



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Comunicação Social

Vicente Magno Figueiredo Cardoso

**“Saudamos a imprensa e pedimos passagem”:** um estudo sobre midiatização das escolas  
de samba do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2008

Vicente Magno Figueiredo Cardoso

**“Saudamos a imprensa e pedimos passagem”:** um estudo sobre midiatização das escolas  
de samba do Rio de Janeiro



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Ronaldo Helal

Co-orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C268 Cardoso, Vicente Magno Figueiredo.  
Saudamos a imprensa e pedimos passagem : um estudo sobre mídiatização das escolas de samba do Rio de Janeiro / Vicente Magno Figueiredo Cardoso. – 2008.  
103 f.

Orientador: Ronaldo Helal.  
Co-orientador: Luiz Felipe Ferreira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social.

1. Escolas de samba - Teses. 2. Rio de Janeiro (RJ) - Carnaval - Teses. 3. Comunicação de massa – Teses. I. Helal, Ronaldo. II. Ferreira, Luiz Felipe. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. IV. Título.

CDU 394.25

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

---

Assinatura

---

Data

Vicente Magno Figueiredo Cardoso

**“Saudamos a imprensa e pedimos passagem”:  
um estudo sobre midiaticização das escolas de samba do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 28 de Abril de 2008.

Banca examinadora:

---

Prof.º. Dr.º. Ronaldo Helal (Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof.º. Dr.º. Luiz Felipe Ferreira (Co-orientador)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof.ª. Dr.ª. Maria Laura Cavalcanti  
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ

Rio de Janeiro

2008

## **DEDICATÓRIA**

Esse trabalho é dedicado a Seu Roberto, meu avô, de quem herdei o gosto pelas coisas do carnaval da nossa cidade do Rio de Janeiro.

## AGRADECIMENTOS

A Seu Carlos e Dona Glória, pais que sempre deram força para seguir nessa empreitada.

À Paula que me aturou durante todo o processo de pesquisa e redação, e por sua paciente e atenta revisão.

Ao meu orientador Ronaldo Helal, essencial no desenvolvimento desse trabalho e nas indicações de direções a ser tomadas.

Ao meu co-orientador Felipe Ferreira por ser incrivelmente generoso em dividir o que sabe sobre a festa que encanta nossos olhos e corações.

Aos professores Luciane Lucas, Ricardo Freitas, João Maia e Liv Sovik, pelos comentários, conselhos e ensinamentos.

Aos amigos Roberta Carvalho e Fábio 'Fabato' Torres e (à chefe, além de amiga) Graça Lago.

Nas noites enluaradas  
No tempo do cativoiro  
Todos devem conhecer  
A fama de carrasco  
Do coronel Trigueiro

Mas existia um porém  
É que o "seu" coronel, toda fúria perdia  
Quando escutava no terreiro  
Um preto velho amarrado no tronco  
Que entoava sua melodia

Era o Samba, sim senhor  
Entoadado com sofrimento e dor  
Neste ritmo cadenciado  
Que pelo Brasil se propagou  
Radiofonia, imprensa falada  
Associação, departamento de turismo  
Que com muito brilhantismo  
Pelo nosso samba trabalhou  
Confederação Brasileira  
Lutou pelo mesmo ideal  
Para que o samba se tornasse  
O orgulho nacional

*Toco e Cleber*  
(Samba-enredo da Mocidade Independente  
no carnaval de 1958)

## RESUMO

CARDOSO, Vicente Magno Figueiredo. *Saudamos a imprensa e pedimos passagem: um estudo sobre midiaticização das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2008. 98 f. Dissertação – (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

O Carnaval é uma festa que se mantém em constante construção, momento em que vários grupos sociais estão se comunicando freneticamente. Os meios de comunicação são, desde o século XIX, um importante mediador da troca de informações entre esses mesmos grupos que vivem a cidade do Rio de Janeiro. A imprensa, a partir dos concursos que promoveu, agiu de maneira determinante na organização da festa carnavalesca. Em meio a mudanças de representações, as escolas de samba, nascidas no século XX, negociaram com outros grupos sociais, por meio da mídia, para ganhar maior visibilidade e notoriedade. A negociação levou as escolas à midiaticização, ou seja, à criação de representações sobre elas que são expostas pelos meios de comunicação.

**Palavras-chave:** Escolas de samba. Cultura. Comunicação. Mídia. Rio de Janeiro, RJ.



## **ABSTRACT**

The Carnival is a commemoration which is in constant construction. It's a time when several social groups encounter one another. The media are, since the nineteenth century, an important mediator of the exchange of information among the various groups that live in the city of Rio de Janeiro. The press has acted in crucial ways in the organization of the Carnival events, specially on the promotion of competitions. Among the changes of social representations, samba schools have negotiated with other social groups, through the media, to gain greater visibility and notoriety. The negotiation led schools to mediatization, namely the creation of representations on which they are exposed by the media.

**Keywords:** Samba schools. Culture. Communication. Media. Rio de Janeiro, RJ.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>METODOLOGIA</b>	13
<b>I. ENTRUDO, DESFILES, SAMBA ETC. O CARNAVAL BRASILEIRO DA COLÔNIA À REPÚBLICA</b>	15
I.1. <b>Que festa é essa?</b>	15
I.1.1. <u>O Entrudo</u>	18
I.1.2. <u>Os bailes</u>	19
I.1.3. <u>Cortejos, os primeiros desfiles</u>	20
I.1.4. <u>Reorganização do carnaval</u>	21
I. 1.5. <u>As primeiras escolas de samba</u>	23
I.1.5.a. Deixa Falar, a primeira escola de samba	24
I.1.5.b. Surge o nome “escola de samba”	28
I.1.6. <u>Lutas culturais e as escolas de samba</u>	30
<b>II. A DINÂMICA DAS ESCOLAS DE SAMBA</b>	35
II.1. <b>O jogo do bicho no samba</b>	46
II.2. <b>Relacionando-se e confrontando-se</b>	49
II. 3. <b>O desfile</b>	51
II.4. <b>“Samba” x “Visual” nas escolas de samba</b>	52
<b>III. OFICIALIZAÇÃO DO CARNAVAL</b>	57
III.1. <b>Carnaval civilizador</b>	60
III.2. <b>A nova representação da tradição</b>	61
III.3. <b>Oficialização das escolas de samba</b>	63
<b>IV. O CARNAVAL E OS VEÍCULOS DE COMUNICAÇÃO</b>	66
IV.1. <b>Ação ‘pedagógica’ da imprensa carnavalesca</b>	68
IV.2. <b>Crítica da imprensa motivando transformações</b>	71
IV.3. <b>As escolas de samba e a comunicação de massa</b>	73
IV.4. <b>Saudando e pedindo passagem</b>	77
IV.5. <b>Mediatização</b>	81
<b>V. MEDIATIZAÇÃO NA MOCIDADE INDEPENDENTE</b>	85
V.1. <b>Surgimento da escola</b>	85

V.2.	<b>Samba x visual na Mocidade Independente .....</b>	87
V.3.	<b>Mecenato do jogo do bicho e mudança na representação acerca da escola ..</b>	89
V.4.	<b>As várias formas de ver a mesma escola .....</b>	91
V.5.	<b>O sambista em meio à midiatização .....</b>	92
V.5.1.	<u>As transformações das escolas de samba .....</u>	93
V.5.2.	<u>Meios de comunicação .....</u>	94
V.5.3.	<u>Cobertura da imprensa .....</u>	95
VI.	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	98
VII.	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	102

## INTRODUÇÃO

As escolas de samba do Rio de Janeiro, desde o início da década de 1980, chamaram a minha atenção. Primeiro pelo ritmo tocado, depois pelas formas, cores e animação das apresentações e, mais adiante, pela referência de uma delas, em especial, ao seu bairro de origem na cidade, adjacente àquele onde eu vivia. Anos se passaram, a identificação com as escolas aumentou, assim como o gosto pelo Carnaval que, em dado momento, restringia-se a observar os desfiles desses grupos carnavalescos.

Minha aproximação daquele universo de sambas-enredo, baterias, alegorias, passistas etc, aconteceu gradativamente. A visão trazida pela condição de profissional de comunicação possibilitou um ponto de vista crítico sobre a relação entre os grupos carnavalescos e a mídia que cobria seus preparativo e suas apresentações durante o Carnaval. Os questionamentos feitos, ainda intimamente, foram aguçados a partir da participação em uma lista de discussão por mensagens eletrônicas pela internet chamada “Salve a Mocidade”, que discutia assuntos sobre a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Debatia-se, entre outros assuntos, a forma como a agremiação era vista pelos próprios componentes, pelos órgãos de imprensa e até por ela mesma. Tópico, que instigou a ponto de começar a investigação que vem a seguir.

Embora, como será visto mais adiante, as escolas de samba não sejam entendidas como foco de resistência cultural, observo que atuam como referencial simbólico do que se entende como “cultura afro-descendente”. Esse trabalho não entrará nessa discussão, focando-se basicamente nas questões que observam como esses grupos são instituições dotadas de agilidade em se posicionar diante da sociedade que lhes é apresentada e como lidam com os meios de comunicação, que também chamaremos de mídia.

O sambista – que além de ser um amante do ritmo, será entendido nesse trabalho como o indivíduo ligado à agremiação – será observada em especial suas representações, uma vez que é a reunião desses personagens que dá corpo à instituição que chamamos escola de samba.

O título “Saúdamos a imprensa e pedimos passagem” é uma alusão à forma como grupos carnavalescos, e não só as escolas de samba, abriam seus desfiles. Optei por essa denominação por entender que há uma proximidade grande entre as formas atuais de se brincar Carnaval e a atuação dos órgãos de comunicação, o que também será visto mais adiante.

Essa discussão vai envolver alguns temas que permeiam o universo das escolas de samba que se apresentam no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Esses temas foram separados em capítulos para facilitar sua compreensão. No primeiro capítulo, *O Carnaval brasileiro, da colônia à República*, busco ajuda basicamente nas pesquisas de Felipe Ferreira sobre o Carnaval no Brasil, na de Eduardo Granja Coutinho sobre imprensa especializada em Carnaval na Primeira República e em Sérgio Cabral, especificamente sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro. Esse trecho do trabalho procura demonstrar como as trocas culturais e principalmente os órgãos de comunicação desse período agiram como negociadores e responsáveis pela formatação do que se conhece hoje como Carnaval no Rio de Janeiro.

No capítulo seguinte, *A dinâmica das escolas de samba*, tomo por base as pesquisas da antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti sobre escolas de samba. Os trabalhos falam sobre o funcionamento dessas instituições durante todo o ano – fora do Carnaval – e apresentam tensões de dentro desses grupos carnavalescos que são interessantes para esse estudo como “plástica dos desfiles” x “samba no pé”.

Mais adiante, no capítulo *Oficialização do Carnaval*, a discussão tem os auxílios do crítico literário Silviano Santiago e do antropólogo Hermano Vianna, que, por caminhos diferentes, mas que dialogam entre si, desenvolveram pensamentos acerca das transformações culturais que permitiram que manifestações populares como o samba e as escolas de samba deixassem sua antiga condição desprivilegiada.

Após essa exposição, no capítulo *O Carnaval e os veículos de comunicação* falarei sobre a ação dos veículos de mídia como responsáveis diretos por traçar os parâmetros que vão estipular as manifestações carnavalescas. Discutirei também a noção de midiaticização proposta por Muniz Sodré, que será utilizada mais à frente.

Em seguida, focarei as noções e discussões apresentadas em um caso. Tomarei por base a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, uma instituição presente no Carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro que apresenta características ligadas à midiatização passíveis de serem investigadas nesta pesquisa.

O último capítulo é aquele em que, a partir de entrevistas qualitativas feitas com personagens do universo da Mocidade Independente de Padre Miguel, tentarei observar como o sambista se vê junto com sua escola na mídia, confrontando o Carnaval – também formatado pela mídia – com os personagens que fazem parte da festa.

## **METODOLOGIA**

Realizada no campo da Comunicação e Cultura, esta pesquisa se propõe a interpretar fenômenos sociais que acontecem no âmbito das escolas de samba do Rio de Janeiro. O foco principal deste trabalho será o comportamento do sambista componente dessas instituições diante dos veículos de comunicação de massa; para este sambista, o que são e como agem esses veículos? E como este componente se posiciona (e posiciona as instituições às quais é ligado) diante dos tais veículos?

Será usada bibliografia referente à festa carnavalesca no período anterior ao surgimento do objeto de estudo desse trabalho, para ajudar a consolidar o cenário, proporcionando um levantamento histórico desde o Entrudo, passando pelas manifestações contemporâneas das primeiras escolas de samba até o estado atual desses grupos carnavalescos.

Em vários dos momentos apontados durante essa dissertação, será possível observar a atuação popular – o gesto do folião, do brincante da festa carnavalesca – negociando com imposições, normas e com as representações criadas em torno do Carnaval e de outras manifestações que tomam as ruas nesse período. Esta ação levou a apropriações e recriações feitas pelo cidadão comum acerca do que a hierarquia governamental ou financeira tentava lhe impor.

Uma apreciação fundamental será a análise da importância midiática para o Carnaval. Veremos a ação mediadora dos veículos de comunicação entre diversos grupos que compunham a sociedade carioca, em uma negociação muitas vezes distante de ser pacífica.

Essa mesma negociação, feita anteriormente na exclusividade do espaço urbano – que, por sua vez, também se transformou com o passar do tempo – começou a tomar lugar também nas mensagens emitidas por esses veículos de comunicação. Essas trocas passam a ser possíveis não apenas no âmbito das ruas, mas inicialmente pelas páginas dos jornais,

posteriormente pelas telas de televisão e, mais recentemente, pelas telas de computadores. Elas vêm afetando o cotidiano das entidades carnavalescas desde os primeiros movimentos de importação de um carnaval “civilizatório”, nos moldes de Paris, marcados pelos bailes e um pouco mais tarde pelos desfiles das sociedades, na metade do século XIX.

Um momento importante se deu na década de 1930, quando o Estado oficializou o Carnaval aproveitando-se da força popular da festa na busca de um projeto nacional. Com isso, transformou o samba, e posteriormente, as escolas de samba em símbolos de brasilidade.

Por meio de observação participante, nota-se que atualmente entidades ligadas ao Carnaval, em especial as escolas de samba, optaram por se midiaticar<sup>1</sup>, em uma ação que visa facilitar a aproximação dos veículos de comunicação. O objetivo é ter as manifestações e o discurso da escola reproduzidos um maior número de vezes por esses veículos. E, justo nesse momento, será feita a análise de como esse processo convive com tensões intrínsecas à natureza das escolas de samba, como as que existem entre “samba” x “visual”. O sujeito dessa midiaticação é aquele que dá alma às entidades carnavalescas estudadas: o sambista ligado às escolas de samba.

Este estudo foi feito por meio de pesquisa bibliográfica, na qual foram buscadas as informações que dão corpo ao trabalho e as noções utilizadas para reflexão, e também por meio de entrevistas qualitativas realizadas com componentes da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel. A opção pela Mocidade Independente se justifica por essa instituição ter vivido, durante o seu desenvolvimento histórico, alguns momentos claros de midiaticação e de grande proximidade de veículos de comunicação e outros períodos de maior afastamento.

Foram realizadas entrevistas com componentes desse grupo carnavalesco para investigar as representações construídas em torno dos meios de comunicação, como enxergam o posicionamento da sua escola de samba e se observam (ou não) algum tipo de utilização desses veículos por parte da agremiação.

---

<sup>1</sup> Mais adiante, um capítulo tratará da noção de midiaticação e discutirá, com base na noção proposta por Muniz Sodré (2006), como esse fenômeno afeta o cotidiano das escolas de samba do Rio de Janeiro.



## **I – ENTRUDO, DESFILES, SAMBA ETC. O CARNAVAL BRASILEIRO DA COLÔNIA À REPÚBLICA**

### **I.1- Que festa é essa?**

O Carnaval brasileiro não é uma festa original de nosso país, mas uma herança portuguesa. Os colonizadores trouxeram da Europa sua bagagem cultural, que incluía a religião católica e suas datas importantes. A Quaresma – os quarenta dias de penitência antes da Páscoa, quando a Igreja recomendava que não se comesse carne vermelha – provavelmente aportou no Brasil junto com os lusitanos. A imposição de um longo período de privações acabaria por incentivar a concentração de todo tipo de festividades e excessos nos dias imediatamente antecedentes à quarta-feira de cinzas, que marcava o início da Quaresma.

Após ter sido introduzida em terras brasileiras, a festa vem sofrendo diversas transformações, tendo se afastado do antigo Entrudo. A versão brasileira do Carnaval, em especial no Rio de Janeiro, ganhou dinâmicas próprias que serão vistas brevemente no decorrer desse capítulo, tendo particular atenção para a ação dos órgãos de imprensa do período histórico em que o Carnaval se consolidou.

O antropólogo Roberto DaMatta (1973) já observava no Carnaval a tradução clara de um momento em que relações entre categorias, eventos e pessoas sofriam uma inversão do cotidiano hierárquico, “não parecendo haver lugar para a autoridade e para uma definição mais rigorosa de posições sociais, os instrumentos críticos da rotina” (p. 122). Um dos principais artifícios para o rompimento com as normas cotidianas, com a chamada rotina, seria a utilização de fantasias que substituiriam o uso de símbolos sociais de distinção, que confeririam ‘status’ aos indivíduos (p. 134). O ato de se fantasiar, no

entendimento de DaMatta, demonstraria “um despojamento de tudo aquilo que marca as pessoas como ocupantes de certas posições permanentes na vida cotidiana” (p. 135).

Ele ainda aponta outros elementos da inversão carnavalesca, como a inversão relativa ao tempo e a inversão relativa ao espaço. Quanto ao tempo, o antropólogo nota que troca-se o dia pela noite, pois o indivíduo passaria a ficar acordado durante a noite enquanto aproveitaria o dia para dormir. “Os bailes de Carnaval e os desfiles de Escolas de Samba são tomados como pontos de referência para descontinuidades a noite, portanto, fica igual ao dia” (p. 138 e 139). No entanto, essa afirmativa é contestável pois os festejos carnavalescos não cessam durante o dia. Manifestações, como os blocos contemporâneos, tomam as ruas do Centro do Rio ou mesmo de seus bairros sob a luz do sol, mobilizando milhares de pessoas, que não trocaram a noite pelo dia para descansar como havia entendido anteriormente o antropólogo. O espaço urbano também sofre inversão, segundo a análise de DaMatta. Por exemplo, o centro da cidade, que é um lugar de mediação entre diversos grupos que compõem a sociedade, passa a ser o lugar da festa, tomando o lugar do espaço que legitima as ações do cotidiano (p.139).

Mas toda essa inversão observada pelo antropólogo, capaz de neutralizar e inverter características do cotidiano, deixando de lado hierarquias e contrastes, serviria basicamente para reforçar a ordem vigente, que voltaria a valer com o fim do Carnaval e retomada dos padrões do dia-a-dia (p.160).

Em outro estudo sobre Carnaval, DaMatta (1997) afirma que a festa seria um momento em que “a sociedade brasileira se posicionava temporariamente de cabeça para baixo”, celebrando o riso e a desordem, onde seria possível viver momentos utópicos de “abundância, ausência de trabalho, liberdade e igualdade de todos, os festivais da ordem remetiam a uma visão oposta”.

O carnaval estabelece nas sociedades hierarquizadas um *continuum* marcado pelo diálogo e pela comunicação explosiva, sensual e concreta de todas as categorias e grupos sociais. As distâncias são eliminadas precisamente porque o mundo está de cabeça para baixo, perdendo temporariamente a sociedade os seus centros regulares de poder de hierarquização. Há, pois, no carnaval, a possibilidade do surgimento de muitas vozes de muitos diálogos, numa fragmentação e pulverização dos esquemas dominantes que se fundam em um controle jurídico-religioso-político ancorado no Estado.

