-sala da Estação Primeira, vindo de Santa Cruz, onde participava de famosas batucadas no largo dos Boiadeiros.

Perguntado por Cabral (1996: 263) quando apareceu o primeiro rancho na Mangueira, Carlos Cachaça respondeu que foi em 1910, quando Tia Fé criou o Pérolas do Egito. “Me lembro por causa da revolta de João Cândido na Marinha”. Ele afirmou também que por volta de 1914, quando tinha 12 anos, saiu em vários blocos, como os Guerreiros da Montanha e o Trunfos da Mangueira. Mano Décio da Viola, que viveu na Mangueira entre 1916 e 1923, afirmou a Cabral (op. cit.) que desfilou no Príncipe das Matas. Carlos Cachaça acrescenta que estes grupos não eram exatamente ranchos e sim cordões, organizados nas casas dos jongueiros, festeiros e das mães-de-santo, tendo o mesmo aspecto familiar predominante que já vimos na Serrinha e em Osvaldo Cruz.

Como também havia quem não se enquadrava nos limites dos blocos familiares, a juventude rebelde do morro fundou um bloco que saiu pela primeira vez em 1927. Seu nome, Os Arengueiros, fazia jus aos propósitos de jovens como Cartola, que afirmou que eles saíam “pra brigar, pra ser preso, pra apanhar, pra bater”. Deste bloco participavam o Zé Espinguela, Carlos Cachaça, Saturnino Gonçalves e outros que fundariam o bloco carnavalesco Estação Primeira no ano seguinte. Cabral (1996: 61) observou que, pelos idos de 1926, a Mangueira já era um reduto de sambistas e inspirou o compositor Manuel Dias a fazer o samba “Morro de Mangueira”, gravado naquela ocasião pela orquestra American-Jazz Silvío de Souza e, posteriormente, regravado pelo cantor Pedro Celestino.

*Eu fui a um samba
Lá no morro da Mangueira
Uma cabrocha
Me falou desta maneira
Não vá fazer
Como fez o Claudionor
Que pra bancar a família
Foi bancar o estivador*

Além dos sambistas já mencionados, Cabral (1996: 62) afirma que nos Arengueiros também estavam os veteranos Zé Boleiro, Antonico e Arthurzinho e, muito provavelmente, aqueles homenageados num samba que Carlos Cachaça fez antes da existência do bloco.

*Que harmonia lá em Mangureira
Que dá prazer de se brincar
O Laudelino no seu cavaco
Fazendo coisas de admirar*

*De repente formam um enredo
Que até causa sensação
O Armandinho chega na flauta
Alípio sola no violão*

*Na nossa frente tem o Angenor
José da Lúcia tem batelão
O reco-reco toca sozinho
E a tropa toda bate a mão*

*Falta Otávio que eu não falei
Falta Aristides, falta Martim
Falta Simão na mesa de umbanda
Falta Pedrinho no tamborim*

*Canta no coro Carlos Cachaça
Fazendo voz com Expedito
Para terminar esta folia
O Marcelino toca o apito*

Mais que confusão e brigas, Os Arengueiros sabiam fazer sambas e eram os melhores do morro. Assim, acompanhando o movimento que se desenvolvia também em outras comunidades da cidade, não demorou muito para que largassem aquele negócio de briga, de pau e de pernada e, como Cartola afirmou a Goldwasser (op. cit.: 26), partissem para “fazer um coisa séria”. E tal mudança foi devidamente marcada por um samba (cf. Silva e Oliveira Filho, 1997: 39) em que Cartola já se utilizava da expressão que denominará o futuro bloco carnavalesco Estação Primeira (Cabral, 1996: 65).

*Chega de demanda
Com esse time temos que ganhar
Somos a estação primeira
Salve o morro de Mangureira*

O clima da busca de entendimento no interior da comunidade e a sua valorização expressa no samba assim foi explicado por Cartola a Goldwasser (ibid.):

Batia muito bem tamborim, batia muito bem pandeiro, mas não podia sair na família, nos blocos de família. O pessoal tinha zelo pelas meninas e nós não podíamos sair. Então resolvemos nos organizar. (...) Começamos a estudar a Estação Primeira, mas não tínhamos lugar não, não tínhamos nada. Dançava? Era no meio da rua. Ensaiava? Era na rua. Enfim, arranjamos uma casa para ensaiar nela. Ensaiamos o primeiro ano, mas pouca gente: não chegava a trinta pessoas. No outro ano, então, organizamos em definitivo a Estação Primeira, mas era procurando lugar para ensaiar, coisa e tal, com todo o respeito. Aquele pessoal começou a impor respeito. Nós mesmos que não prestávamos dizíamos:

– “O negócio agora tem que ser assim.”

E saímos o outro ano seguinte, também com pouca gente, mas já representando o Morro. Fomos lá disputar com o Estácio, com a Favela. Então, eles viram a organização, o modo como mudamos da água para o vinho e foram-se chegando. Foram-se chegando e foram acabando os bloquinhos. Depois fez-se a junção geral. No ano seguinte, Mestre Candinho, Tia Tomásia [tida com a mais rígida] foram praticamente tudo para a Estação Primeira:

– “Nós vamos disputar com o Estácio!”

– “Vamos disputar com a Favela”

– “É a Mangueira que está em jogo!”

E aquilo foi indo, foi indo e, nós chegamos onde está hoje. Naquele tempo tinha que botar um pouco de valente no meio, não é? Botamos o Marcelino, tinha o Manuel, Joaquim, para sair. Estes já eram para impor respeito:

– “Quer brincar? É direito!”

E aí o negócio foi indo. [Grifos nossos.]

Como estamos vendo, nem mesmo nos morros o samba e as suas escolas floresceram naturalmente como seus capinzais, havendo a necessidade de certos modos e estratégias para conquistá-los, o que evidentemente se reproduziria em maior escala quando estes grupos se voltassem para fazer o mesmo com a cidade. O trecho acima grifado no depoimento de Cartola, a organização definitiva da escola, aconteceu provavelmente em 1929, e indica que para ele houve uma fundação anterior, em 1928, com o que Cabral não concorda em seus livros de 1974 e 1996, contrariando a versão oficial da escola e do próprio Cartola. Conforme veremos, esta é uma falsa questão cometida por quem seguramente mais conhece a história das escolas de samba.

Na obra de 1974 Cabral afirmou, na página 56: “os papéis timbrados da Estação Primeira indicam que a escola foi fundada em 30 de abril de 1928. O que é errado, pois se fosse certo a Estação Primeira de Mangueira teria sido a primeira escola de samba, pois a Deixa Falar só foi fundada em agosto de 1928”. No nosso entender, trata-se de uma falsa questão, porque, em primeiro lugar, ambos foram fundados como blocos e, conforme o próprio Cabral demonstra logo em seguida, citando uma samba de Cartola, nunca ninguém contestou a primazia do Estácio na história das escolas de samba. Assim, a Deixa Falar pode ter sido fundada alguns meses depois da Mangueira, sem deixar de ser o grupo que inventou o termo e pela primeira vez se assumiu e ostentou o título de escola de samba.

Como explicou Cartola, no primeiro ano, 1928, eles eram umas trinta pessoas e a princípio brincavam e ensaiavam na rua; “não tinham um lugar, não tinham nada”. Porém, ainda naquele ano, conseguiram uma casa para instalar a sede, na travessa Saião Lobato, n.º 7. Diz Goldwasser (op. cit.: 42) que esse núcleo inicial era tão precário que as festas maiores eram realizadas em clubes ou nas casas que ofereciam melhores acomodações. No outro ano, 1929, é que veio a organização definitiva, prosseguiu Cartola. O interessante dessa confusão de datas de fundação é que a própria direção da escola a alimentou, pois Cabral (1996: 91) reproduz neste livro uma carta em papel timbrado e escrita em 1939, na qual consta no cabeçalho a fundação da escola em 28 de abril de 1929.

A primeira diretoria do Bloco Carnavalesco Estação Primeira foi formada por: presidente, Saturnino Gonçalves; vice-presidente, Angenor de Castro; primeiro secretário, Jorge Pereira da Silva; segundo secretário, Pedro dos Santos; tesoureiro, Francisco Ribeiro; diretor de harmonia, Angenor de Oliveira (Cartola); comissão de frente, Manoel Joaquim, Camilo e Narciso; e comissão de bateria, Gradim, Maciste, Martins, Ismar e Lúcio. O nome de Estação Primeira não corresponde à realidade da seqüência das estações ferroviárias pois, na linha de trens da Estrada de Ferro Central do Brasil, ela é a terceira parada, sendo precedida por Lauro Müller e São Cristóvão. Ao que parece, sua primazia vem do fato do mapa mental do Rio de Janeiro localizar aí a primeira parada de trens no subúrbio, tornando o apertado vale onde está situada uma espécie de portal do subúrbio carioca. As cores da escola, verde e rosa, sugeridas por Cartola, são as mesmas do rancho dos Arrepiados, no qual ele brincou em sua infância nas Laranjeiras.

Já vimos que em 1929 o Estação Primeira esteve no concurso de Zé Espinguela. Em 1930, sua presença no Carnaval ainda não foi suficiente para aparecer na imprensa, diferentemente de 1931, quando cumpriu uma extensa programação em diversos pontos da cidade, que terminou todas as noites na praça Onze (Cabral, 1996: 65).

O Diário Carioca, ao divulgar o programa do Bloco Carnavalesco Estação Primeira, informou que, nas suas apresentações, teria uma comissão de frente formada por Manoel Joaquim, Pedro Camilo e Narciso, todos trajados a rigor. Foi assim que, no domingo, as atividades começaram às 13 horas, com uma visita ao Bloco Disfarça e Olha, de São Cristóvão. Depois, o Estação Primeira foi ao bairro do Engenho de Dentro, onde morava Zé Espinguela. Segunda-feira, visita a Osvaldo Cruz e às redações dos jornais. Terça-feira visita ao Bloco Deixa Falar (ibid.).

Com este trajeto, formada por cerca de cem pessoas, segundo o jornal *A Noite* de 18 de fevereiro de 1931, a Estação Primeira percorreu vários pontos fundamentais da geografia primordial das escolas de samba no Rio de Janeiro: Engenho de Dentro, Osvaldo Cruz, Estácio e praça Onze. E também cumpriu aquele velho costume de visitar as redações dos jornais que vimos os cordões praticarem no princípio do século, onde apresentavam seus manifestos carnavalescos e em cujas vitrines deixavam seus estandartes para apreciação pública.

Dessa forma chegamos ao final dessa descrição das escolas de samba até 1931. Limitamo-nos a estes quatro casos, porque são os mais bem conhecidos e estudados. Mas o processo de transformação dos outros blocos em escolas de samba deve ter seguido rumos iguais ou muito parecidos e rápidos, pois, como veremos em seguida, em 1932, quando o jornal *Mundo Sportivo* organizou o primeiro concurso de desfiles de escolas de samba do Carnaval carioca, a ele aderiram vários grupos vindos dos mais diversos pontos da cidade.

3.5 Os primeiros concursos entre escolas de samba e o samba como objeto celebrado (1932-1934)

Tendo como ponto de partida o concurso de 1929, constata-se que, em apenas três anos, o desenvolvimento das escolas de samba justificou que o periódico *Mundo Sportivo* organizasse um concurso em que se apresentaram 19 grupos. Em seu segundo livro, Cabral (1996: 59) assumiu a versão dada pelo desenhista Antônio Nássara de que foi o jornalista Mário Filho “quem inventou o desfile das escolas de samba”, no carnaval de 1932. Embora Mário Filho esteja entre os principais nomes que promoveram o evento, não se pode a ele atribuir a idéia do concurso, pois este foi reivindicado por Saturnino Gonçalves no Carnaval de 1931, quando o bloco Estação Primeira, mantendo velha tradição existente desde o tempo dos cordões, visitou a redação do jornal *A Noite*. O assunto está registrado em nota publicada na edição de *A Noite* de 18 de fevereiro de 1931: “O Chefe do bloco, Sr. Saturnino Gonçalves, manifestou a *A Noite* o desejo de um concurso anual de escolas de samba, uma vez que, três lugares se julgam com o direito de serem campeões de nossa música típica – Mangueira, Osvaldo Cruz e Estácio de Sá”.

As declarações de Saturnino não só demonstram que a idéia do concurso já estava em desenvolvimento entre os próprios sambistas, como também que ela descendia do concurso de 1929, tanto que ele aponta apenas as três escolas que foram reunidas no Engenho de Dentro por Zé Espinguela. Aliás, ao citar este pequeno número de grupos interessados em serem “campeões de nossa música típica”, Saturnino não deveria imaginar que no ano seguinte o Deixa Falar estaria de fora daquela disputa. É significativo também que ele já reivindique para o samba o lugar de “nossa música”. De qualquer forma, nada disso retira de Mário Filho o mérito de dar curso a uma idéia que já estava na mente dos “sujeitos celebrantes” das escolas de samba.

A relação dos cordões e dos blocos com a imprensa era uma tradição. Os jornais recebiam em suas redações estes grupos, divulgavam seus eventos e programações, exibiam seus estandartes

e promoviam concursos, como fez a *Gazeta de Notícias* com o Festival de Cordões de 1908. Porém, quando os jornalistas do *Mundo Sportivo* começaram a se interessar pelas escolas, muito poucos sabiam alguma coisa sobre elas. Quem conhecia e freqüentava os lugares do samba era o jornalista Carlos Pimentel e foi a ele que Mário Filho encomendou, no início, algumas entrevistas com os sambistas das escolas, que ainda eram desconhecidos. Mas logo em seguida a iniciativa evoluiu e Mário Filho, percebendo as potencialidades daqueles grupos, determinou a Pimentel que os contactasse e organizasse um concurso entre as escolas de samba da cidade.

Pimentel foi um pioneiro como jornalista especializado em escolas de samba. Depois dele vieram outros, como Luís Nunes da Silva, o Enfiado, e Marrom – do qual se desconhece o nome –, que foram grandes mediadores entre as escolas de samba, a imprensa e a cidade. Segundo Cabral (1996: 68, 69), Pimentel explicou a seus colegas de redação que o local do concurso só poderia ser a praça Onze, onde elas já vinham se apresentando espontaneamente. Para ajudá-lo na organização do evento, foram destacados os jornalistas Armando Reis (Cristóvão Alencar), Antônio Nássara e Orestes Barbosa, todos compositores de música popular. Para divulgar o concurso, o *Mundo Sportivo* expôs na vitrine da loja A Capital os três troféus que os vencedores receberiam, e publicou e fez publicar em outros jornais, como *O Globo*, notas e matérias sobre o evento. Cabral (ibid.) selecionou alguns trechos recolhidos em *O Globo* de 4, 5, e 6 de fevereiro de 1932, nos quais o que mais se destacava era a absoluta novidade do evento e seus aspectos exóticos, procurando despertar a curiosidade num leitor que nada sabia sobre escolas de samba.

4 de fevereiro de 1932 – Domingo, na Praça Onze, o público assistirá a um torneio que promete grande brilho, tal o encanto de sua originalidade. Queremos aludir ao campeonato de samba que o Mundo Sportivo promoverá. O acontecimento é inédito; até agora, não se realizara entre nós uma competição que reunisse tantos elementos para um êxito sem igual. O campeonato tem como concorrentes as melhores “escolas” de melodias da metrópole. Os sambas que se candidataram aos grandes prêmios são os mais lindos dos morros, das ladeiras, dos lugares sonoros do Rio. O público que conhece a música do “malandro” pelo disco não calculou talvez o sabor que tem a melodia na boca do próprio “malandro”. O efeito é muito maior e a sugestão é muito mais intensa. Na competição entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A “cuíca”, por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a devida atenção (...) “Escolas” existem que apresentam mais de 100 figuras. É facilmente imaginável o que serão mais de 100 bocas cantando com a sinceridade que os cantores põem na voz para maior repercussão das palavras.

5 de fevereiro de 1932 – (...) Quando a primeira “escola” pisar o teatro, logo uma onda de melodia encherá a metrópole. O samba dos morros nem sempre desce à cidade. Às vezes fica lá em cima, longe de qualquer possibilidade de ser transportado para o disco. Há “malandros” que não admitem a vitrola porque têm a impressão de que, na chapa, o samba perde a sinceridade, a graça emotiva e doce, o espírito delicioso. Assim sendo fazem o samba para si e para o seu gozo interior. Na Praça Onze ouviremos sambas que nunca chegaram aos ouvidos da cidade e que têm, portanto, toda a formidável sedução mágica da primeira audição. Já falamos dos instrumentos prodigiosos, que conseguem todos os efeitos, repercutindo profundamente a sua alma. Só a “cuíca” encherá a Praça Onze com seu bárbaro rumor que desenha vozes profundas do samba, do espanto, da superstição.

O tom carregado de ineditismo e estranheza não resultava apenas dos objetivos promocionais de criar doses de expectativa no público; de fato, as escolas de samba ainda eram praticamente desconhecidas até mesmo da maioria dos jornalistas. A comissão julgadora do desfile acabou sendo formada por Orestes Barbosa, pelo casal Álvaro e Eugênia Moreira, e pelos jornalistas Raimundo Magalhães Jr, José Lira e Fernando Costa. Assim, no dia 7 de fevereiro de 1932, instalada no alto das escadarias da escola pública Benjamin Constant, a comissão julgadora apreciou o primeiro concurso entre escolas de samba, cujo desfile contou com 19 grupos e lotou a praça Onze.

Continuando com Cabral (1996: 71), as regras do concurso permitiam que cada escola cantasse três sambas no desfile. O Bloco Carnavalesco Estação Primeira foi o campeão, com os sambas: “Pudesse meu ideal”, de Cartola e Carlos Cachaca, e “Sorri”, de Gradim (Lauro dos Santos). Em segundo lugar empataram o Vai Como Pode e o Para o Ano Sai Melhor, também chamado de Segunda Linha do Estácio. O samba de maior sucesso entre o público foi um dos que apresentou a Vai Como Pode, “Dinheiro não há”, ou “Lá vem ela chorando”, de Ernani Alvarenga. Em terceiro lugar chegou a Unidos da Tijuca, que congregava os moradores do morro da Casa Branca. As demais escolas não foram objeto de classificação pelos jurados.

Silva e Santos (op. cit.: 62) registraram que o Vai Como Pode trouxe o “Carnaval moderno” como tema para o desfile, advertindo, contudo, que ainda não se tratava de um enredo, pois o mesmo exigiria seu desenvolvimento nas fantasias e alegorias, elaboração à qual, entretanto, os sambistas não haviam chegado. De qualquer modo as escolas de samba foram um grande êxito no Carnaval de 1932, tanto que, com o fim do *Mundo Sportivo*, *O Globo* assumiu a organização do desfile de 1933.

Para organizar o concurso, *O Globo* encarregou os jornalistas Jofre Rodrigues, Armando Reis e Carlos Pimentel, que visitaram diversas escolas de samba fazendo reportagens e entrevistas com os sambistas. Começaram pela Mangueira, em dezembro de 1932, e levaram também o radialista e cantor Almirante. Segundo Cabral (1996: 72), a matéria deve ter sido escrita por Jofre Rodrigues e é nela que se declarou que a “Mangueira não fica na África, mas na cidade do Rio de Janeiro”.

Mangueira, Buraco Quente... A cidade sabe que o Morro de Mangueira existe porque já o viu de longe. Verde ingênuo igual aos outros morros verdes. Mas a cidade nunca subiu o morro. (...) Ela percebe que aquilo faz parte de seu território e se espanta de não conhecer a si própria. (...) Mangueira ... Buraco Quente, cheiro forte de cachaça. Cabrochas lânguidas. Malandros de pele preta e sorriso branco. Casas de zinco. Samba. O terreiro da Estação Primeira situava-se lá no alto do morro. “Falta muito?”, alguém perguntou a Carlos Pimentel, “o cicerone” daquela excursão de jornalistas. “Sim”, respondeu Pimentel. Finalmente, chegara a escola de samba: “A Mangueira, que, lá embaixo, olhávamos com superioridade, se nos afigura o próprio Everest. Almirante subiu o morro cantando. Não canta mais. O samba da cidade não se casa com o morro. Mal entraram no terreiro, o samba começou: Almirante ficou como que atordoado. Todos cantavam com a sua voz mais forte e eram perto de 80, entre mulheres, homens e crianças. A bateria trabalhava também com a maior intensidade possível. Na sombra os corpos se retorciam como se tivessem labaredas no interior. (...) Uma mulher entrou para o centro e dançou a dança mais sensacional que se possa calcular. Entrou para o centro também um homem alto e forte. Os dois, um perto do outro, com o hálito quase se tocando, dançavam. Mangueira não fica na África, mas na cidade do Rio de Janeiro.

Jofre Rodrigues, irmão de Néelson Rodrigues, não estava apenas tentando impressionar seus leitores, já que naquela “excursão de jornalistas”, exceto Pimentel, nenhum deles conhecia o lugar e seu espetáculo. Eles foram recebidos pelo presidente do bloco, Saturnino Gonçalves, e ouviram diversos sambas e improvisos. Num deles, “Cabrocha”, de Carlos Cachaca, já se observam insinuações sobre a natureza brasileira do samba, atitude e pensamento que irá se generalizar com o passar do tempo.

*Cabrocha, nunca foste rainha
Ainda não te inscreveram
Em concurso de beleza com o miss
Mas do samba brasileiro
Tens que ser imperatriz
Coroadá no estrangeiro*

No correr da visita, eles entrevistam uma das “tias” da Mangueira, Lucinda, que ali fora morar no princípio da década de 10 e era uma testemunha da evolução da comunidade. Seu

depoimento é curto, porém, sintetiza aquilo que já observamos em Glacken (op. cit.) sobre a importância que as instituições culturais podem ter para a relação entre as comunidades humanas e seu ambiente. Diz o jornalista que Tia Lucinda “está velha, velhíssima, mas o samba a remoça. Viu quase nascer a Mangueira, onde mora há dezenove anos”. O diálogo que se segue entre ela e Saturnino Gonçalves demonstra, como observamos anteriormente, que “os heróis, poetas e anciãos” da cultura, de que nos fala Glacken, sobreviveram à modernidade e continuaram a guiar seus semelhantes na busca de um estar melhor nesse mundo.

– Antes [da escola de samba] – diz ela –, a Mangueira não era assim. À noite, havia tiro e sangue, por causa de mulher e bebida. Agora, a Mangueira é diferente. Quase nunca há briga.

– Foi o samba que conseguiu esse prodígio – esclarece Saturnino. – Todos sabem que, se houver briga, a polícia acaba com o samba. Por isso, quando alguém quer brigar, desce.

Saturnino não exagera ao falar em “prodígio”, na realidade o termo é preciso e revela a aguda consciência do processo em curso, como era necessário ao papel que ele desempenhou. Se nos recordarmos das condições esgarçantes das vidas dos que construíram aquela comunidade, a primeira façanha do samba e de suas escolas foi promover a cooperação e uma identidade para os grupos ignorados pela cidade, um trabalho levado adiante por poetas como Carlos Cachça e Cartola, por anciãos como Tia Lucinda.

Segundo Cabral (1996: 74), no dia 3 de janeiro de 1933, *O Globo* publicou matéria produzida pelo mesmo grupo, que desta vez foi ao morro da Casa Branca, onde estava a Unidos da Tijuca. Em 6 de janeiro saiu uma entrevista com Gastão de Oliveira, do morro do Tuiuti, que deu explicações sobre a construção da cuíca.⁷ Nesse mesmo dia, o *Diário Carioca* começou a fazer um série de matérias sobre as escolas de samba, focalizando primeiramente a Recreio de Ramos, dirigida pelos irmãos Norberto e Armando Marçal. Este último formou, com Alcebíades Barcelos, o Bide, uma dupla de compositores que nos deu o clássico “Agora é cinza”. Armando Marçal também deu início a uma dinastia de grandes percussionistas que ganhou fama internacional. Primeiro com seu filho, Nilton Marçal, o Mestre Marçal, que, dentre outras coisas, foi diretor de bateria da Portela. Depois, com seu neto, Marçalzinho, que nos anos 90 substituiu o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos no Pat Metheny Group.⁸

O *Diário Carioca* foi ainda ao Rio Comprido, na sede do bloco Fale Quem Quiser, onde principiava carreira o cantor e músico Ataulfo Alves, depois subiu até o morro de São Carlos, para visitar o bloco Vê Se Pode, do qual participavam João da Mina, a quem é atribuída a invenção da cuíca, e Buci Moreira, neto de Tia Ciata, compositor que freqüentava a turma do Estácio e fez parte do Deixa Falar, e que no Vê Se Pode exerceu a função de diretor de harmonia.⁹ Em 24 de janeiro, o *Diário Carioca* enviou sua equipe de cronistas – K. Rapeta, Jota Efegê e Marrom – à Mangueira, que segundo Cabral (1996: 75) era na época a preferida dos jornalistas.

Não há notícia de que qualquer periódico tenha ido a Osvaldo Cruz em 1933, porém, *O Globo* entrevistou Paulo da Portela, que esteve em sua redação para inscrever o bloco carnavalesco Vai Como Pode no desfile. Com sua polidez habitual, Paulo da Portela declarou: “Vamos encontrar grandes adversários. Todavia, alimento algumas esperanças. A Portela vem se preparando com um carinho excepcional e pelo menos deve alcançar uma boa classificação”. Na ocasião, Paulo estava acompanhado por Heitor dos Prazeres, que, depois de ser ferido gravemente por Manuel Bambã, saiu da Portela e se transferiu para o bloco De Mim Ninguém Se Lembra, situado em Bento Ribeiro, e que foi visitado por *O Globo*.

Da matéria publicada, Cabral (1996: 77) destacou um trecho em que o jornalista se mostra impressionado com a bateria do bloco de Bento Ribeiro, particularmente com a cuíca e o surdo. “É qualquer coisa notável. As puítas (sic) parecem humanas: cantam e parecem se comover com a melodia dos ritmos. Há também um tambor muito grande que domina todas as vozes. A batida

do tambor é monótona, esquisitamente monótona". Aliás, nunca é demais sublinhar o enorme impacto da cuíca nas primeiras audições da época, seu aspecto inovador, sua estranha capacidade de reproduzir gemidos e lamentos, que conferia aos conjuntos uma originalidade inconfundível, assim descrita pelo *Correio da Manhã* de fevereiro de 1933: "o vu-vu que ela produz é típico dos conjuntos de morro, dando-lhe caráter de instrumento desconhecido do resto do mundo".

A expectativa criada no público em torno das escolas de samba em 1933 despertou nos outros jornais o interesse em promover entrevistas e organizar eventos entre elas. Cabral (ibid.) conta que o *Correio da Manhã* chegou a tentar tirar de *O Globo* o monopólio do desfile carnavalesco das escolas de samba daquele ano, através de uma manobra em que ficou por trás do Centro de Cronistas Carnavalescos na promoção da Noite das Escolas de Samba, na quinta-feira anterior ao domingo de Carnaval. Como o evento tinha todas as características do desfile que seria promovido por *O Globo*, este se sentiu ameaçado de ser expropriado em seus direitos e reagiu, conseguindo abortar a operação de seu concorrente.

Mesmo assim, o *Correio da Manhã* publicou solitariamente o regulamento do concurso que, de fato, como aponta Cabral (1996: 78), acabou se tornando "um valioso documento (apesar do texto confuso) de uma época em que ainda se procurava a melhor forma de julgar um desfile em que ainda se colocava aspas em escolas de samba". O texto é de fato confuso e o item mais claro e interessante era o que dizia não ser obrigatória a apresentação de enredo. Interessante porque mostra que o enredo, apesar de ter sido uma herança dos ranchos, não foi adotado imediata e automaticamente, ou seja, como outros elementos rituais, ele resultou de negociações entre os sambistas, porque muito provavelmente deve ter havido aqueles outros que pensavam como Ismael Silva e não queriam a adoção do enredo e outras "complicações" existentes nos ranchos.

O regulamento apresentado por *O Globo*, teve participação do jornalista Pimentel e muito provavelmente das lideranças dos sambistas, pois nele constam quesitos já conhecidos, como a proibição dos instrumentos de sopro e a obrigatoriedade do grupos de baianas. Estes eram quesitos obrigatórios mas que não recebiam notas e, como já observamos, foram os únicos que até hoje não se alteraram. Nos quesitos que receberiam nota já apareciam incorporados, definitivamente, o enredo, valendo três pontos; a harmonia, cinco pontos; a poesia do samba, três pontos; conjunto, também três pontos, e originalidade, dois pontos.

O Globo tentou transferir o concurso da praça Onze para o "deserto" da recém-constituída esplanada do Castelo, no que felizmente foi impedido pela prefeitura, sob a alegação de que o espaço se destinava à apresentação do corso. Em 26 de fevereiro de 1933, domingo de Carnaval, às 20: 30 h, começou o segundo desfile das escolas de samba que, em um ano, quase dobrou o número de participantes, passando de 19 no ano anterior para 35 grupos, sendo que, deste total, 25 estavam oficialmente inscritas no certame. Cabral (1996: 80) observou que ou algumas escolas não apresentaram enredos "ou os jornalistas não conseguiram reconhecê-los". Assim mesmo, ele fornece uma preciosa lista quase completa com as escolas, seus bairros de origem e enredos que foram apresentados naquele ano (ver quadro seguinte).

Das escadarias da Escola Benjamin Constant o júri, formado pelo jornalista Jofre Soares, por João da Gente e Jorge Murad, assistiu à trigésima quinta escola terminar de desfilar às 4: 30 h de segunda-feira. Seu veredicto foi o seguinte: em primeiro lugar, Estação Primeira, bicampeã; em segundo lugar, a Azul e Branco; em terceiro lugar, a Unidos da Tijuca; em quarto lugar, empataram a Vai Como Pode e a De Mim Ninguém Se Lembra; e, em quinto lugar, ficou a União do Uruguai.

Desfile de 1933

Escolas de Samba	Comunidade	Enredo
Fiquei Firme	Morro da Favela	A Corte do Samba
Esporte Clube Guarani	Dona Clara	
União do Amor		
Aventureiros da Matriz	Morro da Matriz	
Embaixada Escola Amizade	Realengo	A Terra e a América
Podia Ser Pior	Cordovil	Adão e Eva a Tentação da Carne
União Barão da Gamboa	Gamboa	Homenagem às Escolas de Samba e aos seus Compositores
Caprichoso do Eng. de Novo	Engenho Novo	
Inimigas da Tristeza	Saúde	As Escolas de Samba
De Mim Ninguém se Lembra	Bento Ribeiro	
Azul e Branco	Morro do Salgueiro	Uma Noite na Bahia
Na Hora é que se Vê		O Sabiá da Minha Terra
Recreio de Ramos	Ramos	Jardim da Primavera
Vai Como Pode	Osvaldo Cruz	O Carnaval
Última Hora		A Favela
Nós Não Somos Lá Essas Coisas		Loteria
Estação Primeira	Mangueira	Uma Segunda-Feira do Bonfim na Ribeira
Estrelas da Tijuca	Tijuca	Sistema Solar
É Assim que Nós Viemos		
Filhos de Ninguém	Piedade	A Música
Unidos da Tijuca	Tijuca	O Mundo do Samba
Em Cima da Hora	Catumbi	Jardim do Catumbi
Unidos do Tuiuti	Morro do Tuiuti	
Príncipes da Floresta	Morro do Salgueiro	Passeata nas Florestas da Bahia
União do Uruguai	Andaraí	Uma Excursão à Bahia
Mocidade Louca de S. Cristóvão	São Cristóvão	Antiga Bahia
Lira do Amor	Bento Ribeiro	Orgia
Vizinha Faladeira	Saúde	Os Garimpeiros
Prazer da Serrinha	Madureira	Uma Corte Serrana
Paz e Amor	Bento Ribeiro	
É O Que Se Vê		

Cf. Cabral (1996: 80-83).

O samba-enredo, uma das inovações criadas pelas escolas de samba, surgiu, pela primeira vez naquele Carnaval, apresentado pela Unidos da Tijuca. Esta novidade foi apontada tanto pelo *Correio da Manhã* quanto por *O Globo*, que registraram que os sambas cantados pela escola do morro da Casa Branca “estavam de acordo com o enredo”. A escola já se destacava por ser pioneira em ter entre seus membros uma mulher compositora, Amália Pires. Na realidade, eram

três sambas (Cabral, 1996: 81), como de costume na época, que desenvolviam o enredo “O mundo do samba”. O primeiro era de Leandro Chagas:

*Eu tenho prazer em falar
Que o samba está em primeiro lugar
Vem para o samba, cabrocha faceira
Diz nas cadeiras
O samba é a canção brasileira*

O segundo samba chamava-se “Saudações às escolas”, de autoria de Rubens de Oliveira, que nele reconhece como primeiras as três escolas presentes no concurso de Zé Espinguela:

*Morei no meio da floresta
Onde cantava o sabiá
Saudando as escolas primeiras
Portela, Estácio e Mangueira*

Cabral não conseguiu identificar o autor ou autores do terceiro samba, nem informa o seu título; porém, assinala que ele trazia a inovação de apresentar uma segunda parte:

*Somos Unidos da Tijuca
E cantamos o samba brasileiro
Cantamos com harmonia e alegria
O samba é nascido no terreiro*

*Não queremos abafar
Nem desacatar ninguém
Viemos cantar o nosso samba
Que é nascido no terreiro
Perante o luar*

Assim como Augras (1998), Cabral (1996: 82) observou que a inovação da Unidos da Tijuca não provocou sua adoção automática entre as escolas de samba. Na realidade, só no final da década de 1940 é que o samba-enredo passou a ser uma tradição entre elas. Tão longo prazo entre o aparecimento e a transformação do samba-enredo em quesito obrigatório indica que foram necessárias demoradas elaborações e negociações até que os sambistas decidissem por sua incorporação definitiva. Essa lentidão foi uma exceção quanto àquela regra geral do processo das invenções das tradições, a qual prevê prazos curtos para as suas definições, que foi obedecida na maior parte dos elementos rituais constitutivos das escolas de samba.

Voltando aos enredos apresentados pelas escolas no Carnaval de 1933, observa-se que o tema dominante era a Bahia, com cinco casos. Porém, nota-se que o próprio samba foi transformado em enredo por quatro escolas, a exemplo da Unidos da Tijuca. Em termos conceituais, os enredos são os objetos celebrados pelas escolas a cada ano e suas escolhas e modos de tratamento refletem posições e decisões dos sambistas. Assim, embora não seja possível fazer uma quantificação precisa, parece-nos que o samba, nos desfiles que antecederam a 1935, foi um enredo muito freqüente, sugerindo que, antes que fosse estabelecida a obrigatoriedade de temas nacionais, tenha havido uma tendência para se privilegiar o samba enquanto objeto celebrado, de forma a identificá-lo como a música nacional brasileira, o que é dito com todas as letras no primeiro e no terceiro sambas-enredo da história feitos pela Unidos da Tijuca, em 1933. Neles os sambistas expressam que não ficaram esperando que os intelectuais modernistas e nacionalistas viessem lhes contar que o samba era a música brasileira; de forma que, ao mesmo tempo que estes intelectuais, as escolas de samba, com seu enorme impacto na atmosfera cultural da época, levantaram e cantaram a bandeira de que “o samba é a canção brasileira”.

O *Globo* comemorou o sucesso do desfile das escolas de samba por ele promovido em 1933 com um declaração de perplexidade: “Estamos satisfeitos por termos proporcionado à cidade o

espetáculo mais estranho do carnaval deste ano” (Cabral, op cit.: 79). Segundo seus próprios números compareceram à praça Onze quarenta mil pessoas e suas palavras refletem que, pelo menos na imaginação do redator daquele jornal, o samba ainda não era uma coisa íntima com a qual a cidade pudesse se identificar plenamente, de modo que era perfeitamente admissível se referir às escolas de samba como “ o espetáculo mais estranho” à cidade do Rio de Janeiro.

Na terça-feira do Carnaval de 1933 morreu Hilário Jovino que, no final do século XIX, foi um dos pioneiros dos ranchos e, quarenta anos depois, continuava na atividade de destacado festeiro, dirigindo desde 1930, junto com Júlio Simões, o Elite Clube, considerado a primeira gafieira do Brasil. A vitória da Mangueira não parece ter sido contestada pela concorrência. Entrevistado sobre o assunto pelo *Diário Carioca*, Paulo da Portela, com a habilidade de um *public relations*, elogiou “tanto a escola vencedora quanto a Azul e Branco do Salgueiro. Ressalvou, porém, que ‘os melhores prêmios da Vai Como Pode foram obtidos pela simpatia do povo que nos recebeu com aplausos’” (Cabral, op. cit.: 84). Na ocasião, Paulo da Portela declarou também que a “Escola de Samba da Portela tem o nome de Bloco Carnavalesco Vai Como Pode para tirar licença na polícia”, evidenciando que apesar de todo o sucesso e originalidade por elas já alcançados, o termo escola de samba ainda não tinha sido oficializado. Isto é, o termo não tinha sido elevado a uma categoria que formalizava a existência de um gênero de manifestação carnavalesca realmente inédita.

Já em 1933 observa-se que setores além da imprensa passaram a prestar mais atenção às escolas de samba. Segundo Silva e Santos (1989: 63), naqueles anos seus desfiles vieram a integrar o programa oficial do Carnaval elaborado pela prefeitura e o Touring Club, chegando a ser liberado pelo prefeito Pedro Ernesto pequeno subsídio para as escolas, benefício que até então era concedido apenas para os ranchos e as grandes sociedades. Por seu lado, as escolas buscaram estreitar suas relações com esses setores. Logo depois do Carnaval de 1933, a Mangueira prestou homenagem ao *Diário Carioca*, concentrando mais de quinhentas pessoas em frente à sede do jornal, na praça Tiradentes. Ainda em março daquele ano, a Azul e Branco convidou a equipe do *Diário Carioca* para uma feijoada em sua sede, para a qual também foram chamados os dirigentes das duas outras escolas que havia no morro, Príncipes da Floresta e a Cor de Rosa. Entre os presentes, estava o famoso compositor do Salgueiro Antenor Gargalhada. Depois da visita à Azul e Branco, os jornalistas foram conhecer as sedes de suas duas irmãs.

Naquele ano, a Mangueira renovou a diretoria e fez algumas melhorias em sua precária sede (Goldwasser, op. cit.: 43). No final de abril, ainda com a sede em obras, o *Diário Carioca* fez nova visita à Estação Primeira. Em 31 de dezembro foi o jornal *Avante* que enviou um grupo de jornalistas ao morro da Mangueira. Entretanto, a história das escolas também tem suas páginas de frustrações, que particularmente foram preenchidas com episódios envolvendo o pessoal do Estácio. Em janeiro de 1934 os sambistas daquele bairro estavam empenhados na organização da estréia da Escola de Samba Unidos do Estácio e tentavam trazer de volta suas grandes estrelas que haviam se profissionalizado.