(...)

O que se descobre no modelo de carnavalização é a possibilidade do diálogo entre as categorias divergentes, rigidamente subordinadas pelas hierarquias no mundo diário. E dialogar é relacionar, é criar um espaço

ambíguo, tanto mais assim quanto mais distante estiverem as categorias entre si. Em outras palavras, carnavalizar é formar triângulos, é relacionar pessoas, categorias e ações sociais que normalmente estariam soterradas sob o peso da moralidade sustentada pelo Estado”. (DAMATTA, 1997, p. 109 e 110)

Nesse trabalho, há um entendimento convergente quanto à existência de uma “comunicação explosiva” entre os grupos da sociedade no momento em que se nota uma pluralidade de vozes. Mas há uma divergência quando ele nega a existência de hierarquias, ao menos nesse momento histórico, uma vez que é a afirmação dessas diferenças sociais que levaram à dinâmica notada no Carnaval e mesmo na reorganização da festa, como será visto a seguir.

A intensa comunicação citada por DaMatta também aparece na pesquisa da historiadora Maria Clementina Cunha, uma vez que o período carnavalesco serve de palco para um “intrincado processo de embate e negociação”, quando grupos diferentes estarão em meio a um “tenso diálogo”, no qual diferentes representações acerca de símbolos semelhantes são postas frente a frente (2005, p. 300).

Enquanto isso, Cavalcanti (1995) segue com um pensamento baseado em DaMatta e dialoga com a questão da comunicação entre distintos grupos envolvidos na festa.

Não se trata de descartar com essa percepção as diferenças, ou de privilegiar a harmonia em detrimento do conflito ou da fragmentação na compreensão da vida social. Mas sim de perceber que certos processos culturais cruzam fronteiras significativas, incorporando tensões e conflitos. O desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, ritual de uma grande cidade, é um desses processos (CAVALCANTI, 1995, p. 18 e 19).

Arrematando seu pensamento, a antropóloga vê nas escolas de samba um dos elementos que fazem parte desse processo comunicacional e cultural que envolve a cidade do Rio de Janeiro. E, voltando para o tema principal desse trabalho, veremos mais adiante como a imprensa e seus repórteres, chamados de cronistas carnavalescos, agiram de forma determinante influenciando as formas da brincadeira que representam esse modo da cidade conversar consigo mesma.

### I.1.1 – O Entrudo<sup>2</sup>

Justamente no período carnavalesco eram cometidos excessos, bagunças e brincadeiras mais brutas, como o Entrudo. Ferreira, em seu *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, já aponta a existência de registros sobre a brincadeira pouco mais de meio século após a chegada da frota de Pedro Álvares Cabral. “As referências à obediência, às restrições alimentares da Quaresma no Brasil e ao dia de Entrudo permitem supor que algum tipo de festividade já acontecia por aqui em 1553, no período do Carnaval” (Ferreira, 2004, p. 79).

O Entrudo era a denominação genérica para um vasto conjunto de brincadeiras que consistia, muitas vezes, em molhar de surpresa outra pessoa. Brincava-se na rua e em casa, por conta disso, Ferreira fala do Entrudo Familiar e Entrudo Popular. O Familiar contava com a participação dos atores do ambiente doméstico na brincadeira de arremessar pequenas bolas de cera contendo água ou líquidos perfumados, chamados de limões-de-cheiro. As ruas também eram tomadas por uma versão mais violenta, chamada de Entrudo Popular. A cidade não dispunha de sistema de abastecimento de água ou esgoto, por isso escravos circulavam pela cidade com baldes e outros recipientes e não hesitavam em jogar o que carregavam na cabeça de quem passasse por perto. O modelo Familiar era aceito e até estimulado, mas reprimia-se o Entrudo das ruas. No entanto, a proximidade entre as casas e as ruas possibilitava uma interseção entre as brincadeiras. Alguém de dentro de uma residência poderia jogar água em uma pessoa que passasse do lado de fora e esse, ao ser atingido, poderia revidar molhando ou jogando alguma outra coisa em quem estivesse do lado de dentro. Embora um fosse aceito e o outro tivesse fama de violento e fosse malvisto, ambos conviviam lado a lado no Carnaval. Vale frisar que a denominação Entrudo foi usada para se referir ao período das brincadeiras e essa mesma forma de identificar a

---

<sup>2</sup> Os subitens I.1.1, I.1.2 e I.1.3 foram produzidos com base nas informações contidas no *Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, de Felipe Ferreira. A obra é uma pesquisa cuidadosa sobre o Carnaval no Brasil, desde a chegada a terras brasileiras, passando pelas influências sócio-culturais e, por conseguinte, as transformações que sofreu durante todos esses anos.

brincadeira foi utilizada mais adiante como algo que deveria ser banido em prol de iniciativas mais “civilizantes”, como será visto a seguir.

### I.1.2 – Os bailes

A nascente burguesia, que procurava se impor no início do século XIX, entendeu que algo precisaria ser feito para se livrar do desconforto de compartilhar as ruas com o Entrudo – que já durava cerca de trezentos anos. A solução foi buscar em Paris uma alternativa que trouxesse os ares da civilização para anular a violência e “barbárie” da brincadeira das ruas. Optaram então pelo baile de máscaras.

Após 1822, o Brasil tornava-se independente de Portugal e tudo o que remetesse à antiga metrópole era encarado como retrógrado. Ao mesmo tempo, a França representava um exemplo evoluído que deveria ser copiado. A partir daí, o Entrudo começaria a ser tratado e visto por muitos (entre eles a imprensa da época) como algo antiquado, que deveria ser banido para que o Brasil pudesse ser comparado a uma cidade européia. Em seu lugar, seriam importados os bailes e passeios de carruagem típicos do carnaval parisiense das primeiras décadas do século XIX.

Os bailes de máscara tinham suas regras. As pessoas deveriam estar, preferencialmente, mascaradas ou fantasiadas, não era permitido fumar, além de ser obrigatório o silêncio na hora nas apresentações de canto e dança. A diversão era elegante, com as pessoas fantasiadas ou em roupas de gala e distante do Entrudo. Essa forma de entretenimento tornou-se freqüente em várias cidades brasileiras na década de 1840. A imprensa passou a se referir a esses bailes organizados como Carnaval enquanto as outras manifestações populares eram classificadas como Entrudo, não só a brincadeira de molhar, mas todas as outras que estavam fora desse universo elegante.

A elegância da maioria dos salões foi se esvaindo com o tempo, já que o público foi aumentando e os ritmos mais modernos foram tomando o lugar daqueles iniciais. Nas últimas décadas do século XIX, já era possível notar uma clara separação entre aqueles bailes elegantes, voltados para as classes mais abastadas e cada vez mais fechados, e os bailes que, de algum modo, incorporaram o espírito do Entrudo.

### I.1.3 – Cortejos, os primeiros desfiles

Com o tempo, os grupos responsáveis pelos primeiros bailes a fantasia começaram a reunir seus sócios nas suas sedes e partir todos juntos rumo ao local da festa, “numa espécie de cortejo festivo onde os foliões passeavam em suas carruagens abertas pelas ruas” (*idem*, p. 128).

Foram essas manifestações, chamadas de sociedades carnavalescas, que deixaram modelos que seriam imitados e ressignificados pelos foliões. O povo, que ficava do lado de fora dos bailes, podia entrar em contato com as belas fantasias através desses passeios pelas ruas da cidade e acabou incorporando a estética sofisticada dessas fantasias a suas brincadeiras carnavalescas.

Setenta e sete anos antes dos concursos – e conseqüentes desfiles – entre as escolas de samba, aconteceu o primeiro desfile organizado pelas ruas do Rio de Janeiro. Em 18 de fevereiro de 1855, um grupo de amigos intitulado Congresso das Sumidades Carnavalescas – apontado pela historiografia como primeira entidade estritamente voltada para o Carnaval (Ferreira, 2006) – realizou um passeio de carruagem à fantasia pelas ruas do Rio de Janeiro, indo de onde é hoje a Rua Primeiro de Março até a Praça Tiradentes, num trajeto pré-estabelecido e conhecido da polícia, para evitar que os foliões fossem alvo do jogo de Entrudo. O objetivo era ostensivo: servir de exemplo mostrando o que entendiam ser o “verdadeiro Carnaval” para aqueles que ainda praticavam o famigerado Entrudo.

Além das fantasias luxuosas, as sociedades começaram a levar para as ruas carros alegóricos. Felipe Ferreira (2004) conta que em 1857 ocorre o primeiro registro, no jornal *Marmota Fluminense*, de uma alegoria sobre rodas desfilando no carnaval carioca, no então recém-criado Recreio Carnavalesco Pavunense. Em 1860, as Grandes Sociedades, com seus grandes carros alegóricos, já haviam se transformado na principal atração carnavalesca.

Mesmo deixada de lado da festa por aqueles que brincavam nos bailes sofisticados ou desfilavam em suas carruagens enfeitadas trajando luxuosas fantasias, as camadas populares não se acomodaram em ser meras espectadoras. Os negros escravos ou libertos, brancos pobres e mestiços em geral, que aproveitam os dias de Carnaval para o Entrudo, viam passar diante de seus olhos um modelo de brincadeira que foi ressignificado. As classes médias também decidiram participar a seu modo. Os passeios à fantasia que se transformaram em desfiles, embora tenham sido elaborados para ser uma diversão elegante e “civilizante”, serviram para dar novas idéias de como brincar carnaval e fizeram das ruas cariocas, nesse momento histórico, berço das mais variadas combinações. Em dado momento, viam-se nas ruas o luxo e a sofisticação das sociedades, desfilando com suas carruagens ao som de óperas e grupos improvisados, divertindo-se ao som de bumbos ou quaisquer outras formas de percussão. As sociedades assimilavam manifestações populares, como os animados zé pereiras – grupos com instrumentos de percussão e, às vezes, de sopro –, enquanto os mesmos grupos populares reinventavam o que viam nos desfiles das sociedades e criavam novas formas de brincar.

#### I.1.4 – Reorganização do carnaval

No início do século XX, as elites intelectuais não tentavam mais impor um carnaval capaz de civilizar, mas buscavam reorganizar a seu modo as manifestações da festa. Percebeu-se que a divisão entre Carnaval x Entrudo não dava conta das questões

envolvidas, portanto, nos primeiros anos do século XX, surgiu outra forma de tratar esses fenômenos:

O Grande Carnaval e o Pequeno Carnaval, as Grandes Sociedades e as Pequenas Sociedades, redefine-se o Entrudo que passa ser tudo aquilo que não pode ser enquadrado dentro das idéias gerais de Grande ou Pequeno Carnaval ou de Grande ou Pequena Sociedade (FERREIRA, 2004, p. 188)

Essa nova organização dos grupos, tentando criar uma hierarquia entre as manifestações também levou a uma nova organização espacial do Carnaval no Centro do Rio. Até mesmo as sociedades criadas nos bairros do Catete e Tijuca, por exemplo, ainda iam se exibir na Rua do Ouvidor e na então nova Avenida Central. Enquanto isso, outros lugares dentro da cidade, como a Praça Onze, tinham reforçadas suas características de importantes pólos secundários da festa.

Os grupos populares semi-organizados viram a necessidade de enquadrar suas brincadeiras para serem incluídos na festa e não se manter à margem da folia, deixando de lado a execração de fazer parte do chamado não-Carnaval. Então, a festa carnavalesca passou a encontrar uma nova organização, como aponta Felipe Ferreira:

O novo Carnaval se estabelece, desse modo, não como uma simples imposição da civilidade contra a barbárie, nem como uma reação popular a uma tentativa de invasão da elite, mas sim como uma festa negociada entre as partes, uma folia sob controle das elites, mas que também refletia o gosto popular. (idem, p. 230)

Os últimos anos do século XIX viram o nascimento um grande número de grupos que passavam a se denominar *clubes*, *sociedades* ou *grêmios carnavalescos*. Esses grupos seguiam o modelo das Grandes Sociedades, passaram a ter estatutos, sedes fixas e até cargos com hierarquia na sua direção.

Mas não se tratava apenas de papéis e formalidades legais ou burocráticas: a busca de semelhança atinge também as atividades nas sedes e seus salões decorados com capricho segundo as posses de seus sócios para aproximar-se de um padrão supostamente refinado (CUNHA, 2001, p. 158).

Conta a historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha que ainda nesses últimos anos que precediam o século XX, as diversas manifestações carnavalescas conviviam juntas, por vezes com uma dentro da outra. Falando especificamente sobre as Grandes



Sociedades, a historiadora relata como manifestações que eram vistas com maus olhos pelas classes dirigentes e pela imprensa eram aceitas quando inseridas no contexto das Sociedades, mas essa inserção tinha um preço: muitas vezes essas manifestações ganhavam nova significação (*idem*, p. 273 e 274).

Capoeiras eram tolerados se estivessem a serviço delas, atentos na defesa dos associados bem-nascidos; mas tornavam-se insuportáveis em situação de autonomia, brincando à sua própria maneira. Trazidas para o interior dos préstitos, essas formas carnavalescas adquiririam um sentido diferente: passavam a ser alusões exteriores às práticas “populares” do Carnaval ou uma mera incorporação de formas destituídas de seus significados iniciais. (...) Tinham decerto uma mensagem política importante naquela conjuntura em que jovens acadêmicos, boêmios e intelectuais se juntavam para produzir um Carnaval que fosse, em certo sentido, uma projeção das mudanças que desejavam implementar no país, imprimindo-lhe uma nova feição na qual coubesse a idéia de uma festa que fosse simultaneamente de “todos”. Mas a mistura criava uma ilusão de igualdade pouco respaldada nas práticas e nos significados efetivos da multiplicidade das ruas, pois pretendiam atribuir a cada qual um “lugar” e um “papel”. (CUNHA, 2001, p. 273 e 274)

Enquanto as Grandes Sociedades incorporavam manifestações, as formas de brincar que não tinham a mesma sofisticação, das pessoas mais simples, não ficaram paradas. Elas observavam o que estava ao seu redor e seguiam o modelo dessas mesmas sociedades, procurando imitar iniciativas bem aceitas e que pudessem conferir mais visibilidade aos seus grupos, proporcionando outro tipo de novas ressignificações. O Carnaval era uma via de mão-dupla, de constantes trocas que convergiam para um fervilhar de criatividade e formas de se expressar e de se divertir durante a festa. Nesse contexto, no meio desse ambiente de ebulição cultural, nascem as escolas de samba do Rio de Janeiro.

### **I. 1.5 – As primeiras escolas de samba**

As escolas de samba, que inicialmente não estavam entre as grandes atrações do Carnaval na cidade, foram criadas em áreas menos nobres (morros periféricos e bairros afastados) e desfilavam fora do principal circuito carnavalesco do período, a Avenida Rio Branco, palco das apresentações das grandiosas manifestações da época – os desfiles das Grandes Sociedades, dos ranchos e do corso.

As vias mais nobres da cidade recebiam predominantemente as manifestações mais adaptadas ao gosto da elite cultural. Era um Carnaval apoiado pelas classes dirigentes, que procurava ser “mais civilizado”, do qual as famílias ricas do Rio de Janeiro – capital da República – tomavam parte, com batalhas de confete ou desfiles de corso; esse era chamado de Grande Carnaval. As principais atrações continuavam sendo as Grandes Sociedades. Por sua vez, o Pequeno Carnaval envolvia basicamente as manifestações que não contam com a participação direta da elite. Desfilando na Avenida Rio Branco em dias e horas previamente determinados, esses grupos não contavam com o mesmo apoio das classes dirigentes. Embora também ocupassem a Avenida Rio Branco (o espaço mais nobre do Carnaval), tomavam lugar em partes menos nobres da cidade, como a Praça Onze.

No chamado Pequeno Carnaval, as manifestações que tinham vez durante as festas carnavalescas podiam ser os ranchos com suas marchas lentas, os blocos com seus maxixes e sambas e os cordões com seus batuques. Ferreira (2004) aponta a Praça Onze como local privilegiado de trocas culturais que foram propícias para transformações que estavam por vir.

A cidade do Rio de Janeiro, por sua característica histórico-geográfica, sempre incentivou as trocas culturais. Os morros e a Praça Onze, por exemplo, apesar da grande maioria negra, permitiam o encontro de diversas expressões de diferentes grupos étnicos. Essas regiões passaram então a ser vistas como verdadeiros celeiros da cultura mestiça de base negra (*Op cit*, 2005, p. 331).

Ferreira coloca os ranchos como instituições importantes nas primeiras décadas do século XX. F, foram eles que aproximaram o carnaval de origem popular ao que as elites daquele momento esperavam das manifestações. Eles desfilavam com “canções populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias” (p. 305). Além de se fazer notar por segmentos sociais diferentes desse período histórico, os ranchos abriram caminho para que outras manifestações carnavalescas fossem mais bem-vistas socialmente.

#### I.1.5.a – Deixa Falar, a primeira escola de samba

A Deixa Falar foi criada em 12 de agosto de 1928, no bairro do Estácio – próximo ao Centro do Rio de Janeiro – e tinha a intenção de ser aceita socialmente seguindo o modelo dos ranchos. Sérgio Cabral, em seu livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, trata a situação com alguma ironia: “Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e depois um rancho) (...)” (p. 41). O grupo carnavalesco marcou por ter sido a primeira instituição a chamar para si o nome “escola de samba”. A denominação é atribuída ao sambista Ismael Silva. Cabral defende a versão de que o nome foi dado porque a Deixa Falar estava sendo criada por pessoas identificadas ou que se viam como professores do samba.

Felipe Ferreira, também escrevendo sobre o assunto, relata a mesma história de Cabral, a dos professores do samba, mas traz a conhecimento outra versão para o fato, a partir do relato do famoso compositor, cronista e pesquisador Henrique Foréis Domingues, o Almirante, personagem ativo na cultura carioca nas primeiras décadas do século XX. Almirante conta que o termo “escola” viria da popularização do tiro de guerra, em 1916. “Na época tornara-se comum o grito “Escola, sentido!”, que seria rapidamente incorporado pelos sambistas” (p. 339).

Ferreira também aponta termos ligados ao ensino como tendo sido usados com frequência nas primeiras décadas do século XX para identificar agremiações carnavalescas, citando os exemplos do Ameno Resedá, chamado de “rancho escola”, em 1917, e do Recreio das Flores, autodenominado “rancho-universidade”, em 1921. A iniciativa de associar as palavras “escola” e “samba” havia surgido como mais uma tentativa de aproximar essas manifestações das demais classes sociais do início daquele século,

buscando uma denominação própria que facilitasse a identificação e sua incorporação à sociedade. O crescente interesse da imprensa pela disputa entre grupos do Carnaval popular ajudaria a fixar esse curioso nome. (*idem*, p. 339)

Em relação à aceitação sobre a qual falamos, vale citar o trecho abaixo, de Sérgio Cabral:

O Deixa Falar, além de reunir os jovens revolucionários compositores do bairro, pretendia melhorar as relações com a polícia, já que, sem a autorização policial, não tinham o direito de promover as rodas de samba no Largo do Estácio e muito menos de desfilar no carnaval. (CABRAL, 1974, p. 41)

Esse novo tipo de agremiação carnavalesca já procurava negociar com o poder público uma maneira para que sua existência e suas apresentações públicas (os desfiles) não fossem reprimidas. A licença policial permitia que os foliões que fizessem parte desse grupo, ao menos durante suas passagens festivas pelas ruas, não corressem o risco de serem perseguidos, nem de ter seu desfile disperso pela força da polícia.

A vontade de se transformar em algo mais vistoso, capaz de conferir ao grupo um melhor *status* dentro da hierarquia carnavalesca levou a Deixa Falar a adotar a estrutura de rancho, fato ocorrido em 1931. Ela, que é apontada como a primeira escola de samba, era desprovida de poderio financeiro, mesmo assim vislumbrava crescer e ocupar um lugar de destaque no Carnaval. O entendimento da época era que isso seria possível sendo um rancho, já que essas manifestações eram as mais destacadas e admiradas dentre aquelas que faziam o Carnaval popular. Sérgio Cabral aponta para um tópico curioso, que pode parecer estranho aos olhos dos que acompanham as escolas de samba, se o fato for observado unicamente com os valores existentes hoje em dia:

Foi uma liderança que perdurou durante muitos anos, tanto que, quando a Portela venceu por sete anos consecutivos o desfile das escolas de samba, na década de 40, correram rumores de que, sem adversários entre as escolas, a Portela seria “*promovida*” (grifo do autor) a rancho. (CABRAL, 1976, p.44).

Logo no ano seguinte em que a Deixa Falar passou a ser rancho, ocorreu o primeiro concurso entre as escolas de samba. Justamente a primeira dentre elas não participou por ter sido promovida a outra categoria.

Sua apresentação entre os ranchos foi a primeira e última. A agremiação do Estácio sequer obteve classificação, não foi páreo para o Flor do Abacate, vencedor da disputa,

tendo em segundo lugar o Flor da Lira, de Bangu. Outros ranchos ainda foram premiados, como Os Arrepiados com a melhor harmonia, o Grêmio Carnavalesco Rouxinol com o melhor enredo, o Lino Clube de Botafogo que apresentou a melhor evolução, enquanto os Destemidos da Caverna conquistaram o prêmio de originalidade e os Parasitas de Ramos o de estandarte mais bonito.

Sérgio Cabral não nos dá a referência da data e página, mas relata que o *Jornal do Brasil*, que promoveu o concurso entre os ranchos, publicou a ata com explicação do júri sobre o que aconteceu com o agora rancho Deixa Falar.

(O Deixa Falar) traz comissão de frente, mas o conjunto é pequeno, fraco, modesto. A segunda parte desenha-se melhor que a primeira, que é pobre de figuras e varia de ambiente decorativo. Entretanto, o rancho é afinado e bem equilibrado, embora os trajes fossem simples. Trata-se de um grupo sem pretensões. (*Apud* CABRAL, 1996, p. 49)

Foi seu último e melancólico desfile. O Deixa Falar nunca mais voltou a se apresentar em lugar algum.

Embora as manifestações rancho, blocos e cordões continuassem existindo, a escola de samba vinha criando lentamente uma outra proposta, justamente a partir do momento em que se nomeou como uma agremiação de natureza diferente das outras.

Após 1928, outras escolas de samba foram sendo criadas pela cidade.

O aparecimento das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro correspondeu à ampla interação entre grupos e segmentos sociais diferenciados. Sua originalidade estética e dramática resultou da articulação promovida entre componentes musicais novos que elaboravam a herança cultural afro-brasileira – o samba e a marcação rítmica – e componentes já existentes em outras agremiações carnavalescas: o desenvolvimento processual linear como modo de apresentação; a baliza e o mestre-sala dos ranchos, as alegorias das grandes sociedades, para citar alguns exemplos (CAVALCANTI, 1999, p.62).

A partir da afirmação de Cavalcanti, podemos entender essa adoção de elementos usados por grupos carnavalescos diferentes das escolas de samba como mais uma ação com objetivo de melhorar sua aceitação por outros grupos sociais. Os componentes das escolas optaram por adotar elementos que faziam sucesso como: comissão de frente, carros alegóricos, baliza e porta-estandarte (mais tarde mestre-sala e porta-bandeira), elementos utilizados pelas grandes sociedades em seus vistosos desfiles.

As primeiras escolas de samba nasceram no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930. A partir daí, foram procurando aumentar sua aceitação pela sociedade até que, nos anos 1960, a classe média entrou de vez na sua estrutura e permitiu que elas se legitimassem como manifestação não somente de moradores de localidades cariocas mais pobres, mas do povo carioca.

A parceria com folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores vindos das escolas e ateliês de arte, fato corriqueiro com relação aos antigos ranchos mas novidade em se tratando das escolas de samba, iria criar vínculos poderosos entre os grupos carnavalescos e a classe média brasileira, que deixaria de ser simples espectadora e assumiria papel ativo dentro dessas organizações “populares”. A participação do folclorista Dirceu Néri e da artista plástica e figurinista Marie Louise Nery na criação plástica do Carnaval apresentado pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1959, do cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona, na mesma escola entre 1960 e 1962, do cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, também no Salgueiro, a partir de 1961, e da artista plástica Beatrice Tanaka na Portela em 1966 são alguns momentos que marcam essa “incorporação” nas escolas de samba do Rio de Janeiro de elementos “externos” às suas “tradições”. (FERREIRA, 2005, p. 355)

Voltando ao pensamento de Cunha, a historiadora não observa nos cordões centros de resistência cultural, mas de negociação.

(...) nem foram exatamente espaços de “resistência” – por sua adequação às exigências e aos formatos da polícia republicana e suas tentativas de adequar-se ao “bom gosto” carnavalesco – nem da ordem: ao ultrapassar os limites da civilidade ou os códigos de comportamento desejáveis, criaram sua própria linguagem e usaram com astúcia a dos outros. Parecem ainda ter sido espaços privilegiados de lazer onde se experimentavam o amor e o ódio, o prestígio ou a desgraça, em termos de códigos e valores próprios, a partir dos quais se construíam solidariedades e desafetos entre indivíduos e grupos. (*Idem*, p. 192)

Entendo que a mesma justificativa pode ser aplicada às escolas de samba principalmente nos seus primeiros anos e posteriormente nas transformações que sofreria com o passar do tempo. Mesmo assim, não se pode, com um raciocínio simplista, esvaziar as escolas de samba de valores ou símbolos que lhes são importantes. A questão de negociar com outros setores, de procurar visibilidade e legitimidade não quer dizer que elas estejam abrindo mão das questões que lhes conferem a identificação com regiões da cidade, com grupos sociais que as ajudaram a se criar e seguem existindo com o passar do tempo.

#### I.1.5. b – Surge o nome “escola de samba”

A questão da nomeação, segundo o pensamento de Ernesto Laclau (2005), pode ser vista como essencial para o surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. O filósofo e cientista político argentino Ernesto Laclau afirma: “*Names do not refer to objects through conceptual mediation but constitute primal baptism. So in naming we are dealing with true singularities*”. (Laclau, 2005. p. 44) Uma possível tradução sobre a afirmação do pensador diria que a heterogeneidade torna possível o surgimento de singularidades, possibilitadas pela nomeação. Para Laclau, o nome não se refere a objetos por uma mediação de conceitos, é na verdade um batismo primário. A partir do nome “escola de samba”, que rompia com as agremiações carnavalescas já existentes, foi dado o primeiro passo rumo à criação de um novo tipo de manifestação. Serviu para que essas agremiações criassem um tipo de identificação diferente do que existia naquele momento.

O fato de dar o nome para um objeto cria a possibilidade que ele se reconheça como algo singular, diferente dos demais. Transpondo essa imagem para o ambiente carnavalesco sobre o qual esse trabalho se dedica, possibilita observar que, ao fundar a primeira instituição a se autodenominar “escola de samba”, este grupo está criando uma singularidade que não existia até então.

Podemos citar a primeira agremiação se identificar como tal, a Deixa Falar, cujo exemplo é eloqüente pelo que a literatura mostra. Mesmo sendo a primeira a se autodenominar escola de samba, era dotada de elementos típicos de outras manifestações, como dos ranchos, por exemplo. As características que seriam identificadas com esse tipo de manifestação cultural só seriam consolidadas com o passar do tempo e suas trocas culturais.

A Deixa Falar teve uma vida efêmera, mas no ano seguinte à sua fundação, surgiria a Estação Primeira de Mangueira (1929). Esse grupo carnavalesco tinha sido registrado como Bloco Carnavalesco Estação Primeira, mas identificava-se como escola de samba no convívio diário com outros grupos, da mesma forma que fazia a instituição anterior fundada no bairro do Estácio. O referido bloco é hoje em dia a escola de samba mais antiga em atividade no Rio de Janeiro, popularmente conhecida como Estação Primeira de Mangueira, mas, como relata Sérgio Cabral, “nas primeiras bandeiras da escola, era identificada como

B. C. Estação Primeira, ou seja, Bloco Carnavalesco Estação Primeira. (...) Pelo menos nos carnavais de 1933 e 1934, ou seja, quatro ou cinco anos depois da fundação, na descrição dos enredos, a Estação Primeira é chamada de bloco” (Idem, p. 63 64). Embora fosse registrada como bloco, a instituição buscava um posicionamento, uma organização diferente deles.<sup>3</sup>

#### I.1.6 – Lutas culturais e as escolas de samba

Existe quem aponte as escolas de samba como uma forma de manifestação que tem uma origem pura, ligada somente à cultura negra, que só teve como referência o cotidiano dos morros, sendo ainda uma manifestação da “cultura popular”. Mas temos um quadro no surgimento dessas instituições que aponta para uma realidade diferente, conforme veremos a seguir.

É necessário, primeiro, rever alguns conceitos que vão auxiliar nessa reflexão.

Por conta da circulação de informações entre os diversos grupos que compõem a sociedade, não existe um grupo que tenha idéias só para si, uma vez que a comunicação é dinâmica e permite que essas mesmas idéias circulem constantemente. Stuart Hall (2003 (1985)) fez uma revisão da teorização de Karl Marx acerca de ideologia classificada como “os referenciais mentais – linguagens e conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam no sentido de definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona” (Idem, p. 250). Stuart Hall observou fragilidades e limitações no entendimento marxista, não identificando como funcionariam as “idéias sociais” nos mesmos moldes em que Marx descreveu sua obra histórico-teórica acerca das relações econômicas no modo capitalista de produção. (p.215).

---

<sup>3</sup> Mais adiante, veremos como a teoria de Laclau também pode ser acionada quando faremos uma análise sobre a Mocidade Independente de Padre Miguel, escola de samba fundada 26 anos após a Estação Primeira, a cerca de 30 quilômetros da Mangueira, mas cuja questão da nomeação oferece uma observação interessante.



Hall afirma que, mesmo que uma classe exerça domínio sobre outra, suas idéias não serão absolutas e que tomar apenas um lado como o dono da verdade leva explicações que necessariamente acarretarão em distorções, pois serão apenas uma parte do todo. “Com tais idéias, só se representa a parte pelo todo. Dessa forma, sempre se produzirá uma explicação apenas ‘parcialmente’ adequada – e, nesse sentido, falsa” (*Idem*, p. 263). A partir desse pensamento, pode-se considerar que atribuir a uma única classe o poder de impor suas idéias levará a uma deformidade do que acontece de fato. Mais adiante, Hall expõe mais detalhadamente o seu pensamento:

As idéias não ocorrem, nem na linguagem nem no pensamento, daquela forma única e isolada, com seus conteúdos e referências irrevogavelmente fixos. A linguagem, em seu sentido mais amplo, é o veículo do raciocínio prático, do cálculo e da consciência, por causa das formas pelas quais certos significados e referências têm sido historicamente confirmados (*Idem*, p. 267 e 268).

Hall mostra o entendimento de que existe uma constante troca de idéias, de um fluxo contínuo de informações, possibilitado pela linguagem, identificada por ele como “veículo do raciocínio prático, do cálculo e da consciência”. Ou seja, é por meio dela, que os significados, as idéias, percorrem a sociedade em diversas direções, não tendo como ficar fixados em apenas um lugar.

Em outra reflexão, Stuart Hall (2003 (1981)) afirma que “As “transformações” situam-se no centro do estudo da cultura popular” (p. 232). Essas transformações seriam o campo do embate entre “as tradições populares de resistência” e os processos que buscam incorporá-las a cultura de massa (*idem*). A luta seria a cultura popular na concepção de Hall.

Ele enxerga nas pessoas capacidade para reconhecer que existe reorganização, reconstrução e remodelagem nas representações de suas vidas. Essa ação das indústrias culturais sobre o homem comum não o encontra absolutamente passível, ele não é uma “tela em branco”, essa busca por retrabalhar e remodelar os significados nesse homem comum vai configurar uma luta cultural.

As indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. (...) Essa definição não tem o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. (...) elas invadem e retrabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas, sim, encontram ou abrem um

espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem. (...) Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural (*Idem*, p. 238).

As lutas culturais – que podem acontecer como incorporação, distorção, resistência, negociação e recuperação – estão sempre presentes segundo a visão de Stuart Hall, que, justamente pelo que foi exposto acima, não observa a existência de uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, e que esteja fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar constantemente a cultura popular, para cercá-la e confirmar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes (*Idem*, p.239)

Portanto, não trataremos as escolas de samba como manifestação de uma cultura estanque, mas como manifestação da cultura popular que está em constante transformação. Maria Laura Cavalcanti deixa claro que trabalha com uma noção de “cultura popular” diferente do que foi feito anteriormente por aqueles que pesquisaram o Carnaval, cujo entendimento é de que “cultura popular” é algo estanque, ingênuo, que não se misturou com outros elementos culturais. Pois, como ela mesma diz, “qualquer forma de conhecimento supõe mediação”, ou seja, necessita estar em contato com outros tipos de manifestação cultural. Cavalcanti também expõe que acerca do popular entende que não significa necessariamente uma cultura subalterna a uma cultura superior, ligado a classes ou grupos sociais.

O apelo ideológico deste tipo de visão é forte. Seus argumentos, entretanto, são metodologicamente insustentáveis. O acesso a uma “tradição popular pura” é humanamente impossível. Qualquer forma de conhecimento supõe a mediação. Na pesquisa histórica, por exemplo, o acesso ao passado é possibilitado pelas fontes documentais. Na pesquisa antropológica, por sua vez, o papel desempenhado pelo informante no trabalho de campo é crucial. Em ambos os casos, a relação com o outro se inscreve no cerne do conhecimento produzido. Além disso, as próprias idéias de pureza e autenticidade comportam problema. Sugerem homogeneidade, e a cultura popular é, e sempre foi, essencialmente diversa, a um ponto surpreendente. (...) Popular (...) não significa necessariamente subalterno, pois os limites de uma cultura e de uma tradição não acompanham as fronteiras de classes ou grupos. A comercialização da cultura popular, por sua vez, é fato antigo. Ao longo de toda a Idade Moderna europeia, festas mais espontâneas e participativas cederam gradualmente lugar a formas mais organizadas e comercializadas para espectadores. O carnaval, em especial, foi um dos lugares de desenvolvimento desse processo, que não significa obrigatoriamente ruptura com uma tradição (CAVALCANTI, 1994, p. 16 e 17)

Vale citar Cunha, quando a autora, também refletindo sobre fenômenos no Carnaval, observa que tratar o popular como algo “puro”, “ingênuo”, que não se comunica

com outras formas culturais da sociedade, sendo subserviente ao que seria uma cultura superior, como uma visão limitadora do fenômeno, além de também ser excludente.

Em primeiro lugar, pela tendência quase inconsciente de adotarmos hoje essa forma de designação para um conjunto (os “populares”) marcado pela heterogeneidade e pela diferença. Se há algo que nos autorize a designá-los assim será apenas a necessidade transitória de delimitar um certo universo social como foco de interesse, descartando tudo aquilo que não caiba nessa imagem. Mas se ela for utilizada como qualificação, instrumento de análise ou caracterização dos “pobres”, “pouco instruídos” ou qualquer outro critério adotado, estamos reiterando o mesmo tipo de discurso excludente que tratou de homogeneizar sob esse rótulo tudo aquilo que era visto como inferior, atrasado ou – na versão mais positiva – ingênuo ou infantil, ignorando suas diferenças internas e suas intenções. Dessa forma, a interpretação que enfatiza exclusivamente a resistência na história do Carnaval ou das tradições “populares” revela-se pobre também para captar as nuances e o conjunto de tensões – muito mais que apenas bipolares – que caracterizam esses processos culturais. (CUNHA, 2001. p 298)

O fenômeno será tratado como representante da cultura carioca, uma vez que recebe influências de diversos estratos sociais, de elementos de diferentes origens, mas presentes no universo da cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente o samba e posteriormente as escolas de samba são fruto de uma constante negociação silenciosa que dura anos e anos (e segue até os dias de hoje) entre atores sociais que tinham como referencial a cultura negra e outros segmentos ligados às elites culturais de sua época.

Essa negociação convive com a construção e desconstrução de representações mentais sobre elementos que fazem parte do contexto carnavalesco. “Representar é (...) estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é (...) a substituição que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”, afirma Sandra Pesavento (2005, p. 40).

Representação é uma noção tomada de ambigüidade uma vez que cria entre o estar presente e o estar ausente algo correspondente, que não é mimético ou transparente, pois é uma construção feita a partir do real, envolvendo processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (*Idem*, p. 40). Essas construções dizem mais do que mostram, têm sentidos ocultos que estão internalizados no inconsciente coletivo, apresentando-se como naturais e deixando a reflexão de lado. Para serem compreendidas, se faz necessário decifrar e conhecer códigos de interpretação que, por sua vez, estão inseridos em um contexto histórico marcado pelo tempo em que se encontra.

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. (...) As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social. Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais. (*Idem*, p. 40 e 41)

Esse trabalho vai conviver de perto com representações criadas em torno das escolas de samba – algumas em especial – nessa busca por reconhecimento e legitimidade na sociedade. Serão vistas com maior proximidade aquelas nas quais é notada mais facilmente a participação dos meios de comunicação na sua construção e alimentação, ou mesmo desconstrução.

## II - A DINÂMICA DAS ESCOLAS DE SAMBA

Hoje em dia é inimaginável que mesmo uma escola de samba que desfile no Grupo E (equivalente à sexta – e última – divisão desses grupos carnavalescos, no Rio de Janeiro) se apresente sem alegorias com algum acabamento e visibilidade. No entanto, não era possível notar estruturas nos primeiros desfiles que fizessem lembrar as que hoje dão cor aos préstitos contemporâneos. Sérgio Cabral relata que a comissão julgadora do concurso de 1934 elogiara o conjunto Vai Como Pode justamente por ter desfilado “despido de alegorias”. O elogio transparece o desejo que as escolas se mantivessem distantes dos artifícios que levassem beleza plástica para suas apresentações, mantendo-se distantes da proposta das grandes sociedades e dos ranchos. Por outro lado, a mesma comissão julgadora valorizou a música e a dança desses grupos, pois havia o entendimento que as escolas de samba deveriam manter essas características sem alteração.

As alegorias levadas por essas primeiras escolas de samba para seus desfiles na Praça Onze eram armações de madeira, chamados na época de caramanchões, que sustentavam eventualmente esculturas de papel machê. Tentando dar uma noção sobre o número de componentes, Cabral afirma que era raro que alguma bateria desfilasse com mais de 15 ritmistas, sendo poucas também as que levavam mais de 100 componentes para se apresentar na Praça Onze (1996, p. 88 e 89).

Em meio à busca pela licença, que era obrigatória para o funcionamento das escolas de samba naqueles primeiros anos da década de 1930, Paulo da Portela surge como personagem de um momento marcante dessas instituições. Após o carnaval de 1934, o fundador da Vai Como Pode pretendia renovar a licença para a sua escola, mas o delegado da polícia responsável por essa questão burocrática, Dulcídio Gonçalves, propôs que se mudasse o nome do grupo carnavalesco. Para a autoridade policial o grupo não poderia ser chamado de forma tão chula (Vai Como Pode) e alegou que, com essa denominação, não daria a permissão. Paulo da Portela teria resistido à alteração, mas o delegado Gonçalves sugeriu a troca por um nome pomposo, segundo seu próprio entendimento, que se adequasse à natureza daquele grupo. Sua sugestão foi que se chamasse Grêmio Recreativo

Escola de Samba Portela. Sem muito a fazer, Paulo da Portela aceitou a proposta impositiva (Cabral, 1996, p.95). De uma só tacada, a negociação – que nesse momento tomou forma absolutamente clara entre o delegado e o sambista – seria determinante para o futuro do grupo carnavalesco, que mudou de nome, passando a se denominar de fato Portela. Por outro lado, grande parte das escolas de samba seguiram o modelo simbolizado naquela conversa entre o delegado e o sambista.