Juvenal Lopes já estava integrado na escola, fazendo parte da ala dos Venenosos. Foi programado, logo no início de janeiro, um angu à baiana em homenagem a Ismael Silva e Alcebíades Barcelos, o Bide, seguido de um baile com a presença do cantor Silvío Caldas, que havia batizado “a bandeira alvi-rubra”. O sambista e malandro Baiaco era um dos mais animados. Em entrevista a Orestes Barbosa, que escrevia no jornal A Hora, manifestou a sua convicção de que a União do Estácio seria a grande sensação do carnaval de 1934. “Quando nós da União do Estácio resolvemos fazer carnaval de escola de samba, somos como o Recreio das Flores nos ranchos”, prometeu. “Não respeita os morros?, perguntou Orestes. “Não respeitamos. O morro é bom, mas não pode com a nossa força. Temos o Júlio da Santa – o Julinho Mestre– Sala -, o Tibelo (Mário dos Santos) na bateria, o Juvenal Lopes, o Otacílio, o Francelino, o Eduardo e outros. Além desses, dois astros perigosos: Ismael Silva e Alcebíades Barcelos” (Cabral, op. cit.: 86).

Apesar de Baiaco ter toda a razão quanto à qualidade dos sambistas do Estácio, somente isto não era suficiente, sendo necessário um clima político de grande solidariedade e adesão da

comunidade em torno da escola de samba, como se cultivou de forma decidida e consciente nos morros e subúrbios. Somente a sua falta explica que os mestres do samba tenham perdido a segunda oportunidade de criar sua própria escola de samba, como aliás era uma expectativa geral. Assim, por causa de um dívida e outros problemas, instalou-se uma crise que acabou provocando a queda da diretoria e culminou com o fim da Unidos do Estácio (Cabral, op. cit.: 87).

A única diferença que encontramos entre os sambistas do Estácio e seus pares dos morros e dos subúrbios foi que, entre os primeiros, alguns logo se profissionalizaram. Cartola, Carlos Cachça, Paulo da Portela também venderam seus sambas como fizeram Ismael Silva e Bide, mas, diferentemente destes, não se tornaram profissionais, distinção sempre enfatizada por Ismael Silva, que afirmava nunca ter sido um compositor de escola de samba. Ao sambista profissional era possível, e às vezes até mesmo se impunha, uma trajetória mais individualizada, enquanto para os outros a prioridade era o fortalecimento de suas escolas de samba, às quais dedicavam uma militância intensa.

No Carnaval daquele ano o governo municipal deu uma prova de sua intenção em aprofundar seu envolvimento com as escolas de samba. Lourival Fontes, chefe de gabinete do prefeito Pedro Ernesto, e o jornal *O País*, organizaram uma festa em homenagem ao prefeito, no dia 20 de janeiro, no Campo de Santana, com ingressos a dois mil-réis, na qual realizou-se uma competição entre 16 escolas de samba. Além disso, houve baile infantil, luta de boxe e apresentação do Cordão do Bola Preta. Cabral (1996: 87, 88) observou que o rateio da renda do concurso entre as agremiações carnavalescas obedeceu ao seguinte critério: 35% para as grandes sociedades, 30% para os ranchos, 25% para os blocos, 7% para as escolas de samba e 3% para o Andaraí Clube Carnavalesco.

Cabral não entra em detalhes sobre os critérios alegados para uma distribuição tão desigual da renda, limitando-se a deduzir que isto evidenciava “que o prestígio das escolas de samba ainda era muito pequeno comparado com o de outros grupos carnavalescos”. Porém, as escolas não protestaram e se demonstraram “fraternais” com as grandes sociedades, pois, seguindo proposta de Rafael Alberto Corte, representante da Escola de Samba Cada Ano Sai Melhor, doaram para aquelas a renda que lhes cabia. Sobre este “gesto de fraternidade” Cabral aponta que Flávio Costa, então presidente da Escola de Samba Deixa Malhar, do Rio Comprido, declarou que existia a intenção de obter apoio dos “grandes clubes” para um evento que as escolas pretendiam organizar brevemente.

Embora tenha chovido, o espetáculo teve numeroso público e as 16 escolas que desfilaram foram julgadas por uma comissão formada pelos jornalistas Francisco Rosa, Floriano Rosa Faria, Jota Efegê, Venerando da Graça e Antônio Veloso, que se limitaram a apontar os três primeiros lugares. A Mangueira novamente conquistou o primeiro lugar, a Vai Como Pode ficou em segundo, a Deixa Malhar em terceiro. Cabral (ibid.) lembra que a comissão julgadora elogiou a Vai Como Pode por não apresentar alegorias, revelando uma preocupação existente entre certos jornalistas e sambistas que entendiam que as escolas deveriam se destacar pela originalidade de seu canto e dança, sem repetir elementos vindos dos ranchos e das grandes sociedades.

Para o domingo de Carnaval de 1934 o jornal *A Hora* organizou um concurso que trazia uma novidade: o júri seria popular, isto é, formado pelo público que assistiria ao desfile que se realizaria no Estádio Brasil. Apesar da iniciativa em democratizar o julgamento das escolas de samba, a Mangueira se recusou a participar daquele concurso. Ao *Diário Carioca*, Saturnino Gonçalves explicou, diplomaticamente, os motivos da ausência de sua escola (Cabral: 1996 89):

Não que a Estação Primeira tenha medo da popularidade, pois temos certeza que o povo carioca reconhece o valor da escola de samba do Morro de Mangueira, bicampeã, título conquistado em júris oficiais. Ainda neste ano, no dia 20 de janeiro, o nosso bloco submeteu-se a uma prova, onde também concorreram outras 16 escolas, tornando-se vitoriosa. (...) Diante desses fatos, não poderemos, de forma alguma, colocar o nosso título, conquistado à custa de tantos esforços, à mercê de um plebiscito popular, onde por certo vencerá quem levar mais torcida. Compreendemos perfeitamente que não

temos o privilégio de sermos eternamente campeões, mas é justo e admissível perdermos com a mesma conduta com que ganhamos, isto é, mediante o veredicto de um júri criterioso. Por isso, a Estação Primeira só participará de concursos que tenham uma comissão de juizes nacionais ou estrangeiros, contanto que os membros entendam de literatura, poesia e música. Só nestas condições o bloco que presido porá em jogo seu título de campeão.

Os argumentos de Saturnino Gonçalves demonstram uma astúcia destes grupos populares realmente admirável, considerando que, anos antes, o urbanista Alfred Agache entendia, como de resto a maior parte da cidade, que o seu meio ambiente preferencial – as favelas – era tão maligno que contra ele deveria ser levado o “ferro cauterizador”. Em outras palavras, como é que em 1934, passado tão pouco tempo, uma de suas lideranças poderia estar reivindicando reconhecimento e valorização por parte daqueles que previam seu banimento da cidade, pois para o presidente da Mangueira não bastava apenas a aclamação popular; ele queria também a aprovação do mundo culto. E se não for exagero de nossa parte, parece mesmo que Saturnino já pretendia certa universalidade para as escolas de samba. Embora o samba ainda estivesse lutando para alcançar o lugar de canção nacional brasileira, para ele tanto fazia que os julgadores fossem nacionais ou estrangeiros, pois o fundamental é que fossem gabaritados em termos de poesia, música e literatura.¹⁰

3.6 A vitória do samba, a oficialização e a questão dos temas nacionais

Estudos sobre o samba da década de 90 – Vianna (1995), Augras (1998) e Soihet (1999) – têm realçado a importância do conceito de circularidade cultural para a análise e compreensão da cultura popular. Inicialmente este conceito supõe que a cultura produzida pelos grupos e classes populares não está isolada e estabelece freqüente trocas com outras culturas, especialmente aquela produzida pelas classes dominantes. Teoricamente isto implica abandonar as concepções românticas que se fixaram na idéia de autenticidade e de pureza como um patrimônio da cultura popular, até porque, como mostrou Martin-Barbero (op. cit.), tais concepções acabam por decretar a sua morte ou pelo menos a condenaram a uma existência no passado e na tradição. Mas o conceito de circularidade também implica reconhecer uma realidade – a cultura popular –, com a qual alguns de seus estudiosos se dizem pouco à vontade.

Este livro é parte de um projeto de pesquisa que venho desenvolvendo em torno das relações entre história e imaginário social, particularmente no campo da cultura popular brasileira. Não gosto desse nome, “cultura popular”, porque parece sugerir um corte, uma diferença quase de natureza, com a cultura “erudita”. (...) O termo parece “resgatar” (para usar o verbo da moda) os valores e as representações dos grupos que não têm voz no dia-a-dia das instituições políticas. Mas de fato estabelece uma cisão: de um lado, o erudito, que dispensa apresentação; de outro, o popular, que, numa visão herdada em linha direta dos românticos alemães do início do século passado, seria depositário de alguma “autenticidade” perdida pelas elites mais ou menos colonizadas (Augras, op. cit.: 9).

Não temos nada contra a idéia de cultura popular, muito pelo contrário, até porque procuramos não subestimar os perigos de suas ambigüidades e imprecisões. Acreditamos, porém, que todo cientista social deveria ter em conta as afirmações de Martin-Barbero (op. cit.), segundo as quais a noção de alteridade no pensamento ocidental deve muito à percepção pelos românticos de que existia uma outra cultura. Afinal de contas, só se pode hoje falar em multiculturalismo e circularidade porque se reconhece que existem divisões, cisões e diferenças na produção cultural, que evidentemente refletem situações determinadas. Em suma, o termo cultura popular só tem sentido se admitimos que os “de baixo” não são totalmente governados pela ideologia dominante, porque também têm suas representações e valores próprios.

Existem muitas concepções sobre a cultura popular e a que particularmente desgosta Augras é aquela muito característica do pensamento da esquerda dos anos 60 e 70, na qual, continuando com Martin-Barbero, a cultura popular “poderia tudo”, sendo por isso reduzida e instrumentalizada,

como diz Augras (op. cit.: 10), “no bastião da ‘resistência’”. A partir de tal ponto esta autora se alinha com o pensamento de Vianna (op. cit.) em *O mistério do samba*, que, segundo ela:

enfrenta vigorosamente esse bem-intencionado preconceito [ressaltando] ter “pouco interesse em pensar a ‘cultura popular’ como inteiramente isolada da cultura ‘dominante/hegemônica’ (sendo resistente a essa dominação hegemônica” (1995: 171), e pergunta: “Por que fingir que [a] interação elite/cultura popular não acontecia? Por que dizer que nossos músicos populares eram simplesmente reprimidos ou desprezados pela elite brasileira? (1994: 47).

Em parte estamos de acordo com Vianna e Augras, já que as visões por eles criticadas, por privilegiarem em demasia idéias como autenticidade e resistência, tiveram muitas limitações em admitir a possibilidade do problema da circularidade cultural entre os mundos erudito e popular, e ignoraram a irreabilidade destes “mundos” estarem separados ou isolados em uma determinada sociedade. Porém, nossa concordância termina por aqui. Primeiro, porque nos parece inadequado e simplista acusar tal pensamento de estar “fingindo” que tais interações não existiam, pois, na realidade, é o suposto da ausência de circularidade que dá coerência interna ao postulado da autenticidade. Em segundo lugar, os dois autores acabam propondo uma armadilha, isto é, terminam por imaginar que o intercâmbio cultural entre dominados e dominantes minimiza a atitude persecutória das elites para com a cultura popular no Brasil. Não vamos acusá-los de fingirem que a opressão e o desrespeito na história do samba não existiu, mas não resta dúvida de que eles, especialmente Vianna, assumem uma descrição em que tais aspectos se tornam quase que episódicos. Pior ainda é que tal visão está seduzindo outros autores. É o caso de Lessa (2000: 321), que chega a afirmar que “não houve, na República Velha, hostilidade ao samba”.

Vianna fez retrospectiva histórica de situações em que as elites brasileiras mostraram simpatia pelas manifestações populares. Um dos exemplos mencionados foi a já referida visita de Hilário Jovino e seu rancho, Rei de Ouro, ao presidente Floriano Peixoto, em 1894, no Palácio do Itamarati. Mas será que isso autoriza Vianna a eclipsar a opressão e a conflitividade da história desse processo? Ainda hoje o Brasil pode até ser o campeão mundial da circularidade cultural, como já indicava uma de suas principais matrizes e fonte de inspiração, o pensamento de Gilberto Freyre; contudo, infelizmente, estamos também entre os campeões mundiais de massacres civis vergonhosos. As guerras de Canudos e do Contestado, para irmos de norte a sul do país, no princípio de nossa vida republicana, ocupam o início de uma longa lista que, no final do século XX, continuava a crescer sob o regime democrático: chacina da Candelária, de Vigário Geral, Carandiru, Eldorado do Carajás...

O que queremos realçar é que a presença popular nos salões presidenciais e de políticos como Pinheiro Machado não conduziu a classe dirigente a imaginar que deveria tratar os romeiros e os negros da Festa da Penha como cidadãos. Ao contrário, eles permitiram que sua polícia desordeira e arbitrária se voltasse contra os grupos populares, uma postura que, como demonstraremos, apenas foi abrandada com a vitória do samba, pois, pelo menos no período que estudamos, desde que as condições fossem favoráveis, as forças de segurança não perderam a oportunidade de exibir irracionalidade e violência contra os sambistas. Em geral, o máximo que as autoridades simpatizantes dos sambistas fizeram foi dar proteção exclusivamente para seus amigos e conhecidos, como conta João da Baiana num episódio que mostra que as prerrogativas públicas da livre expressão para “os de baixo” foram “resolvidas” no mundo das relações privadas entre grupos de distintas classes sociais e chefes políticos, como o senador Pinheiro Machado.

A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. (...) Houve uma festa no Morro da Graça, no palacete do Pinheiro Machado e eu não fui. Ele se dava com meus avós que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, marechal Hermes, coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. O Senado era na rua do Areal. Vocês sabem qual é a Rua do Areal? É a atual Moncorvo Filho. O Senado era ali, perto da Casa da Moeda, na Praça da República. E ele então perguntou por que não fora à casa dele e respondi que não tinha aparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na Festa da

Penha. Depois, quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do seu Oscar, o Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para seu Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: "A minha admiração, João da Baiana. Pinheiro Machado" (cf. Cabral 1996: 28).

Com sua assinatura no pandeiro, João Pinheiro concedeu uma espécie de salvo-conduto para que João de Baiana pudesse ir e vir com seu instrumento musical pela cidade, inclusive, é claro, ao palacete do senador. Aliás, neste depoimento, vemos que este pioneiro do samba não fingiu ou esqueceu da importância de tais relações para lidar com a repressão que, posteriormente, também serão utilizadas para estabelecer negociações com o mundo culto no processo de ascensão do samba.

O problema da circularidade cultural não anula o problema dos conflitos, das diferentes formas de apropriação dos elementos simbólicos que circulam no imaginário de uma determinada sociedade, do modo como os grupos reproduzem ou reinventam tais escolhas e resistem ao que lhes é imposto. Soihet (1999: 16) converge para este posicionamento, ao afirmar que sua preocupação associa "a interpenetração e, mesmo, a circularidade cultural (...) com as formas de atuação e resistência dos grupos subalternos, frente aos obstáculos que lhes apresentam".

Em 1934 as escolas de samba chegaram à tela do cinema, através do filme de Humberto Mauro *Favela dos meus amores*, que tinha como cenário o morro da Favela e contou com a participação de sambistas locais e de outras escolas, como um grupo liderado por Paulo da Portela. Ao lado disso, os instrumentos de percussão passaram a ser procurados nas lojas. A cuíca era o instrumento mais cobiçado, vindo depois o pandeiro, o tamborim e o reco-reco, conforme Cabral (1996: 95) verificou em pesquisa realizada no comércio da época pelo *Diário Carioca*. A embaixada francesa e membros de companhias cinematográficas americanas encomendaram diversas cuícas que foram produzidas no morro do Salgueiro.

Cabral (ibid.) tem razão quando afirma que o acontecimento mais importante de 1934 foi a fundação da União das Escolas de Samba, a UES, uma associação que principiou com 28 filiadas. Tal reunião aconteceu na sede do Bloco Carnavalesco De Língua Não Se Vence, situada na rua Carolina Machado, 438. Sua primeira diretoria foi composta por: Flávio de Paula Costa, presidente (da União da Floresta e, logo depois, da Deixa Malhar); vice-presidente, Saturnino Gonçalves (da Estação Primeira); primeiro-secretário, Getúlio Marinho da Silva, o Getúlio "Amor" (da Fale Quem Quiser); segundo-secretário, Jorge de Oliveira (da Depois Eu Te Explico); primeiro-procurador, Reinaldo Barbosa (da Deixa Falar); segundo-procurador, Pedro Barcelos (da Príncipe da Floresta); primeiro-tesoureiro, Paulo da Portela; segundo-tesoureiro, José Belisário (da Prazer da Serrinha).¹¹

Segundo Cabral (1996: 96), o movimento para criar a UES principiou antes do Carnaval de 1933, conforme ata da reunião de 15 de janeiro, realizada na rua do Rosário, 34, da qual participaram apenas três representantes de escolas de samba: Saturnino Gonçalves, da Mangueira; José Caetano Belisário, da Prazer da Serrinha; e Rubem Doherty de Araújo, da Rainha das Pretas. Foi necessário mais de um ano e meio e algumas reuniões, numa das quais marcou presença Zé Espinguela, que, entretanto, não representava nenhuma escola, até que maiores adesões se fizessem. Só após muita discussão, os sambistas chegaram a um consenso sobre os estatutos da UES.

Conforme visto por Cabral (1996: 97), no primeiro artigo dos estatutos da UES ficou definido que sua finalidade seria "organizar programas de festejos carnavalescos e exposições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para a obtenção de favores e outros interesses que revertam em benefício de suas filiadas". Também foram reconhecidas "cláusulas pétreas" para os desfiles das escolas, como a presença das baianas e a proibição do uso de instrumentos de sopro. Mas, sobretudo, ficou definido, naqueles estatutos "a obrigação de, nos enredos, as escolas de samba apresentarem 'motivos nacionais'", decisão que por muito tempo foi considerada uma imposição da ditadura do Estado Novo, inclusive por Sérgio Cabral, que só em 1996 pôde retificar este equívoco.

Muitas explicações podem ser levantadas para a longevidade desse equívoco. Talvez a mais simples e a mais provável esteja no fato de até então nenhum pesquisador ter lido com a devida atenção os estatutos da UES. Entretanto, não se pode ignorar que esta versão alimenta e fortalece aquela vertente de pensamento representada por Queiróz (1992), para a qual a ascensão das escolas de samba se resume à sua cooptação e instrumentalização pelo Estado, principalmente pelos políticos populistas e clientelistas. Tal visão é tão resistente que Augras (1998), apesar de ter se utilizado da obra de Cabral (1996), ignorou a correção que este fez quanto ao equívoco mencionado. Aliás, Augras (op. cit. 46) também chegou à conclusão de que “a exigência do tema nacional não partiu da ditadura getulista”, após examinar os regulamentos dos desfiles das escolas de samba durante o período do Estado Novo. Porém, como seguidora das teses de Queiróz (op. cit.), ela foi incapaz de imaginar que a obrigatoriedade dos temas nacionais fosse uma decisão dos próprios sambistas. Assim, parecendo só ter olhos e ouvidos para o que vem “de cima”, ela irá atribuir ao governo Dutra tal imposição, já que somente no concurso de 1947 encontrou em seu regulamento o artigo que obriga que os enredos desenvolvam temas nacionais.

Na realidade, como já observamos anteriormente, a mobilização para a adoção dos temas nacionais nos desfiles carnavalescos principiou na década de 20, quando foi sugerida aos ranchos por Coelho Neto. Mas não apenas os ranchos foram incentivados ou envolvidos com os temas nacionais. Aliás, Coelho Neto também não foi o pioneiro neste tipo de pregação, porque sua crônica apareceu depois de um acontecimento que relacionava os blocos e o samba com os temas nacionais. Em fevereiro de 1923, o jornalista Nóbrega da Cunha esteve envolvido na promoção de um evento com o desfile do Bloco do Bam-bam-bam, cujo objetivo era, segundo Soihet (op. cit.: 86), “apresentar o batuque e o samba à ‘alta sociedade e aos estrangeiros ilustres que ora nos visitam’”. Nóbrega da Cunha fez uma conferência e deu uma entrevista à *Gazeta de Notícias* (3-2-1923), na qual defendeu “as novas idéias de inclusão das manifestações populares como uma das matrizes da nacionalidade” e um de seus objetivos era contribuir para “a criação da arte brasileira pelo aproveitamento e utilização dos motivos naturais nacionais”. De forma premonitória, o jornalista chegou a afirmar que “o samba é mais nacional do que a Câmara e o Conselho Municipal” e que havia chegado a hora de levar adiante a “patriótica tarefa de arrancar [o samba] da obscuridade dos morros”.

Quando a UES foi criada, a Prefeitura do Distrito Federal assumiu um programa de desenvolvimento de turismo internacional, especialmente voltado para a Argentina e outros países vizinhos. Para atingir esse objetivo, o prefeito Pedro Ernesto criou a Diretoria Geral de Turismo, que não apenas incluiu o desfile das escolas de samba no programa oficial do Carnaval, como também distribuiu folhetos promocionais nos quais elas aparecem ao lado de outras atrações carnavalescas: “*Venid, pues, a Rio de Janeiro para asistir a los bailes populares, a las expansiones en las calles, al desfile de los grandes clubes y caravanas de las pequeñas sociedades e escuelas de ‘samba’*” (cf. Cabral, op. cit.: 97).

Na condição de presidente da UES, Flavio Costa, segundo Cabral (ibid.), um negro com cabelo esticado e bem-falante, passou a negociar a oficialização das escolas de samba com o diretor de Turismo da prefeitura, Alfredo Pessoa. De tais negociações resultou uma carta de Flávio Costa para o prefeito Pedro Ernesto, em 30 de janeiro de 1935, um precioso documento para compreendermos as intenções e o pensamento das lideranças da UES.

A União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultivava a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial de brasilidade, para que a nossa máxima festa possa parecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade, amparando mesmo a iniciativa que partiu da Diretoria de Turismo, em tão boa hora criada por V. Excia., de fazer reviver o nosso carnaval externo, que traduz toda a alegria sã dessas aglomerações que atraem a admiração dos turistas, dentro do máximo espírito de ordem, uma vitória que engrandece o povo carioca (...).

Com os cortejos já em confecção e tendo sido solucionada a questão das pequenas sociedades, vimos patente a vontade dos poderes públicos de nos auxiliar, do que nos aproveitamos, dirigindo a V. Excia o presente memorial.

Explicadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em trono de nossa festa máxima, V. Excia., antes de mais nada, é o nosso amigo de todas as horas.

Não faremos questão em torno do presente, porque, qualquer que seja a solução, estamos certos do espírito de equidade com que V. Excia sempre norteou os seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para sustentar o carnaval, pois este é espontâneo.

Feitas estas considerações, embora os nossos conjuntos, quer em tamanho, quer em preço, se rivalizem com os ranchos, colocamos sob vosso arbítrio a subvenção de ajuda que, como conhecedor do meio, tomo a liberdade, mais para orientá-lo, deve estar liberada o mais breve possível. Incentivando os trabalhadores que esta diretoria representa, V. Excia nada mais faz que continuar o programa de amparo social, cuja repercussão nós, que vivemos nas classes menos favorecidas, auscultando-lhe as opiniões dos que mais precisam, garantimos a V. Excia que lhe é de inteiro apoio.

Demonstrando que os entendimentos sobre o assunto estavam mais que adiantados, em apenas três dias Pedro Ernesto respondeu ao "memorial" de Flávio Costa com o seguinte decreto:

Artigo único – os auxílios às escolas de samba para exibição no carnaval, quando concedidos a juízo da administração, serão entregues à União das Escolas De Samba, que os distribuirá eqüitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém, à fiscalização por parte da Diretoria Geral de Turismo, que, para isto registrará a lei da União".

Em seguida, a prefeitura liberou dois contos e quinhentos réis para que a UES dividisse entre as 25 escolas de samba inscritas no concurso, que naquele ano foi promovido pelo jornal *A Nação*. Por causa da oficialização, as escolas acordaram em apresentar o enredo "A vitória do samba". Antes de nos posicionarmos frente à oficialização das escolas de samba, é importante observar como Augras (op. cit.: 34, 35) entendeu o problema:

A iniciativa de Pedro Ernesto, ao criar o registro policial, o incentivo da subvenção e a premiação do concurso, marca claramente a intervenção do Estado no mundo do samba. Tudo deixa supor que a transformação progressiva do desfile, da estrutura das escolas de samba e, particularmente, a importância cada vez maior do samba-enredo, caminham pari-passu com a expectativa oficial. Não se trata de um processo linear de repressão e dominação, mas sim da construção mútua de nova modalidade de expressão popular.

O primeiro grave equívoco cometido pelo juízo acima é atribuir a Pedro Ernesto a criação de registro policial das agremiações carnavalescas. Como já vimos, isso já era praticado desde o final do século passado, quando Hilário Jovino obteve a licença para o seu rancho Rei de Ouro ou, mais recentemente, quando o Deixa Falar fez seu desfile inaugural devidamente autorizado pela polícia. Sempre houve intervenção do Estado no carnaval brasileiro; desde a Colônia, quando o entrudo foi proibido. No mundo do samba também não foi diferente com a perseguição aos blocos e cordões e a repressão aos festeiros da Penha. A questão, portanto, não é a intervenção em si, mas o tipo de intervenção do Estado. Aliás, é bom que se diga, apesar de óbvio, que em nenhuma sociedade uma grande festa pode ser ignorada por suas instituições e grupos sociais, principalmente o Estado.

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

É verdade que, ao final do parágrafo acima citado, Augras suaviza sua posição sobre a exclusiva sujeição das escolas de samba em suas relações com o Estado, afirmando que " não se trata de um

processo linear de repressão e dominação, mas sim da construção mútua de nova modalidade de expressão popular”. Embora não aceitemos que o Estado tenha tão grande importância para a construção das escolas de samba – a imprensa foi sem dúvida muito mais importante –, neste ponto concordamos com Augras, quando esta admite que pelo menos o processo de dominação não foi “linear”, sugerindo que os sambistas foram em alguma medida atores de sua própria história. Porém, como se repete em várias outras passagens do livro, Augras (op. cit.: 38) logo vai abandonar esta posição teórica que supõe o conceito de circularidade, por ela esposada desde o princípio, para retomar sua verdadeira referência que está em Queiróz (op. cit.), segundo a qual a oficialização das escolas de samba foi na verdade um processo de “domesticação da massa urbana”. É o que ela mostra, ao fazer o seguinte comentário sobre a vitória do samba: “Vitória ambígua, essa. O tema fantasioso da dominação do mundo pelo samba soberano disfarçava a real domesticação pelo enquadramento oficial”.

Logo abaixo, de novo voltando à circularidade, Augras escreveu que todo esse processo foi “pautado por episódios sucessivos de docilidade, resistência, confronto e negociação”. Infelizmente ela não utilizou este princípio para dimensionar o maniqueísmo de Queiróz (op. cit.), valendo-se dele para criticar certos trabalhos dos anos 80.

Ainda que trabalhos recentes – oriundos em sua maioria da década de 80, quando o empenho em resgatar os diversos aspectos da cidadania amiúde produz um discurso maniqueísta opondo a cultura popular, espontânea e pura, à atuação do Estado, repressora e alienante – tenham enfatizado a resistência, é forçoso reconhecer que as coisas jamais foram simples assim.

Não nos parece que, ao focalizarem a resistência dos sambistas, os ditos trabalhos tenham negado, de forma maniqueísta, a complexidade e a ambigüidade da “vitória do samba”. Eles podem ter até exagerado, mas como se pode ver em Silva e Santos (op. cit.: 83), não deixaram de admitir as concessões que a oficialização exigiu por parte dos sambistas. Segundo suas palavras: “na medida em que o samba resolveu penetrar na ‘outra cultura’, fazer parte de um contexto que até então lhe era hostil, precisava se adaptar aos padrões daqueles que o acolhiam, despojar-se, moldar-se à realidade oficial”. Por isso, nos parece evidente que Augras se equivoca ao brandir contra estes autores os argumentos da socióloga paulista, estes sim, medonhamente maniqueístas:

Como bem observou Maria Isaura Pereira de Queiróz (1984: 906), “a ‘legalização’ das escolas de samba e a concessão de subvenções para a realização dos desfiles deixam de ser uma vitória das massas para se tornarem instrumentos utilizados pelas camadas superiores, no sentido de reforçar sua preeminência sobre a população suburbana. O desfile nas avenidas centrais do Rio deixa de parecer a afirmação de um direito conquistado e apresenta-se como recompensa concedida diante de um ‘bom comportamento’ manifesto” (cf. Augras, op. cit.: 38, 39).

Assim como para outras agremiações carnavalescas, algumas das regras oficiais do Carnaval, depois de 1935, demoraram mais de uma década para serem impostas. Este foi o caso dos temas nacionais. Se as lideranças dos sambistas resolveram delimitar o “objeto celebrado” das escolas de samba – intenção que se pretendia duradoura e que por isto foi objeto explícito dos estatutos da UES e não de regulamentos dos concursos anuais –, fizeram-no na qualidade de seus legítimos “sujeitos celebrantes”. Uma decisão que foi tão soberana quanto de seus pares mais ilustrados das grandes sociedades, ranchos e corsos, que não tomaram a mesma direção e compromisso com os temas nacionais, por mais que também vivessem numa conjuntura mundial que Hobsbawm (1990 a) chamou de “era das nações”. Em definitivo, simplificando completamente toda essa história, o que nos parece é que, quando nos anos 30 os pensadores buscavam a brasilidade ou os brasileiros, os sambistas saíram das favelas e dos subúrbios para assumir, explicitamente, a responsabilidade de representar o melhor e maior espetáculo que o Brasil, até hoje, pode fazer de si mesmo.

Retornando aos antecedentes ao desfile de 1935, observamos em Cabral (99, 100) que a UES se reuniu na redação do promotor do concurso, o jornal *A Nação*, com 25 escolas inscritas para definir suas regras. Ali todos concordaram que o enredo para 1935 só poderia ser a “Vitória do samba” e decidiram também os outros itens que regulamentariam o concurso:

1. Somente poderão concorrer as escolas filiadas à UES.
2. Cada escola apresentará dois sambas de autoria de seus compositores, devendo as letras dos coros serem enviadas até o dia 25 de fevereiro.
3. Cada escola se exhibirá no espaço de 15 minutos, findos os quais estará terminada a sua participação.
4. No coreto da comissão julgadora não será permitida, sob hipótese alguma, a permanência de qualquer pessoa, além da comissão julgadora.
5. Por ocasião do julgamento, será permitida a presença de um dos diretores da escola em julgamento, para que se entenda com a comissão.
6. A comissão julgadora será conhecida na hora do concurso.
7. É proibido o uso de instrumentos de sopro.
8. Em todos os quesitos, a comissão julgadora dará notas, 1 a 10, de cuja soma sairá a escola campeã.

Logo em seguida Cabral informa que os sambistas voltaram a discutir o regulamento, resolvendo proibir os estandartes e os carros alegóricos, evidenciando uma vitória daquelas correntes que queriam estabelecer a máxima distinção entre as escolas de samba e os ranchos e grandes sociedades. Aliás, muito provavelmente foram eles também os responsáveis pela introdução de um novo quesito para julgamento, os versadores, um elemento tradicional que vinha diretamente do jongo e do samba de roda e que era praticado pelas escolas de samba em seus desfiles, mas que, até então, não tinha sido objeto de julgamento. Entretanto, mostrando o intenso processo de negociação que pode se dar entre os próprios sujeitos celebrantes, em discussões posteriores, não só foi retirado o quesito versador do julgamento, como a própria prática de improvisar a segunda parte do samba foi abolida, "conforme sugestão do representante da Escola de Samba Vizinha Faladeira".

Tendo as escolas de samba poucos anos de vida e sendo tão inovadoras, é compreensível que alguns dos seus elementos rituais ainda estivessem sendo definidos, inventados, ajustados e mesmo descartados como ocorreu com os versadores. Infelizmente Cabral não registrou a argumentação do sambista da Vizinha Faladeira, mas imaginamos que um dos possíveis argumentos contra o improviso ser transformado em quesito para julgamento foi um problema técnico. Os improvisos, apresentados em grande número, seguramente alcançando centenas de exemplares, considerando que eram 25 escolas e cada uma apresentaria dois sambas, teriam que ser registrados de alguma forma, num tempo em que os meios técnicos utilizados nos desfiles sequer dispunham de alto-falantes, não havendo, portanto, as mínimas condições para que se efetuasse o julgamento. Contudo, a realidade é que, como veremos mais adiante, o uso dos sambas improvisados continuou a ser amplamente adotado durante os desfiles e só foi realmente eliminado no final dos anos 40, com a ascensão definitiva do samba-enredo.

O primeiro concurso oficial entre escolas de samba, realizado em 2 de março de 1935, domingo de Carnaval, na praça Onze, foi triunfalmente vencido pela Portela, ainda chamada Vai Como Pode, com o enredo "O samba dominando o mundo". Embora tivessem apenas conquistado o reconhecimento da municipalidade para os seus desfiles, os sambistas de Osvaldo Cruz sonhavam muito alto, não se contentavam nem mesmo com a escala nacional que rigorosamente ainda não haviam alcançado, e se imaginavam no domínio do mundo. Conforme Silva e Santos (op. cit.: 84), "a alegoria que ilustrava o tema da Vai Como Pode era constituída de um globo terrestre, giratório, com uma baiana em cima". Um dos sambas apresentados, "Alegria tu terás", era de Antônio Caetano; o outro, "Guanabara," era de Paulo da Portela, numa homenagem ao berço de sua cidade.

*Como é linda a nossa Guanabara!
Jóia rara!
Que beleza, quando o nosso
Céu está todo azul
Anoitece e o céu se resplandece
Em seu bordado de estrelas
Vê-se o Cruzeiro do Sul
Pão de Açúcar, o gigante
Fiel vigilante de nossa baía
Poderoso, sente-se orgulhoso
Por ter em seu poder jóia tão rara*

*Corcovado poderoso!
Fiel companheiro de nossa baía
Vigilante, não dorme um instante
Guardando as riquezas que a natureza cria*

*Transcrição do jornal A Nação, Rio de Janeiro, 7 março.
(cf. Silva e Santos, op. cit.: 150)*

No júri que deu a vitória ao Vai Como Pode havia pelo menos dois grandes nomes do samba, Ismael Silva e José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, além de Reinaldo Rosa, Nirconélio Batista e Atalídio Luz. A Mangueira ficou em segundo lugar, em terceiro chegou a Prazer da Serrinha e, em quarto lugar, a Vizinha Faladeira, um resultado que foi contestado por vários sambistas, inclusive Ismael Silva, que revelou as suas preferidas. Tal clima de descontentamento se manifestou em 30 de março, quando, debaixo de protestos das concorrentes, a Vai Como Pode e as outras classificadas foram receber seus prêmios na redação do jornal *A Nação*.

Diante do exposto, não há como negar que os sambistas obtiveram uma vitória inquestionável. Pelo menos durante este período, mesmo em seu primeiro desfile oficial, os sambistas continuaram a ser os donos de sua festa, decidindo praticamente tudo a respeito do como e do que deveria ser celebrado. Com a criação da UES, instituíram uma associação civil para o debate de seus problemas e defesa de seus direitos de expressão. É verdade que eles não fizeram isto sozinhos e não poderia ser de outra forma, já que a evolução meteórica das escolas só poderia acontecer com o diálogo e o apoio de outros setores da sociedade, como a imprensa, alguns intelectuais e o próprio Estado. Também é verdade que o Estado continuou a vigiar bem de perto estas comunidades que, para os setores conservadores e boa parte do senso comum, eram de lugares que consideravam perigosos, porém, não se pode afirmar que até aquele momento de sua história as escolas de samba tivessem sido instrumentalizadas para a domesticação das classes populares do Rio de Janeiro.

Notas

- 1 Almocreve – palavra de origem árabe que designa “o homem que se ocupa em conduzir bestas de carga; recoveiro; carregador, arrocheiro” (cf. Ferreira, 1975: 72).
- 2 O maxixe foi elevado à condição de símbolo nacional na década de 10. Curiosamente, descrevendo a evolução do tango, Matamoros (op. cit.: 25) observou um interessante episódio que contribuiu para a idéia de assumir o maxixe como o primeiro gênero musical tipicamente brasileiro. Em 1907, o presidente argentino Júlio Roca fez uma visita ao Rio de Janeiro. Naquela época, apesar de já ter feito sucesso em Paris, o tango continuava proibido, considerado um insulto para as classes superiores portenhas. “A conexão entre Buenos Aires e Marselha, que era forte e constituída pelo tráfico de escravas brancas e fumadores de ópio, e as constantes viagens dos “señoritos porteños” à Cidade Luz, explicam a chegada do tango a Paris”. Isto é, tornou-se um certo costume entre os argentinos exibirem-se e tanguarem com orgulho no estrangeiro. Assim, em dado momento dos compromissos e protocolos da visita de Júlio Roca ao Rio de Janeiro, membros de sua comitiva puseram-se “a tanguar diante dos assombrados dirigentes cariocas, que lhes respondem sacudindo com o maxixe”. Tão insinuante, sensual e censurado como o tango, o maxixe era o que de melhor havia disponível para os cariocas responderem aos portenhas.