Já em 1937, percebe-se uma crítica quanto às transformações que começavam a ser notadas. O comentário pode soar um tanto curioso nos dias de hoje, mas antecipa o que aconteceria algumas décadas depois com esses conjuntos carnavalescos.

*A Gazeta de Notícias* também não aprovou as inovações apresentadas pela 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 (CABRAL, p. 114).

Enquanto o cronista da *Gazeta de Notícias* percebe, e lamenta, que as agremiações “estão se aclimatando às rodas da cidade”, Cavalcanti identifica a característica que dá longevidade a uma escola: a capacidade de estar atenta ao que existe ao redor e de vivenciar habilmente o seu tempo. Por conta disso, consegue ir se adaptando ao contexto em que está inserida.

Cavalcanti chama a atenção para o fato de não haver uma forma pronta de escola de samba, algo que fosse originalmente puro a ponto de ser modificado por elementos externos. “A leitura de sua crônica evidencia a permanente evolução da forma das escolas, que se encontram, hoje como ontem, em plena transformação. As escolas acompanharam o seu tempo”, afirma a antropóloga. A crítica da *Gazeta de Notícias* mostra que, no caso, a escola de samba Vizinha Faladeira via outros modelos que tinham aceitação popular e procurava seguir o mesmo caminho. A palavra-chave que Cavalcanti dá para as escolas de samba é “vitalidade” que se reflete na capacidade de absorver elementos e inovação (1994, p. 24).

Inovações levadas aos desfiles já conviviam com as escolas de samba na primeira metade do século passado e Paulo da Portela, apontado por Cavalcanti como o principal

responsável, não via nas transformações – tais como a “adaptação artística dos elementos dos ranchos, a inovação rítmica e coreográfica do samba, e o estabelecimento da disciplina” (p. 54) – elementos capazes de mudar a natureza das escolas, mas como ações que poderiam aproximar daqueles que as olhavam de fora.

A inovação porém é só um dos lados da moeda: bem sucedidas em seus desfiles, essas escolas atraem para si a atenção do público e das demais escolas, tornando-se logo uma referência para o rápido processo de imitação que dissemina rapidamente a novidade. Isso posto, há, na literatura, um certo consenso em atribuir à escola de samba Portela lugar da inovação nas décadas de 1930 a 1950. (CAVALCANTI, p. 54 e 55)

Em 1946, ficaram proibidos pelo regulamento os improvisos nos sambas cantados durante os desfiles (CABRAL, 1996, p. 142). Até então as agremiações levavam a primeira parte do samba composta e os diretores de harmonia improvisam com versos a segunda parte. A partir desse desfile, tanto a primeira quanto a segunda partes do samba deveriam ser conhecidas antes da apresentação pública. Pode-se dizer que a partir desse momento ficou institucionalizada a obrigação para que todos os conjuntos desfilassem com sambas-enredo.

Mais mudanças no regulamento vieram depois. Em 1952, o Departamento de Turismo estipulou que as principais escolas de samba deveriam desfilar com, pelo menos, 300 pessoas. Enquanto isso, as do segundo grupo passaram a ser obrigada a ter, no mínimo, 100 componentes. Outra ação, em 1952, dessa vez em busca de solucionar as constantes invasões que a pista de desfile sofria pelos espectadores que não respeitavam a separação feita por uma corda, foi a criação um tablado de madeira, na Avenida Presidente Vargas, com 60 metros de extensão e 20 metros de largura para o desfile das escolas. Junto a isso, ergueu-se também uma arquibancada de madeira para turistas e convidados, um palanque para autoridades e outro para a comissão julgadora. Nesse mesmo ano uma chuva torrencial caiu durante o desfile do Império Serrano e os jurados deixaram a cabine da comissão julgadora, deixando a escola sem notas nem julgamento. O Império reclamou e o resultado foi anulado (CABRAL, 1996, p. 165).

O caminho seguido pelas escolas de samba em busca de aceitação estava funcionando, já em 1953. A parte plástica, ainda timidamente, começava a chamar atenção.

Os grupos começavam a deixar de ser vistos apenas como grupos musicais, conforme matéria publicada no Jornal *O Globo* e coletada por Sérgio Cabral.

Não são apenas o ritmo do samba e os passos da dança, que seus componentes aperfeiçoam de ano para ano, que tornaram as escolas de samba talvez a parte mais importante do carnaval. A rusticidade de seus carros faz lembrar um arte que vem de muito longe, dos tempos em que os mestres-de-obras e os escultores incultos do Brasil colonial procuravam dar forma a seus impulsos religiosos e patrióticos, transformando-os em figuras de madeira e pedra” (Apud CABRAL, página 168).

Esse interesse pelo popular reflete o pensamento da intelectualidade da época ligada aos movimentos de esquerda. Como destaca Ferreira (no prelo),

nos anos 1950/60, a idéia de popular se conecta à da ação política destacando o papel dos Centros Populares de Cultura e valorizando escolas como o Império Serrano, fundada por operários da estiva ligados ao sindicatos dos trabalhadores, e o Salgueiro, espaço de atuação da intelectualidade de esquerda e da valorização da negritude do samba.

É possível crer que, a partir desse momento, os ranchos começam a ser suplantados pelas escolas de samba, ao menos segundo os olhos da imprensa. O prestígio das agremiações crescia. Também pudera, pois os sambistas procuravam negociar com outros setores, adequavam-se para chamar mais atenção, atrair a simpatia da sociedade e quem mais se propusesse a conhecê-las mais de perto. A década de 1950 ficou conhecida como a “descoberta” da classe média carioca daquela manifestação chamada “escola de samba”. O episódio relatado abaixo por Sérgio Cabral apresenta um personagem que ganhou notoriedade por ser um grande improvisador de versos, um especialista no chamado “partido alto”:

Às vésperas do carnaval de 1955, o Império Serrano recebia a visita do embaixador da França, Bernard Hardion, do encarregado de negócios da embaixada Argentina, Fernando Torcoato Insanti e de funcionários das duas representações diplomáticas, que se deliciaram não só com o samba da escola, como também com o coquetel preparado pelos dirigentes na base de empadinhas de camarão, pastéis de galinha, bolinhos de carne, cerveja e guaraná. Já era uma hora da manhã quando o ensaio foi interrompido para que o compositor Aniceto Menezes – o orador oficial do Império Serrano – saudasse os visitantes. Para surpresa geral, ele abriu seu discurso em francês:

– *Nous avons de plaisir avec la présence de nos illustres invités.* (CABRAL, p. 170)

A partir de 1957 as escolas de samba passaram a ocupar o principal local de desfiles do Carnaval carioca de então: a Avenida Rio Branco (FERREIRA, 2005b).



Ir a uma quadra de escola de samba tornou-se um programa normal para a classe média, há ainda registro também de *socialites* que freqüentavam as escolas, como no caso de Celmar Padilha que costumava levar grupos da Mangueira para apresentações para sócios do *Country Club* e da Sociedade Hípica Brasileira (CABRAL, 1996, p. 173).

A abertura das escolas para a classe média recebeu críticas, mas transparece nas negociações culturais já ocorridas com o Pequeno Carnaval no início dos século XX “quando os ranchos e cordões aceitaram seu progressivo enquadramento na nova organização carnavalesca em troca do reconhecimento de suas manifestações”. O samba na década de 20

se beneficiaria do interesse de músicos como Noel Rosa pelas batidas do ritmo “marginal” praticado nos morros cariocas. Dessa vez eram as escolas de samba que perdiam uma certa “pureza original” de um lado para ganharem, por outro, o reconhecimento e a valorização advindos da sociedade brasileira como um todo. Ao “aceitarem” o que foi chamado então de “invasão da classe média”, as escolas de samba cariocas davam um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão (FERREIRA, 2005, p.360).

Vale notar a nova representação criada acerca das escolas de samba, que teriam vindo de um “marginalismo” e alçadas, pela intelectualidade, a uma posição “simpática” para aquele olhar, da classe média urbana carioca, como é relatado na matéria colhida por Sérgio Cabral, antes do carnaval de 1958: “Rapazes e moças cheirando lança-perfume e aos abraços invadem o terreiro e instituem uma estranha maneira de deformação do samba, que, vindo do marginalismo para uma posição social simpática, volta ao passado marginal pela mão da juventude coca-cola” (*Apud* CABRAL, 1996, p.173).

Em resposta a esse interesse, as escolas optaram por investir em ficarem mais belas aos olhos da sociedade. Isso acarretaria na aceleração do processo de transformações, que, anos depois, se solidificariam no imaginário desses grupos carnavalescos e seguiriam até os dias de hoje. Para o Carnaval de 1959, a Portela, por meio de seu presidente Natal, havia contratado a “assessoria de um especialista em espetáculos, o português Chianca de Garcia”, para confecção das alegorias e fantasias com as quais a escola desfilaria. Os Acadêmicos do Salgueiro, então uma jovem escola com pouco mais de cinco anos de existência, por meio do seu presidente Néelson Andrade, buscou dois artistas plásticos, que desconheciam o universo das escolas de samba, mas que eram pesquisadores do folclore do país para assumir a criação visual da escola. O desfile salgueirense de 1959, com o enredo

em homenagem ao pintor francês Jean-Baptiste Debret, ficou a cargo do casal Dirceu e Marie Louise (*Idem*, p. 173 e 174).

O novo rumo que estava sendo dado aos desfiles teria grandes desdobramentos mais à frente. Segundo Sérgio Cabral, Marie Louise criou fantasias de época, todas em vermelho e branco, as cores da escola, enquanto Dirceu Néri ficou responsável pelas alegorias, deixando grandes carros de lado e criando adereços que seriam levados nas mãos dos componentes. Cabral afirma que o impacto foi grande no público e nos jurados, onde estava o cenógrafo e professor da Escola de Belas-Artes Fernando Pamplona. (*Idem*, p. 174).

Pamplona julgava o quesito escultura e riqueza (os outros quesitos eram bateria, enredo, letra do samba, fantasia e exibição do mestre-sala e porta-bandeira) e foi o único a atribuir à escola de Néelson Andrade com notas superiores à Portela, campeã daquele ano (Portela somou 102,5 pontos e Salgueiro, 101). Andrade foi ao Theatro Municipal para conhecer e convidar aquele jurado, que titubeou um pouco, mas aceitou o convite para assumir o carnaval salgueirense. Pamplona foi e levou o enredo sobre o líder negro Zumbi dos Palmares, mudando a natureza dos homenageados que passaram a não estar necessariamente incluídos na então história oficial, como Duque de Caxias, Santos Dumont ou Tiradentes, por exemplo. Pamplona manteve Dirceu Néri e Marie Louise na sua equipe (*Idem*, p. 179).

Como aumentava o público interessado em ver a apresentação das escolas, as arquibancadas também cresciam, mostrando que aquele espetáculo tinha valor comercial e começava a ser explorado pelo poder público. Conforme será apresentado mais adiante, as escolas de samba vivem, atualmente, entre dois elementos básicos, “samba” x “visual”. Foi justo na década de 1950 que esse elemento voltado para o “ver” nas escolas começa a ganhar força e notoriedade, foi principalmente aí que as alegorias começaram a se transformar e se distanciar radicalmente dos antigos caramanchões das primeiras décadas do século XX. É ainda nesse período que personagens como Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues adentram ao universo dessas manifestações com toda sua bagagem de artistas plásticos (*Idem*, p. 169 e 170).

A chegada desses profissionais, onde estão incluídos folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores, propiciou um conjunto de inovações plásticas. Em relação aos

ranchos não seria novidade, mas como se tratava de escola de samba era mais uma inovação (FERREIRA, 2005 e CAVALCANTI, 1994).

Após passarem a fazer parte da engrenagem da escola de samba, os tais artistas mudaram completamente sua dinâmica. Até sua entrada na estrutura desses grupos carnavalescos, o personagem mais importante era o diretor de harmonia, indivíduo responsável pelo canto da escola e por sua evolução. Era essa a figura responsável pelo que Cavalcanti chama do “samba” dentro da agremiação. Ele perde projeção quando o “visual” ganha seu espaço por meio da atuação dos antigos artistas plásticos que assumem uma nova função, chamada desde os anos 1970 de ‘carnavalesco’. Profissionais que trazem elementos de outros meios culturais, como a ópera por exemplo, e exercem o papel de mediadores com a novas referências estéticas e dramáticas (CAVALCANTI, 1994, p.57).

Um carnaval nunca é igual a outro, ano a ano pequenas transformações vão compondo e recompondo as apresentações das escolas. Para os desfiles de 1962, já se começaram a vender ingressos para a arquibancada de 3.500 lugares montada em frente à Biblioteca Nacional, na Avenida Rio Branco (Cabral, 1996, p. 185). No ano seguinte, o Salgueiro foi campeão com o enredo “Chica da Silva”. Nesse desfile, a escola também levou uma novidade: uma ala dançando o minueto, com coreografia da bailarina Mercedes Batista. Cabral conta que após a apresentação ficou a discussão no ar sobre a ala, se aquilo era ou não era samba (1996, p. 186).

Cabral também notou as transformações, mas nega que elas estivessem permitindo que as escolas aumentassem suas bases sociais, conferindo-lhes ainda mais espaço na sociedade. “Uma pesquisa realizada pela Marplan, por encomenda do *Jornal do Brasil*, indicou que 53% dos cariocas preferiam, em 1970, as escolas de samba como a melhor atração do carnaval carioca”, (1996, p. 195). Nesse momento, as escolas já cobravam ingressos para seus ensaios, a exemplo da prefeitura que cobrava ingressos para assistirem seus desfiles. O público dos ensaios aumentava e os encontros dos sambistas deixavam de ser propriamente ensaios e passavam a ser festas ao som das baterias e com sambas cantados pelas escolas. “É verdade que não se podia chamar de ensaios aquelas reuniões festivas em que as alas já não se preparavam mais para o desfile, até porque o número de visitantes superava o de sambistas” (*Idem*). A busca pela ampliação das bases é muito clara

quando vemos que a Portela promovia ensaios em Botafogo, na zona sul carioca, o Salgueiro deixou de utilizar sua quadra no Morro do Salgueiro optando pelo Clube Maxwell, localizado entre os bairros da Tijuca e Vila Isabel, longe do morro que dá nome à escola, e a Mangueira abriu as portas do seu Palácio do Samba, quadra dotada de grandiosidade nunca vista em escolas de samba até então (*Idem*).

A sensação de que as escolas de samba se transformavam ficou mais forte em 1971, com o episódio do samba “Festa para um rei negro”, que ficou mais conhecido pelo verso “Pega no ganzê”, um samba que se diferenciava do modelo vigente de sambas-enredo. No entanto, Amauri Jório, o presidente da entidade que representava as escolas de samba no período, a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, posicionou-se admitindo que as escolas daquele tempo já não eram iguais às aquelas que foram as primeiras a dar origem à manifestação e não via nisso um ônus para elas, observava a transformação de maneira positiva (*idem*, p. 197).

No mesmo ano, a gravação em vinil, nos *long-plays* (LPs), levou os sambas-enredo à possibilidade de se massificar, de se tornarem mais conhecidos. Além de poderem ser ouvidos em casa, eles passaram a ser mais reproduzidos pelos rádios. Não era mais necessário ir às quadras para conhecer e aprender os sambas e as escolas de samba se envolviam ainda mais com os meios de comunicação de massa.

Até então, entre as poucas gravações feitas com esse tipo de música, o último caso de sucesso popular ocorrera com o samba-enredo da Estação Primeira de 1967, *O mundo encantado de Monteiro Lobato* (Darci, Luís e Batista), graças a uma gravação da cantora Eliana Pitman. Em 1968, o Museu da Imagem e do Som lançou um disco com os sambas daquele ano gravados em seus estúdios. Uma pequena gravadora, a Codil, também lançou um LP em 1968 em convênio com a Associação das Escolas de Samba. Além disso, o samba-enredo vinha adquirindo novas características a partir da entrada em cena do magnífico compositor Martinho da Vila, com seus sambas mais leves, despido do estilo que o aproximava do chamado samba-exaltação de fins da década de 30 e do início da década de 40. Mas, no carnaval de 1971, o compositor Zuzuca, da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, radicalizou com o samba feito para o enredo “Festa para um Rei Negro”. (...) Descoberto pelos veículos de comunicação bem antes do carnaval, a gravação do samba *Festa para um rei negro* passou a ser executada pelas emissoras de rádio e o seu autor foi convocado para cantá-lo na Discoteca do Chacrinha, o programa mais popular da televisão brasileira. Dos bailes pré-carnavalescos ao carnaval propriamente dito, passando pela Banda de Ipanema e por outras bandas de rua, o samba do Salgueiro foi a música mais cantada no verão carioca de 1971, quando poucos a conheciam pelo nome verdadeiro, mas por uma das expressões utilizadas na letra, “Pega no ganzê” (CABRAL, 1996, p. 196).

A massificação dos sambas-enredo provavelmente é um dos elementos que levou a um sensível aumento da popularidade das escolas de samba. Naquele ano, ainda 1971, o regulamento apontava que o número máximo de componentes deveria ser de 2.500 para as

escolas do primeiro grupo, 1.500 para as do segundo grupo e 700 para aqueles que pertenciam ao terceiro grupo (p. 198 e 199). As escolas de samba cresciam utilizando-se dos meios de comunicação de massa (o rádio e a televisão), pois suas canções ganhavam cada vez mais reprodução, fazendo com que as escolas obtivessem mais notoriedade. Até então, apenas a mídia impressa, com seu noticiário primordialmente especializado, repercutia o mundo das agremiações, a partir do momento em que passaram a entrar também em outros grupos sociais por meios ligados ao entretenimento, como programas de rádio e de televisão, tiveram suas fronteiras socialmente ainda mais ampliadas, permitindo que cada vez mais pessoas tivessem acesso às informações desses grupos carnavalescos.

Além da parte plástica e do samba em si, as agremiações tiveram mudanças no seu trato com o poder público. Em 1972, foi criada a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), herdeira direta do Departamento de Turismo do Distrito Federal (ainda no Rio de Janeiro) que conviveu com as jovens instituições na década de 1930. Por meio da Riotur, com um acordo firmado com o então presidente da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Amauri Jório, mudou-se o procedimento relativo à subvenção: as escolas passaram a assinar contrato de prestação de serviços. (*Idem*, p. 27)

Em 1983, a Associação das Escolas de Samba fez seu primeiro contrato para transmissão do desfile. Na época, todas as escolas filiadas – não só as do primeiro grupo – tinham o mesmo peso.

O início dos anos 1980 vivenciou o desenvolvimento acelerado da comercialização de elementos ligados a algumas escolas de samba, somados a expansão da base social dessas instituições. Com o passar do tempo, ficou evidente uma segregação entre “grandes” escolas de samba, nascendo assim um padrão de “crescimento” que todas as outras passaram a ambicionar (CAVALCANTI, p. 27).

Interessante notar que o mesmo espaço em que as escolas de samba se transformam, reiventando algumas vezes padrões por elas adotadas, serve também para uma autocrítica, como no caso do Império Serrano, em 1982, que criticou as transformações sofridas pelas agremiações. O enredo “Bumbum Paticumbum Prugurundum”, das carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, teve o samba de Aloísio Machado e Beto Sem Braço, que se referia ao estágio espetacular vivido pelas agremiações. Um trecho lamenta o aumento das

alegorias, “Superescolas de samba S.A./ Superalegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia”<sup>4</sup>, onde se nota a tensão “samba” x “visual”. A escola foi a campeã naquele ano.

Oito anos depois, em 1990, a São Clemente, maior escola da zona sul carioca, mas que nunca se firmou no grupo das grandes, fez uma crítica no mesmo sentido. Levou para o desfile o enredo “E o samba sambou”<sup>5</sup>, dos carnavalescos Carlinhos Andrade e Roberto Costa. A escola falava com tom crítico sobre a realidade em que se encontravam, sobre a transformação em um espetáculo. Após a apuração das notas dadas pelos jurados naquele carnaval, ficou em sexto lugar.

Cavalcanti dá a noção espetacular do Sambódromo, que mostra uma conquista das escolas de samba, que tiveram legitimado um lugar para suas apresentações anuais, um lugar de exposição dos grupos carnavalescos para toda a cidade.

A Passarela do Samba, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, foi construída pelo governo do estado no tempo recorde de 4 meses para o carnaval de 1984. Uma vez pronta, a Passarela passou a ser administrada ao longo do ano pela prefeitura e pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A., a Riotur.

O Sambódromo, como é também popularmente chamada a Passarela, é uma imensa escultura arquitetônica em concreto armado bem ao estilo de Niemeyer consagrado na construção de Brasília, que cerca a extensão de 700 metros da rua Marquês de Sapucaí. Desde 1978, essa rua vinha abrigando o desfile das escolas dos então grupos I-A e I-B.

A Passarela dispõe de lugares para uma platéia de 59.092 pessoas. Monumental, essa estrutura arquitetônica (que ocupa 85.000 metros quadrados) configura um teatro aberto que, ao mesmo tempo em que destina uma rua da cidade para um uso peculiar, mantém com o espaço uma relação de decidida continuidade. A Passarela é a atribuição permanente a uma rua de uma qualidade especial, que ultrapassa agora o tempo carnavalesco e concretiza, literalmente, o reconhecimento público do valor social e turístico dos desfiles para a vida da cidade. A passarela consagra o desfile destinando a ele uma rua localizada no centro da cidade. Ressalto o sentido simbólico dessa localização central. As escolas enraízam-se predominantemente nos bairros periféricos do Rio.

---

<sup>4</sup> Letra do samba enredo de Aloísio Machado e Beto Sem Braço apresentado pelo Império Serrano em 1982: “Enfeitei meu coração/ De confete e serpentina/ Minha mente se fez menina/ Num mundo de recordação/ Abraçei a Coroa Imperial/ Fiz meu carnaval/ Extravassando toda minha emoção/ Oh! Praça Onze tu és imortal/ Teus braços embalarão o samba/ A sua apoteose é triunfal/ De uma barricada se fez uma cuíca/ De outra barricada um surdo de marcação/ Com reco-reco, pandeiro e tamborim/ E lindas baianas o samba ficou assim/ E passo a passo no compasso o samba cresceu/ Na Candelária construiu seu apogeu/ As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer/ Pedem passagem pros Moleques de Debret/ “As Africanas”, que quadro original/ Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual/ Vem meu amor manda a tristeza embora/ É carnaval, é folia neste dia ninguém chora/ Super Escolas de Samba S.A./ Super alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia/ Bumbum Paticumbum Prugurundum/ O nosso samba minha gente é isso aí/ Bumbum Paticumbum Prugurundum/ Contagiando a Marquês de Sapucaí”.

<sup>5</sup> Letra do samba enredo Carlinhos Andrade e Roberto Costa levado pela São Clemente para o desfile de 1990: “Vejam só!/ O jeito que o samba ficou ... E sambou/ Nosso povão ficou fora da jogada/ Nem lugar na arquibancada/ Ele tem mais pra ficar/ Abram espaço nessa pista/ E por favor não insistam/ Em saber quem vem aí/ O mestre-sala foi parar em outra escola/ Carregado por cartolas/ Do poder de quem dá mais/ E o puxador vendeu seu passe novamente/ Quem diria, minha gente/ Vejam o que o dinheiro faz/ É fantástico/ Virou Hollywood isso aqui/ Luzes, câmeras e som/ Mil artistas na Sapucaí/ Mas o show tem que continuar/ E muita gente ainda pode faturar/ “Rambo-sitores”, mente artificial/ Hoje o samba é dirigido com sabor comercial/ Carnavalescos e destaques vaidosos/ Dirigentes poderosos criam tanta confusão/ E o samba vai perdendo a tradição/ Que saudade/ Da Praça Onze e dos grandes carnavais/ Antigo reduto de bambas,/ Onde todos curtiam o verdadeiro samba”

Desfile no carnaval sempre foi apresentar-se num local privilegiado, tornar-se dessa forma visível, e admirado, se possível, por toda a cidade” (p. 28, 29 e 30).

O advento do Sambódromo trouxe rentabilidade ao espetáculo. Entendendo que seria interessante para elas terem uma entidade que as representasse diante da Riotur e negociasse seus contratos para transmissão por televisão, criaram, em 1985, a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). A criação da instituição que passou a representar as agremiações marcou também outro momento, a ampliação da importância de personagens que já faziam parte do cotidiano das escolas desde a década anterior: os banqueiros do jogo do bicho.

Entre idealizadores e representantes das escolas filiadas, a Liga reuniu a cúpula do jogo do bicho no Rio de Janeiro. Desde sua fundação, essa associação tornou-se a representante oficial das escolas do Grupo Especial, e o principal interlocutor e parceiro da Prefeitura e da (Riotur) na organização do desfile carnavalesco desse grupo. A presença da Liga no carnaval trouxe parte da rede do jogo do bicho da cidade para a luz do dia. (CAVALCANTI, 1994, p. 31)

Houve quem não gostasse da iniciativa, como o jornalista Sérgio Cabral que, em tom não muito satisfeito escreveu que “cinquenta anos depois da oficialização do desfile por Pedro Ernesto, queriam, na verdade, que fosse entregue a eles toda a organização do evento” (CABRAL, 1996, p. 225).

Por outro lado, existem outras formas de observar o mesmo fenômeno sem o mesmo peso negativo, como Ferreira por exemplo.

Cada vez mais desvinculadas, e menos dependentes, do poder público, as principais escolas de samba cariocas, todas associadas à Liesa, passariam a gerir seus desfiles, e suas disputas, a partir dos interesses das agremiações, numa espécie de volta do Carnaval carioca ao período anterior à década de 1930. Apontada por muitos críticos como um retrocesso, por afastar do poder público as decisões sobre o futuro da parte mais notável da festa popular do Rio de Janeiro, essa nova forma de organização teria o grande mérito de separar o desfile das escolas de samba daquilo que se convencionou chamar de Carnaval Popular do Rio de Janeiro”. (FERREIRA, 2005, p.362 )

Todos esses dados ajudam no entendimento que a escola de samba é uma instituição em constante transformação. Seu formato, sua apresentação, sua maneira de lidar com outras instituições sofrem mudanças desde que as primeiras instituições surgiram. Os fatos acontecidos com o correr da história mostram como pequenas mudanças, ano após ano, foram acontecendo no universo desses grupos carnavalescos. Cada pequena ação tinha por objetivo uma adequação ao que elas entendiam ser melhor para conseguir mais notoriedade.

A abertura de suas quadras e de seus desfiles para pessoas de outros grupos sociais configurou uma busca por ampliar suas bases, mostrar que poderiam ser aceitos e até admirados.

A mídia também foi usada pelas escolas de samba nessa busca pela ampliação de suas bases e aumentar sua aceitação. O samba “Festa para um rei negro”, de 1971, serviu como modelo para vários outros que vieram posteriormente utilizando a mesma fórmula. Além dos sambas-enredo terem um novo modelo mais fácil de serem cantados, sua reprodução também estava facilitada por meio dos LPs vendidos. E se for levado em conta que o rádio também poderia tocar aquelas músicas, as escolas de samba tinham uma forma considerável de divulgar suas canções, seus nomes e criar expectativa para o dia em que desfilariam no Carnaval carioca, apresentando aquela canção no canto de seu puxador e componentes.

O aumento da visibilidade é um dos fatores que levou as escolas a investirem mais no seu “visual”, uma vez que já haviam deixado de ser unicamente grupos musicais, e caminhavam cada vez mais para serem espetáculos ainda maiores. A exploração da televisão ainda levou esses grupos a se organizar para reivindicar o que consideravam ser melhores pagamentos pelo uso de suas imagens. As escolas de samba simplesmente se mostraram hábeis a ponto de negociar cada vez mais espaço, tendo agora a preocupação com lucro, pois transformaram-se em instituições que movimentam grande quantidade de dinheiro, fato confirmado pela criação da Liga Independente das Escolas de Samba, entidade que separou as grandes escolas das menores, representadas pela Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

## **II.1 – O jogo do bicho no samba**

Conta Cabral que já em 1933, ainda no segundo desfile das escolas de samba, antes que elas fossem oficializadas pelo poder público, o conjunto Não Somos Lá Essas Coisas



desfilou com o enredo “Loteria”, levando, para a Praça Onze, 25 painéis com os animais do jogo. Para Cabral, foi “o primeiro sinal de uma aproximação das escolas com o jogo do bicho” (CABRAL, p. 82).

O jogo do bicho já convivia com as escolas de samba desde os tempos em que elas passavam o “livro de ouro” por seu bairro em busca de doações para realizar seus desfiles. Os bicheiros estavam entres os doadores, assim como comerciantes e empresários da região. Os banqueiros do bicho (que recebiam e pagavam o jogo, que “bancavam” sua dinâmica) acompanharam o desenvolvimento das partes periféricas da cidade. Como o “negócio” era rentável e levou ao seu enriquecimento, eles começaram a ajudar pessoas e fazer benfeitorias para conseguir a lealdade da população, a patronagem. (CAVALCANTI, 1994).

A expansão da rede do jogo do bicho na cidade preencheu, dessa forma, os vazios administrativos deixados pelo poder público. Enraizando-se em seus territórios de ação, neles encontrou as agremiações locais: os clubes de futebol e as escolas de samba. Assim sendo, à medida em que se demarcavam, em toda a cidade, as grandes áreas territoriais de atuação de cada banqueiro, iniciava-se o relacionamento mais estreito entre o “banqueiro” de um determinado território e as agremiações nele sediadas. (*Idem*, p. 32).

Aniz Abraão David, banqueiro do jogo do bicho também chamado de Anízio, descendente de libaneses e radicado em Nilópolis, assumiu a Beija-flor de Nilópolis, até então uma escola modesta, em 1976. Ele levou Joãozinho Trinta para a escola que estreou com o enredo “Sonhar com Rei Dá Leão”, sobre o jogo do bicho.

Cavalcanti, ao pesquisar o relacionamento do bicheiro Castor de Andrade com a Mocidade Independente de Padre Miguel, identificou o motivo da aproximação dos banqueiros com as escolas de samba: “expressavam muito claramente sua visão do desejo de prestígio social que movia o mecenato: era o preço da vaidade, a única maneira de aparecer nas colunas sociais e não na página policial”, “a única forma de estar entre seus iguais”. O mecenato do jogo do bicho era assim fruto de uma generosidade interessada, tornando socialmente aceitável, e mesmo bem-vinda, a extraordinária riqueza do bicheiro; favorecendo simultaneamente o controle clandestino da organização do jogo do bicho sobre um determinado território. O patrono, ou mecenas, da escola enfatizava, portanto, a “função

cultural e social” de sua escola, sua ajuda permitia à escola de samba tornar-se “um motivo de orgulho para aquela comunidade. Fica igual a Copacabana. Todo mundo sabe onde é”.

O filho e sucessor de Castor, Paulo de Andrade, também ligado à Mocidade Independente, em artigo publicado na *Revista Domingo do Jornal do Brasil*, em 1986, já vislumbrava o fim da influência dos bicheiros como patrocinadores das escolas de samba após a criação da Liesa.

As escolas de samba conseguem atualmente dialogar em alto nível com o estado, a imprensa e a opinião pública, graça ao trabalho desenvolvido nos últimos quatro anos por profissionais bem sucedidos que chegaram à direção dessas escolas com objetivo de mostrar que elas eram empresas viáveis. (...) Antigamente, era preciso esperar semana para se ter acesso aos gabinetes. Agora, falamos com Trajano Ribeiro, presidente da Riotur, a qualquer hora. Isso não aconteceu só por causa da influência dos contraventores nas escolas de samba. (...) A vantagem que a contravenção traz para as escolas é que contraventores adiantam dinheiro para pagar as despesas do carnaval a partir de julho. A Riotur só paga em dezembro e janeiro. A renda obtida com a gravação do disco de sambas-enredo só entra em novembro e a arrecadação na quadra de ensaios só é significativa a partir de outubro. (...) Nos anos 70, as escolas recebiam de subvenção apenas 10% do que gastavam. Hoje, recebem em torno de 40%, mais os direitos de gravação do disco, a propaganda da Caixa Econômica na camiseta dos empurradores de carros alegóricos, a propaganda na contracapa do disco. (...) Isso significa que num prazo de três anos a figura do patrono tende a desaparecer. No máximo, eles continuarão adiantando dinheiro para manter o fluxo de caixa”. (*Apud CABRAL*, 1996, p. 227)

Paulo projetou bem a independência que as agremiações conquistariam em relação ao poder público. Independência ajudada por uma então nova iniciativa observada no fim da década de 1990 e início dos anos 2000, a busca por patrocínios privados ou públicos (ligados a empresas públicas, estados ou municípios). Cavalcanti localiza a década de 1990 quando a maior parte das grandes escolas do Rio de Janeiro tinha envolvimento com banqueiros do jogo do bicho. Mas, em 1994, a prisão dos banqueiros serviu como marco para um processo de perda de poder desses personagens e saída de cena – ao menos da frente – de parte das escolas nos anos seguintes. Essa prisão, mesmo que não tenha marcado um afastamento definitivo, destacou um processo de enfraquecimento do jogo do bicho no comando das escolas de samba cariocas.

O mecenato do jogo do bicho não é mais o mesmo, a maioria das escolas de samba não conta com bicheiros tão próximos como foi comum na década de 1990. No entanto, os desfiles promovem a circulação cada vez maior de dinheiro. A Liesa, por ser a entidade que representa as escolas, controla a movimentação dos valores, inclusive do que entra como

patrocínio exclusivo de alguma escola. Segundo matéria do jornal *O Globo*<sup>6</sup> publicada no início de fevereiro de 2008, a Liga operou, entre contratos públicos e privados, cerca de R\$ 85 milhões de reais no Carnaval de 2008. Embora as agremiações estejam sem seus antigos patronos, a Liesa seguia presidida por dois bicheiros que chegaram a ser presos em 1994, Ailton Guimarães Jorge, conhecido como Capitão Guimarães, e Aniz Abraão David, conhecido como Anísio. Ambos foram presos novamente em 2007, mas soltos posteriormente. Capitão Guimarães se afastou da entidade, da qual era presidente, mas Anísio segue representando sua escola, a Beija-flor, nas reuniões da instituição.

## **II.2 – Relacionando-se e confrontando-se**

A disputa entre as escolas de samba é um momento de associação e competição, uma vez que perseguem um objetivo comum que é a vitória no desfile, controlando a rivalidade e estabelecendo regras comuns. “Relacionar-se é confrontar-se. (...) A disputa festiva constitui a natureza específica do desfile enquanto rito carnavalesco e o móvel primordial de existência das escolas de samba”, diz Cavalcanti (1994, p. 21).

A preparação de um desfile se inicia tão logo o carnaval anterior chega ao fim. A dinâmica da confecção do novo desfile tem início com a escolha do enredo que será levado para a avenida. Cavalcanti observa que “o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente” (1994, p. 15). Por conta disso, no universo das escolas de samba, “Carnaval” ganha o sentido de toda a preparação para o desfile, desde o novo enredo, passando pela escolha do samba-enredo, a feitura das alegorias e fantasias.

A comunicação entre os grupos que participam dos conjuntos carnavalescos é o elo que vai propiciar que as diferenças entrem em contato, que troquem informações e sigam seu caminho de construção ou desconstrução de elementos culturais. O campo da pesquisa

---

<sup>6</sup> Referência da matéria na bibliografia deste trabalho.

sobre as escolas de samba é necessariamente a cidade, onde diversos grupos convivem lado a lado, onde a diversidade dialoga por meio das suas tensões.

A idéia de heterogeneidade é chave na definição das sociedades contemporâneas. A cidade e o modo de vida urbano são especialmente vistos como o lugar por excelência de expressão e diversidade sócio-cultural característica desse tipo de sociedade. Diversidade não significa contudo ausência de comunicação. Não se trata de descartar com essa percepção as diferenças, ou de privilegiar a harmonia em detrimento do conflito ou da fragmentação na compreensão da vida social. Mas sim de perceber que certos processos culturais cruzam fronteiras significativas, incorporando tensões e conflitos. O desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, ritual de uma grande cidade, é um desses processos (CAVALCANTI, 1994, p. 18).

O entendimento de Cavalcanti sobre o ritual é no campo da antropologia, onde ela procura analisar o “comportamento humano em sua dimensão comunicativa”. Esse estudo não vai se aprofundar por caminhos antropológicos, mas vai aproveitar o pensamento da pesquisadora principalmente por conta do caráter ritualizado da dinâmica das escolas de samba por ela analisada.

O caráter consciente, sintético e repetitivo dos rituais lhe confere uma extraordinária capacidade expressiva, reveladora da natureza e dos conflitos das sociedades que o promovem. O processo ritual de um desfile, que abarca a festa e toda a sua preparação, fala da diferença social e da interação cultural entre segmentos sociais diversos na grande cidade do Rio de Janeiro. Compreendê-los é ao mesmo tempo compreender a cidade que o realiza, as tensões que a constituem e nela se desenvolvem (*Idem*).

Para compreensão dos desfiles, Cavalcanti (1994) propôs que três idéias centrais fossem levadas em conta:

- 1) A dimensão agonística dessa festa carnavalesca. O desfile é um grande ritual urbano contemporâneo, uma competição na qual as escolas rivalizam entre si diante de um objetivo valorizado por todas (ganhar o campeonato) e controlam a rivalidade por meio de regras comuns (os quesitos de julgamento) renovadas por consenso de ano a ano.
- 2) A sua forma artística altamente elaborada. Os enredos carnavalescos são o elemento expressivo básico do desfile, e o elo de uma vasta rede de relações que mobiliza anualmente diferentes grupos e camadas sociais urbanos. A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado do coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile.
- 3) Processos urbanos importantes – como a expansão da cidade rumo aos subúrbios e à periferia, a expansão das camadas médias e populares, a importância crescente do jogo do bicho entre as camadas populares – encontraram no desfile um canal de expressão e mediação ao longo do século XX. (CAVALCANTI, p. 74 e 75)

O território essencial para as escolas é seu lugar de desfile, o Sambódromo. Nesse lugar, ou percurso, a escola se apresenta, seus componentes cantam o hino específico para aquela ocasião, são mostradas as fantasias e os carros alegóricos especialmente criados para aquele momento, tudo para contar a história desenvolvida, ou seja, o enredo.

É nesse dia, nessa hora, que a escola se mostra para a sociedade; que sai do seu bairro de origem e se legitima como espetáculo (tanto faz se na antiga Praça Onze, onde começou sua história, ou se na Rua Marquês de Sapucaí, onde está o Sambódromo).

A rede de relações sociais trançada ao longo do ano atinge nesse momento seu grau máximo de expansão, a escola não só reuniu todos os seus elementos como aspira agora comunicar-se com a cidade inteira (CAVALCANTI, 1994, p. 212)

A construção da Passarela do Samba, em 1984, expressou o reconhecimento oficial do potencial turístico, econômico e artístico do desfile na vida da cidade. Essa obra trouxe rentabilidade financeira para a festa, mas lhe impôs também condições espaciais muito bem definidas (CAVALCANTI, 1999, p. 75).