- 3 Sobre o nacionalismo segundo vários aspectos, ver por exemplo: Leite (1976), Motta (1980), Ortiz (1985), Lauerhass Jr. (1986) e Oliveira (1990).
- 4 Síncope – Do grego “sygkopé”, o termo descreve a queda brusca da pressão arterial ou colapso circulatório. Na gramática, refere-se à supressão de fonemas no interior da palavra; *mor* no lugar de *maior*. Em música é o “som articulado sobre um tempo fraco, ou parte fraca de um tempo, prolongado ou prolongada sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte” (cf. Ferreira, op. cit.: 1304).
- 5 Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, Ranulfo Cavalcante, auxiliar de Armando da Fonseca nos trabalhos do barracão, descreveu o enredo do Deixa Falar de 1932 em duas partes. A primeira representava as quatro estações do ano e era formada por um grupo de 12 crianças que representavam os caçadores de mariposas; em seguida vinha um grupo de odaliscas que representava a primavera e assim por diante. A segunda parte do enredo era a “Homenagem à Revolução”. “Abre esta parte a formosa senhorinha Isaura Vieira, representando a figura simbólica da paz, seguida por três oficiais-generais (...). Apresentando rica fantasia representando o Distrito Federal, surge a gentil senhorinha Alzira Pereira, seguida pelos estados que mais cooperaram para o triunfo da revolução (...). Os estados são: Rio Grande do Sul, Paraíba, Minas Gerais, São Paulo e Pernambuco. O diretor de canto, Júlio dos Santos, representando a alegria revolucionária, vem seguido por 15 pastoras representando os estados restantes do Brasil que aderiram à revolução (...). Seguem-se 10 coristas caracterizadas luxuosamente de gaúchas. Seguem-se 21 músicos fantasiados de soldados da revolução” (cf. Cabral, 1996: 47).
- 6 Keisuke Sakuma é um japonês tão entusiasmado pelas coisas do “país do poente” que é embaixador da Mangueira no Japão. “Hoje é também uma espécie de embaixador das escolas de samba japonesas no Rio e traz passistas para aprenderem nas escolas cariocas. Gente da Yokohamangueira, a sua escola, mas também do GRES Nakamise Bárbaros, da União dos Amadores, da Liberdade, ou da Unidos da Urbana. Agora, orienta os presidentes de algumas das mais de 30 escolas de samba japonesas no projeto de uma liga em moldes da Liesa e na fundação de uma GRES (grêmio recreativo e escola de samba) de grandes proporções, a Unidos do Japão, ‘que um dia desfilará no Rio’. E mais: traduz para o japonês os mais lindos sambas cariocas” (Frias: op. cit.).
- 7 Gastão de Oliveira deu uma versão das mais correntes sobre a confecção da cuíca, afirmando que era feita de pele de gato. Entretanto, como explicou Mestre Marçal, “couro de gato não tem resistência, é igual a papo de galinha. É um mito que existe no samba e que não é verdade. Se alguém duvidar, é só matar um gato, tirar a pele, tentar encourar um instrumento e ver se dá pé. Não dá. Sempre foi couro de boi (...)” (Cabral: 1996: 102).
- 8 O guitarrista norte-americano Pat Metheny é um dos grandes músicos de jazz contemporâneo. Nos arranjos de suas composições é marcante a presença de percussionistas brasileiros, destacando-se frequentemente a utilização do inconfundível som da cuíca.
- 9 Buci Moreira (1909-1984), neto de Tia Ciata, declarou a Cabral (1996: 255, 259) que, quando foi diretor de harmonia do bloco Vê Se Pode, do morro de São Carlos, conheceu João Mina e que “foi ele quem lançou a cuíca”. Acrescentou ainda que “naquele tempo não havia cuíca. Havia prato de cozinha, reco-reco, agogô. O campeão de tocar prato de cozinha era João da Baiana. Tocava bonito mesmo”. E concluiu que no tempo em que conheceu João Mina “eu era garotinho e ele já maduro. Ele deve ter morrido com mais de 90 anos”. A versão de que a cuíca foi inventada por esta época no Rio de Janeiro é consagrada entre os estudiosos do samba. Entretanto, o pesquisador Francisco Vasconcelos nos assegurou ter encontrado o mesmo instrumento no Maranhão, com a denominação de “tambor de onça”.
- 10 E a Mangueira de fato não compareceu ao Estádio Brasil no domingo de Carnaval de 1934. Sorte a dela, pois dificilmente poderia suplantar a Escola de Samba Recreio de Ramos, que ficou em primeiro lugar. Muito provavelmente a escola de Ramos deve ter cantado “Agora é cinza” – indiscutivelmente um clássico da nossa música -, de Bide e Marçal, samba que naquele mesmo Carnaval, interpretado por Moreira da Silva, ganhou o concurso de músicas carnavalescas promovido pela prefeitura e realizado na Feira de Amostras. Em segundo lugar veio a Unidos da Tijuca; em terceiro, a Unidos da Saúde; em quarto, a Vizinha Faladeira; em quinto, a Cada Ano Sai Melhor. Pelo “brilhanismo com que se apresentou”, a Vai Como Pode obteve um prêmio especial. Como nota dissonante houve uma briga entre membros da Vizinha Faladeira e da Azul e Branco que, felizmente, não teve conseqüências mais graves (cf. Cabral, 1996: 90).
- 11 Além dos membros eleitos para a diretoria da UES, assinaram a ata de sua assembléia de fundação os seguintes sambistas: Onofre da Silva, Alcides Rodrigues e Manuel Nascimento, da Última Hora; Servan Heitor de Carvalho, Paulino de Oliveira e Pedro Ciciliano, da Depois Eu Digo; Osvaldo de Sá Pereira, da Corações Unidos; Delfino Euzébio Coelho e Genésio Cavalcante do Amaral, do Prazer da Serrinha; Vicente de Paula Santos e Antônio Rodrigues de Castro, da Rainha das Pretas; Carlos Benedito, da Fiquei Firme; Claudionor Moraes, da Unidos da Saúde; Galdino Fernandes e Miguel da Silva, da Paz e Amor; Alcides de Lima Brito, da Vai Como Pode; Sebastião de Souza Sacramento e João de Deus Freitas, da Educados de Ramos; Carlos de Oliveira, da Lira do Amor; Teodoro José Santana e José A. Pinheiro, da União de Madureira; Antônio Martins Júnior e Moisés Borges, da Deixa Malhar; Paulo Pereira Filho e Bento Vasconcelos, da Unidos da Tijuca; Agostinho Soares e Manoel Araújo, da Cada Ano Sai Melhor; Luís Gonzaga e Ari Nascimento da Silva, da Paraíso do Grotão; Sebastião da Silva e Claudionor Jordão, da União do Colégio (cf. Cabral, 1996: 96, 97).

iv
da oficialização à conquista
da representação nacional
(1935-1949)

AQUARELA BRASILEIRA

Silas de Oliveira

Vejam esta maravilha de cenário
É um episódio relicário
Que o artista num sonho genial
Escolheu para este Carnaval
E o asfalto como passarela
Será a tela do Brasil em forma de aquarela
Passeando pelas cercanias do Amazonas
Conheci vastos seringais
No Pará, a ilha de Marajó
E a velha cabana do Timbó
Caminhando ainda um pouco mais
Deparei com lindos coqueirais
Estava no Ceará, terra de Irapuã
De Iracema e Tupã
Fiquei radiante de alegria
Quando cheguei à Bahia
Bahia de Castro Alves
Do acarajé
Das noites de magia do candomblé
Depois de atravessar as matas do Ipu
Assisti em Pernambuco à festa
Do frevo e do maracatu
Brasília tem o seu destaque
Na arte, na beleza e arquitetura
Feitiço de garoa pela serra
São Paulo engrandece a nossa terra
Do Leste por todo o Centro-Oeste
Tudo é belo e tem lindo matiz
E o Rio dos sambas e batucadas
Dos malandros e mulatas
De requebros febris
Brasil, estas nossas verdes matas
Cachoeiras e cascatas
De colorido sutil
E este lindo céu azul de anil
Emolduram, aquarelam meu Brasil

4.1 Entre a oficialização e o Estado Novo (1936-1937)

Aqueles que afirmam que a ascensão das escolas de samba corresponde à “domesticação da massa urbana” só puderam fazê-lo porque, de uma forma ou de outra, desconsideraram partes e detalhes substanciais de sua história. O biênio de que vamos tratar neste capítulo vai dar início a uma década e meia em que as escolas de samba se tornaram definitivamente a maior atração do Carnaval do Rio de Janeiro, a identidade da cidade, o samba se consolidou como representação da identidade nacional brasileira e o próprio sambista foi transformado no “brasileiro” por excelência.

A idéia de que a oficialização dos desfiles das escolas de samba correspondeu à sujeição política imediata e automática dos sambistas ao Estado só se sustenta com a apropriação parcial e viciada dos registros históricos conhecidos. Pelo menos até 1947, incluindo obviamente o período da ditadura estadonovista, não encontramos elementos que permitam concluir que, depois da oficialização, tenha havido uma intervenção ou domínio mais sistemático sobre as escolas de samba. Muito pelo contrário, elas seguiram se organizando de modo suficientemente autônomo para inclusive se alinharem com o Partido Comunista, motivo para que o general Dutra viesse a tomar medidas realmente intervencionistas, embora pelo menos uma delas, a obrigatoriedade dos temas nacionais, tenha apenas sido uma ratificação de uma decisão tomada e cumprida pelos sambistas havia mais de um década. É claro que isto não significa dizer que entre os sambistas não existiam aqueles que fizessem alianças com políticos e políticas populistas, que as escolas de samba ficaram imunes às redes clientelistas de sustentação de políticos conservadores, ou que não houve ambigüidades e contradições no transcorrer do processo.

Se a oficialização não implicou maiores intervenções sistemáticas do Estado nas escolas, por outro lado, a despeito de cada vez mais elas ganharem apoio do mundo culto, não só local mas doravante também internacional, de políticos e intelectuais, à direita e à esquerda, nada disso significou o fim de medidas arbitrárias e desrespeitosas das autoridades que produziram variada sorte de constrangimentos aos sambistas. É claro que a maioria das intervenções foi perniciosas, mas houve pelo menos uma, extremamente personalista, que os sambistas acataram sem maiores protestos e que se deu ainda durante a gestão de Pedro Ernesto, um de seus maiores protetores na época.

Tudo indica que a visibilidade alcançada com a oficialização inspirou o delegado Dulcídio Gonçalves a também dar sua contribuição para a história das escolas de samba, muito provavelmente em busca de autopromoção. Conforme Silva e Santos (1989: 85), por ocasião da renovação da licença oficial da Vai Como Pode junto à polícia, em 1º de março de 1935, o delegado se recusou a concedê-la caso a diretoria da escola insistisse em manter tal denominação. Segundo Cabral (1996: 95), Dulcídio Delgado não só argumentou que “não ficava bem uma grande escola de samba ostentar um nome tão chulo”, como também sugeriu um nome completo: Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.¹ Mais que ter fixado definitivamente o nome Portela para a escola de samba de Osvaldo Cruz, já que de maneira informal muitos se referiam a ela com a “escola, grupo, ou bloco da Portela”, o delegado parece ter inventado ou impulsionado o termo grêmio recreativo escola de samba, que até hoje precede a denominação particular de cada grupo. Por outro lado, evidenciando suas intenções de autopromoção e o caráter asistemático de sua “campanha particular” contra os nomes chulos que designavam diversas escolas, ele parece só ter dado atenção à famosa Portela e, por exemplo, não utilizou o mesmo critério para a Vizinha Faladeira, que felizmente conserva seu atrevido nome até hoje. Quanto à Portela, sua diretoria não resistiu muito à proposta de trocar de nome porque, além de provir da autoridade

policial, foi uma idéia bastante correta, já que homenageava a comunidade e sua liderança mais importante, Paulo da Portela. Entretanto, é bom adiantarmos que, apesar disso, este mesmo delegado, como se anunciando a ditadura que se avizinhava, mandaria encerrar de forma intempestiva o desfile das escolas no Carnaval de 1937, quando ainda não havia desfilado mais da metade das concorrentes.

Em 1935, a Portela foi protagonista de um episódio que sugere o início de relações ente o Partido Comunista e as escolas de samba, assim como da tradição de se levar políticos, intelectuais e celebridades internacionais aos terreiros de samba do Rio de Janeiro que, às vezes, também envolvia visitas aos terreiros de macumba, a exemplo do que ocorreu com Josephine Baker em 1939 (Silva e Santos, op. cit.: 134). No que parece ter o sido o ato inaugural desta tradição, Cabral (1996: 103) observou que em 1935, “Pedro Motta Lima e outros jornalistas comunistas, pretendendo oferecer ao professor Henri Wallon da Sorbonne uma recepção tipicamente carioca”, levaram-no até Osvaldo Cruz para visitar a Portela. Motta Lima, que trabalhava *na Tribuna Popular*, ali publicou, em 15 de novembro de 1936, crônica registrando suas impressões daquela visita, que certamente foi agendada com Paulo da Portela (Silva e Santos, op. cit.: 134).

A Portela engalanou-se. Cobriu-se de bandeirinhas o terreiro. Os ases do samba, vindo de outras escolas, iam-se reunir naquele instituto da gente do morro. As mais lindas pastoras, as vozes escolhidas, os músicos de fama, compositores e solistas estavam convocados para a homenagem ao representante da velha sabedoria da França (Silva e Santos, ibid.)

O jornalista prossegue acrescentando que naquele dia desabou sobre a cidade um temporal de verão, o que tornou a viagem de automóvel até Osvaldo Cruz uma verdadeira odisséia e ameaçou seriamente a “própria realização da festa franco-brasileira”.

Não podíamos faltar a Paulo [da Portela] de Oliveira e sua gente. Passamos as correntes aos pneus de nossos carros. Rumamos sem vacilação para o subúrbio. Caía a noite pesada, os caminhos eram feitos de sabão, tínhamos de transformar nossos autos em tanques anfíbios, dominando o aluvião, vadeando rios encachoeirados. Quando chegamos à sede da escola, com a tenacidade de quem havia assumido um compromisso com o povo, vimos os cordões e bandeirinhas molhadas, à meia luz das lanternas que se desfaziam sob a chuva. O rumor das correntes, as mudanças e os freios dos carros se fizeram ouvir, do barracão silencioso até então levantou-se um brado uníssono de contentamento.

– Não disse que eles não faltariam!

Movimentou-se todo o povo que nos esperava. Não se podia saber de onde saíam tantos rapazes, tantas moças, famílias inteiras (...)

Motta Lima afirma que o professor Wallon, sua mulher e comitiva foram recebidos por um diretor da escola que os saudou em francês, que no terreiro havia uma grande mesa onde foi servido o banquete, após as diversas apresentações dos sambistas. Recordando-se dos sambas e dos improvisos que ouviu na Portela, especialmente de “Guanabara”, samba com o qual a Portela foi campeã em 1935, o jornalista concluiu, tentando imaginar o que diria Henri Wallon sobre o que viu em seu retorno à França:

mais tarde, nos serões da Sorbonne, entre as impressões deste mundo novo que surge do lado de cá do Atlântico, num cadinho de raças e cores para o desmentido das falsas teorias dos nazistas, na prova do valor do nosso povo, que tem no sangue os valores mais diferentes, Wallon terá contado a seus pares como os cantores da arte popular brasileira criam suas obras-primas.

Não só para os comunistas as escolas de samba assumiram o lugar de “prova do valor do nosso povo”, um povo mestiço que, com o reconhecimento crescente de sua arte popular, era um argumento definitivo contra as teses racistas que embalavam o nazismo. Nada disso, porém, impediu que segmentos favoráveis ao estreitamento de relações entre o Brasil e a Alemanha patrocinassem, através do Departamento Nacional de Propaganda – menos famoso que seu sucessor no Estado Novo, o DIP –, um programa radiofônico oficial, *A Hora do Brasil*, que foi

transmitido diretamente da Mangueira para a Alemanha. Segundo Cabral (1996: 108), o acontecimento contou com a presença de Lourival Fontes, diretor do DNP, foi transmitido por Zoláquio Dias e traduzido para o alemão por Rudolph Kleinoscheq. O programa foi aberto com uma crônica de Henrique Pongetti, seguida pela apresentação de diversos sambas, entre os quais “Liberdade”, de Cartola e Arlindo dos Santos.

Não sabemos como os sambas da Estação Primeira foram recebidos entre os alemães, porém, é certo que os mangueirenses devem ter aumentado sua auto-estima com o evento que projetava internacionalmente a sua imagem, tanto que daquele episódio retiraram o enredo para 1937, “O sonho dos compositores dos morros”, no qual “se desenvolve a idéia de sua música ser levada pelo mundo, através do rádio, na Hora do Brasil” (Silva e Santos, op. cit.: 106). E foi talvez para responder à ousadia demonstrada pela extrema direita que, em fevereiro de 1936, logo em seguida à transmissão radiofônica da Mangueira para a Alemanha, o jovem comunista Carlos Lacerda escreveu um artigo na *Tribuna Popular*, em que relacionou o samba com a luta de classes:

Arte não é invenção. É criação a que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial. Essa emoção, essa sensação só se encontram onde está a vida. E a vida só existe onde os homens lutam, sofrem, amam, gozam e vivem.

Eis por que a música nasce do povo, nas suas manifestações mais diretas, como que iniciais. A dança nasce do trabalho. A origem das danças está nas cerimônias propiciatórias, da fermentação da terra e da perpetuação da espécie. A música não é enfeite da vida. É necessidade, quase consequência da vida.

O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores e transformado em salada musical para dar lucros aos industriais da música popular.

O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele. Uma estupenda poesia surge dele. A força criadora da classe que vai transformar o mundo brota nele aos borbotões na improvisação, na cadência, no ritmo. É preciso defender o samba contra as concepções de seus deformadores, que preferem mostrá-lo como curiosidade exótica. O samba não é exótico. É humano. É uma expressão de arte viva. Defenda-se o samba. Defenda-se o sambista. Quando os oprimidos vencerem os opressores, o samba terá o lugar que merece (cf. Cabral, op. cit.: 109).

Convém esclarecer que as posições expostas por Lacerda provavelmente não encontravam grande eco entre aqueles membros do P. C. que seguiam orientação mais ortodoxa. De forma coerente, pensavam que os sambistas, embora fossem inegavelmente oprimidos e explorados, em sua maioria não faziam parte da classe operária e assim formavam um espécie de “lumpen” pouco sensível às teses revolucionárias. Entretanto, estas resistências aos sambistas seriam minimizadas no futuro, especialmente no curto período da legalidade do P.C., entre o final da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria.

Voltando ao princípio de 1935, observamos que em 29 de abril, um dia depois do sétimo aniversário da Estação Primeira, faleceu Saturnino Gonçalves, que não resistiu à tuberculose que vinha minando suas forças pelo menos desde o Carnaval daquele ano, quando não conseguiu descer com sua escola para a praça Onze (Cabral, 1996: 104, 105). Dona Neuma, filha de Saturnino, conta que, impedido de sair de casa, ele pediu que a escola, antes de ir para a cidade, se alinhasse na ponte sobre a ferrovia, de forma que, da janela da casa no alto do morro, pudesse ter uma idéia de como seria sua apresentação. Ao ver as ondulações verde e rosa sobre a ponte, Saturnino desmaiou. A escola só “desceu” depois que ele recobrou a consciência e acabou chegando atrasada no desfile.

O crescimento da visibilidade social das escolas de samba iria estimular a imprensa a investir na produção de eventos fora da temporada carnavalesca, fazendo com que os sambistas ficassem

em evidência ao longo do ano. Assim, em 14 de março de 1935, o jornal *A Nação*, que acabara de promover o concurso carnavalesco entre as escolas, lançou uma nova competição, que tinha por objetivo

o triunfo final da gente humilde, da gente que vive nos meios mais ou menos inferiores. O operário nunca foi lembrado num grande certame para ser o vencedor. E esse sensacional concurso que hoje iniciamos, ninguém a não ser dos morros poderá concorrer pois que é um concurso exclusivamente para os homens que vivem nos morros. Nunca até hoje o malandro do morro, e sambista que passa a vida inteira lá em cima, a olhar as luzes que banham essa cidade maravilhosa teve a coroa de um reinado, de um grande triunfo. E é o que A Nação vai fazer agora. Vamos realizar um concurso a fim de se verificar qual será o maior compositor de sambas dos morros do Rio de Janeiro. (cf. Silva e Santos, op. cit.: 86).

O mecanismo do concurso previa que os leitores de *A Nação* deveriam recortar cupons impressos em suas edições, preenchê-los com seu voto e encaminhá-los para o jornal até a quinta-feira de cada semana. Até 18 de junho daquele ano, quando saiu o resultado final, o jornal publicou diversas apurações parciais em que os concorrentes foram avaliando suas possibilidades e estratégias para ganhar o concurso, que no final das contas não dependia apenas de torcida, mas essencialmente de quem pudesse dispor de meios para comprar os jornais e enviar seus votos.

Silva e Santos (op. cit.: 87) afirmam que em *A Nação*, de 21 de abril de 1935, consta matéria sobre declaração de Noel Rosa, que foi à redação para votar em Cartola, que até aquele momento não figurava sequer entre os concorrentes. Em sua opinião entre “os compositores espontâneos ninguém merece mais do que ele. Quem não conhece ‘Divina dama’ e ‘Fita meus olhos?’”. Noel, que passava dias na Mangueira aproveitou para, de público, chamar a atenção dos mangueirenses. “A sua escola de samba, a quem empresta toda colaboração, está no dever de ampará-lo. Tantas vezes tem concorrido para o renome alcançado por sua escola que não se explica esta o desamparar justamente quando chegou a sua vez de aparecer”. E finalmente, ignorando o fato de não se enquadrar socialmente na condição de sambista de morro, explica sua recusa em participar do concurso. “Não estou de acordo com as bases do mesmo. Isso porque poderá vencer qualquer um que não seja sambista, que nunca tenha composto um samba de verdade. Eu não quero com isto ofender aos demais que concorrem, mas penso que estou acertado em minha decisão”.

Noel Rosa tinha razão; porém, é provável que a ausência de Cartola também estivesse ligada à pouca importância que ele dava à autopromoção. O que já não se passava com Paulo da Portela, que sobretudo percebia o valor dessas situações para a ascensão e legitimação das escolas de samba perante a cidade. E na Portela seus companheiros pensavam do mesmo modo e não mediam esforços nesse sentido. Assim, logo na primeira apuração do concurso, Paulo alcançou o segundo lugar, ficando atrás do compositor Buruca, do Salgueiro. Encurtando a história, os portelenses reuniram todas as suas forças; Paulo e Caetano chegaram a se endividar com o negociante português Sérgio Hermógenes, portelense como eles, dono do imóvel que sediava a Portela e que já tinha investido recursos pessoais na campanha. Tudo isso somado à fama e ao carisma pessoal de Paulo da Portela resultou na conquista do título tão cobiçado, anunciada por *A Nação*, em 18 de junho:

Paulo da Portela venceu. Com a última apuração ontem realizada, finalizando o concurso. Armando Marçal foi o segundo. Madureira pode ser considerada hoje a “bastilha do samba”. (...) O vencedor é um legítimo rei que agora consagrou-se. Contribuindo há largos anos para que a supremacia que o samba, nossa verdadeira música, agora adquiriu, não poderia ser mais oportuna a consagração que vem de receber (cf. Silva e Santos, op. cit.: 88).

Paulo da Portela recebeu uma medalha de ouro e o prêmio de oitocentos mil-réis, Marçal levou quatrocentos mil-réis. O acordo entre Paulo e Caetano previa que o prêmio seria destinado a pagar a dívida contraída com o português Sérgio Hermógenes. Contudo, Rufino contou a Silva

e Santos (ibid.) que, na cerimônia de entrega de prêmios, ao ver Paulo da Portela distribuir presentes entre os organizadores do evento – “uma bela carteira para um, um relógio para outro” –, percebeu que o acordo havia sido rompido. Paulo tinha destinado o prêmio para mais essas despesas. Apesar de se justificar perante o amigo, argumentando a necessidade da ampliação do investimento no concurso, Paulo não conseguiu impedir que Caetano pagasse sozinho a dívida ao português, o que culminou na ruptura entre dois dos membros do triunvirato fundador da Portela.

Depois desse concurso, os jornais inventaram outras promoções que, por exemplo, buscavam eleger o Cidadão Momo e o Cidadão Samba. Em janeiro de 1936, Paulo da Portela foi eleito Cidadão Momo, pelo jornal *Diário da Noite*, que se associou com João Canali, líder do Cordão das Laranjas, para a organização do evento. A posse do novo Cidadão Momo aconteceu em 21 de fevereiro de 1936, numa festa em que se registrou o comparecimento de uma multidão estimada em cem mil pessoas, comprimida nas ruas que ligam a Central do Brasil e a esplanada do Castelo. Paulo da Portela chegou de trem às 21 horas, “escortado por sua guarda de honra e pelas escolas de samba Portela e Auxiliares da Portela, ao som de cuícas e tamborins” (Silva e Santos, op. cit.: 89). Da estação, Paulo foi caminhando até a praça da República, onde então subiu num carro aberto para executar um desfile em que foi seguido e ovacionado pela população até o coreto em que aconteceria a posse do Cidadão Momo, na esplanada do Castelo. Ali foi recebido pelo seu antecessor, o cantor Sílvio Caldas, e, depois de tomar posse, assinou decreto que Cabral (1996: 110) considerou “tão galhofeiro quanto político, pois, na verdade, pretendia destronar o Rei Momo, personagem carnavalesco patrocinado pelo jornal *A Noite*”:

Eu, Cidadão Momo de 1936, eleito pelos foliões desta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, de acordo com os poderes que me foram conferidos para governar durante o tríduo da folia, considerando que o nosso regime republicano não se coaduna com um reinado, considerando que o samba nasceu no morro e rei não frequênta morro, considerando que no Carnaval não pode haver vassalagem, considerando que a monarquia, pelas próprias extravagâncias do rei, por mais popular que seja, não pode encarnar o samba, a verdadeira alma do Carnaval, resolvo destronar o rei, que terá sua cidade como “menage”, ficando sem efeito todo e qualquer decreto lavrado pelo monarca, a estas horas reduzido à expressão mais simples.

Ao longo de 1935 a UES sofreu a sua primeira crise política mais séria, que levou à substituição de Flávio Costa por Pedro Canali, ligado ao Carnaval, mas totalmente estranho ao mundo das escolas de samba. Logo foi substituído por Servam Heitor de Carvalho, da Escola de Samba Depois Eu Digo, que ocupou um grande número de mandatos na UES e na Associação das Escolas de Samba (Cabral, 1996: 106).

Para o Carnaval de 1936 a Diretoria Geral de Turismo, além de não fazer maiores exigências ou imposições às escolas, multiplicou por 16 a subvenção de dois mil e quinhentos réis do ano anterior, concedendo quarenta contos de réis para a UES dividir igualmente entre as 22 escolas inscritas no concurso. Com isto, a prefeitura começou a equiparar mais efetivamente as escolas de samba aos ranchos e grandes sociedades, que respectivamente receberam sessenta e cento e cinquenta contos de réis. De fato, até agora não se encontrou qualquer vestígio da ampliação do poder do Estado ou de políticos sobre as escolas, embora estes últimos visitassem cada vez mais as comunidades dos sambistas.

Em janeiro de 1936, Lindolfo Collor, que foi ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, esteve na Portela. No dia 20 de janeiro o convidado da Mangueira foi Pedro Ernesto, que ali compareceu prestigiando a homenagem que a Estação Primeira prestou a Noel Rosa. Cabral (1996: 107) informa que ali também estiveram o crítico e historiador da música popular Lúcio Rangel e o jornalista Rubem Braga. Este último publicou, na década de 50, uma crônica em que chamou atenção para a excepcionalidade do fato: “Só quem conhece uma escola de samba, com seu imenso orgulho exclusivista, pode conceber o valor de uma homenagem como essa prestada a Noel Rosa”. O rigor da homenagem pretendida e o acervo de obras-primas do homenageado permitiu que naquela noite só se tenha cantado em Mangueira as composições de Noel Rosa.

Nesse mesmo dia, em meio a forte emoção, alguns sambistas conversaram com Pedro Ernesto e negociaram a construção de uma escola primária em Mangueira, a primeira que foi instalada numa favela carioca. Examinando o assunto, Soihet (op. cit.: 143) observou que dona Zica, dona Neuma e Carlos Cachaca revelaram em entrevistas que o prefeito na realidade havia concedido dois terrenos, um para a escola primária e outro para a sede da escola de samba. Entretanto, Goldwasser (op. cit.: 42, 42), que entrevistou as mesmas pessoas com o objetivo de reconstituir a história da construção da sede da escola de samba, afirma que apenas as sobras do material utilizado na escola pública foram suficientes para reformar e ampliar a precaríssima sede da Estação Primeira. Seja como for, a única divergência mais séria e conhecida entre os sambistas e Pedro de Ernesto foi a denominação da escola primária, porque eles queriam que nela fosse posto o nome de Saturnino Gonçalves, mas no final acabou se chamando Humberto de Campos, conforme o prefeito determinou.

Na realidade, as dimensões políticas da festa foram ainda maiores, pois Soihet (op. cit.: 146), partindo de jornais da época, precisou que ali compareceram dez mil pessoas e houve apresentações de outras escolas, que a diretoria da UES também esteve presente, registrando inclusive parte do discurso feito pelo seu presidente:

as escolas de samba, visando apenas prestar uma justa homenagem ao benemérito governador da cidade, conseguiram muito mais. Lavraram a sua maior vitória de todos os tempos. Deram uma prova de disciplina e gratidão, conseguindo, ao mesmo tempo, surpreender pela sua harmonia, pela sua compostura, ao mundo oficial e social ali presentes pelas suas figuras de maior destaque (...) já obtivemos essa primeira grande vitória, estamos certos de que o apoio oficial não nos faltará, para a maior glória de nossa música popular: o samba.

Ao contrário de concluir que palavras como “disciplina”, “harmonia” e “compostura” indicavam uma postura “domesticada” dos sambistas, Soihet (ibid.) afirma que elas “revelavam objetivos dos populares” que “organizados em associações de natureza cultural acentuavam tais qualidades” para equiparar suas manifestações às das classes superiores. Confirmando este tipo de interpretação, parece-nos que o processo já estava tomando dimensões bem maiores, sobretudo se formos capazes de imaginar o que isto pode ter significado e se nos perguntarmos, sinceramente, sobre o impacto político que a conquista da instalação de uma escola pública na Mangueira deve ter causado nos corações e mentes dos favelados do Rio de Janeiro, um feito que, ninguém podia ignorar, era uma consequência direta da projeção e força política das escolas de samba. Infelizmente, pelo menos no período estudado, este parece ter sido um caso episódico, até porque uma ditadura se projetava no horizonte histórico. De qualquer forma, sobretudo para aqueles que se interessam pela geografia cultural, esta é uma das maiores evidências dentro da história das escolas de samba que confirmam as teses de Políbio, devidamente recuperadas por Glacken (op. cit.) para o pensamento geográfico, sobre a importância das instituições culturais para a relação do homem com seu meio ambiente. Pois, se resumirmos esse episódio aos acontecimentos daquela noite, poderemos conceber que foi ao som dos sambas de Noel Rosa, já muito doente e próximo da morte, que os sambistas conseguiram para seus filhos e crianças esta instituição cultural fundamental da sociedade moderna: a escola pública primária.

Segundo Cabral (1996: 110), diante das muitas inovações envolvendo o Carnaval, a UES “resolveu inovar também no julgamento” do concurso de 1936, estabelecendo que o primeiro lugar seria a escola que tivesse maior nota em harmonia; o segundo lugar seria dado para quem viesse com a melhor samba; o terceiro para a melhor bateira; o quarto para a melhor bandeira e em quinto o melhor enredo. Quem se sagrou campeã foi a Unidos da Tijuca, em segundo veio a Mangueira, com o samba “O destino não quis”, depois chamado “Não quero mais”, que finalmente foi gravado por Paulinho da Viola com o título “Não quero mais amar a ninguém”. Em terceiro lugar ficou a Portela, pela sua bateria; em quarto, a Depois eu Digo, pela bandeira que apresentou; e finalmente veio a Deixa Malhar, em quinto lugar, pelo melhor enredo.

Como iria tornar-se quase uma regra, o resultado do concurso de 1936 foi contestado pelos perdedores, sendo utilizado para aprofundar uma nova crise dentro da UES, que resultou na destituição de Servam de Carvalho de sua presidência, em janeiro de 1937. Para substituí-lo, foi escolhido o cronista carnavalesco Luís Nunes da Silva, o Enfiado, e novamente um elemento que não estava diretamente ligado às escolas passou a conduzir a UES. Uma de suas primeiras providências foi conseguir o apoio da maioria da assembléia geral da UES para a proposta de eliminação de Flávio Costa e Servam de Carvalho dos quadros de associados da União.

Cabral (1996: 111) não explica muito bem as razões da crise na UES, mas Silva e Santos (op. cit.: 91,92, 93) mostram em detalhe que ela envolvia a disputa da organização do concurso de Cidadão Samba de 1937. Ao que tudo indica, o principal objetivo de Enfiado na presidência da UES era retomar a organização do concurso do Cidadão Samba, por ele criado em 1936, quando trabalhava no jornal *A Rua*, do qual se transferiria para o jornal *A Pátria*. Tendo concebido o concurso, Enfiado se achava no direito de continuar realizando-o em *A Pátria*, enquanto *A Rua* pleiteava o mesmo direito. Como a UES também patrocinava o evento, o controle da associação dos sambistas por Enfiado já era meio caminho para alcançar seus objetivos de continuar à frente da organização do Cidadão Samba.

A Rua iniciou o concurso em 4 de janeiro, publicando em espaço nobre o editorial: "Quem será o Cidadão Samba em 1937?" Ali se declara que esta é uma iniciativa organizada por *A Rua*, representada por seus cronistas, Rigoletto, K. Peta e Chuveiro, com a UES. No dia seguinte, como resposta, *A Pátria* publica a manchete: "Cidadão Samba, uma das grandes organizações do O Dia do Samba, oficializado pelo Conselho de Turismo, será patrocinado pela *A Pátria*, segundo foi deliberada pela União das Escolas de Samba", esclarecendo no interior da matéria que tal deliberação tinha sido divulgada publicamente pela secretaria da UES.

Com Enfiado na presidência, a UES acabou se associando a *A Pátria*, porém isto não fez *A Rua* recuar daqueles mesmos propósitos. Para o seu concurso, *A Rua* estabeleceu o critério da eleição popular através de cupons, que eram destacados de suas edições diárias e enviados posteriormente à redação do jornal para apuração. O Cidadão Samba de *A Pátria* seria eleito pela UES, conforme aconteceu no ano anterior. Por sua vez, *A Rua*, evidenciando oposição à direção da UES, passou a apoiar Servam de Carvalho e Flávio Costa, e finalizou seu concurso de Cidadão Samba com a eleição pelo voto popular de Paulo da Portela. Antônio Martins, da Escola de Samba Rainha das Pretas, de Madureira, foi eleito Cidadão Samba pelos dirigentes da UES no concurso de *A Pátria*, em 24 de janeiro. Houve, porém, uma reviravolta nesta última decisão da UES, pois em assembléia realizada em 28 de janeiro, sob o argumento de ter se observado irregularidades na eleição de Antônio Martins, resolveu-se acompanhar a mesma decisão de também consagrar Paulo da Portela como Cidadão Samba.

Enfiado foi derrotado em suas pretensões de se apropriar do concurso de Cidadão Samba. Elas não poderiam se impor depois que os dois jornais e outros dirigentes da UES entraram em acordo sobre a unificação do concurso. Muito provavelmente, tentando diminuir as fraturas resultantes, as negociações devem ter levado a que Paulo da Portela nomeasse Enfiado para um dos três cargos de secretário do Cidadão Samba. Contudo, *A Rua*, que evidentemente saiu vitoriosa na disputa, não poupou Enfiado, ao comentar a eleição de Paulo da Portela pela UES.

Com essa resolução da União das Escolas de Samba, A Rua está de posse de sua iniciativa, abusivamente furtada por um indivíduo inútil, estropiado e nojento que vive, há algum tempo, das manobras escusas e desmoralizantes prejudicando, com a sua falta de asseio moral, a roda da gente boa e sincera que existe no meio sambista (Silva e Santos, op. cit.: 92).

Como estamos vendo até agora, dentre todos os grupos e instituições que aprofundaram suas relações com as escolas de samba nesse período, a que interveio mais diretamente na vida das escolas foi a imprensa, ao contrário do que afirma o pensamento que acopla a oficialização com uma suposta dominação total das mesmas pelo Estado. Além dos interesses dos sambistas que se

opunham na UES à direção Servam de Carvalho, que evidentemente se aliaram a Enfiado para depô-lo do cargo e bani-lo da associação, estavam principalmente aqueles dois órgãos da imprensa carioca que esperavam colher proveitosos resultados de um espetáculo que se mostrava realmente promissor. Aliás, não é demais recordar que, em 1933, *O Globo* e *o Correio da Manhã* disputaram a promoção do desfile carnavalesco e, da mesma forma, entraram em acordo, preservando a festa de maiores prejuízos.

Conforme previsto, no dia 4 de fevereiro, uma quinta-feira da semana que antecedeu o Carnaval de 1937, foi realizado o Dia do Samba, patrocinado por *A Pátria* e incluído no programa oficial como uma espécie de abertura das festividades Carnavalescas. Naquela dia, *A Pátria* publicou o decreto que seria proclamado pelo Cidadão Samba, um dos pontos altos da festa prevista para a noite.

Art. 1º – Ficam suspensos todos os pagamentos de pensões, lavadeiras, senhorios e todos os “cadáveres”.

Art. 2º – Os patrões dos empregados que forem despedidos por estarem a serviço do Cidadão-Samba ficarão sujeitos a multa de 500\$000 a 1.000\$000 o que será escriturado nos referidos livros de ouro das referidas escolas a que pertençam.

Art. 3º – Os homens das prestações ficam na obrigação de fornecer todas as fazendas necessárias às indumentárias dos Carnavalescos durante os folguedos da República do Samba, sob a condição de receberem como sinal apenas 1% do valor da respectiva compra.

Art. 4º – As patroas ficarão na incumbência de tomar o lugar de suas empregadas, para melhor brilhantismo das festas da loucura.

Art. 5º – Todo cidadão encontrado nas ruas que não esteja completamente embriagado pela alegria, sujeitar-se-á à pena de cinco dias de prisão na praça Onze, na balança, numa roda de batucada, a fim de compreender as delícias do samba.

Art. 6º – Todos os aristocratas desta democrátissima República são condenados, sumariamente, a aderir ao meu governo, a fim de compreender que o Samba é feito de pedaços d’alma, cintilações do cérebro, muito amor e grande dose de amor pátrio.

Art. 7º – Durante minha administração, os bebês ficam incumbidos de se defenderem com as suas mamadeiras, enquanto as amas caem no pagode rasgado.

Art. 8º – Todo aquele que, por atraso mental ou mal fingida hipocrisia, não queira concordar com o absoluto domínio do Samba, deve ir se “desguiando” de fininho, para não ser considerado desmancha-prazer.

Dado e passado aos quatro dias de fevereiro de 1937.