Todos os territórios ocupados pelas escolas de samba possibilitam que ela exerça influência sobre outros setores sociais e ao mesmo tempo que também receba influências externas ao seu universo. Conversas informais, a antiga repressão policial, a atuação profissional de artistas plásticos, músicos e bailarinos de formação clássica, matérias jornalísticas ou demais incursões na mídia (como programas de rádio e televisão) são desde o início das suas atividades formas de contato com outros elementos culturais, forma de troca de informações.

## **II. 3 - O desfile**

É o momento máximo de toda escola de samba, quando ela se mostra para toda a cidade (e por conta dos meios de comunicação, para todo o Brasil e todo o mundo). É quando a preparação que durou todo o ano com a confecção de carros alegóricos e

fantasias, a criação do samba-enredo, tudo vai ser colocado à prova do julgamento dos jurados e dos olhos e gosto dos espectadores, tanto os presentes quanto os que estão em casa assistindo pela televisão.

Em seu livro *O Rito e o tempo – ensaios sobre carnaval*, Cavalcanti diz:

O desfile é um grande ritual contemporâneo, uma competição na qual as escolas rivalizam entre si diante de um objetivo valorizado por todos (ganhar o campeonato) e controlam a rivalidade por meio de regras comuns (os quesitos de julgamento) renovadas por um consenso de ano a ano (CAVALCANTI, 1999, página 74).

Na concepção de Cavalcanti, “desfilar é brincar de se exibir, é se exibir brincando, é dar tudo de si: é carnaval, amanhã não tem mais” (*Idem*, p. 211). Mas quem está fora, observando, também tem sua participação, como diz a antropóloga: “assistir o desfile é brincar e apreciar ao mesmo tempo” (*Idem*).

As escolas se sucedem ordenadas pela mesma estrutura dramática: a Comissão de Frente e o carro Abre-Alas introduzem a escola e o enredo de seu desfile, e as alas, que chegam fantasiadas, cantando e dançando, logo tornam a comunicação mais quente. Entre elas, os carros alegóricos distinguem seções narrativas, e entre elas situam-se também os elementos especiais do desfile cujo posicionamento varia de escola para escola – mestre-sala e porta-bandeira, baianas, passistas (no meio disso, os artistas, as pessoas famosas, as mulheres e homens bonitos). (*Idem*).

#### II.4 – “Samba” x “Visual” nas escolas de samba

Até a década de 1950, existia um personagem claramente destacado dentro da engrenagem das escolas de samba: o diretor de harmonia, que tinha sobre sua batuta principalmente o canto dos componentes e sua evolução – a forma como desfilavam cantando e dançando. Até esse momento, as escolas de samba eram grupos primordialmente de canto e dança do samba, o que Cavalcanti aponta como “samba no pé”. Com a chegada dos artistas plásticos e demais profissionais ligados às artes cênicas, é possível notar o início de lentas transformações que, cerca de 20 anos, depois levaram à consolidação do profissional chamado de “carnavalesco”, responsável por elaborar a história que será contada pela escola em seu desfile, o enredo, e criar as fantasias e carros alegóricos que serão apresentados no desfile, a parte chamada “visual”.

Um depoimento interessante nesse contexto é o dado por Joãozinho Trinta à revista *Playboy* e coletado por Cabral. O jornalista não dá a referência precisa de data, mas coloca uma frase em que o carnavalesco explica o porquê de carros alegóricos grandes como gostava de fazer e que influenciaram desfiles seguintes.

De ano para ano, aumentam os lances das arquibancadas de tal forma que quem ficar nos últimos lances dificilmente vai enxergar bem. A pista aumenta, a decoração aumenta, a iluminação fica mais feérica, por que a escola de samba não pode fazer o mesmo? (*Apud* CABRAL, p. 211).

Trinta contextualiza o aumento do tamanho dos carros alegóricos nos desfiles por conta do espaço que lhe era oferecido para ocupar durante a apresentação da sua escola de samba.

Contemporaneamente, “samba” x “visual” dividem espaço nos desfiles, formando uma dicotomia que caminha junta nas apresentações desses grupos carnavalescos, além disso, são “noções que englobam e relacionam os diferentes gêneros expressivos que compõem o desfile” (CAVALCANTI, 1999, p. 49).

No trecho abaixo, a antropóloga explicita a proximidade que as duas noções têm dentro da estrutura da escola e como a separação entre elas pode ser bem delicada por vezes. Para ela, a conjunção desses dois fatores é o que permite ao desfile ser simultaneamente festa e espetáculo:

A categoria Samba refere-se a formas inclusivas e abertas de expressão como o canto, a música, a dança. O ritmo de uma bateria contagia, um samba-enredo deve idealmente ser cantado por todos, desfilantes e platéia, a evolução dançante das alas, que responde ao ritmo e à música, é também idealmente acompanhada pelo movimento dançante que confere por vezes à platéia o aspecto de um baile de carnaval. Ao mesmo tempo, a visualidade das grandiosas alegorias, das fantasias, da coreografia de uma comissão de frente, do balé do casal de mestre-sala e porta-bandeira (e do extraordinário sorriso desta última), são um convite a uma outra forma de participação: a admiração e o extasiamento. A idéia de Visual refere-se a esse outro aspecto estruturante do desfile. (*idem*, p. 49 e 50).

Enquanto “samba” remete ao aspecto festivo, pois música, canto e dança, estão incluídos nele, “visual” está no âmbito das fantasias, adereços e alegorias, que valorizam o aspecto espetacular do desfile. Configura-se aí a tensão “samba” x “visual”. (*Idem*, p. 53).

Essa tensão acaba por levar à criação de uma representação responsável por dar um matiz diferenciador às escolas. Por meio do discurso que as agremiações criam sobre si

mesmas, elas acabam por buscar uma identificação maior com “samba” ou com “visual”. Aproveitando os exemplos usados por Cavalcanti, temos o seguinte:

a escola de samba Estação Primeira da Mangueira produz de si mesma uma imagem identificada ao “samba” que alude à origem de formação das escolas, e defende, no contexto carnavalesco mais amplo, a idéia de uma “tradição” tão apreciada pelos estudiosos da cultura popular. No outro extremo, escolas como Mocidade ou Beija-flor<sup>7</sup> e seus simpatizantes tomam o partido decidido do “moderno” e do gosto pela inovação. A tensão entre os dois termos no entanto é interna a cada uma delas, e todas elas estão perpassadas pela comercialização e pela expansão social. Num desfile, a tensão entre “samba” e “visual” é decisiva e mantém um espaço sempre aberto para inversões e alternativas por vezes variável. (*Idem*, p. 53)

Um exemplo da tensão “samba” x “visual” é dado por Cavalcanti como nota de rodapé da página 49 do livro *Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile*. Relata ela que no Carnaval de 1992 o quesito Comissão de Frente estava em processo de transformação. Até então a função de apresentar a escola ao público era desempenhada pelas velhas guardas, compostas por antigos componentes das escolas de samba ou mesmo seus fundadores. A “primazia do visual” levou a substituição das velhas guardas na função, a partir de então não mais se apresentava a escola, as novas e “modernas” comissões de frente já introduziam o enredo que seria contado naquele desfile. Além de virem com fantasias alusivas à história que começava a ser mostrada, as novas comissões de frente tinham o objetivo de causar algum impacto no público, o que levou, segundo Cavalcanti, “a contratação de bailarinos ou modelos para composição da Comissão”.

As campeãs de 1991 e de 1992 inovaram em suas Comissões de Frente. Em 1991, a Comissão de Frente da Mocidade Independente de Padre Miguel entrou na avenida apresentando o enredo: “Chuê, Chuá: As águas vão rolar” vestida de escafandros e movendo-se em câmara lenta, como se estivesse andando no fundo do mar. O efeito foi tão magnífico, e mesmo contrariando o regulamento então vigente que proibia a coreografia dos passos, o quesito recebeu 10 de todos os jurados, gerando a alteração do regulamento no ano subsequente. Em 1992, a Estácio de Sá trouxe uma Comissão de Frente de Arlequins, com bailarinos do grupo “Intéprida Trupe” em cima de enormes pernas-de-pau” (CAVALCANTI, 1994, p. 49)

“Samba” e “visual” se confrontaram nas duas escolas citadas acima pela antropóloga e ambas optaram por privilegiar o lado espetacular em detrimento do festivo. Não se faz juízo de valor se a ação é certa ou errada, importante nesse momento é

---

<sup>7</sup> O livro de Cavalcanti foi publicado em 1994, justamente quando a Beija-flor de Nilópolis se afinava com o discurso de escola “moderna”, pois a parte visual era uma das suas características mais distintas. Hoje em dia, pouco mais de dez anos depois, a mesma escola criou em torno de si outra representação, a de “escola de comunidade”, ou seja, manteve a distinção na parte visual, mas estimulou que os elementos ligados ao campo “samba” sobressaíssem e explorou essa situação, mudando seu discurso sobre si.



apresentar a imagem da tensão existente no âmago dos desfiles e apresentar a transformação ocorrida.

Cabral (1996) apresenta outra passagem que nos serve como exemplo para essa tensão, tendo com personagens o compositor Cartola, da Estação Primeira de Mangueira, o ex-presidente da Mocidade Independente de Padre Miguel, Osman Pereira Leite, e a cantora Elza Soares, ligada à escola de Padre Miguel.

Tudo indicava que o poder econômico seria cada vez mais um dado relevante no desfile das escolas. O *Jornal do Brasil* dedicou página inteira para uma reportagem de Lena Frias intitulada “Escolas de Samba S.A.”. No *Jornal da Tarde*, de São Paulo, o compositor Cartola manifesta a sua revolta: “Isto tudo é uma esculhambação. Não tem nada a ver com a gente. Não dá mais para entrar numa escola, em qualquer escola. Há uma invasão, um cinismo. Isso virou uma indústria e cada um quer levar o seu”. Em meio às notícias de que os **puxadores** (grifo do autor) de samba, os mestres-salas e porta-bandeiras, os carnavalescos e outras figuras importantes das escolas ganhavam um dinheirão para mudarem de escolas, o presidente da Mocidade Independente, Osman Pereira Leite, chamava atenção, às vésperas do carnaval de 1976, para a postura da cantora Elza Soares, que **puxava** (grifo do autor) o samba da escola “sem pedir um tostão furado. Essa mulher é extraordinária. Não pede nem um centavo para a gasolina do carro”, exaltava. (CABRAL, 1996, p. 210).

A tensão é tão intrincada que, por exemplo, a ala de passistas é incluída por Cavalcanti no campo do visual, uma vez que se apresentam “essencialmente para serem apreciados” (p. 52), enquanto as outras alas “evoluem cantando”. Mesmo assim, não se pode negar que os passistas representam a dança naquela apresentação pública.

Além das mudanças na preparação e acabamento das alegorias, acontecida a partir da década de 1950, elas sofreram outras transformações significativas a partir da segunda metade da década de 1970, quando o carnavalesco Joãozinho Trinta optou por fazer carros alegóricos em tamanho maior que os dos carnavais anteriores, utilizando fantasias que se convencionou chamar de luxuosas.

Aqui mais uma vez, as explicações baseadas ainda que vagamente na idéia de dominação cultural – a corrupção do “autenticamente popular” pelo gosto estético das camadas superiores, pela mercantilização e pelo interesse dos meios de comunicação no desfile – têm pouco alcance analítico. A célebre, e agressiva, frase de Joãozinho Trinta “Quem gosta de miséria é intelectual” deve ser entendida no contexto da incompreensão desse aspecto característico do desfile: a relevância das alegorias de uma escola de samba e, por extensão, do seu “visual”, muitas vezes condenados, sobretudo no caso de Joãozinho, por seu excessivo “luxo”. A condenação perde de vista o essencial: o luxo é aqui a impressão do luxo, é carnavalesco. Como o lixo, que o mesmo carnavalesco trouxe para a passarela no carnaval de 1989, também o era (CAVALCANTI, 1994, p. 51 e 52).

Ela critica o entendimento (ou falta dele) por parte dos críticos das escolas que dão espaço para esses elementos ligados ao campo “visual” de que se trata de luxo carnavalesco

que não é real, apenas representa algo luxuoso. A noção de autenticidade e pureza são incompatíveis com as alegorias que desfilam, uma vez que são fruto da atuação de artistas plásticos que passaram a fazer parte do universo das escolas de samba, os carnavalescos. “(...) a incompreensão (que, entretanto, caminha paralela à exaltação e à admiração) deve-se ao fato de que a experiência de ver, ao opor o ator (que brinca para ser visto, portanto desfila) e o espectador (que ao assistir admira e/ou brinca) supõe intrinsecamente a alteridade” (p. 52). A ação de observar as alegorias – que foram feitas justamente para serem vistas – é incompatível com o que se entende por autêntico e puro, essencialmente ligadas à tradição romântica que critica essa característica nas escolas (*idem*).

A inauguração do Sambódromo trouxe toda uma hierarquização da visibilidade, os lugares com melhor visão da pista têm ingressos mais caros. O televisionamento dos desfiles foi previsto quando Niemeyer fez seu projeto, tanto que existe uma torre para colocação das câmeras de tevê capaz de ver as escolas de frente e de um ângulo elevado, dando uma noção total da apresentação. O então carnavalesco da Mocidade Independente, Renato Lage, considerou que o aumento do tamanho dos carros alegóricos como algo “colocado como exigência pelo espaço do Sambódromo”, obrigando as escolas a trabalhar com “a necessidade de fazer uma coisa que apareça” (*Apud* Cavalcanti, 1994, p. 58). Antes do Sambódromo, Joãozinho Trinta, observava que “o visual começa a mudar de ângulo, quando as arquibancadas começaram a ter um visão do alto, e não na horizontal” (*Idem*).

A tensão “visual” x “samba” foi intensificada com o Sambódromo e a visibilidade que as escolas ganharam assistidas ao vivo e pela televisão, por isso as apresentações ficaram cada vez mais espetacularizadas enquanto as escolas tornaram-se ainda mais midiaticizadas.

### III - OFICIALIZAÇÃO DO CARNAVAL

Embora este trabalho não se dedique essencialmente à festa carnavalesca, mas à manifestação que chamamos escola de samba, é imperativo que procuremos contextualizar o Carnaval no momento contemporâneo e na cultura nacional, uma vez que é durante esses festejos que o objeto central desse estudo – as escolas de samba – têm seu momento máximo: os seus desfiles.

Governantes brasileiros enfrentavam, desde o período colonial, uma questão que lhes deixava aflitos: o Brasil não tinha algo simbólico capaz de representá-lo como um todo. Esse problema não se restringiu ao Brasil Colônia, ele conviveu com o país através de sua história, passando pelo Brasil Imperial e entrando pelo período da República. Era basicamente o poder político o que mantinha a unidade brasileira. Mas, em 1889, após a Proclamação da República, intelectuais enxergaram que era necessário encontrar “aquilo que seria a essência do Brasil”, algo capaz de lhe conferir uma condição de coisa unitária, una. (VIANNA, 2004).

Para o antropólogo Hermano Vianna, na virada do século XIX para o século XX, já com o Brasil transformado em República, o mestiço brasileiro foi transformado em bode expiatório para explicar o atraso do Brasil.

Após debates sobre embranquecer a população brasileira com imigrações estrangeiras de origem branca e atitudes separatistas fomentadas por imigrantes que não se propunham a se miscigenar com os brasileiros, o governo pós-revolução de 1930 “tornou semi-oficial” a política de miscigenação, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba. (VIANNA, 2004, p. 73).

Vianna prefere atribuir esse câmbio no foco do pensamento principalmente a uma estratégia do governo Getúlio Vargas. Mas o atribui também a uma nova corrente intelectual, capitaneada por Gilberto Freyre que lançou em 1933 o livro *Casa-grande e Senzala*, no qual propunha uma nova maneira de ver a mestiçagem brasileira, valorizando

inclusive traços “negros” do mestiço brasileiro. “O Brasil seria sempre mestiço, e isso deveria ser até fonte de orgulho nacional” (*idem*).

A partir dessa visão, o mestiço não seria mais o culpado do atraso do país, mas responsável por uma mistura cultural capaz de fazer com que o Brasil pudesse inventar uma nova identidade. Em 1967, é lançado o *Manifesto Regionalista* em consonância com as idéias de Freyre. “Cozinheiras, cantadores, babalorixás, curandeiros, matutos, morenas e jangadeiros são considerados os novos mestres”, afirma Vianna (p. 82).

Observa-se que, no início do século XX, o movimento modernista começou a questionar os padrões culturais e artísticos vigentes, pautados pelo que vinha da Europa. Intelectuais da época passaram a propor uma quebra nessa hierarquia, tirando o pensamento eurocêntrico da posição principal e pondo no seu lugar padrões nacionais. O crítico literário Silviano Santiago aponta nessa movimentação – que tira o que vem da Europa do centro – o resgate da multiplicidade étnica e cultural da formação nacional. Ao estudar os modernistas paulistanos do início do século passado – os intelectuais responsáveis por puxar a mudança de enfoque sobre a cultura brasileira que chegará pouco depois à valorização de manifestações típicas do carnaval – Santiago identifica o pensamento dos modernistas que “ao inverter os valores e a hierarquia em jogo, ele visa a valorizar os objetos culturais periféricos que, na história e nas ciências européias, são de antemão desclassificados pelo centramento ou marginalizados por razões econômicas” (SANTIAGO, 2004, p. 27). Os modernistas “descobriram” o samba e sua “cultura pura”, do povo. O compositor Heitor Villa-Lobos, por exemplo, também conhecido por seu envolvimento com o movimento modernista brasileiro, era um freqüentador da Mangueira nos anos 1930 (CABRAL, 1996, p. 116).

Nesse processo, Vianna só confere valor aos modernistas quando eles foram influenciados pelo poeta francês Blaise Cendrars, “que ensinara seus amigos modernistas brasileiros o respeito pelas ‘coisas negras’ e pelas ‘coisas brasileiras’”. O pensamento de Vianna coincide com o de Santiago quando este afirma que o modernismo puxou para o centro da cena questões que até então eram periféricas, como possivelmente a valorização da cultura negra. Essa “descoberta” da cultura de origem negra, sobre a qual nos referimos

agora foi pautada por intelectuais franceses (ARCHER-STRAW, 2000), a exemplo de Cendrars, o que nos leva a crer que há uma diferença entre o entendimento de cada um.

Importante lembrar que os pensamentos podem perpassar de um ao outro quando levamos em conta que Vianna privilegia sua visão no momento em que o então Governo Federal, há pouco tempo empossado (na virada do século XIX para o XX), procurava dar um aspecto cosmopolita à sua capital, a cidade do Rio de Janeiro. O então prefeito carioca Pereira Passos promovia uma grande reforma urbana para transformar a cidade, seguindo o exemplo de Paris, que décadas antes havia recebido uma reformulação urbana maior ainda. Era um período em que o Brasil e o Rio de Janeiro recebiam forte influência intelectual francesa, um momento histórico em que a cidade pretendia se “civilizar”, fato que atingiu inclusive o Carnaval (FERREIRA, 2005c). Enquanto isso, pode-se localizar o pensamento de Santiago focado em pouco mais de uma década depois, quando intelectuais do movimento modernista começaram a questionar o referido eurocentrismo e passaram a colocar questões, até então marginalizadas, no cerne da discussão, como a cultura nacional, por exemplo.

Vianna afirma haver uma forte dependência intelectual dos modernistas por conta dessa “descoberta” do negro, do mestiço brasileiro, e Santiago vê um deslocamento do eurocentrismo em prol de questões negadas pela forma de pensar europeizada, permitindo aí a valorização da cultura produzida no país, o que ele classifica como “periférica” e “precária” diante do que vinha da Europa.