*Paulo da Portella, Cidadão-Samba
(cf., Silva e Santos, op. cit.: 92)*

A Pátria registrou que já no princípio da noite a cidade foi tomada pelo povo que queria saudar o popularíssimo Paulo da Portela, que iria suceder Elói Antero Dias, eleito Cidadão Samba no ano anterior. Muitos deixaram de ir a bailes e outros folguedos para prestigiar a consagração do que foi chamado “expressões vivas da cultura à música popular”. Muito bem vestido e debaixo de fogos de artifício, Paulo da Portela liderou a multidão, “saudando o povo carioca e pedindo passagem para a sua gente!” Atrás da comitiva do Cidadão Samba, formada por membros da Estação Primeira, veio dona Aracy Costa, da Prazer da Serrinha, coroada a Rainha do Samba, distinção obtida por eleição popular organizada por *A Pátria*. Sua comitiva era formada por princesas que representavam a Estação Primeira, a Unidos da Tijuca, Unidos de Cavalcanti, União dos Regenerados, Mimosos de Quintino, Portela, Vizinha Faladeira, Papagaio Linguarudo, União do Colégio e União do Tuiuti. Quando o desfile se aproximava da rua do Ouvidor, foi

interrompido por um inclemente temporal. Os homenageados se refugiaram no saguão do prédio do *Jornal do Brasil*, onde Paulo da Portela coroou a Rainha do Samba. Depois da meia-noite a chuva cessou e a Rainha e o Cidadão Samba arrastaram para avenida os que resistiram até aquelas horas, e seguiram para a praça Paris, sendo ali cumprimentados pelo Rei Momo.

Silva e Santos (1989: 93) observaram que os anos de 1935, 1936 e 1937 foram marcantes para a carreira de Paulo da Portela, que se tornara, por seu talento artístico e político, uma figura indispensável para o brilho de todo evento que tivesse o samba como centro. Em 1937, antes de ser transformado no Cidadão Samba, demonstrou tal condição em duas oportunidades. A primeira foi a sua presença numa homenagem do Rancho Flor do Abacate ao cronista Carnavalesco Francisco Guimarães, o Vagalume, no dia 24 de janeiro. Assim foi registrado por *A Pátria*, em 26 de janeiro: “Como era esperado, estiveram no galho a Embaixada de Ouro da Escola de Samba Portela, chefiada por Paulo da Portela, o intérprete número um do samba no Brasil”.

Na segunda oportunidade, em 29 de janeiro, Paulo da Portela, junto com Pedro Palheta, foi incumbido de organizar a Noite dos Sambistas, que, segundo Silva e Santos (ibid.), foi “uma homenagem a Antenor Novaes, diretor de *A Pátria*, Alberto Wolf Teixeira, Laércio Prazeres, Alfredo Pessoa, Lourival Fontes e Frederico Trota, no Auditorium do Palácio de Festas da Feira de Amostra”. Aqui tratava-se de uma festa oficial cheia de autoridades e políticos, cuja maior atração foi um grande desfile de escolas de samba, com a presença da Coração Unidos, de Turiaçu, Unidos de Mangueira,² Unidos do Colégio, União de Madureira, União de Parada de Lucas, Unidos de Cavalcanti, União de Cabuçu, União Entre Nós, União do Uruguai e infantil da Mangueira composta por duzentos crianças”. Apesar de Paulo da Portela ter ficado nos bastidores do evento, Silva e Santos afirmam que a imprensa registrou que o ponto alto da festa aconteceu quando ele e Cartola, o vencedor do concurso, “cantaram interessantes sambas”.

Entre as personalidades, o grande ausente da festa foi Pedro Ernesto, talvez o político que mais apoiou concretamente as escolas de samba em toda a história e que menos disso se valeu para seus projetos pessoais. Mesmo porque sua carreira política começou a ser irremediavelmente aniquilada em março de 1936, quando, acusado de envolvimento com a revolta comunista de 1935, foi afastado da prefeitura, preso e condenado a três anos de detenção pelo Tribunal de Segurança Nacional (Cabral, 1996: 114, 115). Tudo indica que as acusações eram infundadas, tanto que, três meses depois da prisão, Pedro Ernesto foi absolvido pelo Tribunal Militar através de ações movidas pelos advogados Armando Sales e João Mangabeira.

Reis (op. cit.: 106), que, com exíguas duas páginas dedicadas à administração Pedro Ernesto, mostra não estar entre os muitos de seus admiradores, asseverou que realmente ficou provado que “nada havia contra ele, a não ser a leve aspiração de ser um possível sucessor de Getúlio Vargas, em um possível próximo pleito que, afinal, não se realizou”. Reis concluiu que “todo o seu mal” foi a sua ambição política impulsionada pela “popularidade que gozava até então”. De fato, Pedro Ernesto possuía um capital político invejável e, pelo menos considerando a sua penetração nas camadas populares do Rio de Janeiro, suas pretensões políticas não eram infundadas. Como ficou comprovado com o grande ato público ocorrido no dia de sua libertação, assim descrito por Cabral (ibid.):

Pedro Ernesto cumpria, então, a pena no Hospital da Penitência. Saiu de lá acompanhado de uma multidão de cariocas, entre os quais os sambistas das escolas de samba. Foi uma das maiores manifestações populares ocorridas no Rio de Janeiro em toda a década de 30. Empurrado pelo povo, o automóvel do ex-prefeito deixou o hospital às 15 horas e só chegou ao centro às 20 horas.

Com a instalação da ditadura do Estado Novo, Pedro Ernesto foi novamente preso, em outubro de 1937, e libertado em janeiro de 1938, para ser confinado definitivamente na cidade de Campanha, no sul de Minas Gerais, onde veio a falecer em 1942. Cabral afirma que dona Neuma participou do ato público na libertação do ex-prefeito em 1937 e, quando dele falava, seus olhos se enchiam d'água. Para ela seu único defeito era “recusar as cachacinhas que a gente lhe oferecia no morro”.

Após se referir ao insucesso de Pedro Ernesto, Cabral faz um contraponto apresentando Frederico Trota, um vereador que constituiu sua base eleitoral em torno das escolas de samba. Este último, em 1935, defendeu na Câmara Municipal que as escolas também recebessem a subvenção oficial. Em janeiro de 1937, Trota estava em plena campanha para deputado federal, sendo apoiado ostensivamente pela diretoria da Escola de Samba União Barão da Gamboa, que lançou um manifesto “aos morros e ao povo das escolas de samba”, afirmando a contribuição do político para o reconhecimento dessas agremiações. Na Mangueira chegou a organizar na mesma época um comício do seu candidato a presidente da República, José Américo de Almeida, a que compareceram outras figuras políticas importantes como José Neves da Fontoura, Batista Luzardo e o conde Pereira Carneiro. Nos anos 70, Frederico Trota seguia na política carioca ancorado num capital de votos que tiveram origem, pelo menos em parte, nas alianças mantidas com certas lideranças das escolas de samba, razão pela qual o veremos atuar em outros momentos desta história.

Quando refletimos sobre esses anos de grande afirmação para os sambistas e suas escolas, alguns aspectos se destacam: 1 – elas conquistam seu espaço no Carnaval da cidade; 2 – começam a ser convidadas para os salões oficiais de modo mais sistemático; 3 – suas sedes passam a ser visitadas por personalidades do mundo culto; 4 – sambistas de escolas de samba começam a ganhar uma evidência e um reconhecimento público indiscutível, tornando-se personalidades da vida cultural e política da cidade. Contudo, apesar de contar cada vez mais com o apoio dos políticos e do prestígio alcançado, de a esta altura estarem se transformando no maior espetáculo do Carnaval carioca, nada disso serviu para impedir que um simples segundo delegado auxiliar, Dulcídio Gonçalves, determinasse a interrupção dos desfiles do Carnaval de 1937, quando ainda faltava a apresentação de 16 escolas. Note-se que justamente nesse ano a direção do concurso ficou a cargo do diretor do Departamento de Turismo Municipal, Wolf Teixeira. A comissão julgadora foi nomeada pelo Conselho de Turismo, sendo composta por Raul Alves, de *A Pátria*; Carlos Ferreira, de *A Batalha*, Abílio Harry Alves, do Departamento de Turismo, Lourival Pereira, de *O Jornal*. O quinto jurado, Romeu Arede, não compareceu.

Em plena cidade, no que já era um de seus maiores espetáculos, perante as autoridades oficiais e a multidão festiva, Dulcídio deu uma demonstração digna da polícia dos tempos da Festa da Penha. Não há registro de violência física, porém ele mandou retirar o policiamento, o cordão de isolamento e determinou o corte do fornecimento de energia elétrica. Conforme Silva e Santos (1989: 107), a comissão foi obrigada a encerrar seus trabalhos e retirou-se do local às escuras. Os sambistas, por sua vez, não sabiam nem a quem protestar, pois não ficou clara a origem de tamanha arbitrariedade. Não encontramos registros de maiores protestos sobre o ocorrido, e até hoje tudo se resumiu à simples vontade da autoridade policial de plantão.

Cabral sugere que o fato era um prenúncio da ditadura do Estado Novo. Silva e Santos não se demoram no assunto. Talvez porque as coisas tenham se passado assim mesmo. Infelizmente, não pudemos ir mais além do que estranhar o episódio, não pela arbitrariedade policial em si, haja vista ser esta uma prática costumeira, mas porque, em primeiro lugar, não houve ou não se conhece qualquer razão, por menos sustentável que fosse, para tal decisão; em segundo lugar porque, à parte os conflitos dentro da UES, não havia qualquer clima de intranquilidade e confrontação na hora do desfile; e por último, tratava-se de uma festividade inteiramente ordenada pelas autoridades oficiais, que, no final das contas, também foram vítimas do constrangimento policial. De qualquer modo, este caso mostra como as relações entre as escolas de samba e o Estado podem se apresentar contraditórias, pois este último, que estava apoiando amplamente as atividades dos sambistas na temporada pré-carnavalesca, acabou inviabilizando completamente o clímax do Carnaval de 1937 para as escolas de samba.

Aliás, é bom registrar que a UES também foi incapaz de realizar um outro concurso entre escolas de samba que, não sendo suas afiliadas, não puderam se inscrever no concurso oficial. Conforme se vê em Silva e Santos (op. cit.: 106, 108), no Carnaval de 1937 formou-se um

movimento de diversas escolas de samba que, não se sabe por qual motivo, não eram filiadas à UES e assim não podiam concorrer no desfile oficial. Este movimento solicitou ao ex-dirigente da UES, Flávio Costa e José Caetano Belisário, que pleiteassem autorização da prefeitura para que estas pudessem desfilar na segunda-feira de Carnaval, na praça Onze. A prefeitura concordou e a UES – dirigida por Enfiado, que banuiu Flávio da Costa de seu quadro de associados –, ficou na responsabilidade de organizar o concurso e para isso providenciou o devido regulamento. Porém, no dia do desfile seus organizadores simplesmente não apareceram e, em vez de festa, a praça Onze foi tomada pelos protestos das escolas de samba que inutilmente estavam concentradas para desfilar. Enfiado deu mais um motivo para que *A Rua* o cobrisse com críticas ainda mais duras, e o jornal inclusive “tentou compensar as não-filiadas com novo concurso”.

Apesar de o desfile oficial ter sido interrompido exatamente no meio, a comissão julgadora não deixou de cumprir seus objetivos e divulgou um relatório com as notas das 16 escolas que se apresentaram. Em primeiro lugar, ficou a Vizinha Faladeira; em segundo, a Portela; em terceiro, a Depois Eu Digo; em quarto, a Unidos da Mangueira; e em quinto, a Unidos do Tuiuti.³ Do relatório consta a ordem da polícia para a interrupção do desfile, o protesto das escolas de samba e, considerando a previsão de que no ano seguinte se inscreveriam cinquenta escolas no concurso, ficou registrado o pedido de transferência dos desfiles para um lugar mais amplo que a praça Onze. O relatório apresentou ainda críticas sobre o desfile que mostram que seus elementos rituais não estavam ainda totalmente consolidados e poderiam ser colocados em questão, deixando claro que nestes termos o desfile de 1937 também foi confuso, responsabilizando por isso diretamente a UES que, como já sabemos, era dirigida pelo Enfiado. E finalmente, afirma sua crença de que as escolas de samba eram a parte mais “nacionalista” de nossa festa.

Embora concedendo a maioria dos pontos à escola Vizinha Faladeira, a comissão não deixa de reconhecer ter sido a Portela a que mais preencheu as finalidades das escolas de samba. Entretanto, assim procede em virtude dos quesitos apresentados pela União das Escolas de Samba não corresponderem ao julgamento a realizar. Pensa também a comissão que a exibição de carros alegóricos e de comissão de frente a cavalo ou de automóveis foge à finalidade das escolas de samba, hoje a parte maior, mais interessante e mais nacionalista do Carnaval carioca (cf. Silva e Santos, op. cit.: 107; Cabral, op. cit.: 114).

A comissão tinha toda a razão de criticar o regulamento concebido pela UES, pois foi ele que permitiu que a Vizinha Faladeira se apresentasse com automóveis, cavalos e carros alegóricos, o que resultou numa verdadeira salada de elementos rituais das grandes sociedades, dos corsos, dos ranchos e das escolas de samba. Ela não ficou sozinha nesse tipo de crítica, pois Cabral (ibid.) observou que a “Gazeta de Notícias também não aprovou as inovações” da Vizinha Faladeira.

Se algumas escolas de samba – aliás, a maioria – souberam guardar suas tradições, outras desvirtuaram por completo a sua finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo etc. Isto não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas.

Este parece ter sido o único concurso de escolas de samba que teve um regulamento que aboliu a proibição do uso de instrumentos de sopro, um quesito fundador da tradição ritual das escolas de samba. Mas agora, a defesa de suas tradições não dependia mais apenas de sambistas da linhagem de um Zé Espinguela ou Ismael Silva, pois grupos das camadas superiores, como aqueles que estavam na comissão julgadora e a imprensa, não só demonstravam terem compreendido perfeitamente a originalidade das escolas de samba, como também passaram a defendê-las e vigiá-las como se fossem um patrimônio nacional.

É importante observar que, apesar de toda a oficialização do concurso, a UES preservou sua autonomia na definição na organização do ritual. Não encontramos notícias de que os representantes do Estado tenham feito qualquer interferência neste assunto e, como vimos, mesmo a contragosto, a comissão cumpriu o que foi previsto pelo regulamento. Assim, neste

ponto da história não encontramos elementos que permitam estabelecer uma correlação férrea entre oficialização e dominação das escolas de samba, como querem os adeptos da “domesticação da massa”. É claro que estes podem se contrapor a estes argumentos, exibindo vários exemplos de políticos e de práticas populistas que realizaram sua vida à sombra das comunidades dos sambistas, mas não se pode atribuir esta realidade da política brasileira à existência ou não dessas associações culturais nos bairros populares, pois como todos sabemos, clientelismo, patronagem etc., como diria Noel Rosa, infelizmente também “são nossas coisas, são coisas nossas”.

Vimos que a comissão julgadora declarou que, apesar de ter dado o primeiro lugar à Vizinha Faladeira, reconhecia que foi a Portela que “mais preencheu a finalidade das escolas de samba” e, para sabermos melhor o que a comissão pretendeu com esta afirmação, é importante apreciar como foi que aconteceu a apresentação da Portela na praça Onze. A crise entre Caetano e Paulo da Portela ainda não havia passado. O afastamento de Caetano era difícil de ser superado pois, dentre outras coisas, era ele o cérebro que comandava o “barracão”, responsável pelas alegorias e fantasias da escola. Paulo continuava na Portela mas, como foi mostrado, ele estava cada vez mais comprometido com apresentações e homenagens fora da escola. Por outro lado, sua nova diretoria, formada por Benício, Lino, Rufino, Manoel, Alcides e João da Gente, “não teve tempo para estruturar um grande Carnaval” para 1937 (Silva e Santos, op. cit.: 107).

Contudo, lembram Silva e Santos (ibid.) que a Portela tinha Paulo, que cada vez mais agigantava o samba e a sua figura pública e por isso acabou sendo o maior destaque do desfile, conforme registrou a *Gazeta de Notícias*: “Quando entrou na praça Onze e o Cidadão Samba à frente da Escola de Samba Portela, a multidão prorropeu em aclamações e estrepitosas palmas, demonstrando a popularidade de que Paulo da Portela já era credor”. Silvas e Santos acrescentam que, sendo o enredo “O Carnaval”, um tema fácil, “cada uma foi como pôde, com o Cidadão Samba na frente do préstito. Foi o bastante para que o brilho dos portelenses quase obscurecesse todas as outras coirmãs”.

Parece estar claro que a comissão entendia que as escolas de samba deveriam se fixar em seus próprios elementos, especialmente com apresentações marcadas pelo entusiasmo e o despojamento, descartando o caminho da supervalorização dos elementos do luxo e da riqueza. Talvez tenha sido aí que começou a oposição entre o princípio de originalidade e autenticidade, *versus* o princípio de luxo e riqueza, que de distintas formas se mostra permanente na evolução das escolas de samba, não surgindo há duas décadas passadas como pode parecer para os nossos contemporâneos, quando o célebre carnavalesco Joãozinho Trinta, defensor da segunda vertente, respondeu aos que o criticavam: “intelectual é que gosta de pobreza; pobre gosta de riqueza”.

4.2 As escolas de samba frente ao Estado Novo e à Segunda Guerra; as relações entre Paulo da Portela e Zé Carioca

Assim como para o resto da sociedade e especialmente para o povo, os anos em que transcorreram a ditadura de Getúlio Vargas e a Segunda Guerra também não foram nada fáceis para as escolas de samba, inclusive porque muitos dos jovens sambistas, como Silas de Oliveira, foram convocados a participar do confronto mundial. Progressivamente, à medida que os constrangimentos internos e externos se aprofundaram, houve cada vez menos clima de festa, resultando em que, em alguns anos, não houvesse Carnaval oficial, a UES e a imprensa se recusassem a participar da organização dos desfiles e até mesmo da sua cobertura jornalística, o que determinou que as grandes sociedades, os ranchos e o curso não se apresentassem no Carnaval. Na contracorrente desta posição, ficaram as escolas de samba, que em nenhum ano deste período abandonaram a passarela Carnavalesca, o que reafirma nossos argumentos contra as teses da “domesticação da massa”, mesmo porque, nesse período, ao contrário do que se supõe em geral, a posição do Estado com relação às escolas de samba parece ter sido muito mais de desrespeito e abandono do que de intervenção e domínio.

Contudo, a conjuntura da guerra, exacerbando os nacionalismos, funcionou também como catalisadora para a elevação do sambista ao lugar de representação nacional, um processo que, em 1941, viveu um momento marcante, com a transformação de Paulo da Portela em Zé Carioca por Walt Disney. Inspirar-se em Paulo da Portela para este propósito foi uma situação que, apesar de toda a sua legitimidade e comovente justiça, talvez com a rara exceção de Silva e Santos, tem sido tratada pela maioria dos estudiosos do samba como se fosse uma banalidade, quando, a nosso ver, se trata do episódio que mais publicamente evidenciou a transformação do sambista, pobre, preto, suburbano ou favelado, na imagem do “brasileiro” por excelência.

Para demonstrarmos as afirmações acima, devemos voltar ao pós-Carnaval de 1937, para apreciar os acontecimentos que desembocaram no Carnaval de 1938, o primeiro a ser realizado sob a ditadura. Mais que nunca os sambistas continuaram ampliando a sua evidência pública e estreitando sua relações com os meios cultos. Ainda que como figurante, Cartola estreou no cinema em 1937, convidado por Heitor Villa-Lobos, que fez a trilha sonora do filme *Descobrimiento do Brasil*, longa-metragem baseado na carta de Pero Vaz de Caminha, patrocinado pelo Instituto de Cacau da Bahia e dirigido por Humberto Mauro, que, com o historiador Afonso de Taunay, escreveu o roteiro.

Cabral (1996: 116) afirma que Villa-Lobos, já então reconhecido como celebridade da música internacional, fazia parte daqueles intelectuais contemporâneos que se tornaram sinceros admiradores dos sambistas e das escolas de samba. Em 1934 ele esteve na Recreio de Ramos, “quando se encantou com o samba “Legião Estrangeira”, do jornalista Ernani Silva, o Moleque Sete”. Tanto que o transformou na marcha-rancho “Meu Brasil”, que, com letra do compositor Alberto Ribeiro, foi cantada por um coral de 25 mil escolares regido pelo próprio Villa-Lobos, no dia 7 de julho de 1935, no estádio do Vasco da Gama.

Villa-Lobos se tornou íntimo de Cartola e freqüentou várias vezes o barracão da Mangueira. Silva e Oliveira Filho (1997) recolheram depoimento do cientista político Nuno Linhares Veloso,⁴ no qual Cartola lhe relatou que, certa vez, ao terminar de compor um samba na presença do maestro, este com toda a sua erudição afirmou: “ Isto está tudo errado. Mas que beleza!”. Além da Mangueira e de Cartola, Villa-Lobos também estabeleceu relações com Paulo da Portela e com o Zé Espinguela.

Já sob o Estado Novo, decretado em 10 de outubro de 1937, alguns sambistas e outros artistas formaram um grupo chamado Embaixada do Samba, para realizar uma série de apresentações em Montevidéu. O empresário responsável pela primeira apresentação de sambistas no exterior foi José da Rocha Soutello, que na época exercia a presidência da Federação das Pequenas Sociedades, que congregava os ranchos. Do grupo, além de Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres, faziam parte artistas que não eram sambistas, como a cantora Marília Batista, a concertista de violão Ivone Rabelo, o maestro Júlio de Souza e o grupo Turunas Cariocas.

Apesar de ser um fato que deveria encher de orgulho os sambistas, Silva e Santos (op. cit.: 109) observaram que nem todos concordaram com tal empreendimento. Um de seus maiores opositores foi também uma das maiores autoridades do samba, Elói Antero Dias, que, na época, sucedendo o Enfiado, presidia a UES. Publicamente Mano Elói alegava que embora Paulo da Portela fosse um “perfeito sambista (...) não estava credenciado para representar oficialmente a gente do samba”, pois nem Paulo e nem a Embaixada do Samba foram autorizados pela UES. E arrematava seu raciocínio corporativista, afirmando que a presença de não sambistas no grupo e sua direção por uma figura proeminente dos ranchos carnavalescos desqualificavam-nos como legítimos representantes do samba, pois certamente levariam “a Montevidéu uma série de marchas nacionais”.

Tal posicionamento do presidente da UES foi apresentado numa carta enviada ao *Diário de Notícias*, questionando uma série de pontos de uma matéria ali publicada em 29 de novembro de 1937: “Gente do samba vai a Montevidéu”. Mas quem escreveu o documento foi o Enfiado, que, apesar de ter sido um personagem central nos funestos acontecimentos do desfile de 1937,

continuou a ter a confiança da facção que presidia a UES. Porém, seus argumentos não foram suficientes para esconder o real motivo de suas ações, pois na realidade visavam a atingir pessoalmente Paulo da Portela, que não só lhe fazia oposição dentro da UES como também estava alcançando um destaque que começou a incomodar Mano Elói. Este também era detentor de prestígio – que lhe conferiu o título de Cidadão Samba de 1936 –, e que justificava que a imprensa o tratasse como “marechal em chefe das forças sambistas da União das Escolas de Samba”. Para Mano Elói, Paulo da Portela se aliou a pessoas “que tudo fizeram para desprestigiar a diretoria desta União, e conseqüentemente, as próprias escolas, agitando o meio sambista, procurando cindir uma organização oficial e representante máxima do samba”.

As perseguições que Enfiado moveu contra Flávio Costa e Servam de Carvalho agora se voltavam contra Paulo da Portela, mostrando que a UES já vivia então uma situação de facciosismo político, autoritarismo e fragilidade de democracia interna, que culminaria, como veremos, em sua desagregação, uma década depois. Assim, apesar de ser uma organização genuinamente popular e que possuía autonomia, a UES não deixou de reproduzir a lamentável intolerância política das demais instituições brasileiras que seguem a lei do “aos amigos tudo, aos inimigos a lei”.

Para esvaziar as críticas de Mano Elói, o empresário da Embaixada do Samba Rocha Soutello declarou que realmente o seu objetivo era divulgar a música nacional e não somente o samba. De qualquer forma, Silva e Santos (ibid.) afirmam que foi “nesse clima de incompreensão e crítica [que] partiu a Embaixada do Samba, na segunda quinzena de dezembro, rumo à Gran Expositión Feira Industrial del Uruguay. Porém, mesmo bem longe do Brasil e apesar do sucesso alcançado em Montevidéu, as atribulações da Embaixada continuaram, agora por desavenças e problemas financeiros enfrentados pelo grupo, pelos quais foi responsabilizado o empresário Rocha Soutello. Mas no final da história, em 20 de janeiro de 1938, todos voltaram sãos e salvos para o Rio, a bordo do navio Duque de Caxias.

Também no princípio de 1938 morreu Tia Fé, como vimos, uma das primeiras a cultivar o samba e a fundar blocos na Mangueira, havia duas décadas. Como parte de seus preparativos para o desfile, a Estação Primeira anunciou nos jornais seus festejos pré-carnavalescos para os dias 19 e 20 de janeiro. Segundo Cabral (1996: 117), num texto muito provavelmente escrito por Carlos Cachaca, a programação prometeu para o dia 19 um “formidável *soirée* dançante ao som de um jazz inebriante. E, ao som de cuícas e dos tamborins, um harmonioso samba de terreiro”. Para a tarde do dia 20 foram previstas lutas de boxe e a encenação pelos próprios artistas do morro da burlata *Um cabaré no morro*. A noite ficou reservada para a cerimônia de batismo da ala de compositores da Escola de Samba Estação Primeira e depois todos poderiam cair no samba no terreiro da escola. O convite foi encerrado do seguinte modo: “Ide à Mangueira e tereis a impressão que estás no Paraíso”.

Em 1938 tiveram início as obras da construção da avenida Presidente Vargas e os trabalhos de demolição na praça Onze, o que obrigou a transferência do desfile das escolas para o Campo de Santana. O Cidadão Samba do ano, promovido por *A Pátria* e a UES, foi Antenor Gargalhada, da Escola Azul e Branco do Salgueiro. Seguindo aquela tendência de patrocinar cada vez mais eventos com os sambistas, *A Pátria* resolveu também promover um concurso para saber quem eram “os melhores das escolas”, segundo diversas categorias. Com o título de “melhor compositor” ficou Carlos Cachaca; o de “melhor tamborinista” foi para João da Silveira, da União de Parada de Lucas; Waldemar Dantas, da Paz e Amor, foi o “melhor sapateador”; Orlando Barbosa, da União Entre Nós, foi o “melhor mestre-sala”; Irene Barbosa de Souza, da União Parada de Lucas, a “melhor porta-bandeira”; e Maurinda Silva, da Paraíso do Tuiuti, foi eleita a Rainha do Samba. Carlos Cachaca teve a oportunidade de provar suas excelentes qualidades de compositor naquele mesmo ano, quando um de seus sambas venceu um concurso na Feira de Amostras (Cabral, op. cit.: 118).

Reconhecendo os erros cometidos no regulamento do ano anterior, em 1938 a UES apresentou regras mais claras, obrigando as escolas a se apresentarem “de acordo com a música nacional”, vetando os carros alegóricos e carretas. Reafirmando com outras palavras o que já constava do estatuto original da União, foram proibidos os enredos baseados em “histórias internacionais, em sonhos ou em figuração”.⁵

Apesar de já se viver em plena ditadura, não encontramos qualquer registro de intervenção na vida das escolas de samba, e nem mesmo a Portela, que apresentou o enredo “Democracia no Samba”, sofreu qualquer constrangimento digno de nota por ter desenvolvido um tema que poderia ser tomado como uma provocação ao regime político vigente. O que houve mesmo foi descaso e falta de atenção oficial na organização, pois um temporal, que não impediu que 35 escolas de samba chegassem ao Campo de Santana, foi suficiente para justificar a ausência de dois dos três membros da comissão julgadora, para a qual não foi prevista, como já era costume, a indicação de suplentes. Os membros da comissão julgadora nomeados pela Diretoria de Turismo e que não se apresentaram foram Lourival Pereira e Mário Domingues. O terceiro membro foi Domingos Robim, que, diante da confusão instalada, firmou a seguinte declaração: “Designado pela Diretoria de Turismo para fazer parte da comissão julgadora do desfile das escolas de samba, compareci às 21h 35, devido à dificuldade de transporte. Não tendo encontrado nenhum membro da referida comissão, faço a presente declaração para salvaguardar minhas responsabilidades” (Cabral: 1996: 119).

Mesmo sem julgamento oficial e debaixo do temporal, as 35 escolas de samba desfilaram e *A Pátria* repercutiu seus protestos com um artigo cujo título foi justamente: “Que falta de atenção!”. Mas o desfile de 1938 também foi marcado por pontos positivos, pois segundo Cabral ali foram apresentados dois dos raros sambas-enredos produzidos na década de 30. O primeiro deles, “Asas para o Brasil”, de Antenor Gargalhada, foi cantado pela Azul e Branco do Salgueiro:

*Vimos apresentar
artes que alguém não viu.
Mocidade sã,
céu de anil
dai asas ao Brasil
Tenho orgulho dessa terra,
berço de Santos Dumont,
Nasceu e criou
viveu e morreu
Santos Dumont
Pai da Aviação
(cf. Costa, 1984: 42)*

O outro samba-enredo foi “Homenagem”, de Carlos Cachaça, que estava completamente de acordo com um enredo em que a Mangueira enalteceu poetas brasileiros como Olavo Bilac, Gonçalves Dias e Castro Alves. Cabral (ibid.) garante que Carlos Cachaça se equivocou ao declarar que o samba tinha sido cantado pela Mangueira cinco anos antes. Seja como for, além de ter contribuído para a afirmação deste elemento ritual, o compositor mangueirense antecipou o chamado “samba lençol”, que só veio a se firmar na década de 50 e que assim foi chamado por apresentar letras muito longas, que parecem ter pretensões didáticas ou quase monográficas.

*Recordar Castro Alves
Olavo Bilac e Gonçalves Dias
e outros imortais
que glorificam nossa poesia
quando eles escreveram
matizando amores
poemas cantaram
talvez nunca pensaram
de ouvir seus nomes
num samba algum dia
e se esses versos rudes
que nascem e que morrem*

*no cimo do outeiro
pudessem ser cantados
ou mesmo falados
pelo mundo inteiro
mesmo assim como são
sem perfeição
sem riquezas mil
essas mais ricas rimas
de um povo varonil*

Recordar Castro Alves [etc.]

*E os pequenos poetas
que vivem cantando
na verde colina
cenário encantador
desse panorama
que tanto fascina
num desejo incontido
do samba querido
a glória elevar
evocaram esses vultos
prestando tributo
sorrindo a cantar*

(cf. Augras: op. cit.: 221, 222)

Já apreciamos como Villa-Lobos se relacionava com os sambistas e que deste relacionamento ele retirou elementos para pelo menos um de seus trabalhos, evidenciando uma circularidade no sentido dos “de baixo” para os “de cima”. Agora, com o samba-enredo de Carlos Cachça, acabamos de ver como os “de baixo” podem se apropriar e dar um sentido realmente original para o que vem “de cima”, pois seus versos concluem explicitamente que sua “homenagem” àqueles vultos da poesia tinha o sentido de: “num desejo incontido/ do samba querido/ a glória elevar”.

Em 1939 a *Revista Brasileira de Música*, volume VI, publicou um artigo em que um estudante da Universidade do Distrito Federal, Egídio de Castro e Silva, relatou visita à Mangueira, no final de 1938, como parte da cadeira de aperfeiçoamento em música, que era dirigida pelo professor Brasília Itiberê. Segundo Cabral (1996: 120), este último era paranaense e freqüentava a Mangueira desde os seus primeiros anos. Foi deste trabalho de campo que resultou o artigo de Egídio Silva, que Cabral assinala com sendo “um dos melhores documentos sobre uma escola de samba da época”. Como já vimos acontecer em outras narrativas, os estudantes chegaram ao morro extremamente excitados com o mistério do lugar, e aos seus olhos as imagens da favela são românticas.

Subimos o Morro de Mangueira numa dessas noites brasileiras gostosas, enlazaradas e amenas, que nos valeu quadros deliciosos de pitoresco. O perfil do morro destacava-se irregular e harmonioso e, ao longo da encosta, sucediam-se, amontoavam-se como manchas coloridas as casinhas rústicas, enfeitadas com barbantes embandeirados, em policrômica e engraçada confusão com as cordas onde se estendiam algumas roupas indiscretas.

Egídio Silva prossegue seu relato impressionado com a civilidade e organização da recepção da escola na base do morro, dizendo que, quando os estudantes chegaram, os sambistas faziam evoluções ao som da bateria, mas subitamente foram interrompidos pelo apito do mestre, que com gestos quase marciais determinou que dessem passagem aos visitantes. Ladeados por duas filas de sambistas que cantavam o hino da Mangueira, os acadêmicos subiram o morro emocionados

com seus versos que edificavam a comunidade e sua instituição cultural. “A Mangueira estende galhos a grande distância e dá frutos que são sempre aproveitados” – foi um desses versos que revelavam a auto-estima do grupo, que compreensivelmente deveria alcançar uma expansão de porte mágico nestes momentos em que “os habitantes da planície”, como foram chamados no discurso oficial já dentro da escola, largavam seus divertimentos nos cassinos, teatros e cinemas “para procurar a companhia humilde e amiga”, indo ao seu território lhes prestar homenagens e reconhecimento, realmente uma atitude inimaginável apenas dez anos atrás.

Ao relatar a apreciação dos sambas apresentados, Egidio Silva lamenta que, não existindo uma taquigrafia musical, ficava muito difícil fazer seus registros, pois a UDF ainda não possuía um “aparelho de gravação fonográfica ou de filme sonoro”. O que ficava mais complicado, considerando ainda que muitos dos sambas que foram ouvidos só possuíam a primeira parte e necessitavam que os versadores improvisassem a segunda parte. Como já observamos, esta era uma forma de samba muito característica dos desfiles das escolas antes de 1935, quando aparentemente deixou de ser praticada em razão do regulamento estabelecido com o reconhecimento do concurso pela prefeitura. Porém, a execução de diversos sambas que necessitavam de improvisos para os estudante da UDF mostra que a oficialização dos desfiles não pode ser responsabilizada pela extinção deste tipo de samba mais tradicional, como apontaram Silva e Santos (op. cit.) e Augras (op. cit.).

Embora entusiasmado, Egidio não deixou de reconhecer que algumas vezes os improvisos eram “pouco felizes, (...) arrítmicos, sem expressão e mal-encaixados no fraseado musical”. No mais, o artigo era de elogios para a qualidade das vozes e do ritmo do samba, de respeito tanto para os exemplos como para os estímulos que os compositores mais velhos davam aos mais jovens etc., e termina afirmando que foi “sob forte e duradoura impressão que deixamos a escola e seu chefe prestigioso, que, sendo autoridade musical, é assistente moral e espiritual da gente de Mangueira, verdadeiro patriarca do morro”.

O único ponto do qual discordamos do relato de Egidio Silva é que em Mangueira ele e seus colegas da universidade tenham lidado com algum “patriarca do morro”. O mesmo aconteceria se eles fossem até a Portela, pois ambas eram conduzidas por um colegiado de líderes comunitários e não por um único líder e seus familiares, como aconteceu com muitas escolas desde o princípio. Já focalizamos este tema, quando tratamos da formação do Prazer da Serrinha e a ele retornaremos quando nos fixarmos na rebelião contra o “dono da escola”, ali ocorrida em 1946, e que resultou na fundação da Império Serrano.

Infelizmente, o ambiente de facciosismo político continuava a prevalecer dentro da UES no princípio de 1939 e, na tentativa de superar mais uma crise, em janeiro seu nome foi mudado para União Geral das Escolas de Samba. Foi eleito novo presidente, Antenor dos Santos; mas o ex-presidente, Elói Antero Dias, foi mantido no poder e conduzido à vice–presidência da agora UGES. Cabral (1996: 123) não fez maiores observações sobre a crise da UES e muito menos sobre a manutenção de Mano Elói na direção da entidade. Silva e Santos (1989: 112), porém, foram um pouco mais adiante e anotaram que em 26 de janeiro, o *Diário Carioca* publicou a seguinte nota:

Nos bastidores da União das Escolas de Samba.

Executando a lei estatutária, a assembléia geral cassou o título de membro do conselho fiscal e representante de Paulo Benjamim de Oliveira, da Escola Portela.

Assembléia geral realizada anteontem de acordo com o artigo 7º, §1º.

Em continuação, Silva e Santos (ibid.) não acrescentam novos elementos além dos que já comentamos e que poderiam explicar o acirramento das evidentes perseguições de Mano Elói a Paulo da Portela dentro da UGES. Elas concluem o assunto, afirmando que Paulo não acusou o golpe, pois vivia dias de glória e estava muito ocupado com os preparativos da Portela para o

Carnaval de 1939. Tanto Cabral quanto Silva e Santos silenciam diante das repetidas e condenáveis ações persecutórias de Mano Elói contra seus adversários dentro da UGES. Especialmente Silva e Santos parecem se sentir pouco à vontade em reconhecer que nem todos os sambistas tiveram o que hoje chamamos de “uma conduta politicamente correta”, postura acrítica mas que talvez se explique dentro dos critérios de uma análise que teve como ponto partida a resistência da cultura popular, conforme era vista por muitos daqueles que nos anos 70 estavam sinceramente comprometidos com a sua valorização.⁶

Quem foi eleito para Cidadão Samba de 1939 foi Alfredo Costa, o patriarca da Prazer da Serrinha, que recebeu 23 votos, contra 9 dados a Cartola e 8 a Ubirajara Coutinho, da Escola de Samba Lira do Amor (Cabral, 1996: 123). Apesar de a praça Onze estar cercada pelos escombros das demolições para abertura da avenida Presidente Vargas, as escolas de samba não abriram mão de ali desfilar, recusando inclusive uma determinação policial de se transferirem para outro local. Este é um fato relevante para se ver que os sambistas não se dobravam tão facilmente às determinações e arbitrariedades oficiais, mesmo num tempo de ditadura, pois, no Carnaval de 1939, o delegado Dulcídio Gonçalves, sob o argumento estritamente policialesco de que “os ranchos na Avenida dificultavam a ação da polícia e cerceavam a liberdade de locomoção das multidões”, determinou que os ranchos e as escolas de samba realizassem seus desfiles no Campo de São Cristóvão, o que acabou valendo apenas para os ranchos.

Como já dissemos, nenhuma grande queixa de Paulo da Portela foi registrada contra Mano Elói e os sambistas que aprovaram a cassação de seu mandato no conselho fiscal da UGES. Porém, o sorriso dessa vitória de seus inimigos durou muito pouco, já que no Carnaval de 1939, a Portela, e sobretudo Paulo, seriam responsáveis por um dos desfiles mais marcantes da história, que literalmente fez escola, pretensão explícita em seu enredo: “Teste ao samba”. Abalado ou não pelas injustiças sofridas dentro da UGES, o fato é que, como salientam Silva e Santos (ibid.): “Paulo mergulhou intensamente na velha Portela, a fim de fazê-la a maior de todas, uma escola à altura do nome de seu fundador”. Sua escola sempre esteve entre as primeiras, aliás, fazia dez anos desde aquela primeira competição no Engenho de Dentro, naquele episódio fundador em que saíram vitoriosos da casa de Zé Espinguela. Também foi assim no primeiro concurso oficial, em 1935, com o enredo “O Samba conquistando o mundo”, e no pensamento de Paulo da Portela não havia dúvida de que ele seria o condutor do início de uma trajetória que poderia levar Osvaldo Cruz a abrigar a sede da “super campeã das campeãs”. Ele liderou e organizou todos os momentos e setores do desfile: concebeu o enredo, o samba-enredo, a harmonia, as fantasias. Como contou Ernani Rosário a Silva e Santos (ibid.):

Esse ano eu não saí na Portela, não. Mas eu frequentava muito a sede, ficava na sede com o Paulo. Ele resolveu que todo mundo ia fantasiado de acadêmico, porque o nome do enredo era Teste ao Samba. A capa dos acadêmicos era de crepe cetim ou cetim-lamê. Aí o Paulo fez crepe cetim, que era mais caro, e eu saí no bloco de Olaria, porque não podia gastar tanto dinheiro. Do samba eu me lembro, sim! Todos gritavam, respondendo à tabuada.

Como já vimos, “Teste ao samba” está relacionado entre os primeiros e raros sambas-enredos da década de 30 e, tal como naquele pioneiro samba deste gênero apresentado pela Unidos da Tijuca, em 1933, seu objeto celebrado era o próprio samba e não qualquer evento ou figurão da história pátria. Contudo, embora este samba seja muito importante, o maior destaque, ou melhor, a grande inovação de Paulo e da Portela em 1939 não foi exatamente se apresentar com um samba-enredo, pois como aponta Cabral (1996: 124), “a grande sensação” e ineditismo foi esta escola de samba apresentar seus componentes “com fantasias inteiramente voltadas para o enredo”, à exceção da ala das baianas, quesito obrigatório desde o princípio, e do mestre-sala e da porta-bandeira.

Aquele autor lembra que “até então, fosse qual fosse o enredo, não poderiam faltar os sambistas ostentando as cabeleiras brancas de algodão e as fantasias de nobres dos tempos imperiais”, acrescentando também que a letra do samba tinha “um pouco daquele ‘non sense’ das marchinhas

Carnavalescas de Lamartine Babo”, mas era um samba que estruturava e descrevia perfeitamente o enredo. A nosso ver, parece que faltou a Cabral se arriscar a dizer que o nível de harmonia alcançado pela Portela neste desfile foi simplesmente revolucionário. Em primeiro lugar, porque ousou retirar os negros vestidos de nobres, que se apresentavam de forma indiscriminada e independente do enredo, que evidentemente era um elemento ritual tradicional herdado dos congos, cucumbis, cordões e blocos, o qual, embora sem muito destaque e quase não descrito pelos estudiosos, continuou a se exibir dentro das escolas de samba. E em segundo lugar, porque esta medida deu uma inteligibilidade e uma clareza ao discurso pretendido com o enredo, realmente desconhecida, antecipando o que mais tarde se tornaria modelo e regra para todas as escolas. A letra de “ Teste ao samba” dava o seguinte recado:

*Vou começar a aula
Perante a Comissão:
Muita atenção,
eu quero ver se diplomá-los posso.
Salve o “fessor”
Dá a mão pra ele, senhor,
Catorze com dois são doze
Noves fora, tudo é nosso!
Cem divididos por mil
Cada um com quanto fica?
Não pergunte à caixa surda
Não peça cola à cuíca
Nós lá no morro
Vamos vivendo de amor
Estudando com carinho
O que nos passa o professor
(cf. Silva e Santos, *ibid.*)*

E foi cantando este samba que Paulo, no papel do professor, entrou na passarela do Carnaval de 1939, à frente de sua Portela uniformizada de estudantes. Com sua principal alegoria, um gigantesco quadro-negro onde estava escrito “Prestigiar o samba, música típica e original do Brasil, e incentivar o povo”, os portelenses transformaram a paisagem ruínosa da praça Onze numa verdadeira sala de aula. E para completar, Paulo se postou à frente da comissão, e ali entregou um diploma a cada componente da escola. Segundo matéria do jornal *O Radical*, anotada por Cabral (1996: 125), o sucesso de Paulo só não foi maior que o da Portela e o da Mangueira:

Um fato despertou nossa curiosidade: foi o interesse que todo público acotovelado na praça Onze demonstrou em torno de Paulo da Portela. Parecia que grande parte daquela multidão ali estava somente para aplaudir o famoso sambista, a quem não regateava as melhores demonstrações de simpatia. Pode-se dizer assim que, depois da Portela e da Mangueira, Paulo da Portela foi a grande atração que a praça Onze apresentou.

Diante de tanto sucesso e unanimidade, a comissão julgadora nomeada pela Diretoria de Turismo e Propaganda para o desfile de 1939, formada por Lauro Alves de Souza, Atheneu Glasser, Lourival César, Álvaro Pinto de Souza e Austregésilo de Athaide, concluiu sua votação dando o primeiro lugar à Portela e o segundo à Mangueira. Apesar da enorme importância da inovação trazida pelo desfile da Portela daquele ano, 1939 ficou muito mais notabilizado na história pela desclassificação da Vizinha Faladeira, equivocadamente atribuída ao Estado Novo, por ter apresentado como enredo um tema não nacional: “Branca de Neve e os sete anões”, de Walt Disney. Mas concretamente a comissão apenas cumpriu uma determinação estabelecida pelos próprios sambistas nos estatutos da UES de 1935, reafirmada por ela no regulamento do desfile de 1938. Se, contudo, prosperou e se solidificou a versão de que a desclassificação da Vizinha Faladeira resultou da ingerência oficial, foi porque, dentre outras coisas, ela não só era

coerente com atitudes esperadas de uma ditadura como também serviu de útil argumento para a condenação do Estado Novo.

No *réveillon* de 1940, o cantor Sílvio Caldas, que freqüentava a Estação Primeira desde o seu início, tendo inclusive, segundo Cartola, presenteado a escola com o primeiro surdo, convidou este e outros sambistas para um *show* no Cassino Atlântico, um dos ambientes mais luxuosos da cidade. Ao espetáculo foi dado o título: “Escola de Samba do Morro de Mangueira”. Foi um sucesso e a temporada se estendeu até as vésperas do Carnaval. Por seu lado, Villa-Lobos, que era íntimo do Estado Novo, conseguiu uma verba do DIP para organizar um grupo que revivesse os velhos cordões do princípio do século. Para assessorá-lo no projeto, convocou ninguém menos que Zé Espinguela. Villa-Lobos tinha como preocupação que o chamado Sodade do Cordão reproduzisse aqueles grupos carnavalescos que, como vimos, foram satanizados e perseguidos pelas autoridades depois de 1908. Assim, ele mesmo esteve à frente do ensaio do grupo, procurando repetir as velhas coreografias do bailado da rainha, da dança dos velhos, dos palhaços e dos diabinhos, para a apresentação oficial na segunda-feira de Carnaval, na Feira de Amostras.

O Cidadão Samba eleito em 1940 foi o baiano Getúlio (Amor) Marinho (1889-1964), que, segundo Cabral (1996: 126), além de compositor de grandes sucessos, é reconhecido como o melhor mestre-sala de todos os tempos. Porém, nem tudo foi favorável às escolas de samba. Por causa de uma briga entre duas escolas de Madureira, a Rainha das Pretas e a União de Madureira, que resultaram em ferimentos graves produzidos por navalhadas em uma das sambistas da primeira escola, a polícia resolveu não só interditar as duas escolas envolvidas como estendeu tal medida a uma de suas vizinhas: a Prazer da Serrinha. Esta última era liderada por Alfredo Costa, Cidadão Samba de 1939, que foi aos jornais protestar contra tamanha arbitrariedade, afirmando que apelaria até para o cantor Francisco Alves, que apoiava o regime e cantava quase todas as noites no programa radiofônico, “A hora do Brasil”, razão pela qual passou a ser chamado por seus colegas de “o cantor do Estado Novo”. Não se sabe se Francisco Alves interferiu no assunto, mas a polícia acabou autorizando novamente o funcionamento de todas as escolas que havia fechado.

Mostrando que de fato nem sempre o Estado Novo apoiou as escolas, naquele Carnaval suas autoridades resolveram conceder subvenção apenas para as grandes sociedades. A inesperada falta de recursos prejudicou muitas escolas, de modo que apenas 18 agremiações, a metade do ano anterior, puderam se apresentar no que ainda restava da praça Onze. Mas os ranchos sentiram o golpe de modo mais profundo. Sua entidade, a Federação das Pequenas Sociedades, resolveu que os ranchos não desfiliariam e, por isso, ao Campo de São Cristóvão compareceram apenas três grupos: Inocentes do Catumbi, Turunas de Monte Alegre e Aliança de Quintino (Cabral: 1996: 128).

A comissão julgadora oficial foi constituída por Lourival Fontes, diretor do DIP, que pelo menos desde antes do Estado Novo participou de visitas às escolas de samba, Modestino Kanto, Francisco Guimarães Romano e Gehardt Luckmann. Os quesitos avaliados foram: bateria, harmonia, enredo, bandeira e conjunto. Os julgadores deram a vitória à Mangueira, o segundo lugar ficou com a Mocidade Louca de São Cristóvão e o terceiro lugar foi para a Azul e Branco do Salgueiro. A Portela, apesar de todo empenho de Paulo para alcançar o bicampeonato, ficou em quinto lugar. Segundo Silva e Santos (1989: 116), o enredo e o samba-enredo, “Homenagem à Justiça”, foram concebidos por Paulo da Portela. Seus companheiros, Euzébio, Nô e Hilton, fizeram várias alegorias representando valores como liberdade e justiça, o que não deve ter soado bem aos ouvidos do regime. No samba havia o refrão “Salve a Justiça!”, que todo o coro da escola deveria cantar. Porém as pastoras e demais componentes trocaram-no por “Pau na Justiça!”, o que obviamente desagradou aos jurados e deve ter sido a justificativa para a quinta colocação da escola. Para não acirrar mais ainda o ânimo dos poderosos, foi difundida a versão de que a troca das palavras aconteceu pela falta de tempo para os ensaios. Contudo, Silva e Santos argumentam que se tratava de um dissimulação, pois “não há a mínima identidade fonológica entre os vocábulos ‘salve’ e ‘pau’”. De qualquer forma, isto demonstra mais uma vez como as relações entre as

escolas e a ditadura de Vargas foram tensas e não podem, como muitos insistem, ser caracterizadas apenas pela submissão ingênua e acrítica, ou reduzidas à lógica do “pão e circo”.

Às portas da Segunda Guerra, os norte-americanos começam a tomar iniciativas que sinalizavam suas intenções geopolíticas em garantir a aliança com os países do continente latino-americano, a “política de boa vizinhança”. Para o Brasil, a viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos em 1939 foi um sinal concreto do desenvolvimento daquelas intenções, que requeriam antes de mais nada uma aproximação cultural. Embora Cabral (1996: 131) sublinhe a inigualável potência dos EUA em termos do cinema e da música popular, se nos lembrarmos das transmissões radiofônicas da Mangueira para a Alemanha, em 1936, seremos obrigados a reconhecer que os norte-americanos ficaram um pouco atrasados na adoção dessa estratégia, em relação aos germânicos. Moura (1986: 19, 20) assim resumiu o diagnóstico elaborado pelos estrategistas de Washington com relação à América Latina:

As Américas Central e do Sul constituíam parte importante dos planos de domínio mundial dos nazistas; além disso, constituíam um campo de colonização potencial, em virtude dos alemães que viviam nessa região; esses países tinham sido importantes para o rearmamento alemão, visto que forneciam matérias-primas vitais, por intermédio do comércio compensado. Ainda mais: muitos desses países centro e sul-americanos tinham suas forças armadas instruídas por missões alemãs e eram alvo de uma propaganda sistemática que procurava criar um antagonismo entre esses países e os Estados Unidos. Também a guerra afetara seriamente as exportações de muitos desses países, que estavam em dificuldades econômicas. Finalmente, as vitórias do Eixo em várias partes do mundo estavam retirando do alcance dos Estados Unidos muitos materiais estratégicos, que poderiam ser encontrados no sul do continente americano. Esse conjunto de circunstâncias exigia maior coordenação de esforços de vários departamentos governamentais de Washington em relação à América Latina.

Frente a este quadro realmente preocupante e depois de debates sobre as alternativas existentes, o governo Roosevelt resolveu criar uma superagência para coordenar e concretizar a “política de boa vizinhança” com os latino-americanos. Assim, em 16 de agosto de 1940, sob a chefia de Nelson Rockefeller, foi instalado o Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics, que no ano seguinte foi resumido para Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA).

No campo da música popular brasileira e particularmente do samba, essas medidas de aproximação entre Brasil e Estados Unidos não se fizeram esperar, chegando mesmo a se antecipar à própria existência do OCIAA, já que no final de julho de 1940 o governo americano enviou ao Brasil o maestro inglês Leopold Stokowski, músico de renome mundial, à frente de 109 jovens músicos da All American Youth Orchestra. Segundo Cabral (1996: 131), Stokowski fez contato com Heitor Villa-Lobos comunicando a programação prevista, solicitando especialmente que providenciasse as condições necessárias para fazer gravações da “mais autêntica música popular brasileira”. Como se vê em Moura (op. cit.: 31), “os corações e mentes” brasileiros que deveriam ser conquistados não se resumiam aos da sua classe dirigente, militares, políticos, empresários e intelectuais, mas também, “na medida do possível, da massa politicamente significativa”.

Atendendo às solicitações de Stokowski, Villa-Lobos foi à Mangueira várias vezes conversar com Cartola, se articulou com Donga e Zé Espinguela, encarregando os três de selecionar o pessoal do samba que participaria das gravações. Os músicos escolhidos foram Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Zé Espinguela, Zé Com Fome, a dupla sertaneja Jararaca e Ratinho, o cantor Mauro César, o Grupo do Rae Alufá, Luís Americano e o Orfeão Villa-Lobos. Cartola levou ainda um grupo de ritmistas da Mangueira e de pastoras formado por Neuma, Cecília, Nadira, Ornélia, Guiomar, Nesília e Neguinha. Segundo Cabral (1996: 132), foram gravadas 39 músicas, dentre as quais o samba “Quem me sorrir”, de Cartola e Carlos Cachça, porém somente 16 foram transpostas para oito discos de 78 rotações, lançados no EUA pela Columbia com o título de *Native Brazilian Music*.⁷

Em janeiro de 1941, a empresa americana que fabricava o chocolate Toddy, seguindo a estratégia do OCIAA de valorizar a música popular e seduzir a imprensa brasileira com promoções e verbas publicitárias, organizou um concurso de músicas de Carnaval junto com a Rádio Mayrink Veiga e o jornal *Correio da Noite*. O total dos prêmios a serem distribuídos para 32 músicas envolvia a quantia de dez contos de réis, sendo que para o samba e a marcha que alcançassem o primeiro lugar foram destinados dois contos de réis para cada um. A sistemática do torneio previa a eleição popular através de cédulas distribuídas gratuitamente na redação do *Correio da Noite*, enquanto que as músicas inscritas eram diariamente apresentadas pela Rádio Mayrink Veiga. Quem venceu na categoria samba foi “Helena, Helena”, de Antônio de Almeida e Constantino Silva; na categoria marcha chegou em primeiro lugar, “Alá-lá-ô”, de Haroldo Lobo e Nássara (Silva e Santos, 1989: 123).

Nas vésperas do Carnaval, a Azul e Branco perdeu seu maior sambista e diretor de harmonia, Antenor Gargalhada, que tinha pouco mais de trinta anos, vitimado pela tuberculose. Em razão disso, a escola comunicou sua desistência em participar dos desfiles de 1941. Em compensação, Zé Espinguela seguia em plena atividade e nesse ano, junto com Antenor dos Santos e sem a participação de Villa-Lobos, organizou novamente o Sodade do Cordão, para o qual obteve subsídio da prefeitura (Silva e Santos, *ibid.*). Por outro lado, como um sintoma da decadência dos ranchos, o Ameno Resedá, o rancho-escola, realizou em 30 de janeiro sua última assembléia, na qual ficou decidido que parte de seus bens seria doada para a Irmandade de Nossa Senhora da Glória (Efegê, 1965: 178, 179).

Em 1941 a Portela conseguiu o primeiro dos sete títulos consecutivos que conquistaria naquela década, façanha até hoje inigualada. Talvez também para se desfazer de uma possível impressão de contestadora do regime deixada pelo desfile de 1940, o enredo concebido para aquele ano por Paulo da Portela e por Lino foi “Dez anos de glória”, no qual eles deram um jeito de fazer corresponder seus dez anos de desfiles e os outros dez anos de Getúlio Vargas no poder (Tupy, 1985: 97). “Associando os dois fatos, cada ano de governo seria representado por um Carnaval do passado” (Silva e Santos, *ibid.*). Entretanto, Paulo da Portela não pôde acompanhar as duas últimas semanas de preparação de sua escola, pois, junto com Heitor dos Prazeres, Cartola e um grupo de pastoras e de ritmistas, viajou para a capital paulista no dia 5 de fevereiro, onde cumpriram duas semanas de uma programação organizada pelo Centro de Cronistas Carnavalescos e pela Rádio Cosmos. O jornal *Folha da Manhã* de 6 de fevereiro assim registrou a chegada dos sambistas à Paulicéia:

A chegada dos maiores guanabarinós, Cartola, Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela, acompanhados de suas escolas de samba, trouxe, sem dúvida alguma, uma das colaborações mais eficientes para o abafativo Carnaval do Povo que a conhecida emissora do dr. Ferreira Fontes está levando a efeito em terras de Piratininga. Autênticos ases da música popular brasileira, para a qual vêm trabalhando sem desfalecimentos, os sambistas visitantes conseguiram firmar rapidamente entre nós um prestígio duradouro e que nada mais é do que a expressão viva e eloquente da bossa inata da gente do morro (cf. Silva e Santos, 1989: 123).

Os três líderes sambistas e seu grupo, o Conjunto Carioca, fizeram um tremendo sucesso em São Paulo e retornaram ao Rio em 21 de fevereiro, chegando em cima da hora para o desfile na praça Onze, que continuava em processo de demolição. Mas não deu tempo para que Heitor, Paulo e Cartola vestissem as cores de suas escolas. Na ocasião trajavam roupas nas cores preto e branco do Conjunto Carioca. Eles combinaram que juntos desfilariam na De Mim Ninguém Se Lembra, a escola de Heitor, na Mangueira e na Portela. Foram recebidos de forma calorosa nas duas primeiras e muito aplaudidos pelo público; porém, quando chegou o momento de fazerem o mesmo na Portela, aconteceu um gravíssimo problema. É que embora já tivesse se passado uma década da agressão contra Heitor dos Prazeres que quase o levou à morte, seu agressor, Manuel Bambã, ainda cultivava por ele um ódio profundo. Segundo Silva e Santos (1989: 123),

quando os três se defrontaram com Manuel Bambã seguiu-se o seguinte diálogo entre este último e Paulo da Portela:

– Seu Paulo, o senhor pode desfilar com roupa de outra cor, mas eles não. Só o senhor de preto e branco. O resto, só de azul e branco.

– Que é isso, Mané? Nós viemos direto da Central, meus amigos são convidados, eles vão comigo!

– Não, Paulo, você pode ficar no meio do conjunto de qualquer maneira, em qualquer lugar, eles têm que ficar lá atrás, na bateria.

– Olha, Mané, ou vamos os três ou eu não desfilo!

– Então está bem, Seu Paulo pode sair!

Paulo passou por debaixo da corda de isolamento e se retirou seguido por Heitor e Cartola. Tragicamente ele não viveria a fantasia dos “Dez anos de glória por ele concebida, que, na realidade, dera início ao que ficou conhecido na história da Portela e das escolas de samba como “os sete anos de glórias”, pelos campeonatos consecutivos alcançados entre 1941 e 1947, período que Cabral chamou de “anos portelenses (e de guerra)”.

Os portelenses não entenderam o que estava se passando, mas a Portela já estava começando o desfile e não houve tempo nem ninguém que pudesse se contrapor às ordens de Bambã. Apesar disso, a escola fez um grande apresentação, tanto em termos quantitativos como qualitativos. Só na bateria a Portela trazia cerca de cem ritmistas e no total devem ter desfilado aproximadamente quatrocentos componentes. Assim, o júri composto por Dallier Ferreira, Arlindo Cardoso, Calixto Cordeiro, Francisco Guimarães Romano e Álvaro Pinto deu o primeiro lugar para a Portela; o segundo ficou com a Mangueira; o terceiro foi para a Depois Eu Digo; o quarto para a Deixa Malhar e o quinto para a Unidos da Tijuca.

Depois de ter sido impedido de desfilar na escola que tinha o seu próprio nome, Paulo da Portela ficou completamente desorientado, nem conseguiu voltar para casa e, amparado por Cartola, foi para a Mangueira. Ali discutiu, refletiu, esbravejou e tomou muito cachaça para aliviar a verdadeira tragédia que protagonizava. Ficou por lá uma semana, remoendo as mágoas e buscando uma solução para o conflito. A Cartola repetia coisas assim:

– Cartola, eu não podia permitir que ele me desse ordens. Afinal por que é que eu fui a São Paulo? Pra divulgar o samba, e levar mais alto ainda o nome da Portela! Então? E ele ainda vai me desacatar em público, me manda sair por debaixo da corda, desacatar você e o Heitor? Que cor diferente coisa nenhuma! Você sabe que quando a gente desfila todo ano o pessoal do Estácio invade a nossa corda com aquelas sombrinhas vermelhas e ninguém diz nada. E são dez, vinte pessoas. Como é que ele ia impedir a entrada de três pessoas só porque estavam de preto e branco? E logo nós, que todo mundo sabe quem somos! Não, foi desaforo, foi pretexto, a Mangueira não impediu que nós três desfilássemos, a De Mim Ninguém Se Lembra também aceitou. Isso não foi desculpa, Cartola. Está tudo mal contado, foi desaforo demais. Ou eles se desculpam ou nunca mais piso lá! (cf. Silva e Santos).

Pondo-se no lugar do amigo, Cartola tentava encontrar uma saída. Argumentou que, diante de seu sucesso, muitos dos portelenses deviam estar com inveja, mas também tudo poderia ser resultado da tensão da hora do desfile. Aconselhou-o a deixar passar mais uns dias, enquanto a coisa esfriava, e prometeu acompanhá-lo em sua volta. Levariam Carlos Cachaça e também o Chico Porrão, para se contrapor a Manuel Bambã numa eventualidade mais agressiva.

No dia aprazado, os quatro se dirigiram à sede da Portela. Cartola contou que, quando ali chegaram, sentiu medo perante a frieza com que foram recebidos. Ele mesmo subiu na mesa para fazer um discurso, chamou atenção para o grave erro que estavam cometendo e pediu calma e compreensão. Pela Portela falou Manuel Bambã, que secamente declarou: “ – Nós não queremos esse moleque aqui dentro”. Perplexo e inconformado, Paulo retrucou “ – Senhores, senhoras e crianças da Portela: Vós sois uns ursos”. Ato contínuo, saiu escoltado pelos mangueirenses.

Paulo da Portela nunca foi dono da Portela, Manuel Bambã também não. Paulo se tornara o chefe, o líder, por sua criatividade e compromisso político com a Portela, com as escolas de samba, ranchos e blocos que ele freqüentava e incentivava. Manuel Bambã, além de mestre-sala, era principalmente o valente da escola, mas tinha profundo respeito por Paulo e tratava-o como chefe, como se pode ver no duro e educado diálogo que ambos travaram na praça Onze. Até onde se pode especular, não havia propriamente uma questão pessoal ou política entre eles, apenas a intransigência de ambos e, fundamentalmente, a aversão de Manuel Bambã por Heitor dos Prazeres. Mas esta não foi a versão sobre tal episódio que predominou entre os portelenses, e tanto Cabral (op. cit.) quanto Silva e Santos (op. cit.) recolheram diversos depoimentos de contemporâneos de Paulo, nos quais eles adotam a interpretação de que Paulo da Portela foi o causador do problema, ao tentar infringir a regra de todos se vestirem conforme o previsto. Nô, testemunha do fato, observou a Silva e Santos: “Apesar de grande amigo dele, eu acho que ele estava errado. Porque inclusive ele próprio disse antes que não podia sair ninguém fora da fantasia, do figurino, porque era um Carnaval perigoso”. Nilton Perez resumiu essa mesma opinião: “Bem, eu não assisti, mas eu acho que não está certo: ele era um homem tão organizado e depois desorganiza?”.

É claro que se tratava de um raciocínio simples, mas nem por isso sem fundamento, pois, considerando-se a bem-sucedida experiência do Carnaval de 1939 com o “Teste ao samba” e as expectativas alimentadas com “Os dez anos de glória”, é mais do que certo que Paulo deve ter insistido muito na questão da fantasia, mal sabendo que este seria o maior argumento que aliviaria a consciência de seus amigos e justificaria a expulsão de Paulo Benjamim de Oliveira do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela.

Mas este foi apenas o anticlímax do que o destino ou a história, pra não dizer os deuses, como convém aos heróis e às tragédias, reservavam para Paulo da Portela. Pois logo teria a chance de, na sede da Portela, o mesmo palco em que viveu a maior derrota da sua vida, viver também a maior glória, embora muitos de seus amigos tenham testemunhado que ele jamais se recuperou totalmente de sua exclusão da Portela, levando alguns a concluírem que este fato abreviou sua vida. E para reafirmar o sentido trágico, tudo isto veio por mãos que ninguém poderia imaginar, a não ser os homens da Divisão de Informações do Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs, no Rio de Janeiro, que escolheram Paulo e a Portela para servirem de modelos para que Walt Disney e equipe construíssem um personagem brasileiro e que resultou no Zé Carioca.

Não pode haver dúvida do que foi observado por Moura (1986: 39), isto é, de que a missão de Disney era mais uma das ações da OCIAA e suas ramificações desde os estúdios de Hollywood, que no caso veio colher elementos concretos para produzir um desenho animado – “Alô Amigos!” (1942) –, protagonizado pelo Pato Donald, representando um americano em visita ao Brasil, e Zé Carioca, o brasileiro que foi o seu cicerone. Enfim, a missão de Disney em 24 de janeiro na sede da Portela foi criar “tipos que ajudassem a realçar a solidariedade pan-americana”, quer dizer, entre o Brasil e os EUA fundamentalmente.

Já adiantamos em algumas passagens anteriores um pouco do nosso posicionamento sobre o episódio. Este é o momento de aprofundar a sua análise e para isto gostaríamos, antes de mais nada, de fazer algumas críticas ou observações sobre o modo como foi exposto por Cabral (1974, 1996), Silva e Santos (1989) e Moura (1986).

Em Cabral (1974) não encontramos registros sobre a exclusão de Paulo Benjamim de Oliveira dos quadros da Portela, nem da visita de Walt Disney àquela escola em 1941. Já em 1996 os dois episódios foram devidamente reconhecidos, embora exista o equívoco de situar a briga entre Paulo e a Portela em 1942 (Cabral, 1996: 135), e não em 1941, ignorando o que foi estabelecido desde 1980, quando foi publicada a primeira edição do livro de Silva e Santos: “Paulo da Portela: traço-de-união entre duas culturas”. Evidentemente, o grande problema não é a simples troca de datas, mas suas conseqüências, já que assim não se pode conectar corretamente os fatos nem avaliar suas dimensões e significados. Por exemplo, ao se referir à visita de Disney, Cabral (1996:

133, 134) não vai além de se indagar se “quem sabe nasceu nesse dia o Zé Carioca?” – pergunta totalmente obsoleta diante dos fatos revelados por Silva e Santos 16 anos antes. Em suma, a nosso ver, nos parece que Cabral não deu a devida relevância a ambos os fatos.

O trabalho de Moura (1986) não tinha nenhum compromisso com as escolas e seu objetivo foi abordar a penetração cultural americana no Brasil. E foi por causa disso que o autor tratou da visita de Disney à Portela e a produção do Zé Carioca, ficando naturalmente fora de suas cogitações as personagens e a situação política concretamente vivida pela Portela. Porém, ele nos dá mais elementos sobre as circunstâncias da missão do cineasta americano e dos perfis de Zé Carioca e do Pato Donald, que foram esterilizados de todos os traços que dificultassem a mensagem do pan-americanismo.

Em 1941, realizou-se no Rio de Janeiro a 3ª Convenção Sul-Americana de Vendas, patrocinada pela RKO e contando com a presença do já então famoso Walt Disney. Na ocasião, foi exibido o longa-metragem do mesmo Disney, Fantasia, que extasiava as platéias latino-americanas. Pouco mais tarde, o desenho Alô Amigos! trilharia o mesmo caminho do sucesso na solidariedade hemisférica. Foi nesse contexto que o Birô [OCIAA] negociou com os estúdios de Disney a criação de tipos que ajudassem a realçar a solidariedade pan-americana. Desse esforço, nasceu o nosso popular “Zé Carioca”, papagaio verde-amarelo, num desenho que se tornou famoso pela escolha perfeita do personagem em relação à sociedade que, através dele, se pretendia expressar. O americano que vem ao Brasil e encontra o “Zé” nada mais era do que o Pato Donald – o símbolo por excelência do “americano comum”. Donald é um pato e guarda, portanto, muita afinidade com o nosso papagaio – ambos aves domésticas e que podem se entender muito bem. Zé Carioca é falador, esperto e fã de Donald, sente um imenso prazer em conhecer o representante de Tio Sam e logo o convida para conhecer as belezas e os encantos do Brasil. Brasileiramente, faz-se íntimo de Donald – quando este lhe estende a mão, Zé Carioca lhe dá um grande abraço – que aceita o oferecimento e sai para conhecer o Brasil. Nem é preciso dizer que Donald fica deslumbrado com as paisagens e os ritmos brasileiros e inteiramente “vidrado” na primeira baiana que encontra. (Para não ferir as susceptibilidades de nossas “elites”, eternamente ressentidas pelo apelido de “macaquitos” que os argentinos nos aplicavam então, ou para não desagradar as platéias americanas, o fato é que os estúdios Disney só puseram em cena baianas e baianos brancos; a mulata não teve vez). Esse encontro histórico feliz se dá num de fundo musical escolhido a dedo (Aquarela do Brasil, Tico-Tico no Fubá e O que é que a baiana tem?) e conta com um requintado apuro técnico de Hollywood. Também aqui se dá o encontro perfeito: a sétima arte americana e o talento musical e coreográfico brasileiro se juntam para produzir um hino à indestrutível amizade entre Donald e Zé Carioca, perdão, entre Estados Unidos e Brasil.

Moura não tem dúvida de que os americanos foram perfeitos na escolha do “personagem em relação à sociedade que, através dele, se pretendia expressar”, quando eles se fixaram num sambista para exibir o talento musical e coreográfico brasileiro. Porém, nunca é demais observar que Disney só transformou em personagem um símbolo de nacionalidade que já estava mais do que assentado entre nós. Além de detalhar o perfil de Zé Carioca, Moura (op. cit.: 26) apresenta uma das raras fotos publicadas sobre a ida de Disney à Portela; porém, não entra em maiores detalhes sobre o porquê da escolha daquela escola e, principalmente, não indica a mediação de jornalistas ou intelectuais nos entendimentos da visita, como vimos acontecer em outros encontros de personalidades internacionais com os sambistas. Aliás, o mesmo ocorre com as descrições de Cabral e Silva e Santos.

É muito provável que a falta do registro de mediadores brasileiros neste caso se deva ao fato de que, se não estavam ausentes, pelo menos não tiveram a mesma relevância que em situações anteriores. Isto vem confirmar o fato assinalado por Moura (op. cit.: 49) de que “fomos inundados por jornalistas, radialistas, editores, professores, cientistas, escritores, músicos, diplomatas (...) oriundos do norte – o que levou o ministro Osvaldo Aranha à tirada bem-humorada de que ‘mais uma missão de boa vontade e declaramos guerra aos Estados Unidos!’”. O mínimo que se pode dizer é que os organizadores da visita de Disney estavam muito bem informados sobre a

importância da Portela e, mais ainda, de Paulo de Portela, cuja presença naquele momento em Osvaldo Cruz, considerando sua condição de recém-renegado, só pode ser explicada imaginando-se que esta deve ter sido uma exigência dos americanos e resultado de algum tipo de negociação envolvendo a escola, Paulo e alguém do lado dos americanos que, sem dúvida, já sabia que Paulo da Portela era o melhor modelo para os objetivos de Disney.

Silva e Santos (op. cit.: 135, 136), ao contrário de Moura, não fizeram nenhuma relação do episódio com as ações da OCIAA no Brasil, dizendo apenas que o cineasta estava acompanhado de “numerosa equipe” e seu objetivo era recolher “ritmos e melodias” para uma “nova série de desenhos onde focalizaria aspectos típicos dos países sul-americanos”. Nesta versão tratava-se de uma ação privada de um estúdio cinematográfico, uma iniciativa em que a única participação oficial registrada foi a da embaixada norte-americana, que “compôs uma assessoria para dar cobertura total aos trabalhos do cineasta, que acabou, fatalmente em contato com Paulo da Portela”. É claro que a falta de certos detalhes finda por retirar do episódio parte de seu significado, cuja restituição implica juntar as versões de Moura e de Silva e Santos sobre o acontecido.

Na descrição de Silva e Santos (1989: 134), a visita de Disney à Portela é apresentada dentro de um capítulo chamado “Paulo Cicerone”, que logo no início anuncia que tal qualificativo vem de “Cícero, o mais célebre dos oradores, estabelecendo-se a analogia pela verbosidade própria dos guias turísticos (...), e Paulo, como sabemos, não perdia a oportunidade de fazer um discurso”. A partir desse ponto, as autoras recuperam a carreira de Paulo de Portela, afirmando que “quem aportasse no Rio de Janeiro querendo conhecer o samba, o negócio era chamar o Paulo da Portela”.

De fato, desde 1935, quando intermediou, junto com jornalistas vinculados ao Partido Comunista, a visita do professor Henri Wallon à Portela, Paulo foi consolidando a posição de principal *public-relations* da gente do samba. Mas existiam outros que também cumpriam essa função: Zé Espinguela, Mano Elói, Heitor dos Prazeres e Cartola, além de não-sambistas como Heitor Villa-Lobos. Assim, a escolha de Paulo da Portela pelos norte-americanos demonstra que eles não abriram mão de dar a Disney as melhores condições possíveis para o exercício de sua missão, o que veio a proporcionar ao sambista o “ponto alto de suas exibições a estrangeiros”, em 24 de agosto de 1941.

Não resta dúvida de que este episódio tem um significado talvez inigualado para Paulo da Portela e para a “cimentação” do sambista como representação da identidade nacional brasileira, que agora, através de um filme e toda a capacidade de difusão dos norte-americanos, poderia facilmente ser visto e traduzido por todo o planeta. Porém, ficamos em completo desacordo quando Silva e Santos afirmam que a visita de Disney e seus resultados “ficaram para sempre na memória do povo brasileiro”. Moura e principalmente Cabral nem de longe registraram o fato deste modo; os sambistas não o destacaram em seus depoimentos e não nos consta que esta seja um história disseminada entre os moradores do subúrbio do Rio de Janeiro.

Contudo, nenhuma das faltas ou exageros apontados em Silva e Santos pode eclipsar a importância de sua descrição para compreendermos a consagração de Paulo da Portela como o maior mediador entre o samba e as outras culturas, confirmando sua exatidão como modelo inspirador de um personagem que deveria representar o brasileiro por “excelência”. Não pelo Zé Carioca em si, obviamente uma caricatura de Paulo de Portela, desfigurado pelos objetivos de Disney, mas simplesmente porque este sambista foi a sua matriz e, não menos, pelas circunstâncias específicas e irrepetíveis em que se deu tal fato.

Como muito bem apontaram aqueles autores, “em agosto de 1941, havia seis meses” do rompimento entre Paulo e a Portela, situação que jamais foi revertida. Apesar disso, os americanos conseguiram que fosse estabelecida uma trégua momentânea entre o sambista e a escola, de modo que, apesar de Paulo nunca ter sido compreendido pelos portelenses da época, foi ele quem liderou a Portela em sua apresentação para a equipe de Disney. Infelizmente não se sabe

de maiores detalhes sobre esta negociação; por exemplo, se todo o trabalho foi gratuito ou se a escola ou o sambista ganharam algo mais que a honra de receberem os norte-americanos. De qualquer modo, deve ter sido mais fácil negociar com Paulo, que não poderia resistir muito aos argumentos sobre a importância daquilo tudo para a valorização do samba; ao contrário do que deve ter se passado com as conversações com toda a Portela, na qual foi necessário convencer o valentão Manuel Bambã que aquele “moleque” que eles haviam escorraçado do terreiro da escola havia seis meses era quem agora os americanos queriam que organizasse a apresentação. Contudo, demonstrando terem também compreendido a importância da situação, os portelenses se dobraram àquele verdadeiro império de circunstâncias, aceitando que o renegado Paulo Benjamim de Oliveira fosse o mestre-de-cerimônias da Portela perante Walt Disney.

Assim, Paulo organizou a melhor recepção possível. A escola foi enfeitada, foram preparadas batidas e leite-de-onça, ele convidou os maiores de outras escolas e Cartola esteve presente ensaiando as crianças e as pastoras. Quando os automóveis chegaram a Osvaldo Cruz, foram recebidos com entusiasmo, salva de palmas e vivas. Depois de apresentado pelo intérprete a Walt Disney e equipe, Paulo convidou-os a se acomodarem nos bancos de madeira dispostos em círculo no terreiro da escola, para que assistissem ao espetáculo previsto e assim resumido por Silva e Santos (op. cit.: 136):

Paulo com a batuta guarnecida de prata, comandava a bateria, acompanhava o ritmo com passos precisos, belos volteios, um Fred Astaire caboclo. Apresentou Cartola, que iniciou a série de sambas a serem cantados. A essa altura, “a equipe de Disney desenhava flagrantes do espetáculo inédito que presenciavam, gravava os cânticos, a percussão da bateria, o samba que prosseguia”. E vieram improvisos, partido alto e coro de crianças; “e, a fim de que os visitantes vissem que o samba estava na massa do sangue do povo de Sebastianópolis, também as crianças alardeavam sua precocidade, incentivadas por Paulo da Portela. Sem inibição, desembaraçadas, garotinhas de menos de meia dúzia de anos, provocavam admiração geral pela maneira com que sentiam a música e o seu ritmo. Disney que fora à Portela captar o samba com sua exata característica na maneira de executar e interpretar, conseguira plenamente o desejado. Exultando com o sucesso obtido, tendo recolhido material abundante, que lhe daria a possibilidade de fazer um filme bem representativo da terra carioca, só alta noite encerrou sua visita.