Essa estratégia e economia de pensamento, necessariamente periféricas, ambivalentes e precárias, tanto aponta para o resgate da multiplicidade étnica e cultural da formação nacional quanto para o vínculo que esta mantém com o pensamento universal não eurocêntrico. (SANTIAGO, 2004, p. 27)

Santiago observa na ação dos modernistas a ação principal para a valorização das manifestações populares do Brasil enquanto Vianna opta por ver aquela que considera a ação mais importante na movimentação de intelectuais capitaneados por Gilberto Freyre para valorização do mestiço brasileiro e, por conseguinte, suas manifestações. E ambos concordam que essa valorização foi tomada pelo Estado nos anos 1930 em prol de um projeto nacional. Tomamos o trecho abaixo, de Santiago, que sintetiza esse momento.

As diferenças étnicas, lingüísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um *todo* (grifo do autor) nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano, disciplinado. (...) A construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva (SANTIAGO, 2004, p. 58).

### III.1 – Carnaval civilizador

Já voltando o olhar para o carnaval, temos o seguinte quadro: antes mesmo do Estado assumir a festa carnavalesca no Rio de Janeiro, na década de 1930, “as brincadeiras do Carnaval do Rio de Janeiro tornavam-se agentes da civilização e elementos importantes para a educação das massas, na medida em que representavam uma espécie de resumo da “genuína” cultura brasileira de raiz popular” (FERREIRA, 2005, p. 254).

Nesse momento, as concepções de tradição, folclore, povo, raça e nação estão cada vez mais próximas e fundidas, algo proporcionado pelos intelectuais que, vestidos de um “civismo patriótico” sentiam-se com a missão de ajudar a civilizar o povo. O Carnaval seguia como um desses instrumentos de se propunham a educar a população e mostrar o que seria a “autêntica” cultura nacional. (CUNHA, 2001, p. 260).

Eduardo Coutinho lembra que desde o século XVII já existiam iniciativas para tirar a prática do entrudo da sociedade. “Aquela imprensa, na qual atuavam literatos que atribuíam a si próprios um papel pedagógico dentro da sociedade, se voltava contra o velho brinquedo, considerado prática de bárbaros – “furiosa e brutal em sua espontaneidade” -, propugnando por uma forma de diversão mais de acordo com o espírito do tempo”. (COUTINHO, 2006, p. 34).

Manifestações como os desfiles dos ranchos fizeram com que o poder “civilizador” que tanto se buscava fosse considerado com uma das características do carnaval apresentado pelo povo.

O Carnaval passava a representar a síntese do Brasil. Não mais uma festa com um formato específico, mas uma reunião de diversas festas e ritmos populares. A folia carnavalesca propiciaria, desse modo, uma epifania, um momento de intenso contato com a “verdade” nacional. O Carnaval não significa mais a festa da esculhambação e da esbórnia, passando a ser encarado como uma expressão da tradição. Os guardiões dessa tradição seriam, é claro, os membros da elite intelectual do país. São eles que passariam a determinar o que era e o que não era Carnaval. Só que dessa vez com a concordância do povo. Fecha-se o ciclo iniciado quase cem anos antes. O ideal da burguesia de então cumpria-se através da elite intelectual do século XX. O Carnaval que surgia, nesse momento, já não repetia mais as antigas tensões e estava pronto para representar seu papel articulador das diferenças nacionais. (FERREIRA, 2005, p. 255)

A folia da elite financeira carioca deixava de ter seu poder “civilizador”, papel esse que passaria a ser atribuído ao Carnaval apresentado pelo povo, a exemplo dos ranchos, representando também uma festa com o “espírito” do Brasil. Os desfiles das sociedades, por sua vez, passaram a ser vistos como imitação do carnaval europeu, algo alienígena e pouco propício ao momento que se vivia no país.

Esse processo exigiu algumas transformações no entendimento que o folião comum tinha do que estava acontecendo. Noções como a chamada “tradição” foram deslocadas. No passado, a mesma idéia de tradição remetia a ignorância, mas com o passar do tempo, as construções mentais que remetiam à tradição foram se tornando positivas, principalmente no início do século XX, quando, como conta Cunha, era possível identificar “uma cultura popular urbana à qual se podia finalmente atribuir a chancela da legitimidade” (2001, p. 247). Até mesmo lugares que eram tidos como locais onde se deturpava a pureza popular passaram a ser entendidos como centros privilegiados “de cruzamento de influências capazes de gerar uma síntese original e brasileira” (*idem*), como a Praça Onze, por exemplo.

### **III.2 – A nova representação da tradição**

A valorização que as formas de brincar populares foram ganhando com o passar do tempo – proporcionado pela valorização da cultura brasileira produzida no país – transformou toda a compreensão que existia em seu entorno. O entendimento sobre tradição

mudou rapidamente naquele período sob a ótica dos intelectuais. Deixou de ser visto com algo relativo a “atraso” e primitivismo e passou a ser atribuído a uma “essência” nacional, ligado à alma do povo, que precisava ser descoberta. (CUNHA, 2001, p. 245)

A tradição, que anos depois seria tão cultuada e valorizada pelos adeptos das brincadeiras carnavalescas, estava se transformando, tendo sua noção deslocada. Ela estava sendo tomada de novos significados.

Como um elemento da cultura, a tradição está à mercê dos hábitos e valores de época, tendo traduções e leituras de acordo com o tempo, com a situação, com os lugares. Cunha, para ilustrar essa imagem, nos apresenta a seguinte situação:

formas e alegorias que eram usadas para louvar a realeza puderam aparecer ressignificados no contexto da luta contra a escravidão e da crítica feroz à monarquia. Nesse caso, a tais elementos costumeiros foram acrescentadas referências simbólicas de outra natureza – atesta-o, por exemplo, o uso recorrente do barrete frígio nas alegorias carnavalescas das Grandes Sociedades do final do século XIX. (CUNHA, 2001, p. 293)

A autora mostra uma mudança nas formas de observar os desfiles das Grandes Sociedades. Os carros alegóricos – que antes eram utilizados para louvar a monarquia – passaram a criticar essa mesma monarquia, e também a escravidão, prática associada ao governo colonial e imperial no Brasil.

Cunha chama atenção para esse momento, quando se consolida a forma positivista de entender esses fenômenos, forma essa que encontra ainda hoje quem a defenda, mas que se mostra redutora dos fenômenos em questão, que tem uma proximidade morfológica. A historiadora aponta essa maneira de observar tais fenômenos como “redutora”.

Cristalizava-se aí (...) a idéia de uma filiação, sobrevivência ou herança entre formas culturais que, vale lembrar, tinham no passado pouca relação entre si – apesar de contarem com animados índios em seus cortejos. Tal visão, assentada na constatação da proximidade morfológica entre essas modalidades carnavalescas e enfatizada com intenção desqualificadora, estabeleceu uma linhagem cultural dita “afro-brasileira” que se expressaria, no Carnaval, pela seqüência cucumbi-cordão-rancho (e, mais adiante, escola de samba), ainda hoje adotada em muitas análises da questão, mesmo que em uma leitura positiva. Essa continuidade foi muitas vezes acalentada na bibliografia especializada, que, escorada em noções redutoras de “cultura popular”, quis enxergar aí a marca de uma permanente resistência dos oprimidos. Nessa operação, tratava apenas de inverter sinais de uma apreciação formulada com desprezo, pelos críticos contemporâneos, a essa forma do Carnaval dos pobres, no qual identificavam uma espécie de pecado original do país. Se podia ser adequada à reverência a reis portugueses no contexto colonial, no início do século XX a presença de tradições como a dos índios portando animais vivos servia apenas para reafirmar o desconforto com a presença negra nas ruas, atribuindo-a a práticas ancestrais que se opunham à civilização. (CUNHA, 2001, p. 295 e 296)



Há concordância com Cunha no que diz respeito a não entender que há uma filiação entre as manifestações. Em lugar disso, entende-se nesse trabalho que as manifestações dialogam entre si, trocam informações e influências, mas não se comportam como herdeiras de uma outra manifestação cultural.

### **III.3 – Oficialização das escolas de samba**

Em meio a esse caldeirão cultural de um país que procurava dentro si algo que pudesse lhe representar, que lhe servisse simbolicamente, as escolas de samba se colocaram habilmente uma passo à frente: optaram por apresentar apenas temas nacionais em seus préstitos. Aproveitaram a oportunidade criada pelo clima de valorização do que era brasileiro e, com essa ação, vislumbraram conquistar a simpatia popular, então mais voltada para os ranchos. A determinação de utilizar “motivos nacionais” foi registrada no estatuto da União das Escolas de Samba (UES), fundada em 1933, a primeira entidade criada para representar esses grupos carnavalescos. A opção pela temática nacionalista nos enredos veio três anos antes da criação do Estado Novo, do governo Getúlio Vargas (AUGRAS, 1998).

O primeiro artigo do estatuto da UES diz que “a entidade tinha por finalidade organizar programas de festejos carnavalescos e exposições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que revertam em benefício de suas filiadas” (CABRAL, 1996, p. 97). Além da busca pela aceitação popular, as escolas se moviam em busca da oficialização por parte do poder público, que traria naturalmente a subvenção para realização dos seus desfiles, o que já acontecia com as grandes sociedades, ranchos e blocos. Essa, inclusive foi a primeira reivindicação da UES junto à então Prefeitura do Distrito Federal.

Em 1934, no dia do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro (20 de janeiro), as escolas – aproveitando a antecipação do carnaval decretada pelo prefeito Pedro Ernesto – se

apresentaram no Campo de Santana e fizeram uma homenagem ao alcaide. A festa, que teve ingressos pagos, seguiu os padrões da época, foi organizada por um jornal, *O País*, mas foi coordenada pelo chefe de gabinete do prefeito, Lourival Fontes.

Em meio às outras atrações, que incluíram apresentação do Cordão da Bola Preta, baile infantil e luta de boxe, estavam as escolas de samba que, já projetando uma cartada maior, desfilaram sem receber um tostão, abriram mão de seu benefício em prol das grandes sociedades. Cabral descreve que Flávio Costa, presidente da UES, mas também da Escola de Samba Deixa Malhar, do Rio Comprido, falou aos jornais que essa ação fraterna tinha como objetivo conquistar o apoio dos grandes clubes para as escolas de samba mais à frente (p. 87).

No dia 30 de janeiro de 1935, Flávio Costa enviou carta ao prefeito Pedro Ernesto, conforme trecho abaixo:

qualquer que seja a solução, estamos certos do esclarecido espírito de equidade com que V. Excia. sempre norteou seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para custear 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 ser esta 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 as opiniões dos que mais precisam, garantimos a V. Excia. que lhe é de inteiro apoio (*Apud CABRAL*, 1996, p. 98).

Três dias depois, Pedro Ernesto publicou 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 equitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém, à fiscalização por parte da Diretoria Geral de Turismo, que, para isso, registrará a lei da União (*Idem*, p. 98 e 99).

Houve um processo breve de negociação com o poder público no qual as escolas de samba foram beneficiadas pelas mudanças culturais vindas do início do século. A ressignificação das culturas populares permitiu que esses grupos carnavalescos, que vinham caminhando com manifestações, como ranchos, blocos e cordões, comesçassem a ganhar uma posição menos discriminada com o passar do tempo.

Aqueles grupos musicais que, segundo o entendimento das classes dirigentes desciam os morros ou vinham de seus bairros distantes para mostrar suas canções em ritmo

de samba, começavam a ser vistos como representantes da “verdadeira” cultura brasileira. As escolas de samba passaram a carregar a representação do que existia de “mais autêntico” na cultura brasileira. A influência dos modernistas levou à transformação da representação em torno desses grupos, que antes eram secundários e, com essa “descoberta” da cultura brasileira, foram deslocados para o centro das atenções. Habilmente, as escolas de samba se posicionaram e capitalizaram a sensação que havia a seu respeito de representantes da cultura brasileira, posicionando-se diante do poder público e, com apenas três anos de existência dos desfiles, aproveitaram-se do contexto cultural e conseguiram sua oficialização por parte do poder público.

#### IV - O CARNAVAL E OS VEÍCULOS DE COMUNICAÇÃO

Liberada no país somente após a vinda de Dom João VI, em 1808, que fugia da invasão napoleônica, a imprensa passava por um grande momento de transformação no início do século XX. Os avanços tecnológicos desse momento, como a radiotelegrafia e o aprimoramento das agências de notícias, somaram-se ao telégrafo, ao cabo submarino e ao telefone, fazendo as informações circularem com mais velocidade que outrora. A impressão dos jornais melhorou em rapidez e qualidade por conta da eletricidade, que permitiu a utilização de rotativas, além da distribuição facilitada com veículos a motor. Os repórteres não ficaram parados diante de toda essa movimentação: foram apresentados à máquina de escrever e à máquina fotográfica com iluminação instantânea. O historiador Orlando de Barros descreve essa mudança no prefácio do livro *Os cronistas de Momo*, de Eduardo Granja Coutinho. Barros contextualiza brevemente o surgimento de colunas especializadas, com um raciocínio que também serve para origem daquelas sobre Carnaval.

Uma industrialização incipiente e um crescimento econômico ascendente, embora sujeito a crises frequentes, permitiam melhor suporte publicitário, o que era indispensável, pois a venda ao público, por si só, não garantia a sobrevivência dos periódicos. Desse modo, começaram a surgir, antes da Revolução de 1930, os primeiros conglomerados de mídia, entre eles os *Diários Associados* e *A Noite*, com linha de publicações variadas. A competição acirrada entre os órgãos da imprensa, seu afã de conquistar e manter leitores e anunciantes, resultou em verdadeira profusão de colunas especializadas. (*Apud* COUTINHO, 2006, p. 14).

Buscando ocupar suas páginas em um momento de pouca movimentação esportiva o periódico *Mundo Esportivo* promoveu, em 1932, aquela que foi considerada como a primeira disputa oficial entre escolas de samba – que mobilizou apenas quatro agremiações. O dono do jornal, Mário Filho, havia solicitado a um dos seus repórteres, Carlos Pimentel, que organizasse um concurso envolvendo esses então novos grupos carnavalescos. Foi o repórter que mobilizou os grupos e criou o regulamento, baseando-se nos que já existiam envolvendo os ranchos e blocos. (CABRAL, 1996, e FERREIRA, 2005). No ano seguinte, já com cinco escolas, o desfile foi patrocinado pelo jornal *O Globo*, que seguiu com a prática até os desfiles serem organizados pelo poder público, em 1935.

O regulamento estipulado pelo *O Globo*, já para o carnaval de 1933, impôs dois pontos que são mantidos até os dias de hoje: a proibição da utilização de instrumento de sopro (os de corda são permitidos) e a obrigação das escolas de samba apresentarem baianas em seus desfiles. Não há qualquer referência a alas. Sérgio Cabral ressalta que:

o regulamento chamava a atenção de que “a evolução é um detalhe importante do conjunto”, obrigava a que as escolas apresentassem bandeiras (“não estando, porém, proibidos os estandartes, que, se usados, não poderão merecer a atenção da comissão julgadora”). Cada escola tinha de cantar três sambas, “que serão desclassificados se forem gravados ou conhecidos através do rádio ou do teatro”. Quanto aos quesitos em julgamento, ficou estabelecido que harmonia valia cinco pontos; poesia do samba, três; enredo, três; conjunto, três; e originalidade, dois. (CABRAL, 1996, p. 79)

O periódico, além de organizar a disputa, oferecia troféus às cinco primeiras escolas colocadas. *O Globo* argumentou com a prefeitura o interesse de mudar o local das apresentações da Praça Onze para a Esplanada do Castelo – onde está localizada atualmente a Avenida Presidente Antônio Carlos, no Centro do Rio. O poder público rechaçou a solicitação com a justificativa de que ali acontecia uma das principais atrações do carnaval da época, o desfile do curso. O concurso aconteceu mesmo na Praça Onze e teve a cobertura, não só do jornal que o organizou, mas também do *Correio da Manhã*, que apontou a presença de “mais de 30 mil pessoas”, enquanto *O Globo* afirmou terem estado presentes 40 mil pessoas.

Além de preparar o certame, os jornais tinham uma atuação visível na formatação que a festa estava tomando. Agiam na busca pelo espaço urbano que seria usado nos desfiles – como no caso de *O Globo* tentar mudar as apresentações das escolas de samba da Praça Onze para a Esplanada do Castelo, por exemplo – e estipulavam as regras a serem seguidas. Ao mesmo tempo em que divulgava e dava notoriedade aos grupos, valorizando seus méritos, sua beleza e sua animação, obrigava-os a se enquadrar nas normas que delimitavam o concurso. Só quem estivesse dentro dos padrões poderia participar.

Antes mesmo do surgimento das escolas de samba, que pouco a pouco foram se impondo no carnaval carioca, a imprensa da época já promovia concursos que mobilizavam o público em torno de elementos que faziam parte do universo carnavalesco. Existem registros, como conta Ferreira (2004), de promoções dessa natureza já no fim do século

XIX. E, como será visto a seguir, a participação da imprensa na festa teve um caráter voltado para ensinar a população como deveria brincar durante a festa, como deveriam ser suas brincadeiras.

#### **IV.1 – Ação ‘pedagógica’ da imprensa carnavalesca**

Para ter uma visão mais completa sobre esse fenômeno, é necessário voltar antes da década de 1930. O primeiro concurso carnavalesco promovido por jornais, ainda no século XIX, aconteceu em 1886. Realizado pelo *Diário de Notícias*, envolveu o Clube dos Democráticos e o Clube dos Fenianos (FERREIRA, 2004, p. 269), mas não foi bem sucedido. O jornal publicava uma cédula que deveria ser preenchida e enviada para a redação com o voto do leitor. Após 20 edições, com mais de 16 mil votos apurados, não foi atingido um resultado final. Houve quem reclamasse que seu nome foi publicado como votante sem que tivesse participado da eleição. A votação foi encerrada com a publicação da história que uma pessoa que trabalhava na limpeza da redação teria jogado no lixo os dois últimos cestos com os votos enviados pelo público.

O mesmo *Diário de Notícias* retomou a idéia 20 anos depois, promovendo uma disputa entre cordões. Conta Ferreira (2004) que, até esse momento, a participação dos jornais “na estruturação da folia” acontecia apenas com a cessão de espaço em suas sedes, no Centro do Rio de Janeiro, para exposição de estandartes de alguns clubes.

No entanto, Cunha (2001) atribui o primeiro concurso de cordões à *Gazeta de Notícias*. Para a historiadora, havia o interesse em dar uma explicação para a sociedade sobre o que se tratava aquela forma de brincar Carnaval pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro, algo como um “interesse quase erudito e folclorizante” (p. 202). Mesmo com a discordância acerca do primeiro jornal a ter realizado o concurso, tanto Ferreira quanto Cunha convergem quando observam que essa iniciativa visava a estimular a adoção de

formatos capazes de receber premiação, a partir de critérios que tornavam essenciais o luxo e o “bom gosto”.

A percepção por partes dos jornais de que as instituições carnavalescas poderiam lhes ajudar a vender seus exemplares pode ter levado à continuação da promoção dos concursos. Também conta Ferreira (2004) que, em 1913, o jornal *O Imparcial* promoveu um concurso de ranchos. O mesmo jornal, oito anos depois, promoveria o “Concurso para ranchos, blocos e cordões”, que receberiam prêmios nas categorias “o mais rico conjunto”, “a melhor harmonia” e o “o mais artístico estandarte”. Já em 1923, as apresentações dos ranchos eram julgadas em Conjunto, Harmonia, Enredo, Arte e Originalidade, Estandarte, Evolução e Manobras e Comissão de Frente.

Não foi só o viés mercadológico que pautou essa ação por parte da imprensa carnavalesca da época, existia também uma sensação de dever pedagógico, de mostrar como deveria ser o Carnaval, de apresentar o que seria “a verdadeira” festa. Reforçavam assim um modelo a ser seguido: o das grandes sociedades. Por outro lado, os foliões que compunham os grupos carnavalescos, como os cordões, viviam buscando reconhecimento para legitimar suas manifestações.