Esta foi a última vez que Paulo comandou a Portela e, como nunca, ele deve ter brilhado naquela noite, proporcionando um material realmente denso para produzir uma obra muito representativa da cultura popular carioca; o que, entretanto, era uma impossibilidade em face dos limites e determinações ideológicas que motivaram todo o projeto do filme. Como Moura (op. cit.) observou, nem os negros constam do filme, mas não se pode deixar de admitir que Zé Carioca foi inspirado em Paulo da Portela, como nos mostram Silva e Santos (ibid.), porque o papagaio verde-amarelo de Disney, além de muito falante e de ser um perfeito cicerone e sambista, possui o mesmo nariz adunco de Paulo e utiliza um guarda-chuva no lugar da batuta de prata por ele empunhada na regência da escola. Ainda que com muitos limites da personagem Zé Carioca, não há como negar que esta fantasia carrega elementos e vestígios de uma personagem real: Paulo da Portela, que agora, ainda que “americanizado”, fixava nossa brasilidade no exterior.

Mesmo sem a Portela, Paulo continuou expandindo sua posição de *public relations*. Em novembro de 1941 participou de uma apresentação de sambistas na Mangueira, em razão da visita de mais um maestro e musicólogo americano interessado em “conhecer a nossa batucada”. Desta vez, novamente Villa-Lobos apareceu intermediando a festa para Aaron Copland, que ficou entusiasmado com o espetáculo apresentado, revelando que o ritmo não o surpreendeu muito, pois “já havia notado em todos os compositores brasileiros, em todos que ouvira; Villa-Lobos, Gnattali, Ovalle, Cosme, Guarnieri; Mignone, Fernandes...” (cf. Silva e Santos, op. cit.: 135). Embora Cartola tenha pedido desculpas aos visitantes, pois naquela altura do ano “o samba ainda não estava ‘muito quente’”, a revista *Diretrizes*, publicada em 27 de novembro de 1941, destacou a presença de Paulo da Portela, “o famoso sambista, [que] dança que é um beleza [e] faz umas visagens que outros não conseguem fazer” (ibid.).

Voltemos agora aos acontecimentos mais gerais que envolveram as escolas de samba em 1941. Naquele ano, nota-se que Flávio Costa foi reabilitado dentro da UGES e ocupava sua presidência, que Mano Elói continuava a ocupar cargos importantes na direção da entidade, agora investido na função de tesoureiro. Segundo Cabral, na praça Onze só restavam algumas edificações nas ruas Senador Eusébio e Visconde de Itaúna, e a UGES manifestou à prefeitura suas preocupações quanto à precariedade do local para a realização dos desfiles no Carnaval de 1942. Nesse sentido, o cronista carnavalesco Azul (Atalídio Luz) escreveu crônica no *Jornal do Brasil*, reivindicando que a administração municipal pavimentasse o lugar do desfile, pois, na falta desta providência, era previsível que “nuvens de poeira envolveriam os grupos, blocos etc., sendo aspirada por milhares de pessoas, o que acarretaria sérias enfermidades e constituiria espetáculo anti-higiênico”. Além disso, a poeira prejudicaria a visibilidade das apresentações e poderia também resultar em acidentes. Apesar do enorme interesse público que envolvia a questão, a prefeitura se limitou a maquiagem a praça Onze, fixando nas laterais da praça dois grandes painéis – encomendados aos cenógrafos Flávio Léo Oliveira e Oscar Lopes –, que representavam o desaparecimento de um dos lugares mais emblemáticos do Carnaval carioca. O primeiro deles, que recebeu por título “A última audiência da baiana”, mostrava “uma baiana sentada num trono colocado dentro de um pandeiro”; quanto ao segundo, denominado “O samba vai mudar-se”, apresentava “um grande pandeiro e, dentro dele, casebres de morro, violões, cuícas, chapéus de palha etc.” (cf. Cabral, 1996: 135).

Dentro do espírito da “política de boa vizinha”, quem chegou ao Rio de Janeiro em 1942 foi Orson Welles, segundo Cabral (1974: 116), para “fazer um filme de um milhão de dólares sobre o Carnaval carioca”. Com ele estavam 22 técnicos da RKO e grande quantidade de equipamentos, com os quais o cineasta filmou, entre outras coisas, os desfiles da praça Onze e um grupo de frevo no Tijuca Tênis Clube. Nota-se, portanto, que nem mesmo a presença dos norte-americanos na praça Onze sensibilizou a prefeitura para que fosse pavimentando o lugar. Aliás, o fato de existir tamanha unanimidade em torno do Carnaval e das escolas de samba, que agora pareciam ter se tornado uma verdadeira mania para os norte-americanos, não significa que na época não existissem aqueles que condenavam e recomendavam censura aos sambistas, como fez o jornalista Sílvio Moreaux, em suas “Notas radiofônicas”, publicadas no *Jornal do Brasil*.

Necessário se torna, para o futuro, maior rigor na censura das produções (de Carnaval), evitando-se a possibilidade de assuntos apologistas de baixezas, como as macumbas e as malandragens. Há muita coisa interessante para ser abordada, como há também muita maneira inteligente de se livrar o nosso povo das idéias africanistas que lhes são impingidas pelos maestrecos e poetaços chamados do morro. (cf. Cabral: ibid.)

A Portela alcançou o bicampeonato em 1942, concorrendo entre 21 escolas com o enredo “A vida do samba”, ocasião em que, segundo o nosso posicionamento, mais uma vez o samba foi o objeto celebrado. Isto já não ocorre com Augras (op. cit.: 53), que, baseando-se em Matos (1982: 47), interpreta-o afirmando que “no morro o clientelismo facilita a absorção de um ‘nacionalismo ingênuo e ufanista que vinha ao encontro dos interesses do governo Vargas’”. Na realidade, as posições de Augras refletem apenas uma parte do problema, pois ela não considera que a letra do samba-enredo ecoava também acontecimentos, como a visita de Disney à Portela, que valorizavam o samba perante o público interno e externo.

Conforme registro feito pelo jornal *A Manhã* e recolhido por Cabral (1996: 136), o enredo foi “defendido com muita oportunidade. Todos os detalhes do samba foram focalizados, finalizando com a sua vitória pela sua aceitação integral em Hollywood”, num cortejo em que havia mais de quatrocentas pessoas. Tupy (op. cit.: 101) observou que o enredo “A vida no samba” foi concebido por Lino Manoel dos Reis e tinha a peculiaridade de inventar uma origem indígena para o samba, o que, no julgamento de Candeia e Isnard (1978), foi uma estratégia adotada em razão da maior facilidade de se confeccionarem fantasias e alegoria de índios. Embora autores como Silva e Santos (op. cit.), Cabral (op. cit.) e Augras (op. cit.), não tenham anotado que o samba apresentado

pela Portela foi um típico samba-enredo, sua letra nos leva a também incluí-lo naquela lista de raros exemplares que foram produzidos nas décadas de 30 e 40. É também oportuno realçarmos que, pela primeira vez em sua história, a Portela ganhou um desfile sem qualquer participação de Paulo Benjamim de Oliveira, mostrando que de fato ele não era o dono da escola e que seus antigos companheiros sabiam organizar perfeitamente uma escola de samba.

A vida no samba

Samba foi um festa de índios

Nós o aperfeiçoamos mais

É uma realidade

Quando ele desce do morro

Para viver na cidade

Samba, tu és muito conhecido

No mundo inteiro

Samba, orgulho dos brasileiros

Foste no estrangeiro

E alcançaste grande sucesso

Muito nos orgulha o teu progresso

(cf. Tupy, op. cit.: 102)

O segundo lugar no desfile de 1942 foi dado à Depois Eu Digo, do morro do Salgueiro, mas infelizmente não se anotou o enredo apresentado. A Mangueira, tal como a Portela, muito envolvida com apresentações para os norte-americanos e sua “política de boa vizinhança”, aproveitou para celebrar mais uma conquista do samba com o enredo: “A vitória do samba nas Américas”. Como se vê, com grande habilidade e rapidez os sambistas instrumentalizaram “a política de boa vizinhança” em proveito da valorização do samba, invertendo, ou pelo menos deslocando, seu eixo central de dominação, confirmando aquelas teses que observaram a capacidade da cultura popular em reciclar os valores que lhes são impostos pelos grupos dominantes. É verdade que, veiculando mensagens como estas, as escolas não deixaram de contribuir para a aliança entre Estados Unidos e Brasil; contudo, é impossível negar que os sambistas souberam aproveitar aquela situação para fixar nos corações e mentes dos brasileiros e do público internacional a inquestionável posição de principal representação nacional do povo brasileiro.

O acirramento da guerra em 1942 – principalmente pelo avanço dos alemães no território da União Soviética e dos japoneses no Pacífico e na Ásia – apressou as negociações do acordo militar entre o Brasil e os EUA, finalmente assinado em maio de 1942. Entre 15 e 17 de agosto do mesmo ano, diversos navios mercantes foram torpedeados e afundados por submarinos alemães na costa brasileira, o que precipitou a declaração de guerra do Brasil à Alemanha e à Itália, juntamente com a decretação do estado de guerra em todo o território nacional. Num destes navios, o Itagiba, que foi ao fundo na manhã de 17 de agosto, na costa da Bahia, estava um grupo de militares do 7º Grupo de Artilharia de Dorso, sediado no Campinho, razão pela qual boa parte de seus praças era formada por jovens que moravam nas vizinhanças: Madureira, Osvaldo Cruz, Vaz Lobo. Os militares estavam sendo deslocados para o Recife, onde fortaleceriam as posições brasileiras, e no meio deles estava Silas de Oliveira, o maior compositor de samba-enredo, que felizmente sobreviveu ao naufrágio e voltou para a Serrinha (Silva e Oliveira Filho, 1981: 12, 13).

As agressões exasperaram os ânimos da população no final de 1942, justificando que o chefe de polícia, Alcides Gonçalves Etchgoyen, determinasse o fechamento dos bares e botequins, após as 21 horas, e toque de recolher geral, após as 22 horas (Silva e Oliveira Filho, op. cit.: 14). Nas vésperas do Carnaval, a imprensa se juntou às autoridades, fazendo coro de que não havia clima para a festa. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, publicou editorial afirmando que “festejar o Carnaval na situação em que nos encontramos seria leviandade, senão verdadeira inconsciência”. Por seu lado, a prefeitura decidiu cancelar o baile do Teatro Municipal e as subvenções para todos

os grupos carnavalescos, o que levou as grandes sociedades, ranchos e blocos a decidirem por se retirar das ruas e do campo festivo. As escolas de samba, porém, não aceitaram tal imposição e demonstraram que não dependiam tanto assim do apoio oficial e nem mesmo da UGES, que não teve grande destaque na organização do Carnaval daquele ano. Conquistaram para a sua causa a Liga de Defesa Nacional e a União Nacional dos Estudantes, que acabaram como responsáveis pelo desfile.

Em 24 de janeiro de 1943, os sambistas demonstraram que sua posição de não abandonar os festejos carnavalescos não provava inconsciência a respeito da guerra, como acusava o *Jornal do Brasil*. Assim, aceitaram a convocação da primeira-dama do país, Darci Vargas, e participaram de um desfile em benefício da cantina do soldado, realizado no campo do Vasco da Gama. Cabral (1996: 137) registrou a presença de 13 escolas : Azul e Branco, Cada Ano Sai Melhor, Portela, Estação Primeira, Depois Eu Digo, Unidos do Salgueiro, União do Sampaio, Unidos da Tijuca, Império da Tijuca e Mocidade Louca de São Cristóvão. A Portela fez uma apresentação digna de nota, ao cantar um samba que incentivava a ida de brasileiros aos campos de batalha, o que de fato era “música” para os ouvidos dos militares brasileiros que ambicionavam por tal experiência; por outro lado, exaltava valores políticos profundamente inconvenientes para a ditadura de Vargas.

*Democracia
Palavra que nos traz felicidade
Pois lutaremos
Para honrar a nossa liberdade
Brasil oh! Meu Brasil
Unidas nações aliadas
Para o front eu vou de coração
Abaixo o Eixo
Eles amolecem o queixo
A vitória está em nossa mão*

Para o desfile de um Carnaval oficialmente inexistente, a UNE e a Liga de Defesa Nacional indicaram uma comissão julgadora formada pelo capitão Luís Gonzaga, os jornalistas Benedito Calheiros Bonfim e Guimarães Machado, e pelo estudante Maurício Vinhais, que deram o tricampeonato à Portela, que apresentou o enredo “Carnaval de guerra”. A Mangueira e a Azul e Branco chegaram em segundo e terceiro lugares, respectivamente, porém não sabemos que enredos foram apresentados. Além de terem conseguido realizar seu Carnaval, os sambistas acabaram por conquistar um direito há muito reivindicado: desfilar na avenida Rio Branco (Cabral, 1974: 117), o que no nosso entender só foi possível pelo abandono do campo festivo por parte dos ranchos e das grandes sociedades, pelo envolvimento da UNE e da Liga de Defesa Nacional e pela indiferença oficial que não teve como impedi-lo.

Em 1944, o pesado clima de guerra levou a que o conselho deliberativo da UGES decidisse também se retirar do campo festivo, no que, entretanto, não foi seguida por muitas de suas afiliadas que, sem qualquer apoio da sociedade, fizeram o Carnaval de 1944. A UGES divulgou a seguinte nota firmando sua capitulação a um tempo realmente nada risonho:

- a) *Que as escolas de samba filiadas fiquem à vontade com relação à saída ou não no Carnaval.*
- b) *Que a UGES não tomará qualquer iniciativa quanto ao desfiles das escolas até o Carnaval.*
- c) *Que a UGES somente se fará representar nos festivais de suas filiadas ou não.*
- d) *Que fica suspenso o expediente da secretaria da UGES nos dias consagrados aos folgedos Carnavalescos.*
- e) *Que as suas filiadas, no caso de resolverem sair nos dias consagrados aos folgedos, devem cumprir rigorosamente as determinações do sr. tenente-coronel chefe de polícia e de seus auxiliares na manutenção da ordem e do respeito que deve prevalecer nesses dias, a fim de cooperar com os mesmo devido à situação de guerra em que nos encontramos (cf. Cabral, 1996: 138).*

A imprensa, como de resto a sociedade carioca, não acreditou que pudesse haver Carnaval em 1944 diante do espesso pessimismo reinante. No domingo de Carnaval, *O Jornal* apareceu com uma matéria em que dizia que “o Carnaval deste ano será mais triste. Estamos em guerra, atingidos pela crise mundial, e aquela alegria contagiante do carioca desapareceu, surgindo uma nítida compreensão do momento que atravessa a humanidade”. Segundo Cabral (1996: 139), nenhum dos órgãos da imprensa carioca designou repórteres para cobrir o evento, “razão pela qual o resultado do desfile ficou sem registro”, sabendo-se apenas que a Portela chegou ao tetracampeonato. Entretanto, Tupy (op. cit.: 105) conseguiu apurar que a Portela venceu com o samba “Motivos patrióticos”, de José Barriga Dura.

Motivos patrióticos

*Somos todos brasileiros
E por ti queremos seguir
O clarim já tocou reunir
Adeus minha querida eu vou partir
Em defesa do nosso país
É verde e amarelo, branco e azul
Cor de anil é o meu Brasil*

*Oh meu torrão abençoado
Pelos seus filhos adorado
Seguiremos para a fronteira
Para defender a vida inteira
Nossa querida bandeira*

Para os adeptos da tese da “domesticação da massa”, este samba poderia ser uma evidência de como os sambistas se subordinaram aos interesses dominantes, uma expressão de seu voluntarismo ingênuo e instrumentalizado pelo *stablishment*. Entretanto, Augras (op. cit.: 57), por exemplo, limitando-se ao registro de Cabral (1974) e desconsiderando as observações de Tupy (op. cit.), não se ocupou deste samba que poderia ilustrar tão bem seu julgamento. Contudo, se nos colocarmos dentro da conjuntura e se admitirmos que os sambistas viviam neste mesmo mundo, poderemos compreender que este era um tema incontornável para todos; além do mais, sua escolha rebatia as acusações de que realizar o Carnaval era um ato alienado e irresponsável, ao mesmo tempo que dava legitimidade política ao desfile.

Em 25 de março de 1944 morreu Zé Espinguela, uma figura tão lendária e fundamental para a história das escolas de samba quanto Tia Ciata foi para o desenvolvimento dos ranchos e do samba carioca. Na casa dela surgiu o primeiro samba, “Pelo telefone”; e na casa dele aconteceu o primeiro concurso entre escolas de samba e a fixação da proibição do uso de instrumentos de sopro por este grupos carnavalescos. Ao longo deste trabalho, acompanhamos algumas das participações do jornalista, festeiro e pai-de-santo renomado no processo histórico de afirmação do samba. Era um mangueirense, foi um dos Arengueiros, mas não morava em Mangueira, vivia no Engenho de Dentro e perambulava por muitos lugares do Rio de Janeiro. Foi íntimo de Villa-Lobos, ajudou-o a organizar o Sodade do Cordão. Participou da apresentação de 40 músicas para Leopold Stokowsk, que das 16 músicas aproveitadas para o disco *Brazilian Native Dance*, escolheu 6 de autoria de Zé Espinguela: “Orimé” (macumba); “Hoje é dia”, (macumba); “Afochê” (candomblé); “Curimachô” (macumba); “Gamandauê” (candomblé); “Acoroagô” (candomblé).

Parece que a única fonte mais consistente sobre sua morte foi um depoimento de dona Neuma (cf. Silva e Santos, 1989: 58), cuja descrição, feita em prantos, tem contorno de um ritual mágico e de coisa preparada, com samba e tudo o mais de religião que ali existia, e que realmente deve ter sido cantado em “feitio de oração”.

Zé reuniu os filhos-de-santo, a caráter. Saltaram em Triagem, vieram pela Rua Licínio Cardoso, chegaram na ponte de Mangueira e se armaram. Nós não vimos nada. Era madrugada. Ouvimos um surdo lento e o seguinte canto, um samba que ele fez:

*Adeus Madrugada
Bem que eu quero expirar
Mas existe um porém
Sinto a minha memória cansada
Esta triste melodia
Serve de último adeus
Adeus, escola de samba*

*Adeus, escola de samba
Eu vou partir chorando
Relembrando
Que mais cedo ou mais tarde
É triste é doloroso recordar
Mas a orgia vai se acabar*

Em seguida, dona Neuma mostra como a entrega profunda de Zé Espinguela a guiar a cultura popular do Rio de Janeiro converteu o morro de Mangueira, por ocasião de sua morte, num monte sagrado, palco de um espetáculo e de um ritual realmente digno de um herói universal, que conscientemente pôde abrir caminhos para que seu povo pudesse atingir aquelas aspirações mais profundas da civilização. E assim, neste trabalho, temos o privilégio de evidenciar mais uma vez ali na Mangueira, uma situação que confirma a hipótese da persistência fundamental dos heróis e das instituições culturais populares na transformação dos lugares e dos espaços vividos pelo homem na cidade moderna. Longe dos intelectuais, dos jornais, dos estrangeiros, das autoridades e dos políticos, Zé Espinguela, os mangueirenses e, certamente, muito mais gente importante do meio sambista, viveram o que deve ter sido uma das cerimônias fúnebres mais belas, comoventes e menos conhecidas da história da cidade, como pode ser visto no final do depoimento de Dona Neuma.

De repente não havia um só barraco apagado. Todo mundo cantando. Dizem que ele jogou uns búzios e foi prevista a morte dele. Então ele quis se despedir do morro onde viveu a maior parte da vida, na escola que ele ajudou a fundar.

Foi no Buraco Quente. Foi lá em cima, no morro. Morreu dois dias depois. As fantasias de caboclo que saíam na escola eram do centro dele. Tinha muito lugar de macumba: na tia Tomázia, d. Lucinda, d. Edwiges. Dessas macumbas surgiu a Mangueira.

Em 1945 a guerra vivia seu momentos de definição e a tensão reinante era grande como nunca. Quase nada se sabe do Carnaval daquele ano, cujos festejos se reduziram mais ainda. As escolas desfilaram, mas não tiveram o direito de se exibir na avenida Rio Branco, cuja apresentação foi deslocada para o estádio do Vasco da Gama. Segundo Tupy (op. cit.: 106), a Portela alcançou o pentacampeonato com o samba “Brasil glorioso”, de autoria de Jair Silva:

*Brasil terra adorada
Brasil dos brasileiros
Conhecido no mundo inteiro
Como uma país hospitaleiro
Com uma só bandeira
Acolhe o mundo inteiro
O Brasil é um país diverso
Está sempre com os braços abertos
No Brasil sempre existiu humanidade
O Brasil é um país sincero
No Brasil se encontra a liberdade.*

Cabral informa que o desfile só obteve alguma atenção da imprensa nas páginas dos assuntos policiais. É que o desfile ficou marcado por uma briga entre integrantes de duas escolas de samba, a Depois Eu Digo, do morro do Salgueiro, e a Cada Ano Sai Melhor, do morro de São Carlos, que findou com ferimentos em cerca de vinte pessoas e a morte de José Matinadas, integrante da bateria da escola do Salgueiro. Do homicídio, foi acusado pela polícia Avelino dos Santos, o mestresala da escola de São Carlos, que assim foi preso. Mas tudo não passava de engano porque, meses depois, ficou comprovado que Avelino sequer havia comparecido ao desfile.

De qualquer forma, Cabral (1996: 140) salienta que a maior parte da imprensa fez coro com os detratores das manifestações dos grupos populares, que tentavam provar com o episódio que essa gente do samba continuava adepta de violências, justificando assim suas recomendações quanto à censura, ao controle e à repressão que os sambistas mereciam. Felizmente, nem toda a imprensa concordou com esse oportunismo, e o jornal *O Radical* saiu em defesa das escolas de samba.

Aquilo que aconteceu Domingo último no estádio do C. R. Vasco da Gama foi um acontecimento banal na vida da cidade. Mas, como os seus personagens vieram lá do alto dos morros cariocas, com as suas cuícas, os seus tamborins, as suas pastoras e a sua "bossa", o fato cresceu e deu margem aos mais desairosos comentários contra essa gente boa e simples, cuja maior desgraça é ser pobre. Tudo se disse de mau e pejorativo objetivando deprimir os companheiros de ideal daquele infortunado Matinadas, que caiu para sempre, vítima de cruel fatalidade. E para quantos se derem o trabalho de subir no Salgueiro ou percorrer a Mangueira ou de passar algumas horas na Portela, ou de travar conhecimento com um Paulo da Portela, um Cartola, um Antenor Gargalhada ou um Pedro Palheta, a gente do morro – essa gente que faz samba com a alma e que canta com o coração ávido de felicidade – é apenas um caso de polícia.

O Radical continuou a defender as escolas de samba, publicando seguidas notas sobre o assunto e acabou por dar aos sambistas a oportunidade de se defenderem segundo seus próprios pontos de vista, entrevistando várias de seus líderes, entre eles, Paulo da Portela, cujo depoimento confirma mais uma vez sua capacidade de político e líder popular.

Nós, os sambistas do morro – iniciou Paulo –, não merecemos tantas acusações. É doloroso que um incidente, embora de funestas conseqüências, tenha dado margem a tão errôneos conceitos contra nós. Entretanto, somos atingidos agora pelos piores adjetivos e pelas maiores humilhações. É possível que, antigamente, fossem os morros refúgios de ladrões, desordeiros e maus elementos de toda a espécie. Mas, falemos a verdade: quando o samba começou a se organizar e as escolas foram ganhando projeção, os morros eliminaram a desordem e a valentia e ninguém ficou com o direito de puxar a navalha, de ser malandro ou viver do baralho.

Na lendária e sempre saudosa praça Onze, onde cada escola empenhava todos os esforços e todas as energias em busca de um triunfo consagrador, nunca houve qualquer mancha a empanar o brilho dos bacharéis do samba. Em nenhuma parte do Rio o público se sentia tão garantido, tão satisfeito, e tão certo de um espetáculo cheio de vibração e fraternidade. Também na Antiga Feira de Amostras as escolas de samba cruzavam as suas forças com indizível vigor. No entanto, nunca houve quem pudesse acusar-nos de qualquer atitude menos digna. Nós, do morro, recebemos visitas de pessoas ilustres que, com o passar do tempo, se tornaram grandes amigos nossos, como o Doutor Alfredo Pessoa, o saudoso Lindolfo Collor, o sr. João Canali, o sempre amigo Pedro Ernesto, o capitão Frederico Trotta e muitos e muitos outros.

Eu mesmo sou lustrador. Suo o dia inteiro para sustentar a minha família. Como eu, Cartola, Carlos Cachaca e todos, enfim, não vivem de marmita. Trabalhamos de sol a sol. A polícia sabe muito bem que os verdadeiros malandros ficam lá embaixo, batendo calçada pela Rua do Ouvidor, Rua Gonçalves Dias, Avenida Rio Branco etc. Todos lamentamos a morte de um companheiro bom de sonhos e de luta, como era Matinadas. Mas lamentamos também o golpe que a fatalidade desfechou sobre o desfile do Estádio de São Januário e cujas conseqüências feriram profundamente o moral das escolas de samba. É preciso fazer justiça à gente do morro. Andamos de tamancos e camisetas porque não ganhamos o suficiente para usar sapatos de três solas e ternos de panamá (cf. Cabral: 1996: 141).

4.3 A “União Geral das Escolas Soviéticas”: politização e crise nas escolas de samba no início da Guerra Fria

Com o final da guerra e da ditadura do Estado Novo, em 1945, o clima festivo tomou conta da sociedade e anunciou-se para 1946 o “Carnaval da vitória”. Neste propósito a UGES resolveu que as escolas de samba deveriam apresentar enredos que comemorassem a vitória aliada e a contribuição dos brasileiros para tal êxito. Entretanto, Cabral (1974: 119) observou que a prefeitura, alegando falta de verbas, providenciou uma ornamentação muito pobre para a cidade. As grandes sociedades, apesar de ainda conservarem o prestígio de grande atração do Carnaval, se apresentaram sem o luxo de outrora.

Sinalizando a crescente politização do meio sambista, um dos maiores sucessos no Carnaval de 1946 foi o samba “Trabalhar eu não”, do compositor Aníbal Alves, também conhecido por Almeidinha, que fazia parte da Escola de Samba Cada Ano Sai Melhor, do morro de São Carlos. Numa entrevista para a revista *O Cruzeiro* (Cabral, *ibid.*), o sambista esclareceu os motivos de uma composição que obviamente desagradava aos ouvidos dos conservadores.

– Eu moro na colina de São Carlos. Gosto de chamá-la assim por uma questão de harmonia de linguagem. Quando digo isto aos colegas, eles respondem que é fala bestialógica, mas todos são meus cupinchas e a vida lá em cima é boa e calma. O morro não é mais aquele antro de vadiagem de outros tempos. Essa história de malandro, cachaça e navalha já está fora de moda, está desmoralizada. Todos, ou quase todos, que residem lá em cima são operários, marmiteiros como eu, que descem pela manhã e pegam no batente dobrado, de sol a sol. Voltam à noite, onde a mulher os espera com um bife malpassado, se há carne, e um feijão bem grosso, se há feijão. Acontece, porém, que eu trabalho muito e não tenho nada. Só vejo o patrão se encher enquanto eu me gasto. Essa impressão nunca me abandona. E juntando isso à solidariedade do pessoal do morro, que não deixa um colega desempregado morrer de fome – porque, salve a nossa união – eu comecei a dedilhar no violão:

*Quem quiser sobe o morro
Para apreciar a nossa união
Trabalho e não tenho nada
De fome não morro não
Trabalhar eu não, eu não
Eu trabalho como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar eu não, eu não
Trabalhar eu não, eu não*

Demonstrando que os sambas com versos improvisados continuavam a ser cantados nos desfiles, a UGES elaborou um regulamento para 1946 em que ficou determinado o seguinte: “é dever dos compositores da escola ou de quem responder pela segunda parte dos sambas não improvisar, trazendo a letra completa” (Cabral: 1996: 142). Em termos das alegorias, o regulamento proibiu “a apresentação de carros mecânicos ou puxados a muare”, permitindo apenas “carretas conduzidas a mão, para que não saia de nossa finalidade e seja sempre um Carnaval diferente das grandes sociedades ou ranchos”. Ficou também expresso que, mesmo para o caso de “enredos históricos”, as escolas não deveriam deixar de “apresentar um conjunto de baianas, para não perdermos a nossa condição de escola de samba”; assim como não só foi reafirmada a proibição do uso de instrumentos de sopro, mas também ficaram definidos quais eram os instrumentos típicos de escola de samba: violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, reco-reco, tarol e cabaças. Finalmente, além dos quesitos para julgamento já tradicionais – samba, harmonia, bateria e enredo –, foram acrescentadas à indumentária, comissão de frente, fantasias do mestresala e da porta-bandeira e a iluminação dos préstitos.

Conforme o previsto, as escolas apresentaram os seguintes enredos:

Estação Primeira: "A nossa história"

Azul e Branco: "Cruzada da vitória"

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 Novo Mundo"

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 assembléia das reparações"

Depois Eu Digo: "A tomada de Monte Castelo"

Corações Unidos: "As armas da vitória"

Unidos do Salgueiro: "Recordando a história"

A Portela foi a vencedora do desfile – que aconteceu na avenida Presidente Vargas – e assim chegou ao hexacampeonato; a Estação Primeira ficou em segundo lugar e a Depois Eu Digo em terceiro lugar. Tentando apagar seu mau desempenho no desfile e uma séria crise interna, a Escola de Samba Prazer da Serrinha, que chegou em décimo primeiro lugar, entrou com recurso junto à UGES solicitando a anulação do concurso, alegando que a entidade não cumpriu o regulamento quando deixou de anunciar o resultado da competição no prazo previsto.

A crise da Prazer da Serrinha teve origem numa decisão autoritária tomada por Alfredo Costa, seu presidente, que, por um desentendimento banal com Mano Décio da Viola, resolveu que a escola se apresentaria cantando o samba "Alto da colina" e não o samba-enredo "A Conferência de São Francisco", de autoria de Mano Décio e Silas de Oliveira. Para entendermos melhor a situação, devemos observar os seus antecedentes. Em primeiro lugar, havia uma enorme expectativa dentro da escola quanto aos bons resultados que deveria colher em 1946, em parte pelo fato de que ela não desfilava desde 1942 e para o qual deve ter sido decisiva a falta de recursos financeiros característica dos anos de guerra. Mas grande parte de toda animação deve ser atribuída à transferência para a Serrinha de dois portelenses já citados anteriormente: Antônio Caetano e Lino Manoel dos Reis. Os dois saíram da Portela com o enredo "A Conferência de São Francisco" e o ofereceram para a escola de Alfredo Costa, que deu carta branca para que ambos o desenvolvessem.

Contam Silva e Oliveira Filho (1981: 66) que, em 1945, Mano Décio andou freqüentando muito a Portela e estreitou laços de amizade com Caetano, que assim o indicou para ser o compositor do samba-enredo daquele ano. Embora a contragosto, pois não costumava dividir decisões com ninguém, Alfredo Costa aceitou a sugestão de Caetano. Por sua vez, Mano Décio convidou Silas de Oliveira para com ele partilhar a incumbência, cujo resultado foi a seguinte composição:

A Conferência de São Francisco

Restabeleceu a paz universal

Depois da guerra mundial

A união entre as Américas do Sul, Norte e Central

Nunca existiu outra igual

Na vida internacional

Nosso Brasil sempre teve interferência

Nas grandes conferências

Da paz universal

É um gigante na América Latina

Uruguai, Paraguai, Chile e Argentina

Tanto Caetano como a escola ficaram empolgados com o produto da dupla de compositores que, por sinal, alguns anos depois se tornaria uma das melhores no gênero. Nos ensaios daquele ano a Serrinha cantou muito um samba de terreiro chamado “Alto da colina”, composto pelo sambista Albano, amigo de Alfredo Costa. Num desses ensaios, Mano Décio, como era costume, fez alguns improvisos em cima do samba que desgostou a Albano, que se queixou do fato com Alfredo Costa. Este ficou enfurecido e dirigiu-se a Mano Décio com impropérios e ordenou o final do ensaio, no que foi atendido sem maiores discussões. Porém, o mal-entendido não terminou aí. Na hora do desfile, Alfredo Costa determinou a substituição do samba-enredo “A Conferência de São Francisco” pelo samba de terreiro de Albano. O resultado foi que metade da escola cantou o primeiro samba e a outra o segundo samba, fazendo uma apresentação incompreensível e responsável pela péssima colocação da escola no concurso. Como consequência deste trauma, surgiria uma dissidência cuja única alternativa foi a fundação de uma nova escola, a Império Serrano, em 1947.

Já observamos que em 1935 membros do Partido Comunista Brasileiro, como os jornalistas Carlos Lacerda e Pedro Motta Lima, se aproximaram das escolas de samba através de artigos publicados na imprensa ou levando personalidades a visitar as escolas, a exemplo do professor Henri Wallon. Com a repressão aos comunistas depois de 1935 e com a ditadura do Estado Novo, tais iniciativas desapareceram. Com o fim do Estado Novo e a redemocratização, o PCB conseguiu sua legalização e voltou a se aproximar dos sambistas.

Segundo Pandolfi (1995: 144), até 1947, quando novamente foi posto na ilegalidade, o PCB se tornou a maior organização comunista da América Latina, graças à política de frentes populares, orientação defendida pela Internacional Comunista desde os anos 30. Luís Carlos Prestes assim traduziu a questão: “em vez do pequeno partido ilegal que fazia agitação e propagava a idéia geral do comunismo e do marxismo, precisamos agora de um grande partido realmente ligado à classe operária e às forças decisivas do nosso povo” (cf. Pandolfi, op. cit.: 145). E para dar curso a tal política e recrutar novos militantes, o PCB criou os Comitês Democráticos Populares, organizados em locais de trabalho ou residência, onde deveriam desenvolver atividades como alfabetização e cursos profissionalizantes.

Em pouco tempo o número de filiados ao PCB passou de oitocentas para duzentas mil pessoas, segundo fontes do próprio partido. Na realidade, poderosa expansão do PCB refletida nesses números deve ser relativizada, porque, neste período, foram abandonadas suas rígidas normas de filiação, que exigiam que os novos adeptos fossem indicados por um antigo membro da organização e fosse cumprido um estágio probatório de um ano, ao fim do qual eram avaliados por um órgão do partido. Sem obedecer a nenhum desses critérios, a filiação ao PCB se deu de forma ampla, irrestrita, bastando que os novos membros assinassem as fichas que eram distribuídas nos comícios e outras oportunidades.

Contudo, o desempenho do PCB nas eleições para presidente da República e para a Assembléia Constituinte, em 2 de dezembro de 1945, não deixou dúvida quanto ao crescimento do partido. Segundo Pandolfi (op. cit.: 147), os comunistas alcançaram 10% da votação nacional, sendo o partido mais votado em cidades como São Paulo, Santos, Campinas, Sorocaba, Recife, Olinda e Natal. Para a Assembléia Constituinte foram eleitos 15 congressistas e, entre os 13 partidos existentes na época, o PCB se tornou a quarta força política do país. Nas eleições de janeiro de 47 para a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, o PCB ocupou 18 das 50 vagas disputadas, tornando-se a maioria do Legislativo municipal. Para Cabral (1996: 145), tal desempenho foi logrado com o apoio de vários setores da sociedade, dentre os quais a UGES, “onde o presidente Servam Heitor de Carvalho e o vice-presidente José Calazans, que não escondiam suas preferências políticas e ideológicas”, estabeleceram “uma parceria entre o Partido Comunista e a UGES”.

Naquela época o PCB havia criado o jornal *Tribuna Popular* como seu órgão oficial de imprensa. O jornalista Vespasiano Lyrio da Luz, secretário político do Comitê do Centro do PCB

e membro da Comissão Metropolitana de Imprensa Popular, foi quem idealizou a campanha de aproximação entre comunistas e sambistas. É claro que tal iniciativa estava de acordo com a orientação da formação de “frentes populares”, embora seja muito provável que setores mais ortodoxos do partido não aprovassem as ações de Vespasiano, pois, como observaram Silva e Oliveira Filho (1981: 69), “consideravam os sambistas uma espécie de ‘lumpemproletariado’, conceito muito elegante e de elevado *pedigree*, pois descendente de Marx e Engels”. Nada disso porém impediu que a *Tribuna Popular* promovesse em 15 de novembro de 1946, no campo de São Cristóvão, um desfile entre escolas de samba, a pretexto de comemoração do aniversário da República, que acabou em uma grande homenagem a Luís Carlos Prestes. Da mesma forma a *Tribuna Popular* foi responsável pela promoção do concurso de Cidadão Samba e da Embaixatriz do Samba de 1947.

No desfile do Campo de São Cristóvão compareceram 22 escolas de samba, estando ausentes a Portela e a Mangueira. Uma comissão de alto nível, formada pelo antropólogo e folclorista Edson Carneiro, o compositor erudito Francisco Mignone, o ator e compositor Mário Lago, o jornalista Pedro Motta Lima e o pintor Paulo Werneck, deu o primeiro lugar à Prazer da Serrinha, o segundo à Unidos da Capela e o terceiro à Cada Ano Sai Melhor. Para prestigiar mais ainda o evento, foi formada também uma comissão de honra com vários intelectuais e artistas renomados, dentre os quais estavam: o antropólogo Arthur Ramos, o escritor Aníbal Machado, o pintor e arquiteto Alcides da Rocha Miranda, Paulo da Portela, Quirino Campofiorito, Jorge Amado, Ataulfo Alves e Oscar Niemeyer.

Como esperado, Luís Carlos Prestes compareceu ao desfile, tendo ao lado o ministro polonês Wrzosech, e do palanque o líder comunista pôde ouvir alguns sambas em sua homenagem. De Éden Silva, o Caxiné, que foi o Cidadão Samba de 1946 e que também era dirigente da Escola de Samba Unidos do Humaitá, foi cantado o samba:

Para nós Prestes é imortal

Um hino de glória

Cantaremos em louvor a Prestes

Numa poesia sem igual

Exaltaremos a vitória

Deste grande imortal

Prestes, pela heroicidade

Alcançou a imortalidade

Salve Cavaleiro da Esperança

Orgulho dos homens do Brasil

Na luta pela liberdade

Marchamos a seu lado

Com todo calor varonil

Mano Décio da Viola cantou o samba “Pelo bem da humanidade”:

Sempre lutando

Pela nossa liberdade

Sofrestes

Ó grande nome

Cavaleiro da Esperança

Ficará para sempre

Na nossa lembrança

E Paulo da Portela apresentou um samba que arrancou os maiores aplausos da assistência. Entretanto, Silva e Oliveira Filho (1981: 70) afirmam que o sambista omitiu na ocasião que a composição era de sua autoria, talvez para não se comprometer em demasia com os comunistas.

*Prestes, Cavaleiro da Esperança
Foi o homem que pelo povo sempre lutaste
Teu nome foi disputado nas urnas
Ó Carlos Prestes
Foi bem merecida a cadeira de Senador

És o Cavaleiro que sonhamos
De ti tudo esperamos
Com todo amor febril
Para amenizar as nossas dores
E levar bem alto as cores
Da bandeira do Brasil*

Dias depois de a Prazer da Serrinha ter obtido o primeiro lugar no desfile, Alfredo Costa enviou telegrama aos organizadores do concurso agradecendo “tão alta distinção conferida à nossa Escola de Samba” (Silva e Oliveira Filho: 1981: 71). Em 7 de dezembro um grupo formado por Servam de Carvalho, José Calazans, Vespasiano Luz, Pedro Motta Lima, Neves Manta, Edson Carneiro e repórteres da *Tribuna Popular* visitou a sede da Prazer da Serrinha para entregar a taça conquistada no desfile de 15 de novembro. Quando eles chegaram, foram recebidos pelas pastoras da escola, que cantaram o samba de Mano Décio em homenagem a Prestes. Durante o banquete oferecido, Vespasiano Luz aproveitou para fazer um discurso em que deixa claras as intenções da aproximação dos comunistas com as escolas de samba, que “ensinam às massas populares a organizar-se, podendo aqueles grêmios servir à campanha de alfabetização e do preparo de suas sócias em cursos de corte e costura, ponto de partida para um plano de ensino técnico e profissional em vários sentidos” (Silva Oliveira Filho, *ibid.*).

Os comunistas pretendiam a instalação destes cursos dentro das sedes das escolas de samba e tal penetração da esquerda nos morros do Rio de Janeiro prontamente detonou uma reação dos anticomunistas, que ficaram mais alarmados ainda com os resultados das eleições municipais de janeiro de 1947. Do programa dos comunistas também constava uma subvenção permanente para as sociedades carnavalescas e Vespasiano Luz prometeu lutar na Câmara Municipal para que todas as escolas obtivessem terrenos para a construção de suas sedes. A contra-ofensiva da direita não se fez esperar, e o prefeito Hildebrando de Góis, o delegado Cecil Borer, chefe da Divisão de Ordem Política e Social (DOPS), e o já conhecido político e major Frederico Trota se articularam para fundar a Federação Brasileira das Escolas de Samba, em 2 de janeiro de 1947, numa tática de esvaziamento da UGES (Cabral, 1996: 147).

Por influência de Frederico Trota, a Federação Brasileira das Escolas de Samba, que inicialmente reunia várias escolas desconhecidas, foi instalada na sede do Partido Orientador Trabalhista. A nova entidade tinha o apoio dos jornais *Correio da Manhã* e *A Manhã*. Do primeiro saiu o secretário da nova entidade, o jornalista Oyama Brandão Teles, cuja principal credencial era a de ser anticomunista, pois não tinha qualquer envolvimento anterior com o samba. Na presidência foi colocado Ortivo Guedes, veterano sambista do morro de São Carlos, tendo como seus assessores os também sambistas Tancredo Silva, Januário Gomes, Eduardo dos Santos Teixeira e o sempre presente Elói Antero Dias (Cabral, 1996: 148).

Não muito tempo depois Oyama Teles foi substituído na federação por Irênio Delgado, jornalista de *A Manhã*, figura de peso na Associação dos Cronistas Carnavalescos, ligado à Prazer da Serrinha desde a década de 30 e amigo íntimo do general Ângelo Mendes de Moraes, sucessor de Hildebrando de Góis na prefeitura. Cabral (*ibid.*) afirma que, entretanto, coube a Oyama Teles o papel de mestre-de-cerimônias numa apresentação de representantes de 61 escolas de samba ao ainda prefeito Hildebrando de Góis, todas supostamente filiadas à sua entidade. Ali compareceram escolas tradicionais como a Portela e a Estação Primeira; porém, muitas delas eram agremiações “fantasmas” e forjadas para dar maior peso político à federação. Neste caso estavam algumas de nome muito parecido: Voz do Catete, Voz da Piedade, Voz da Terra Nova,

Voz de Botafogo, a Vizinha Faladeira, que deixara de existir, e até mesmo a finada e famosa Deixa Falar do Estácio. Em seu discurso, Oyama Teles afirmou: “Em nosso meio Carnavalesco não admitiremos sórdidas politicagens. Em nome dos nossos filiados e do meu próprio, asseguro às autoridades constituídas o nosso incondicional apoio”.

Considerando que em 1946 até mesmo Augras (op. cit.: 62) não pôde negar que a UGES teve autonomia para organizar o desfile das escolas de samba, o que vai se observar em 1947 é que, pela primeira vez na história, a prefeitura vai realmente intervir e tentar dominar a organização do desfile. Nesse sentido, sua primeira medida foi justamente afastar a UGES de qualquer participação no desfile oficial, cujo regulamento previu que o concurso obedeceria exclusivamente à orientação da Prefeitura do Distrito Federal e sua Comissão de Festejos. Em seu artigo 4º o regulamento estabeleceu que “tratando-se de um certame que visa a elevar o nível moral das escolas de samba, assim como aumentar o brilho carnavalesco da cidade, a PDF aceitará para este desfile todas as escolas organizadas, desde que se apresentem no estilo do Carnaval a que estejam inscritas”. E no 5º artigo ficou esclarecido que as escolas não poderiam apelar do julgamento (Cabral, 1996: 148).

Reagindo à tática divisionista da direita, a *Tribuna Popular* organizou, no mesmo dia 2 de janeiro de 1947, uma reunião com as escolas filiadas à UGES, que contou com presença de Luís Carlos Prestes e o deputado João Amazonas. No dia seguinte era aniversário de Prestes. Quando deu meia-noite, os presentes cantaram o tradicional “Parabéns pra você” e, em seguida, o compositor Lourival Ramos cantou um samba em homenagem ao líder comunista (Cabral, 1996: 149).

*Passou 10 anos encarcerado
Comeu o pão que o diabo amassou
Oh! Carlos Prestes!
Vivia constrangido e humilhado
Oh! Carlos Prestes
Mas nunca na vitória descreditou*

Posteriormente, a *Tribuna Popular* entrevistou o presidente e o vice-presidente da UGES, que qualificaram a Federação Brasileira de Escolas de Samba de “órgão fascista”. O presidente Servam de Carvalho afirmou:

Alguns elementos perniciosos que, infelizmente, passaram por postos administrativos da UGES e perderam o mandato, devido ao seu modo de proceder, estão tentando organizar uma entidade a fim de nos passar para trás. Elói Antero Dias é um elemento ligado à vida sindical e, como presidente do Sindicato da Resistência, só agiu contra os interesses dos seus companheiros de trabalho e em benefício do patrão, o reacionário Davam Figueiredo. Tancredo Silva é dono de uma empresa, Arte e Música, destinada a encaminhar cantores de música popular para o rádio. (...) O pessoal da Federação está usando nomes de escolas que nunca participaram de suas reuniões, como Estação Primeira, Fiquei Firme, Unidos do Cabuçu, Paz e Amor e outras. Além disso, muitas escolas que compareceram à reunião com o prefeito foram iludidas. Anunciaram que iriam receber a subvenção naquele dia, o que se viu não foi nada disso. Quero alertar Sua Excelência, o prefeito da cidade, contra os elementos que o estão cercando e usando, sem procuração, os nomes das escolas que estão firmes, com a União Geral das Escolas de Samba. (...) Dizem também aqueles senhores que a União está tomando uma atitude política. Isso não é verdade. Respeitamos religiosamente nossos estatutos. Não apoiamos esta ou aquela corrente política.

Cabral (1996: 150) segue observando que a resposta da direita veio imediatamente, numa entrevista de Ortivo Guedes, Tancredo Silva e Oyama Teles, publicada pelo jornal *A Manhã*:

Em nossas fileiras não admitimos cores políticas, especialmente aquelas que venham de encontro aos sacros desígnios da nossa constituição. O que acontece – e isso fazemos questão de levar ao conhecimento do governador da cidade – é que na União Geral das Escolas de Samba atualmente prevalece tudo, menos o samba. Os seus atuais diretores, em vez de deixarem a política fora da

entidade, preferiram transformá-la numa célula mater do Partido Comunista, motivo pelo qual as escolas de samba verdadeiramente brasileiras resolveram fundar uma nova entidade, livre do câncer dos extremismos e das cores políticas.

Cada jornal passou daí por diante a prestigiar mais sistematicamente as escolas filiadas à entidade que era sua aliada. Por exemplo, *A Manhã* visitou a Azul e Branco do morro do Salgueiro, e a *Tribuna Popular* esteve na Cartolinhas de Caxias, onde ouviu o samba “Exaltação a Prestes”, do compositor Hélio Cabral, que nos parece o mais contundente que encontramos:

*Defensor do povo
Terror dos fascistas
Senador do Partido Comunista
Prestes! Prestes! Prestes! Tens vitalidade
Prestes! Prestes! Homem de verdade
O povo te proclama Cavaleiro da Esperança
Contra o opressor, contra a tirania
Sei que, enquanto viver, lutarás
A tua luta em prol da democracia
E pelo povo trabalhador*

Ao comentarem esta disputa entre a direita e a esquerda pelo apoio ou controle das escolas de samba, Silva e Oliveira Filho (1981: 71) afirmam que os sambistas, “como sempre, estavam espremidos entre as duas facções, sem a mínima consciência de que eles eram a enorme fatia do bolo com que os dois lados pretendiam se alimentar”. Não resta dúvida das intenções políticas de ambos os lados, mas entender que os sambistas não tinham a “mínima consciência” de tal processo, especialmente suas lideranças, é subestimar demais a capacidade de discernimento das classes populares. É considerar que os sambistas eram incapazes de fazer suas próprias opções políticas e ideológicas, como se eles não fizessem parte daquele mundo real com suas fraturas e contradições ou, pior ainda, como se eles vivessem e se importassem apenas com o “mundo do samba”. Pensamos que perante tudo que presenciamos até agora sobre a história das escolas de samba, ou pontualmente, da contundência do samba de Hélio Cabral, esta concepção ilustra muito bem e faz parte daquelas idéias apontadas por Martin-Barbero (op. cit.), para as quais, perante as ideologias dos de cima, a cultura popular “não poderia nada”.

Na realidade, se observarmos como três expressivas lideranças das escolas de samba, Servam de Carvalho, Elói Antero Dias e Paulo da Portela, se posicionaram diante daquela conjuntura, veremos que eles se conduziram de forma bastante distinta. O primeiro se postou ao lado da esquerda, o segundo da direita e o terceiro procurou não se comprometer com nenhum dos dois lados. Com relação ao PC, já vimos que Paulo da Portela esteve entre os intelectuais e artistas na comissão de honra do desfile de 15 de novembro de 1946 organizado pela *Tribuna Popular*. Na ocasião, segundo Silva e Santos (1989:131), “Paulo, de pé no palanque da Comissão de Honra, onde se encontrava Prestes, dirigia a festa e recebia aplausos”. A *Tribuna Popular* registrou que ali o sambista e o “senador mais votado da República” se abraçaram calorosamente. E, como já vimos, Paulo chegou a compor um samba em homenagem ao Líder comunista. Aquelas autoras chegam a afirmar – o que nos parece um exagero – que Paulo “usou como quis o Partido Comunista, fez amigos, ganhou fama”. Porém, não há dúvida de que ele “não se comprometeu ideologicamente” com os comunistas.

Silva e Santos (131, 132) avaliam que Paulo da Portela teve uma “extraordinária acuidade política que o fez perceber quais as verdadeiras forças ascendentes”, ressaltando sua habilidade “em utilizar as demais forças para atingir os seus objetivos, sem criar nenhuma área de atrito pessoal”. O fato é que em 29 de dezembro de 1946, Paulo declarou ao *Diário Trabalhista* sua filiação ao Partido Trabalhista Nacional, numa matéria em que – depois de situá-lo como “líder dessa gente humilde, boa e operosa, cheia de fé nos destinos do Brasil” –, lhe são feitas algumas perguntas sobre a sua posição política:

– Já pertenceu a algum partido político?

– Nunca fiz parte de qualquer organização política. A minha política tem sido a do samba. Já ajudei a muitos políticos e se promessa valesse... As nossas Escolas de Samba, as nossas casas nada têm.

– Qual foi o maior amigo das Escolas de Samba?

– Pedro Ernesto. Depois dele, só os jornalistas

– Qual é o seu programa?

– Messias Cardoso fez-se credor de minha confiança e é um grande amigo das Escolas de Samba. Tive também o apoio do grande jornalista que é Eurico de Oliveira, diretor do *Diário Trabalhista*, e assim apresentei no Partido Trabalhista Nacional o meu programa que foi integralmente aceito e que é o seguinte:

1º – Auxílio permanente e eficiente ao recreativismo;

2º – Isenção de impostos e facilidades de locomoção para nossas grandes exposições públicas;

3º – Criação de eficiente serviço de assistência social, pelo governo, nas sedes das Escolas de Samba;

4º – Construções de sedes adequadas, embora simples;

5º – Criação de escolas diurnas e noturnas nos morros;

6º – Proteção à infância abandonada e à velhice desamparada;

7º – Desenvolvimento do folclore nacional.

Mas o ingresso de Paulo da Portela no Partido Trabalhista Nacional não significou um rompimento dele com os comunistas, pois, naquele mesmo dia, integrou a Comissão Examinadora do concurso de Cidadão Samba e Embaixatriz do Samba, patrocinado pela *Tribuna Popular*.

O acirramento da luta entre a esquerda e a direita no seio das escolas de samba se intensificou cada vez mais e chegou à Câmara Municipal. Cabral (1996: 155) registrou trecho de um debate envolvendo o vereador comunista Aloísio Neiva Filho, que defendia UGES, e o radialista e compositor Ari Barroso que, pela direita, defendia a Federação Brasileira de Escolas de Samba. E para constranger e denunciar o envolvimento dos comunistas na UGES, a direita passou a traduzir a sua sigla como: “União Geral das Escolas Soviéticas” (Cabral, 1996: 161). Por seu lado, a *Tribuna Popular* promoveu em 9 de fevereiro de 1947, no campo de São Cristóvão, um desfile com 22 escolas filiadas à UGES, cujo objetivo foi festejar a entrega das faixas de Cidadão Samba e Imperatriz do Samba para Roldão Lima, o Cavuca, e Teresa Pereira de Lima, a Moreninha, ambos integrantes da Escola de Samba Paraíso das Morenas, do morro de São Carlos.

Como já observamos, o regulamento do desfile oficial das escolas de samba de 1947, pela primeira vez em sua história, afastou completamente a UGES de sua organização, permitindo a participação de todos os grupos, independente de qualquer filiação à UGES ou à Federação Brasileira de Escolas de Samba. Isto fez com que 48 escolas se tivessem inscrito no concurso, embora apenas 26 tenham se apresentado na avenida Presidente Vargas. A comissão julgadora, formada por Cristóvão Freire, Jaime Correia, Edmundo Magalhães, José Nunes Sobrinho e Armando Filó, deu o heptacampeonato à Portela, o segundo lugar para a Mangueira e o terceiro lugar para a Depois Eu Digo, do morro do Salgueiro. Estas escolas eram filiadas à UGES, o que levou Cabral (1974: 120) a concluir que as manobras da direita ainda não haviam esvaziado politicamente a tradicional entidade que congregava as escolas de samba do Rio de Janeiro desde 1934. De qualquer forma, com as medidas que tiraram o Partido Comunista Brasileiro da legalidade em 1947, a UGES foi uma das organizações que tiveram suas atividades encerradas e portas lacradas pela polícia, sob a acusação de abrigarem comunistas, situação que foi revertida através de liminar obtida na Justiça por ação de sua diretoria (Cabral, 1996: 155).

Não conseguindo fechar a UGES, seus opositores, liderados por Irênio Delgado, fizeram ações junto ao prefeito Mendes de Moraes no sentido de que somente as filiadas à Federação Brasileira de Escolas de Samba tivessem o direito a receber a subvenção oficial, marginalizando as escolas filiadas à UGES. Apesar de não ter mais ao seu lado a *Tribuna Popular*, fechada em razão da ilegalidade do PCB, o jornal *O Mundo* saiu em defesa da UGES, publicando, em sua edição de 19 de janeiro de 1948, o seguinte artigo:

A União Geral das Escolas de Samba, uma entidade com quatorze anos de constantes serviços ao Carnaval carioca, está sendo preterida nos seus direitos e perseguida por todos os meios. Viu, em primeiro lugar, sua sede fechada e suas atividades suspensas, através de uma grosseira calúnia. Recorreu à Justiça, e, como ainda, felizmente, há juizes neste país, teve o seu direito assegurado e voltou a funcionar normalmente, garantida por uma magistral sentença que pôs por terra toda a infâmia que lhe foi atribuída. Mas os inimigos da tradicional entidade, aliás elementos estranhos ao Carnaval, não descansam. Desrespeitaram a decisão do Poder Judiciário e continuaram a perseguir a UGES, o que não é de estranhar, pois, para esses elementos, a lei é a sua vontade. E a sua vontade é o ódio, é a vingança, é a violência. Se rasgam e pisam, diariamente, a própria Constituição da República, não será a sentença de um juiz honesto que lhes mudará o rumo. Assim não causa surpresa a ninguém o fato de negarem à UGES o auxílio financeiro que lhe é devido por força da vontade expressa do povo, através de seus legítimos representantes na Câmara Municipal, que votaram e aprovaram uma subvenção para as sociedades Carnavalescas (cf. Silva e Oliveira Filho, 1981: 77).

Irênio Delgado não só vetou o auxílio para as escolas filiadas à UGES, como também indicou os nomes para a comissão julgadora, formada por Messias Cardoso, um daqueles aos quais Paulo da Portela se referiu como amigo e responsável por sua filiação ao Partido Trabalhista Nacional, José Nunes Sobrinho e o próprio Irênio Delgado. A Império Serrano, escola fundada em 1947 e formada por dissidentes da Prazer da Serrinha, chegou em primeiro lugar, a Unidos da Tijuca em segundo, a Portela em terceiro e a Mangueira em quarto lugar. Embora a Império Serrano possuísse grandes talentos que por si só justificariam seu triunfo, a realidade é que com a presença de Irênio Delgado no júri dificilmente o resultado poderia ser outro, já que segundo suas próprias palavras: “no amor e na guerra não há meias medidas. E o meu relacionamento com o Império Serrano é um caso de amor. E de guerra, é claro!” (cf. Silva e Oliveira Filho, 1981: 76).

Se em condições normais os resultados dos desfiles de escolas de samba quase sempre sofreram contestações por parte das perdedoras, nas condições específicas de 1948, em que a preferência de Irênio Delgado não era segredo para ninguém, os clamores e as fraturas resultantes do triunfo da Império Serrano foram intensos como nunca. Principalmente por parte da Mangueira e, sobretudo, da Portela, que não se conformou com o modo com que foram encerrados seus “sete anos de glórias” pela rival que era sua vizinha na região de Madureira. Se antes de 1948 os sambistas da Portela e da Serrinha tinham um convívio bastante fraternal, naquele tempo um encontro entre os dois grupos invariavelmente terminava em tumulto e agressões mútuas.

Senhora de grande prestígio, a Portela tinha cacife para enfrentar a situação adversa, a Mangueira, porém, não andava nos seus melhores dias. Em parte pelo ofuscamento do heptacampeonato da escola de Osvaldo Cruz, mas também pelo afastamento de Cartola da escola e do morro, motivado fortemente pela morte de Deolinda, sua primeira mulher (Silva e Oliveira Filho, 1997). A situação da Estação Primeira ficou registrada no samba magistral de Pedro Caetano e grande sucesso do Carnaval de 1948:

*Mangueira
Onde é que estão os tamborins, ó nega
Viver somente do cartaz não chega
Põe as pastoras na avenida
Mangueira querida
Antigamente havia grande escola
Lindos sambas do Cartola*

*Um sucesso de Mangueira
Mas hoje o silêncio é profundo
E por nada deste mundo
Não consigo ouvir Mangueira.*

Com a eleição de Irênio Delgado para a presidência da Federação Brasileira de Escolas de Samba para o biênio 1949-1950, as fraturas se ampliaram mais ainda, de modo que a Portela e a Mangueira se desligaram da federação e promoveram o renascimento da UGES, no que foram seguidas por outras escolas. Assim enfrentaram a dura condição de não participarem do desfile oficial e não receberam qualquer ajuda da prefeitura, demonstrando mais uma vez que os sambistas nem sempre aceitaram imposições. Disto resultou que nos Carnavais de 1949, 1950 e 1951 houve dois desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro.

Em face do envolvimento com os comunistas e tentando salvar a UGES, Servam de Carvalho e José Calazans se afastaram de sua direção em 1949, entregando o seu comando ao major Joaquim Paredes, cidadão acima de qualquer suspeita de envolvimento com a esquerda. Uma das primeiras providências do novo dirigente foi mudar o nome da UGES, que passou a se chamar União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB), estratégia que visava a acabar com as piadinhas dos adversários que denominavam a entidade de “União Geral das Escolas Soviéticas”. Com o objetivo de minimizar os conflitos, o major Paredes dedicou o desfile de 1949 ao presidente Dutra e tentou estabelecer a paz entre as escolas. Porém, os dirigentes da Portela e da Mangueira se recusaram a qualquer aproximação com a Federação Brasileira das Escolas de Samba. Com justa razão, alegavam que, enquanto esta fosse dominada por Irênio Delgado, os resultados dos desfiles seriam um jogo de cartas marcadas em benefício da Império Serrano, embora eles não negassem as qualidades da adversária. Que por sinal, naquele ano seriam confirmadas pela apresentação do antológico samba-enredo “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola e Estanislau Silva, o primeiro samba do gênero a ser gravado em disco, em 1955.

Aqueles concursos que foram organizados pela federação, na avenida Presidente Vargas, sempre tiveram o reconhecimento e a subvenção oficial, sendo conquistados pela Império Serrano, que assim obteve um tetracampeonato entre 1948 e 1951. Por outro lado, o que foi organizado pela UGESB em 1949, na região da antiga praça Onze, no qual a Mangueira foi a campeã, não recebeu reconhecimento nem subvenção oficial. Como não conseguiram dobrar a Portela e a Mangueira em 1949, os opositores da UGESB resolveram em 1950 prestigiar uma terceira associação, a União Cívica das Escolas de Samba, reconhecendo oficialmente o desfile por ela organizado na antiga praça Onze. Tal estratégia deu certo, pois com isto a Portela e a Mangueira se filiaram à União Cívica e participaram deste segundo desfile oficial em que a Mangueira atingiu o bicampeonato.

Mas o afastamento da UGESB não foi além de 1950, já que com a eleição de Getúlio Vargas, em 1951, e o fim do mandato de Irênio Delgado na Federação Brasileira de Escolas de Samba, o major Paredes conseguiu obter do prefeito Mendes Moraes a oficialização dos desfiles promovidos pela UGESB. Assim, a Mangueira e a Portela abandonaram a União Cívica das Escolas de Samba e voltaram a se filiar à UGESB, provocando tal esvaziamento da entidade que esta se viu obrigada a cancelar seu desfile. No concurso da UGESB a Portela alcançou o primeiro lugar.

O desfecho da cisão entre as escolas da UGESB, da Federação Brasileira das Escolas de Samba e da União Cívica das Escolas de Samba, que passou a se chamar Confederação das Escolas de Samba, veio em 1952, quando o major Paredes e a prefeitura obtiveram a concordância das escolas de samba para realização de um único desfile oficial. Porém, durante as negociações ficou patente a impossibilidade de se realizar um concurso com todas as escolas existentes na cidade, já que a prefeitura alegava não dispor de recursos para todos os grupos e nem haveria tempo para exibição de todas elas numa única noite. A solução encontrada foi a constituição de dois grandes grupos. No primeiro grupo reuniram-se as 24 escolas consideradas mais importantes, que teriam direito à subvenção oficial e desfiliariam na avenida Presidente Vargas. Num segundo

grupo ficaram escolas menores, que não receberiam a subvenção e desfilariam na praça Onze, prevendo-se que aquela que obtivesse o primeiro lugar seria promovida para o primeiro grupo no ano seguinte, princípio que com algumas alterações se mantém até hoje.

4.4 Paulo da Portela, o samba-enredo e o Brasil como objeto celebrado

Desde que nossas investigações atingiram uma compreensão panorâmica da evolução das escolas de samba, de seu nascimento até os dias atuais, o ano de 1949 nos pareceu um marco essencial de sua história e sobre o qual poderíamos assentar os limites finais deste trabalho. Foi necessário ir um pouco mais adiante para concluir a descrição do processo de politização das escolas no pós-guerra, o que não invalida que nos fixemos em 1949 como o limite de uma fase histórica das escolas de samba que, em nosso entender, coroa para estas instituições culturais o processo de fusão entre o samba e a identidade nacional brasileira.

O primeiro fato que levou a nos determos em 1949 foi a morte de Paulo da Portela, em 30 de janeiro, de colapso cardíaco, aos 48 anos de idade. Fazer com que o fim da trajetória de um herói moderno tão fundamental para as escolas de samba coincidissem com o final de nossa descrição era bastante sedutor pelo seu conteúdo épico. Detalhes realmente poéticos, dramáticos, impasses e tensões que ocorreram em seus funerais; a presença de um cortejo de 15 mil pessoas que seguiu a pé de Osvaldo Cruz ao cemitério de Irajá, marchando sob o ritmo das lentas e fundas batidas do surdo, entrecortadas pelos soluços da cuíca, cantando diversos sambas, nos pareceram elementos que davam base para um cenário final, em que o sagrado e o profano se instauram na realidade lado a lado, atestando ali, mais uma vez, no subúrbio carioca, a indestrutibilidade da cultura popular de que nos fala Bakhtin. Por outro lado, Paulo da Portela foi a melhor expressão de um sujeito celebrante completo, competente e consciente no processo de ascensão do samba e de suas escolas. Para além de qualquer valorização política e ideológica – o que já temos enfatizado bastante –, tudo isto reafirma teoricamente que a cultura popular também é feita por sujeitos históricos, como aliás deve acontecer dentro de qualquer história humana.

Particularmente nos chamou a atenção a convergência entre a trajetória deste personagem e o processo mais geral das escolas de samba, o que foi vislumbrado percebendo-se que foi no final da década de 40, através do samba-enredo, que os temas nacionais e históricos tornaram-se o “objeto celebrado” das escolas de samba, isto é, os sambistas resolverem, definitiva e claramente, se apropriar da história do Brasil. Foi dessa forma, e ao mesmo tempo, que um de seus elementos rituais fundamentais, o próprio samba, passou a ser mais valorizado para o desenvolvimento do enredo, explicando-o melhor, ampliando assim a comunicação dos sujeitos celebrantes com a comunidade festiva, formulação que Paulo da Portela já havia antecipado com o “Teste ao samba” em 1939.

Segundo Martins (1992: 19), narrativas sobre o cotidiano, da pequena história e do que chamou de “história circunstancial”, impõem que o tempo e o espaço não sejam separados. Talvez, se de fato tivermos alcançado os nossos objetivos, as explicações que Martins deu para problemas que ele encontrou – os quais desde o início julgamos aproximados aos nossos – possam convencer os leitores sobre a necessidade de tantos pormenores:

A história do cotidiano não tem sentido quando separada do cenário em que se desenrola. Por isso, é quase uma história intimista, de vizinhança e pequenos grupos. É nesse âmbito que a fábrica é real para o operário e o são também as suas relações de classe e os seus conflitos. Essa dimensão da vida social e sua história implica em lidar com o tempo numa escala muito fragmentária, o que impõe ao pesquisador a preocupação com a minúcia e o detalhe. Quanto menor a fração de tempo de uma relação social, mais difícil descrevê-la e explicá-la. Há uma desproporção notória entre a durabilidade do acontecimento e o número de palavras necessárias à sua exposição.

A biografia de Paulo da Portela feita por Silva e Santos (op. cit.: 21) é rica em minúcia e detalhe. Seu capítulo I, por exemplo, apresenta três versões para a morte do sambista: a oficial, a

doméstica e o “gurufim”.⁸ Não temos dúvida que é uma descrição que se aproxima do que Martins anotou sobre a pequena história, exatamente pela relevância que conferem ao espaço e ao tempo reais vividos pelo sambista. Por isso, nos parece que o relato que fazem do itinerário e dos lugares que o sambista freqüentou na véspera de sua morte é pura geografia, ou pelo menos, têm muita dela. Entretanto, eles declararam que a “morte doméstica” de Paulo da Portela não estaria num “traçado geográfico”, mas num outro traçado, “o social”, revelando um posicionamento que nos recorda a advertência de Soja (1993: 11) de que na modernidade a narrativa social tem sido hegemônica pela história e pelo historicismo, provocando a desespacialização da teoria social crítica, reduzindo o espaço, nas palavras de Foucault, a uma condição de fixo, de morto, de não dialético. De qualquer forma, embora tenham pensado o contrário, Silva e Santos acabaram valorizando em muito o espaço e ali podemos encontrar a geografia mais íntima de Paulo da Portela, sobre a qual infelizmente os limites deste trabalho não nos permitem demorar.

Paulo da Portela morreu como viveu, palmilhando os subúrbios, os morros e a cidade do Rio de Janeiro, buscando a glória do samba no Brasil. E no ano de sua morte, uma de suas maiores contribuições para a harmonia do ritual das escolas de samba se consolidou, ou seja, a concepção de que tanto a parte visual quanto a musical de um enredo deveriam estar intimamente integradas, tornando o samba-enredo um elemento fundamental para inteligibilidade de suas mensagens. Sem esta concepção de harmonia, dificilmente o samba-enredo teria alcançado a relevância desde então adquirida.

Para Mano Décio da Viola, o primeiro samba-enredo “de história”, quer dizer, com letra narrando um enredo histórico, foi “A Conferência de São Francisco” (Cabral, 1996, 312). A nosso ver não ocorreu exatamente assim porque, por exemplo, “Asas para o Brasil” (1938) já continha este princípio. Se “A Conferência de São Francisco” não teve a primazia do gênero, não resta dúvida de que com ele Mano Décio e Silas de Oliveira anunciavam uma nova era para o samba-enredo, caracterizada pela preocupação extrema com a narrativa de temas baseados em vultos e aspectos da história nacional, que se firmou definitivamente com “Exaltação a Tiradentes”, em 1949.

*Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a 21 de abril
Pela Independência do Brasil
Foi traído, mas não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais*

*Joaquim José da Silva Xavier
É o nome de Tiradentes
Foi sacrificado
Pela nossa liberdade
Esse grande herói para sempre há de ser
Lembrado*

No nosso entender, a fixação deste tipo de samba-enredo significou a culminância de uma formalização estética e revela as intenções dos sambistas em assumirem a representação da identidade nacional brasileira. Para aqueles que ainda acham exagero vermos neste processo um projeto, no limite deve-se reconhecer que a partir daí os sambistas passaram a se dedicar a rever e representar a história do país segundo seus próprios critérios, nem sempre, é verdade, tão críticos, independentes ou progressistas como muitos gostariam. Mas só podem julgá-los de forma tão severa aqueles que idealizam as classes populares, que assim têm como suposto que os sambistas não estão neste mundo, submetidos às determinações sociais e de classe muito concretas e dinâmicas.

O samba-enredo foi aquele que mais tempo exigiu para se transformar em tradição, num elemento obrigatório de seu ritual, como já havia acontecido com as baianas, os instrumentos de

percussão, a comissão de frente, mestre sala e porta-bandeira etc. Silva e Oliveira Filho (1981:126) reconhecem que “O mundo no samba”, apresentado pela Unidos da Tijuca em 1933, foi o primeiro samba-enredo e consideram surpreendente que “o novo gênero não tivesse produzido um espantoso sucesso. A idéia de compor sambas com letras especialmente adequadas ao enredo apresentado, uma idéia tão atraente que afinal de contas abriu caminho de modo espontâneo, custou inexplicavelmente a se difundir”.

De fato, se tomarmos 1933 como marco inicial do samba-enredo e aceitarmos que só depois de 1946-1949 ele se tornou uma tradição, torna-se evidente que, apesar de ser uma idéia “tão atraente” ou tão óbvia, seu caminho de transformação em elemento ritual não pode ser qualificado de “espontâneo”, como assinalaram aqueles autores. O longo tempo decorrido é um sintoma de que o que menos houve neste processo foi espontaneidade. Mas o que determina a impropriedade de tal concepção são os fundamentos teóricos de que toda tradição é inventada e que os elementos que constituem um ritual são sempre fruto de escolhas, de decisões e elaborações de seus sujeitos celebrantes, que, com autonomia relativa, buscam concentrar e dominar as atenções, energias, corpos e mentes de uma determinada comunidade celebrante.

Para Augras (op. cit.: 74) o caminho da transformação do samba-enredo em elemento ritual das escolas de samba foi simplesmente o resultado da “progressiva racionalização do desfile, (...) consequência e motor do enquadramento oficial”. Em suas palavras:

Se concordarmos com a definição de José Ramos Tinhorão, conforme a qual o samba-enredo seria sinônimo de discurso patriótico, a pouca difusão dessa idéia não chega a surpreender. Nos primeiros desfiles, valia mais o samba no pé, o ritmo, a empolgação. A letra do samba só era valorizada pelo seu conteúdo poético. A coerência lógica do desfile não se sobrepunha às exigências da paixão. A progressiva racionalização, consequência e motor do enquadramento oficial, levou a escolher temas que se supunham concordes com as expectativas da prefeitura do Distrito Federal. A adequação da temática escolhida só podia decorrer desse empenho. Nada mais afastado da espontaneidade.

A valorização da espontaneidade por Silva e Oliveira é compreensível em seu quadro explicativo da cultura popular, que por sua vez dava muita importância a valores como autenticidade e resistência. Este, porém, não é o caso de Augras, que quase duas décadas depois começa seu trabalho afirmando não se identificar com tal orientação. Assim, parece-nos que ela ressuscita a espontaneidade para criar um contraste que justifique seu pressuposto fundamental de que a oficialização dos desfiles é a maior prova do férreo controle das classes dominantes sobre as escolas de samba, principalmente a partir de 1947. Por ser prisioneira da lógica da “domesticação das massas”, Augras comete mais uma vez uma enorme simplificação dos fatos que apreciamos, conforme passaremos a demonstrar.

Em primeiro lugar, não se deve aceitar a definição de Tinhorão de que o samba-enredo seria sinônimo de discurso patriótico, ou que por isso, como deduz Augras, não fizera muito sucesso no tempo em que os desfiles eram mais espontâneos ou menos “oficiais”. O primeiro samba-enredo, “O mundo do samba”, nada tem de patriótico, sendo uma exaltação pacífica da comunidade e do próprio samba como música brasileira.

Conforme vimos anteriormente, este foi um dos três sambas apresentados pela Unidos da Tijuca naquela ocasião. Constatamos que em 1933 os enredos nada tinham de patrióticos, tendo sido dominados pela Bahia, com cinco casos, e o samba, com quatro casos. Por uma questão lógica, um samba produzido para ser cantado no desfile só atinge a condição de samba-enredo quando expressa um certo tema, isto nada tendo a ver se o conteúdo é patriótico ou não. Dos quatros sambas reconhecidos consensualmente pela maioria dos autores, entre eles Augras, como representantes do gênero entre 1933 e 1946, “O mundo do samba” e “Teste ao samba” (1939) não eram patrióticos. Em 1938 a Mangueira celebrou Castro Alves e outros poetas com “Homenagem”; a Azul e Branco fez o mesmo com Santos Dumont (“Asas para o Brasil”). Porém, somente no segundo caso pode-se reconhecer uma obra limitada à exaltação de um vulto da

pátria, pois, como já assinalamos, Carlos Cachça declarou em versos que tal “homenagem” manifestava, no fundo, “um desejo incontido do samba querido à glória elevar”.

A nosso ver não foi uma razão intrínseca ao samba-enredo que causou a demora de sua instituição obrigatória no desfile das escolas de samba; mas, a princípio surpreendentemente, a dificuldades ligadas à harmonia da escola no plano visual, quer dizer, das fantasias e alegorias. Em termos mais objetivos, uma música só pode ilustrar de forma coerente a teatralização pretendida do desfile, se este se apresentar, através das fantasias e alegorias, como referência visualmente legível da mensagem que se quer comunicar, um problema que os sambistas não souberam ou não puderam resolver, até que Paulo da Portela concretizasse esse princípio em 1939, com “O teste ao samba”. Como já observamos, a grande inovação daquele desfile não foi o samba-enredo em si, mas a escola ter trazido todos os seus componentes fantasiados conforme o enredo, com exceção das baianas, da porta-bandeira e do mestre-sala, e sobretudo sem aqueles sambistas avulsos, de perucas brancas, fantasiados de nobre da corte imperial, que até então, independentemente do tema do enredo, tiveram a presença garantida nos desfiles, como salientou Cabral (1996: 124).

“Teste ao samba” foi um desfile no qual Paulo da Portela se fantasiou de professor, transformou o desfile numa sala de aula e numa cerimônia de diplomação de seus alunos. O samba obedecia perfeitamente às regras estabelecidas em 1935, sem improvisos, e com uma segunda parte, traduzindo muito objetivamente o enredo, que visualmente era explicitado pelas fantasias de estudantes e, gritantemente, por sua alegoria principal – um gigantesco quadro-negro onde foi escrita a mensagem: “Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil, e incentivar o povo brasileiro”.

Distante de qualquer determinação oficial, de qualquer conotação ingenuamente patriótica, Paulo da Portela defendeu publicamente uma tese de harmonia ao integrar a parte visual da escola com uma peça musical especialmente criada para expandir e comunicar mais ainda as mensagens e o sentimento do enredo. A compreensão mais profunda exige que o leitor imagine como foi esta apresentação, quando Paulo comandou sua escola cantando:

*Vou começar a aula
Perante a Comissão
Muita atenção
Eu quero ver se diplomá-los posso
Salve o “fessor”
Dá a mão, pra ele senhor,
Catorze com dois são doze
Noves fora, tudo é nosso!
Cem divididos por mil
Cada um com quanto fica
Não pergunte à caixa surda
Não peça cola à cuíca
Nós lá no morro
Vamos vivendo de amor
Estudando com carinho
O que nos ensina o professor!*

Não encontramos indícios de que tais princípios tenham sido seguidos por outras escolas nos anos seguintes, mas já observamos que na Portela eles foram mantidos de forma tão draconiana que serviram duplamente, de pretexto, no início, e de justificativa, no final, para a expulsão da escola de Paulo da Portela, em 1941. Deduzimos também que Lino dos Reis, Caetano e outros ex-companheiros da Portela seguiram este princípio de harmonia, e é quase certo que a isto muito se deve a façanha dos sete campeonatos conquistados entre 1941 e 1947. De qualquer forma, Irênio Delgado, comentando sua participação na organização do desfile de 1948, que ele

como ninguém controlou com mão de ferro, afirmou que, embora houvesse regulamentos oficiais desde 1935, as escolas raramente os cumpriam. Segundo ele,

Era muito comum a mamãe vir à paisana segurando a filhinha fantasiada de baiana. A bateria não era uniformizada e a escola entrava no desfile com um sambinha de terreiro; parava em frente à comissão julgadora e só aí cantava o samba do enredo. Eu acabei com isso. Naquele ano eu pedi ao Departamento de Turismo que exigisse que as escolas viessem totalmente fantasiadas e dentro da corda. E cada uma teria que irromper cantando o samba do enredo. Pois bem a Império Serrano foi a única a cumprir o regulamento (Silva e Oliveira Filho, 1981: 76).

O quadro desenhado por Irênio Delgado corresponde mais ou menos ao que de fato se passou. É verdade que as escolas raramente cumpriam à risca todas as regras, mas isto não as isentava de alguma penalidade, que normalmente significava má colocação no desfile. Mas vimos também casos de constrangimentos maiores, como as críticas que a Vizinha Faladeira recebeu da comissão julgadora em 1937, e a sua desclassificação em 1939 por ter apresentado um enredo não nacional: “Branca de Neve e os sete anões”. Como quer Irênio Delgado, ele pode até ter acabado com a falta de rigor quanto ao uso de fantasias em 1948, mas quem primeiro concebeu e adotou tal princípio foram Paulo e a Portela, em 1939. Por isso mesmo não procede sua afirmação de que em 1948 só a Império Serrano teria cumprido na íntegra o regulamento do concurso.

Como observamos, o enredo “Conferência de São Francisco” foi uma concepção de dois portelenses, Lino dos Reis e Antônio Caetano, que da Portela saíram e foram desenvolver o enredo na Serrinha. O samba-enredo foi encomendado pela dupla a Mano Décio da Viola, que, embora já fosse membro desta escola, por aquela época andou freqüentando muito a Portela e havia se aproximado de Caetano. Em 1946 não existiam ainda a rigidez oficial da observação de certas regras sobre as fantasias e o samba-enredo, cuja paternidade Irênio Delgado declarou ter a partir de 1948. Quem estava pondo em prática estes princípios na Serrinha, como uma inovação tecnológica que visava a certos resultados bem objetivos, eram dois ex-portelenses. Portanto, seja em 39, com Paulo da Portela, seja em 46, não foi uma racionalidade oficial, como querem Augras e Irênio Delgado, segundo seus respectivos modos, a responsável pela busca e desenvolvimento do samba-enredo. Foram sambistas da Portela e de outras escolas como a Serrinha. Aliás, também não deve passar despercebido o fato de que o próprio Alfredo Costa teve atitudes ambíguas quanto à importância do samba-enredo para a harmonia do desfile. De início ele entrega aos ex-portelenses a concepção e organização de sua escola, para que ela se aproximasse da fórmula vitoriosa de seus rivais de Osvaldo Cruz; mas, no dia do desfile, inconseqüentemente veta a apresentação do samba planejado, demonstrando que não tinha ainda compreendido em toda a sua extensão a importância que o samba-enredo estava assumindo para a harmonia e o sucesso de uma escola de samba naqueles novos tempos.

“Conferência de São Francisco” é um marco para a história do samba-enredo e das escolas de samba por duas razões essenciais. Em primeiro lugar, motivou uma profunda dissidência na Serrinha, a responsável pela fundação de mais uma nova grande escola de samba na região de Madureira: a Império Serrano, em 1947. Em segundo lugar, porque este samba-enredo foi um trabalho de Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, este último começando uma carreira que iria consagrá-lo como o maior autor do gênero. Para Silva e Oliveira Filho (op. cit.: 125), tal condição de maior compositor de samba-enredo, uma unanimidade entre críticos e principalmente entre sambistas, é uma realização de grandes dimensões estéticas que “não se afigura à primeira vista”. Segundo eles, a falta de tal percepção entre nós revela o desprezo e o preconceito da maior parte das camadas letradas do Brasil pelas realizações das classes populares.

No fundo, é a persistência daquela mesma sensibilidade de capitão-do-mato, que levava no Brasil colonial à subvalorização da música e da dança dos escravos. Um enfoque mais sadio, entretanto, propicia a oportunidade de verificar que ser o maior compositor de samba-enredo é título de glória de elevada significação na cultura nacional.

A apreciação estética pura leva mesmo a ver tal título não apenas a expressão de um valor nacional, mas ainda o reconhecimento de uma contribuição original às realizações artísticas de toda a espécie humana. (...) O samba-enredo é uma das mais originais modalidades de canção popular (...) que se conhece. Na arte popular ou até mesmo na erudita, é um dos únicos exemplos ainda vivos que se conhece de poesia de cunho preferencialmente épico. Tal feição (...) induz os compositores a utilizarem alguns dos recursos formais já encontrados na obra de Homero e Virgílio (Silva e Oliveira Filho, op. cit.: 125).

Seguem os autores explicando que estes recursos formais fazem parte de epopéias clássicas, de Homero a Camões, nas quais a parte que é denominada de proposição – “conjunto de versos iniciais onde o poeta anuncia seu tema – sempre constitui um unidade bem definida”. Mas também podemos afirmar que tal recurso se encontrava no jongo e nos sambas improvisados, pois da mesma forma suas primeiras partes também são sempre muito bem definidas e introduzem um tema a ser desenvolvido. Seja como for, acreditamos que em qualquer tempo e lugar em que as iniciativas cívicas foram encaradas com alguma seriedade e sinceridade, quando de fato o que importou – ainda que no interregno de uma moratória do cotidiano – foi “o mundo das idéias e dos ideais”, os gêneros épicos sempre foram valorizados e cultivados, conferindo a seus autores justas glórias e a admiração de seus conterrâneos.

Quando em 1946 Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira fizeram “A Conferência de São Francisco”, não tiveram que seguir a imposição de nenhuma determinação ou modelo que veio de cima, a não ser a proposta de que todas as escolas deveriam apresentar enredos celebrando a vitória aliada, que veio do consenso entre as próprias lideranças da escolas e os comunistas da *Tribuna Popular*. Tratar de temas de interesse público é uma estratégia óbvia para quem faz festa, e não há maior momento público de uma sociedade do que as festas. E em 1946, em praticamente todo o planeta, o principal assunto era evidentemente o final da guerra, a superação dos horrores passados, a busca da liberdade e da democracia. Como os sambistas vivem neste mundo, até mesmo na Prazer da Serrinha, domínio de Alfredo Costa, passou-se a viver um clima mais arejado, como prova seu consentimento em deixar que os portelenses Antônio Caetano e Lino dos Reis implantassem meios e técnicas promissoras de melhores resultados, ou ainda que dois jovens fossem os responsáveis pelo samba-enredo. Definitivamente, os sambistas não assumiram “por força de decreto o papel de guardiães da nacionalidade”, como quer Augras (op. cit.: 64). Tal conclusão é cativa de um pensamento que pautou a atuação coletiva dos sambistas pelas idéias de cooptação e autocensura, como “se o povo não pudesse nada”.

Felizmente, o máximo que se pode ir nesta direção é conceder que a imposição acelerou a generalização de regras e orientações que há muito tempo vinham sendo elaboradas, mas que não se desenvolveram simultaneamente por diversas situações, destacando-se a falta de recursos decorrente da guerra. Muito provavelmente foi o que aconteceu com relação à obrigatoriedade das fantasias, fundamentais para a harmonia da escola e a comunicação do enredo, mas que, diante das dificuldades econômicas dos primeiros anos, na década de 30, e durante a guerra, sofreu as limitações na difusão de sua prática. Não por acaso foi a Portela, uma das mais bem organizadas e com maiores recursos da época, que tornou este princípio vitorioso desde 1939, dando base a que Irênio Delgado, em 1948, já numa conjuntura de expansão econômica e com grandes poderes oficiais, pudesse torná-lo um elemento realmente obrigatório no desfile das escolas.

Notas

- 1 Há uma divergência sobre a data deste fato entre Silva e Santos (1989) e Cabral (1996: 95). Enquanto este situa a imposição de Dulcídio Carvalho em 1º de março de 1934, aquelas entendem que o mesmo se deu exatamente um ano depois. Como no desfile de 1935 a escola se apresentou sob a designação de Vai Como Pode, não tivemos dúvida em seguir a posição de Silva e Santos.
- 2 Assim como em outros morros, em Mangueira havia mais de uma comunidade, o que explica a existência de outra escola de samba além da Estação Primeira, a Unidos de Mangueira, na qual se destacava o famoso sambista Geraldo Pereira, conforme explicou Carlos Cachça em depoimento a Cabral (1996: 269).

- 3 Segundo Silva e Santos (1989: 107) as escolas que participaram do desfile e suas respectivas pontuações foram as seguintes: Papagaio Linguarudo – 113; Paraíso do Grotão – 91; Fiquei Firme – 89; Mocidade Louca de São Cristóvão – 105; Parada de Lucas – 119; Unidos do Tuiuti – 129; Unidos de Mangueira – 161; Depois Eu Digo – 163; Vizinha Faladeira – 187; Portela – 175; Unidos do Salgueiro – 90; Unidos de Cavalcanti – 94; Filhos do Deserto – 78; Azul e Branco – 118; Barão da Gamboa – 93; Cada Ano Sai Melhor – 103
- 4 Nuno Linhares Veloso é um exemplo radical de pessoas das classes superiores que se vincularam profundamente ao mundo das escolas de samba. Nascido em 1930, no Ceará, fez parte de uma família rica e é descendente do ex-presidente da República José Linhares. Emigrou para o Rio de Janeiro com dois anos de idade. Na adolescência estudou no Colégio Pedro II, no Campo de São Cristóvão, e passou a frequentar o morro de Mangueira, conhecendo então dona Zica. Posteriormente, já estudante de filosofia conheceu Cartola. “Eu fazia tudo pra não trabalhar. Estudei o quanto pude, só pra ter uma desculpa pra não trabalhar”. Assim foi para a Inglaterra fazer mestrado em filosofia da arte. Ao retornar ao Brasil, em 1951, recusou-se a seguir carreira e foi morar na Mangueira, na casa de Cartola, e virou sambista. “A gente não precisava de dinheiro pra viver. Eu ia lá no Pindura [Pindura Saia], conversar com os malandros. Chegava em casa tarde. Cartola tava dormindo. Quando ele acordava, quem tava dormindo era eu. Ele tinha medo da minha convivência com os marginais. Me dava bronca. Proibia. A Zica ajeitava as coisas. A gente ficava fazendo samba o tempo todo. Quando ele arranjava um biscate, me levava junto. Ele foi o meu segundo pai. Pra me tirar da vagabundagem, já que eu não trabalhava mesmo, ele me obrigou a estudar direito. Foi comigo fazer matrícula no Catete. Eu fiz o curso de 1954 a 1959. De 1951 a 1963 eu transei com a escola de samba. Fui presidente da Ala dos Compositores de 1957 a 1960” (cf. Silva e Oliveira Filho, 1997: 97).
- 5 Segundo Augras (op. cit.: 45) “essa proibição do recurso a ‘sonhos ou imaginação’ *chega a doer*. Qual será o espaço do samba-enredo se não for o imaginário?” (grifos nossos) Entretanto, a nosso ver, esta crítica, verdadeiro deboche de Augras ao regulamento da UES, revela sua incompreensão ou preconceito de classe em relação aos sambistas. Primeiro, porque sabemos que um bom regulamento deve ser o mais explícito possível, no sentido de se evitar possíveis ambigüidades ou imprecisões; segundo, porque este regulamento tinha que ser compreendido sobretudo pelos sambistas, que obviamente não tinham a obrigação de serem dotados dos mesmos recursos conceituais que pessoas letradas supostamente podem dispensar.
- 6 Contrastando frontalmente com a posição de Augras exposta na nota anterior, Marília T. Barboza da Silva, ao escrever o prefácio da segunda edição de *seu Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*, assim refletiu a compreensão da alteridade adquirida junto aos velhos sambistas com quem ela, junto com Lygia Santos e Arthur de Oliveira, teve o privilégio de conviver e entrevistou no final da década de 70. “Quando a gente resolve, por pouco que seja, viver a vida de outrem, deixa, é claro, de viver a própria vida. Desta forma, em 1978, deixei um pouco de ser Marília – mulher, branca, jovem, de classe média, cultura sistemática de nível superior, dois cursos universitários, carreira de relativo sucesso, bem casada, dois filhos pequenos, moradora da Zona Sul no final dos anos 70, para virar Paulo, – homem, negro, de meia-idade, da classe pobre, curso primário incompleto, lustrador de profissão, carreira artística de relativo sucesso (?), casado, sem filhos, morador do subúrbio, morto na virada nos anos 40 para 50. Como se pode ver, as diferenças eram bem maiores que a simples cor aparente de nossas peles: entre o meu mundo e o de Paulo havia uma intransponível muralha construída durante séculos por uma cultura colonialista, de valores éticos e estéticos deploráveis, que me fizeram, diversas vezes, envergonhar-me da posição privilegiada que tinha. Quantas vezes pensei, [se a pesquisa se referisse a fatos ocorridos a algumas décadas anteriores] possivelmente Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e tantos outros ... seriam escravos. À medida que essas evidências se impunham, mais crescia a meus olhos a figura de Paulo: sem cultura oficial, sem o respaldo das análises de Gilberto Freire, Arthur Ramos, Edson Carneiro, Roger Bastide, Pierre Verger, Jacob Gorender, de uma boa dezena de brazilianistas e de tantos outros autores, apoiado apenas na própria intuição e no seu talento de “ante-projeto” de artista, como modestamente se intitulava, o negro humilde de Oswaldo Cruz concorrera mais para derrubar a muralha com a trombeta ritmada dos seus sambas e a delicada firmeza de seus propósitos do que toda a turma do lado de cá, à qual eu não podia negar pertencer” (Silva e Santos, 1989: 15).
- 7 Cabral (1996: 132) acrescenta ainda que durante 47 anos *Native Brazilian Music* foi uma obra difícil de ser encontrada no Brasil, “só tendo acesso a ele colecionadores como Lúcio Rangel, Flávio Silva e Humberto Franceschi, além do compositor Donga. Em 1987, ano do centenário de Villa-Lobos, graças a Flávio Silva, que cedeu os seus álbuns para que fosse feita a reprodução, o Museu Villa-Lobos (...) reuniu as 16 gravações num *long-play*, possibilitando que outras pessoas tivessem acesso àquele documento histórico. Depois de tantos anos, vale ressaltar dois detalhes: Cartola recebeu apenas mil e quinhentos réis, um ano depois do lançamento, pela venda dos álbuns nos Estados Unidos; se o Itamarati fosse interessado em trabalhos desse tipo, já deveria ter encomendado uma pesquisa nos arquivos da antiga Columbia para encontrar a íntegra da fita original, com 39 preciosidades da música popular brasileira”.
- 8 Silva e Santos (op. cit.: 25, 29) explicam em detalhe e citando diversas fontes que a palavra “gurufim” designa o velório de pretos e pobres em algumas comunidades do Rio de Janeiro e do Brasil. Citando o *Dicionário folclórico brasileiro*, de Luiz da Câmara Cascudo, informam que se trata de “canto de velório negro em São Paulo. Prosódia de golfinho. Nelson Mota registrou um gurufim no morro de Papagaio, cidade de São Paulo, como ‘brincadeira para distrair velório’. ‘O delfim, nos cultos do Mediterrâneo, era cetáceo sagrado, salvador de vidas e ligado às reverências de Afrodite, deusa marítima. A imagem da alma dos mortos atravessava o mar para alcançar o outro mundo, a barca dos mortos, os peixes acompanhantes e defensores, entre todos o golfinho, amigo de Arion, é crença egípcia que se espalhou amplamente. O gurufim será um vago elemento, recordando essa jornada de iniciação, já liberta das contingências”. Silva e Santos observaram que Câmara Cascudo ignorou que tal cerimônia também existe no Rio de Janeiro, e estranharam que a

palavra fosse desconhecida para Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, porque além de o termo estar presente em pelo menos dois sambas cariocas, constataram também que tais velórios foram narrados, ainda que sem a mesma designação, em livros como *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria Jesus. O gurufim é um velório onde se passa o tempo, brincando, cantando. Há jogos de adivinhações, bebedeiras, lembranças do morto, enfim, artifícios que buscam aliviar a dor da morte. De nossa parte gostaríamos de acrescentar o seguinte. No princípio dos anos 70 houve um gurufim de um membro da Portela que morava no morro do Fubá, em Cascadura. O morto era um sujeito muito educado, nosso vizinho, e sempre o víamos cumprimentar a todos, porém não mantinha intimidades com quase ninguém da localidade. No dia em que morreu ficamos na rua apreciando aquele esquisito velório. Ali se brincou e bebeu durante a noite toda conforme a regra. Nos dias seguintes a cerimônia foi comentada entre nossos amigos, muitos eram pretos e pelo menos um tinha parentes na Império Serrano, porém, ninguém manifestou saber que aquilo foi um gurufim. Só reconhecemos naquela cerimônia um gurufim quando lemos sua descrição em Silva e Santos, vinte anos depois.

FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA

Paulinho da Viola

Se um dia
Meu coração for consultado
Para saber se andou errado
Será difícil negar
Meu coração tem mania de amor
Amor não é fácil de achar
A marca dos meus desenganos ficou, ficou
Só o amor pode apagar
Porém, ai, porém
Há um caso diferente
Que marcou em breve tempo
Meu coração para sempre
Era dia de Carnaval
Carregava uma tristeza
Não pensava em novo amor
Quando alguém que não me lembro anunciou
Portela, Portela
O samba trazendo a alvorada
Meu coração conquistou
Ah minha Portela
Quando vi você passar
Senti meu coração apertado
Todo o meu corpo tomado
Minha alegria voltar
Não posso definir aquele azul
Não era do céu
Não era do mar
Foi um rio que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar

conclusões

Ao chegarmos ao final do percurso a que nos propusemos, sentimo-nos tentados a fazer considerações sedutoras e generalizantes para explicar o Brasil. Porém, sabemos que o mais prudente é reconhecer que apenas adentramos um pouco mais em nossa cidade, e que aí sim, examinando uma de suas particularidades, compreendêmo-la universal. E nesse sentido, a invenção e a ascensão das escolas de samba confirmam e podem exemplificar que de fato as festas populares são indestrutíveis, como sustentou Bakhtin; elas são um exemplo de como as festas populares lograram sobreviver e mesmo crescer diante da incredulidade de seus inimigos na modernidade, conforme vimos em nossos pressupostos teóricos.

Assim, podemos concluir que as escolas de samba não são prisioneiras incondicionais dos estratagemas da dominação político-ideológica, e que também não são herdeiras de uma tradição africana fossilizada, porque fundamentalmente são criações e tradições modernas, datadas, frutos dos esforços admiráveis de parte do povo carioca, de competências manifestas especialmente em suas lideranças, seus heróis, poetas e anciãos que viveram em certas localidades da cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX.

É muito fácil reconhecer as dimensões das escolas de samba a partir de seu espetáculo, de sua contribuição para a cultura festiva da cidade. Bem menos evidente é a constatação da importância que elas puderam ter para as comunidades que lhes deram vida, de como tais instituições culturais tiveram uma função bem objetiva na relação que estes grupos estabeleceram com seu meio ambiente: a favela, o subúrbio e a cidade. Por esta razão, esperamos que este trabalho venha a contribuir para valorizar as idéias recuperadas por Glacken sobre a antiga e reconhecida percepção de que os jogos, as competições desportivas, artísticas e musicais são sempre fundamentais para o entendimento que toda e qualquer comunidade humana tem do seu meio ambiente e de si mesma. Por isso, reafirmamos que até hoje, e mais ainda no período estudado, antes de as escolas de samba terem dado um rosto e uma identidade para a cidade e para a nação, elas operaram o prodígio de aglutinar, de organizar, de valorizar, de coesionar civicamente aqueles lugares e pessoas que se acreditava não terem qualquer expressão política e cultural para a cidade.

Esperamos também ter demonstrado que a transformação do samba e das escolas de samba em representação nacional foi um processo muito mais complexo do que em geral se pensa, porque não dependeu apenas de sua escolha e incentivo pelas camadas políticas e intelectuais, nem se resumiu ao lugar-comum de instrumento de manipulação política das classes populares. Baseamo-nos não só naquilo que teórica e empiricamente demonstra a relativa autonomia das classes subalternas para reelaborarem os valores que vêm de cima, mas igualmente porque o espaço festivo não pode ser resultado de uma simples concessão ou da indiferença, pois invariavelmente é objeto de disputa entre os distintos grupos sociais que precisam estabelecer estratégias e manejar competências que lhes permitam ganhar a atenção pública, atender realmente a sua demanda festiva, instaurando assim um clima de festa. E nesse sentido as decisões sobre o que e o como deve ser celebrado são sempre resultados de elaborações de seus sujeitos celebrantes, que negociam entre si e com a comunidade celebrante as diversas opções existentes.

No final dos anos 20 não existia uma escola de samba pronta e acabada no Rio de Janeiro para receber o reconhecimento nacional; no máximo ela jazia em "depósitos folclóricos". A princípio

ela foi uma estratégia defensiva pensada por certos grupos populares que queriam participar do Carnaval sem serem constrangidos pela polícia, mas que paralelamente procuravam inovar o que existia e se distinguir das manifestações carnavalescas então dominantes. O núcleo de seus elementos rituais foi negociado entre seus sujeitos celebrantes, e a formulação alcançada atingiu rapidamente o gosto de grande parte do público, de forma que, ao mesmo tempo que as escolas de samba se reproduziram pelo território da cidade, também foram conquistando apoio e admiradores no meio culto. Foi principalmente refletindo e expandindo tais competências que os sambistas puderam eleger o Brasil como seu objeto celebrado.

Muito antes de imaginarmos este trabalho, lemos em *Crítica à razão tupiniquim* que “fazer filosofia é fazer um *streap-tease* cultural, é enxergar um palmo diante do nariz” (Gomes: 1980). Continuamos de acordo com Gomes quanto às distâncias necessárias para a filosofia. Obviamente, fazer geografia requer que divisemos uma realidade que está um pouco mais distante. Quanto ao “*streap-tease* cultural”, pensamos, como muitos críticos, que o seu momento mais público no Brasil sejam os desfiles das escolas de samba.

Agora, já quase terminando este trabalho, Lessa (op. cit.) publica *O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca de auto-estima* que, de imediato, especialmente por seu título, aderiu completamente à nossa reflexão particular. As manifestações festivas são sempre movidas pela busca de auto-estima dentro de uma comunidade. Desde o princípio tivemos o sentimento de que estudar a construção das escolas de samba seria refletir sobre uma parte desta busca em nossa cidade. Assim, ficamos particularmente satisfeitos com nosso estudo, porque parece que problematizamos uma preocupação que se mostra contemporânea, o que é pelo menos um bom começo para uma discussão. É com o espírito acima mencionado que tomamos a liberdade de concluir que “o Rio de todos os Brasis” acontece, sobretudo, nos enredos e desfiles de nossas escolas de samba.

referências bibliográficas

- Abreu, Mauricio A. A periferia do ontem: o processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro. *Espaço e Debates*, nº 21, 1987.
- _____. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- Almirante (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- Alves, Rodrigo; Costa, Cristiane. Entrevista – Roberto da Matta – No Carnaval, o cotidiano é constituído ao contrário. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 4 de março de 2000, p. 3.
- Amaral, Aracy. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975.
- Anderson, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989.
- Anderson, K.; Gale, F. (eds.). *Inventing Places. Studies in cultural Geography*. Melbourne, Longman Cheshire, 1992.
- Augras, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Barbosa, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1971.
- Barnett, Clive. The cultural turn: fashion or progress in human geography. *Antipode*, 30:4, 1998, pp. 379-394.
- Bataille, Georges. *La parte maldita y La noción de gasto*. Barcelona, Edhasa, 1974.
- _____. *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1975.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza, 1977.
- Benchimol, Jayme Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- Bibliografia do Carnaval brasileiro/Biblioteca Amadeu Amaral. Rio de Janeiro, IBAC/UFRJ, 1992.
- Brokenfield, H. C. Questions on the human frontiers of geography. *Economic geography*, 1964, v.40, pp. 283-303.
- Burke, Peter. Historia popular o historia total. In: Samuel, Raphael (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Editorial Crítica, (1984) pp. 71-77.
- _____. El descubrimiento de la cultura popular. In: Samuel, Rapahael (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Editorial Crítica, (1984) pp. 78-92.
- _____. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- _____. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: Burke, Peter (org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo, Editora UNESP, 1992, pp. 7-37
- _____. E o mundo fica de ponta-cabeça, *Folha de São Paulo*, Caderno mais!, 17 de março de 1996, p. 5.
- Cabral, Sérgio. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro, Graphos Industrial Gráfico, 1974.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.
- Calvo, Enrique G. *Estado de fiesta*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Canclini, García Nestor. Las políticas culturales en América Latina. *Materiales para la comunicación popular*, nº 1, Lima, 1984.
- Candeia e Isnard. *Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Editora Lidador/Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978.

- Capel, Horacio: Percepción del medio y comportamiento geográfico. *Revista de Geografía*, Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona, v. VII, nº 1, 2, enero-diciembre, 1973.
- _____. *Filosofia y ciencia en la Geografía contemporánea. Una introducción a la Geografía*. Barcelona, Barcanova, 1981.
- _____. Historia de la ciencia e historia de las disciplinas científicas. Objetivos y bifurcaciones de un programa de investigación sobre historia de la geografía. *Geo Crítica, Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, nº 84, Barcelona, Universidad de Barcelona, diciembre, 1989.
- _____. Clarence J. Glacken (1909-1989). In: Glacken, J. Clarence. *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental, desde la Antigüedad al siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- Cardoso, Elizabeth D. et al. *História dos bairros, memória urbana: Tijuca*. Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia/Index Editora, 1984.
- Carendel, Luis: *Prólogo*, In: Sánchez, María Ángeles. *Fiestas Populares. España Día a Día*. Maewa Ediciones, Madrid, 1998.
- Carneiro, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957.
- _____. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid, Taurus, 1989.
- Carvalho, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Castels, Manuel: La ciudad y la cultura: la experiencia de San Francisco, In: Castels, M. *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 151, 237.
- Cavalcanti, Maria Laura V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores aos desfiles*. Editora UFRJ/Minc/FUNARTE, 1994.
- Cazeneuve, J. *Sociología del rito*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- Chaloub, Sidney. Prefácio, In: Pereira, Leonardo Afonso. M. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- Cirese, A. M. Ensayos sobre las culturas subalternas. *Cuadernos de la Casa Chata*, México, 1980.
- Claval, Paul. Les géographes et les réalités culturelles. *L'Espce géographique*, vol. 10, 1981, pp. (242-248).
- _____. *Geografía Humana y Económica Contemporanea*. Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- _____. From Michelet to Braudel: personality, identity and organization of France. Hooson, D., *Geography and national identity*. Blackwell, Oxford, UK; Cambridge, USA, 1994, pp. 39, 70.
- _____. Les points-clefs de la géographie culturelle. *Bull. Assoc. Géogr. Franç.*, Paris, 1996 -1, pp. 1-10.
- Colliva, Paolo. Povo, *Dicionário de política (Norberto Bobbio e outros)*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995.
- Corrêa, Roberto Lobato: Carl Sauer e a geografia cultural. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, 51 (1) jan-mar, 1989, pp 113-122.
- Costa, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.
- Deffontaines, Pierre. *Geographie et religion*. Paris, Gallimard, 1948.
- Do cosmógrafo ao satélite. Mapas da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- Duncan, James S. The superorganic in american cultural geography, *Annals of the Association American Geographers*, V. 70, nº 2, June 1980, pp 181-198).
- Duncan, James; Ley, David (eds.). *Place, Culture, Representation*. London and New York, Routledge, 1993.
- Durkheim, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- Edmundo, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.
- Efegê, J. *Ameno Resedá. O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965.
- _____. Para os racistas, "Os Oito Batutas" eram "negróides" e "pardavascos". Efegê, J., *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, pp. 183-184.
- Eneida. *História do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1958.

- Fazenda, José Vieira. Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1921.
- Fernandes, Nelson da Nobrega. *O "rpto ideológico" da categoria subúrbio. Rio de Janeiro (1858-1945)*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, PPGG-UFRJ, 1996^a.
- _____. O subúrbio e a cidade: Notas para uma geografia das escolas de samba no Rio de Janeiro (1920-1940), In: *Anais do IV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, Rio de Janeiro, UFRJ/PROURB, 1996b.
- _____. La ciudad y la fiesta. Orígenes, desarrollo y significado de las "escolas de samba" de Rio de Janeiro (1928-1941), In: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, nº 24, 1 de julio de 1998 (<http://www.ub.es/geocrit/sn-24.htm>).
- _____. O samba em "O homem e a Guanabara". In: *I Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico, Eixos Temáticos*, Rio Claro, UNESP-ICGE, 1999, v.1 pp. 49, 52.
- _____. *Festa, cultura popular e identidade nacional. As escolas de samba do Rio de Janeiro (1928-1949)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Geografia, UFRJ, 2001.
- Frias, Lena. O mundo tem 19 Sapucaís. *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 5 de março de 2000, p. 17.
- _____. Mangueira, Estação Primeira, 70 anos. *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 1º de fevereiro de 1998, pp. 6, 7.
- Gardel, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Documentação e Informação, 1996.
- Gawryszewski, Alberto. *Administração Pedro Ernesto: Rio de Janeiro (DF) 1931– 1936*. Tese de Mestrado, Niterói, UFF-ICHF, 1988.
- Gelner, Ernest. *Cultura, identidad y política*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- Gerson, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro, Brasilianna, 1965.
- Giner, Salvador. Ciudad y politeya en la Europa Meridional. Algunas reflexiones históricas y sociológicas, In: Alabart, Anna; García, Soledad; Giner, Salvador (comps.), *Classe poder y ciudadanía*. Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Glacken, Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- Goldwasser, Maria Julia. *O Palácio do Samba. Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.
- Gomes, Paulo César da Costa. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996.
- Gomes, Roberto. *Crítica à razão tupiniquim*. São Paulo, Cortez, 1980.
- Gramsci, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- Haesbaert, Rogério. Território, poesia e identidade. *Espaço e sociedade* nº3, Rio de Janeiro, UERJ/NEPEC, dez, 1996, pp.20-32.
- Harris, Marvin. *Materialismo cultural*. Madrid, Alianza, 1982.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiesta de locos*. Barcelona, Península, 1988.
- Hobsbawm, E.; Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- Hobsbawm, E. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990^a.
- _____. *História social do jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990b.
- Holzer, Werther. A geografia humanista: uma revisão. *Espaço e cultura*, nº 3, Rio de Janeiro, UERJ/NEPEC, dez. 1996, pp. 8-19.
- Hooson, David. Introduction. *Geography and national identity*. Blackwell, Oxford, UK; Cambridge, USA, 1994.
- Huizinga, J. *Homo ludens*. Madrid, Alianza, 1972.
- Isambert, F. A. *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*. Paris, Minuit, 1982.
- Jesus, Gilmar Mascarenhas de. Do espaço colonial ao espaço da modernidade: os esportes na vida urbana do Rio de Janeiro. *I Coloquio Internacional de Goecritica: Iberoamerica ante los retos del siglo XXI*. Universidad de Barcelona, Sección. La ciudad en transformación, 26 y 27 de mayo de 1999.

- Lamego, Alberto Ribeiro. *O homem e a Guanabara*. Rio de Janeiro, IBGE-CNG, 1964.
- Lauherhass Jr., Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EUSP, 1986.
- Leal, José de Souza; Barbosa, Arthur Luiz. *João Pernambuco: a arte de um povo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- Leite, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, Pioneira, 1976
- Leopoldi, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis, Vozes, 1978
- Lessa, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro, Record, 2000
- Llosa, Mario Vargas. La erección permanente. *El País* (Opinión), 1/3/1999, p. 15
- Lopes, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992
- Marquard, Odo. Pequeña filosofía de la fiesta. In: Schultz, Uwe. *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Altaya, 1998
- Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997
- Martins, José de Souza. *Subúrbio. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo: Hucitec; São Caetano do Sul do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992
- Matamoro, Blas. *El tango*. Madrid, Acento Editorial, 1996.
- Matta, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983
- Matos, C. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- Medina, Carlos Alberto. *Um ponto de vista sobre a favela de Mangueira*. Rio de Janeiro, IAB/BNH, ed. Mimeografada.
- Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba. Estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- Mello, João B. F. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira – 1928/1991. Uma introdução à geografia humanística*. Tese de mestrado, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Geografia, UFRJ, 1991.
- Morais Filho, Melo. *Festas e tradições populares no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1979.
- Moreno, I. *Confradías y hermandades andaluzas*. Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.
- Motta, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. Ática, São Paulo, 1980
- Moura, Gérson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986
- Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. 2 ed. rev. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura 1995.
- Mumford, Lewis. *A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- Oliveira, José Luiz de. *Uma estratégia de controle. A relação do poder de Estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985*. Tese de mestrado, Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, 1989
- Oliveira, Lúcia Lippi de. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1990
- Oliveira, Nilza. *Quaesitu. O que é escola de samba?* Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996
- Ortiz, Renato. *Cultura e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985
- Pandolfi, Dulce. *Camaradas e companheiros. História e memória do PCB*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.
- Pereira, Leonardo Affonso M. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- Petzoldt, Leander. *Los Carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la Edad Moderna*. In: Schultz, Uwe. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Altaya, 1998, pp. 149, 165.
- Price, Marie; Lewis, Martin. The reinvention of cultural geography. In: *Annals of the Association of American Geographers*, v. 83 n° 1, March 1993, pp. 1-17.

- Queiróz, Maria Isaura Pereira de. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro, ou a domesticação da massa urbana. Ciência e cultura*, 36 (6): pp. 892, 909, 1984.
- _____. *Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional, Ciência e cultura*, 39(8); pp. 717, 729, 1987.
- _____. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- Raphael, Alison. *Samba and social contract, popular culture and racial democracy in Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, New York, Columbia University, 1980.
- Reis, José de Oliveira. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos: evolução urbanística da cidade*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.
- Ribeiro, Luis César de Queiróz. *Capital imobiliário, propriedade fundiária e espaço urbano: contribuição ao estudo da urbanização do Rio de Janeiro – 1870/1930*. Rio de Janeiro, PUR/UFRJ, 1983 (mimeo).
- Rio, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- Rosendhal, Zeny. *Espaço e religião: uma abordagem geográfica*. Rio de Janeiro, UERJ/NEPEC, jun, 1996^a.
- _____. O sagrado e o urbano: gênese e função das cidades. *Espaço e cultura*, nº2, Rio de Janeiro, UERJ/NEPEC, 1996b.
- Samuel, Raphael: *Historia popular, historia del pueblo*. In: Samuel, Raphael (ed.). *Historia popular y teoria socialista*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984a, pp.15-47.
- _____. *Historia y teoria*. Samuel, Raphael (ed.). *História popular y teoria socialista*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984b pp. 48-70.
- Santos, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- Sauer, O. Carl. *Geografia Cultural. Espaço e sociedade*. nº 3, Rio de Janeiro, UERJ/NEPEC, dez, 1996, pp.1-7.
- Schmitt, Uwe. *Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock*. In: Schultz, Uwe, *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1998, pp. 343, 356.
- Schultz, Uwe. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1998.
- Smith, W. R. *El sistema de fiesta y el cambio economico*. Mexico, FCE, 1977.
- Sebe, José Carlos. *Carnaval, carnavais*, São Paulo, Editora Ática, 1986.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Silva, Marília T. B da; Oliveira Filho, Arthur. *Silas de Oliveira. Do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- _____. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.
- Silva, Marília T. B.; Santos, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1989.
- Soares, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- Sodré, Moniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Editora Vozes, 1988.
- _____. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.
- 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.
- Soja, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- Tupy, Dulce. *Carnavais de guerra. O nacionalismo no samba*. Rio de Janeiro, ASB, 1985.
- Vainfas, Ronaldo. Prefácio. In: Soihet, R. *A subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- Valença, Rachel T.; Valença, Suetônio S. *Serra, Serrinha, Serrano: o Império do Samba*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- Vasconcelos, Francisco de. *Império Serrano: primeiro decênio (1947-1956)*. Rio de Janeiro, s/ed, 1991 .
- Velloso, Monica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988.
- Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995
- Villaroya, Antonio Ariño. *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona, Antrophos; Madrid: Ministerio da Cultura, 1992.
- Wagner, Philip L.; Mikessel, M. W. (eds.). *Readings in Cultural Geography*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- Wagner, Philip L.: Foreword. Culture and Geography: Thirty years of advance. In: Foote, Kenneth E.; Hugil, Peter, E.; Mathewson, Kent; Smith, Jonathan (eds.). *Re-Reading in cultural geography*, Austin, University of Texas, 1994, pp.3-8.
- Warren, Stacy. *This heaven gives me migraines: The problems an promise of landscape of leisure*. In: Duncan, James; Ley, David. (eds.) *Place, Culture, Representation*. London and New York, Routledge, 1993.
- Waterman, Stanley. *Carnivals for elites? The cultural politics of arts festival*. *Progress in Human Geography*, 22, 1 (1998) pp. 57-74 .
- Wildung, Dietrich. La fiesta de Opet en el antiguo Egipto. In: Schultz, Uwe. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1998.

RIO



PREFEITURA

CULTURAS

ISBN: 85-88530-03-1