Se era em busca do reconhecimento – o mesmo de que desfrutavam as Grandes Sociedades e os clubes da elite carioca – que esses cordões vinham ao centro da cidade homenagear jornais e buscar divulgação e prestígio, não soa estranho que tratassem de se adequar como pudessem aos seus padrões, gostos e exigências. Afinal, eram esses jornais os canais garantidores da legitimidade, que definiam os critérios pelos quais cordões carnavalescos passaram a ser julgados por júris “especializados”. A *Gazeta de Notícias* tratou de especificá-los no ano seguinte, dando continuidade à eficiente forma pedagógica dos concursos, que canalizam antigas rivalidades entre grupos de foliões: riqueza ou luxo, “brilho” – entendido como manifestação de “espírito”, em uma concepção que pretendeu aproximar os cordões das Grandes Sociedades e reafirmá-las como padrão do Carnaval premiável – e, enfim, o número de associados e a qualidade dos versos e da música. Se havia aí uma forma intermediária, eram os ranchos (...), mas os jornais ainda não percebem isso com muita clareza. (CUNHA, 2001. p 208).

Podemos dar como exemplo de júri “especializado”, como citado acima por Cunha, o quadro de jurados do concurso de ranchos ocorrido em 1931, do qual participou o Deixa Falar em seu único desfile, que era composto por Abadie Faria Rosa (presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a SBAT), Humberto Cozzo (presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes), Armando Viana (vice-presidente da SBBA) e o maestro Álvaro Paes Leme. Os júris eram formados por pessoas que estavam fora do

universo das manifestações praticadas durante o Carnaval. A concordância por parte dos adeptos das brincadeiras carnavalescas era uma maneira de mostrar às classes dirigentes e demais setores que faziam apresentações dignas, merecedoras de admiração.

Essa relação pedagógica que a imprensa se propõe a ter era uma via de mão única. Os brincantes de Carnaval aprenderam a se organizar para desfilar, como diz Cunha, “apropriaram-se de sua dimensão de espetáculo” (2001, p.181). E essa adoção de certos padrões apregoados pela imprensa e por seus concursos serviu como defesa à repressão policial.

Os vencedores dos primeiros concursos para incentivar os cordões foram ranchos, como o Papoula do Japão, em 1906, e o Ameno Resedá que a partir de 1908 tornou-se uma referência nos concursos do Carnaval carioca do período.

Os concursos acabaram sendo uma contribuição dos jornais para organizar os conceitos carnavalescos e aumentar a aceitação dos grupos populares, enquanto traçavam parâmetros que serviriam para o julgamento das apresentações. Qualquer grupo carnavalesco que se propusesse e participar das disputas era obrigado se adaptar a essas normas e apresentar todos os elementos que seriam observados pelos jurados (FERREIRA, 2004, p. 272 e 280 e CUNHA, 2001, p.202).

O concurso anunciava-se com uma dupla intenção: de um lado, estimular os cordões a adotar posturas e formatos “premiáveis” por critérios que tornavam o luxo e o “bom gosto” como fatores essenciais. De outro, “explicá-los” para o público leitor, transformando-os em objeto de um interesse quase erudito e folclorizante – posto que tinham se tornado, na prática, a marca principal do Carnaval de rua do Rio de Janeiro. (CUNHA, 2001, p.202)

Anos após ter ajudado a criar os parâmetros que serviriam para balizar os julgamentos das escolas, alguns veículos de comunicação voltaram a procurar buscar novas formas de fazer seus julgamentos.

Agora, de forma independente do julgamento oficial, que é organizado pelas próprias escolas de samba, esses veículos de comunicação ainda são capazes de motivar e esquentar discussões quando um julgamento aponta para um vencedor diferente dos outros.

Em 1971, o jornal *O Globo* lançou o prêmio “Estandarte de Ouro” que, sem medo de ser dissonante do julgamento oficial, premia aquelas que entende ser as melhores escolas



daquele carnaval, ou mesmo escolhe alguns elementos das escolas como o melhor dentre os que foram apresentados nos desfiles daquele ano. A escolha é feita por jornalistas e por pessoas ou intelectuais ligados ao mundo do samba. Seguindo esse exemplo, o jornal *O Dia* lançou em 2005 o “Tamborim de Ouro”, que também oferece prêmios àqueles que entende ser os mais destacados do Carnaval. Só que o “júri” do concurso é composto por leitores do jornal e de sua página na internet ([www.odia.com.br](http://www.odia.com.br)). Fugindo do âmbito dos jornais impressos, a *TV Globo*, que faz a transmissão dos desfiles das grandes escolas do Rio de Janeiro há algumas décadas, também realiza uma eleição, o “Júri da Globo” entre seus espectadores, que participam dando notas pela internet ou por meio de ligações telefônicas. Nenhum dos resultados tem necessariamente a ver com o julgamento oficial, mas ainda mostra que existe um interesse de alguns veículos de comunicação em participar da festa de uma forma que não seja apenas transmitindo os fatos e os desfiles, mas tentando capitalizar para si alguma forma de decisão da melhor escola a desfilar, mesmo que não seja a oficial.

#### **IV.2 – Crítica da imprensa motivando transformações**

A aproximação entre os grupos carnavalescos populares e a imprensa se deu aos poucos. Pequenas notas eram publicadas, às vezes acompanhadas de fotografias ou desenhos de estandartes, onde estavam os nomes e cargos dos diretores dos grupos. A singela publicação representava prestígio e parecia deixar encantados os componentes dos cordões. Nesse período, havia um costume das grandes sociedades, que não poderia ser seguido pelos cordões, já que tinha um elevado custo financeiro: a publicação de pufes. Estes nada mais eram que apresentações em tom jocoso ou brincalhão daquelas que seriam as grandes atrações do carnaval do período. A busca pelo prestígio de ter seu nome reproduzido nos jornais fazia com que os grupos populares fizessem visitas festivas a redações para cumprimentar os jornalistas e deixar seus estandartes. (MORAES, 1987; CUNHA, 2001; FERREIRA, 2004).

A ação crítica dos jornais seguia motivando modificações na forma do desfile. No caso abaixo, a matéria refere-se ao local do desfile do Carnaval de 1954. A reportagem feita pelo jornal *O Globo*, partindo de um repórter que oferecia um ponto de vista neófito, propõe uma nova adequação das escolas de samba, sofrida pouco mais adiante, com a incorporação de artistas plásticos vindos da academia, inicialmente na Portela, e depois de forma mais ostensiva no Salgueiro, com Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.

Certas figuras respeitáveis, como Caxias, Santos Dumont e tantos outros vultos históricos, certamente evitariam, se pudessem, as homenagens que os transformaram em bamboleantes monstrenhos sobre tablados de carros desconjuntados. Ou as escolas não possuem escultores capazes de executar trabalhos desse tipo, com bom acabamento, ou não possuem dinheiro para executar a tarefa perfeita que deveria estar em consonância com a grandeza do espetáculo (*Apud CABRAL, 1996, p. 169 e 170*).

Essa contestação sobre a qualidade estética do que se via nos desfiles foi simultânea ao momento em que as escolas de samba passaram a ocupar o lugar de principal atração carnavalesca carioca, tomando o posto dos ranchos. Talvez as críticas sobre a parte plástica das agremiações tenham servido como estímulo, ou mesmo pressão da classe média, para que se desse mais valor à essa característica das escolas. As agremiações ainda se mantinham como grupos carnavalescos que tinham a musicalidade como principal característica. Em outra matéria de *O Globo*, essa sobre o Carnaval de 1953, é apontado que

Não são apenas o ritmo do samba e os passos da dança, que seus componentes aperfeiçoam de ano para ano, que tornaram as escolas de samba talvez a parte mais importante do carnaval. A rusticidade de seus carros faz lembrar uma arte que vem de muito longe, dos tempos em que os mestres-de-obras e os escultores incultos do Brasil colonial procuravam dar forma a seus impulsos religiosos e patrióticos, transformando-os em figuras de madeira e pedra (*Apud CABRAL, 1996, p. 168*).

O início das escolas e suas disputas foram acompanhados pela mídia da época: os jornais de circulação no Rio de Janeiro. As escolas, por meio de seus componentes, buscavam aparecer nas suas páginas sempre melhor que as outras. A prática do início do século passado permanece até os dias de hoje, quando as instituições, além dos jornais impressos, buscam visibilidade em outras mídias, como em sítios na internet e especialmente na televisão.

Os quesitos julgados, estipulados pelos órgãos de imprensa nos primeiros concursos, vêm sendo modificados com uma ação próxima dos meios de comunicação de

massa. As partes julgadas apontam os elementos que, juntos, vão compor o desfile das escolas de samba. Cavalcanti afirma que eles mostram como a tradição se transformou com o passar do tempo. Por tradição, ela entende que são os “conhecimentos transmitidos de ano para ano, desde o primeiro desfile na Praça Onze em 1932” (CAVALCANTI, 1994, p.46). Em seu texto, a antropóloga fala em “evolução”, mas nesse trabalho há a opção por tratar o fenômeno como transformação, uma vez que não se analisa se as mudanças foram positivas ou negativas para os conjuntos carnavalescos estudados. As transformações (ou, para Cavalcanti, a evolução) são causadas pela natureza competitiva das escolas de samba que lhes dá um grande dinamismo. E, como os quesitos julgados são consensuais entre as escolas, pode-se entender que existe a possibilidade de eles serem “alterados, retirados, incluídos, discutidos ou ponderados” (*idem*).

Os quesitos contemporâneos seguem basicamente aqueles que foram traçados décadas atrás para julgar os ranchos e foram sendo adaptados para as escolas de samba na primeira metade do século passado. No entanto, “nem todos os elementos estéticos e formais importantes de um desfile” (CAVALCANTI, 1994, p. 47) são julgados. Por exemplo, as alas de “baianas” ou as de “crianças”, ou mesmo os passistas e a “rainha de bateria” estão fora da lista de elementos que recebe nota dos julgadores oficiais. Para Cavalcanti, essa inadequação sinaliza a vitalidade da manifestação, uma vez que mantém-se com ligação no passado, mas sempre aberto ao futuro “num presente que é sempre tensão” (*Idem*).

### **IV.3 – As escolas de samba e a comunicação de massa**

Fora os concursos, que ajudaram a formatar essas manifestações, pode-se notar a proximidade das escolas de samba com a nascente comunicação de massa no Brasil, na década de 1930. Cavalcanti sublinha essa proximidade com a chamada indústria cultural nesse período.

Seu meio social nascente reuniu o meio radiofônico e os sambistas de origem popular. Como vários pesquisadores demonstram, a expansão do samba acompanhou a extraordinária expansão do rádio a partir dos anos 30. Rádio, samba e escolas de samba alimentaram-se reciprocamente. (CAVALCANTI, 1999, p. 84)

O Morro da Mangueira e seus personagens foram pródigos na aproximação com a mídia. O compositor Villa-Lobos, que já freqüentava o lugar, convidou o compositor Cartola, em 1937, para uma ponta em *Descobrimento do Brasil*, longa-metragem de Humberto Mauro, baseado na carta de Pero Vaz de Caminha (CABRAL, 1996, p. 116). Importante destacar que o mangueirense não foi o primeiro sambista a aparecer no cinema: a turma da Portela, capitaneada por Paulo da Portela, estreou na grande tela em 1934, com o mesmo Humberto Mauro, em *Favela dos meus amores*, cuja história se passa no Morro da Favela. As filmagens contaram também com sambistas do próprio morro (*Idem*, p. 95).

Em meio às conturbações políticas da década de 1930, enquanto o governo brasileiro se aproximava da ideologia nazista alemã foi transmitido em 30 de janeiro de 1935, a partir da sede da Mangueira, diretamente para a Alemanha um programa com músicas de compositores da escola. O programa, uma iniciativa do Departamento Nacional de Propaganda, tinha tradução simultânea em alemão. (*Idem*, p. 108).

O radialista Paulo Roberto, da *Rádio Cruzeiro do Sul* abriu as portas para as escolas de samba e convidou Cartola e Paulo da Portela, em 1939, para apresentar o programa Voz do Morro. Os sambistas ficaram alguns meses à frente do programa (*Idem*, p. 125).

Em 1955, gravou-se o primeiro samba-enredo (CABRAL, 1996, p. 161). O samba gravado, “Exaltação a Tiradentes”, havia sido apresentado no desfile de 1949 pelo Império Serrano. A gravação tanto em *long-play* ou em fita eletromagnética configura que esse produto cultural, a canção samba-enredo, estava sob uma plataforma midiática que a permitiria ser reproduzida de forma massificada, expandindo suas fronteiras de alcance popular.

Ferreira (2004) aponta para o fato de que a partir do Carnaval de 1968 as principais escolas de samba passaram a gravar um disco, que facilitou divulgação por rádio dos sambas.

Na década de 1970 esse disco tornar-se-ia um campeão de vendas anual, competindo com os grandes nomes da música brasileira pelo primeiro lugar nas paradas. A produção de marchinhas para o Carnaval começava a decair e acabaria perdendo definitivamente o lugar para o samba-enredo no Carnaval. (FERREIRA, 2004, p. 360).

Transformações já vinham de um processo mais longo, por exemplo, com a inclusão da segunda parte do samba-enredo ainda nos anos 1940. Mas, em 1971, houve uma transformação apontada como essencial, o samba do Salgueiro “Festa para um Rei Negro”<sup>8</sup>, do compositor Zuzuca, trouxe uma nova proposta. Ele rompeu com o formato anterior, utilizando elementos identificados com marchinhas carnavalescas, como versos de fácil assimilação, com a utilização de vogais bem marcadas. Seu refrão “Olé-lê-lê/ Olá-lá-lá/ Pega no ganzê/ Pega no ganzá” é conhecido até os dias de hoje.

Conta Sérgio Cabral que o formato do samba “Festa para um Rei Negro” propiciou a Zuzuca convite para apresentar a canção em um dos mais populares programas de televisão da época, a *Discoteca do Chacrinha*. O rádio e televisão fizeram o samba ser a música mais tocada no verão daquele ano. Como a assimilação popular foi rápida, outros compositores de demais escolas utilizaram o modelo aprovado pela massa.

Sérgio Cabral comenta que, antes mesmo do “Pega no ganzê”, como ficou popularizado do samba do Salgueiro de 1971, “o samba-enredo vinha adquirindo novas características a partir da entrada em cena do magnífico compositor Martinho da Vila, com seus sambas mais leves, despido do estilo que o aproximava do chamado samba-exaltação de fins da década de 30 e do início da década de 40” (p. 196 e 197).

Mesmo representando manifestações que ainda não eram as maiores e mais vistas do Carnaval daquele tempo (ainda nos anos 1930), os sambistas encontravam brechas nos meios de comunicação para se colocar, fazendo-se existir naquele novo contexto. O rádio era então uma nova tecnologia usada para transmitir informações e lá estava a Estação Primeira mostrando suas canções, lá estavam também Cartola e Paulo da Portela dando voz

---

<sup>8</sup> Nos anais da nossa história, / Vamos lembrar/ Personagens de outrora/ Que iremos recordar./ Sua vida, sua glória./ Seu passado imortal./ Que beleza/ A nobreza do tempo colonial./ O-lê-lê, ô-lá-lá./ Pega no ganzê/ pega no ganzá!/ Hoje tem festa na aldeia./ Quem quiser pode chegar./ Tem reisado a noite inteira/ E fogueira pra queimar./ Nosso rei veio de longe/ Pra poder nos visitar./ Que beleza/ A nobreza que visita o gongá./ O-lê-lê, ô-lá-lá./ Pega no ganzê/ pega no ganzá!/ Senhora dona de casa./ Traz seu filho pra cantar/ Para o rei que vem de longe/ Pra poder nos visitar./ Esta noite ninguém chora./ E ninguém pode chorar./ Que beleza/ A nobreza que visita o gongá./ O-lê-lê, ô-lá-lá./ Pega no ganzê/ pega no ganzá!

ao mundo do samba, utilizando-se dos meios de comunicação de massa para mostrar o ponto de vista de sambistas e suas escolas de samba.

Dez anos após a primeira gravação, a revista *O Cruzeiro*, publicou matéria falando sobre a transformação das canções que as escolas de samba apresentavam durante suas apresentações públicas. Para a publicação, “as escolas de samba entraram definitivamente na era da comunicação de massa (...), samba-enredo tradicional, longo e pesado, traz problemas quase insolúveis para a sua divulgação radiofônica em horários que não sejam exclusivamente dedicados ao samba” (*Apud CABRAL*, 1996, p. 189). Mais adiante, a mesma matéria trazia depoimento do presidente da Associação das Escolas de Samba, Amauri Jório, afirmando que não identificava ônus na transformação, pois “pelo contrário, (as escolas de samba) jamais seriam o que são hoje não fosse o crescente espírito de criatividade” (*Idem*).

Já em 1965, seis anos antes do “Festa para um Rei Negro”, observa-se o claro posicionamento do presidente da entidade que representava as escolas de samba no período, Amauri Jório, como favorável àquelas mudanças. Entendia-se que era necessário adentrar os meios de comunicação de massa para que a manifestação ganhasse mais exposição, mais notoriedade. Jório deixa claro esse ponto de vista sobre seu entendimento quando afirma que as agremiações “jamais seriam o que são hoje não fosse o crescente espírito de criatividade”.

Cabe acrescentar a este espírito de criatividade que as agremiações também utilizaram os meios de comunicação que estavam ao seu alcance para ampliar sua abrangência social. Essa reflexão não nega que os meios de produção capitalista tenham exercido uma apropriação sobre manifestações das escolas de samba, como por exemplo, a comercialização de seus CDs, venda de ingressos de arquibancadas e camarotes para os desfiles. Mas é possível afirmar que existe também a utilização desses mesmos meios por parte das escolas de samba.

A construção do Sambódromo, em 1984, é mais um elemento que confirma a vocação midiática do espetáculo. Até então os desfiles aconteciam em diversos lugares no Centro do Rio de Janeiro e a obra monumental feita na Rua Marquês de Sapucaí, que vinha sendo palco para as escolas desde 1978, facilitou as transmissões dos desfiles pela

televisão. Fenômeno esse, o das transmissões, que já influenciava a preparação dos desfiles a partir da década de 1970.

Aquela que seria a primeira transmissão por televisão a partir do Sambódromo causou polêmica. Após discussões sobre os termos das obras em tempo hábil de receber os desfiles daquele Carnaval, a *TV Globo* argumentou que tecnicamente não haveria condições de fazer a transmissão em dois dias<sup>9</sup>, por conta disso transmitira sua programação normal tanto no domingo, quanto na segunda-feira e só após passaria os desfiles. A *TV Manchete*, que transmitia o desfile com exclusividade, teve audiência de 55% dos espectadores contra 27% no primeiro dia e 59% contra 7% na segunda-feira. A vontade popular por assistir aos desfiles levou a *TV Globo* a rever sua programação. “No ano seguinte, a *TV Globo* acabou encontrando as tais “condições técnicas”, e nunca mais deixou de transmitir o desfile das escolas de samba”, afirma ironicamente Cabral, ao relatar a situação (1996, p. 222).

#### **IV.4 - Saudando e pedindo passagem**

No início do século XX, os ranchos, blocos e cordões identificavam na imprensa uma possível aliada em dados momentos. No caso de sentirem-se vítimas de injustiça ou mesmo de ameaças, eram as redações as procuradas em busca de voz. Outro fator levado em conta, é que pela imprensa era possível falar da ação policial fora dos ares oficiais que podiam até ajudar algum cordão a invadir a área de outro, por exemplo, e não coibir atos como esse (CUNHA, 2001. p. 188).

---

<sup>9</sup> Até 1983 os desfiles das grandes escolas eram realizados em um único dia. Mas na preparação daquele que seria o primeiro Carnaval do Sambódromo o então prefeito carioca, Jamil Haddad, e o presidente da AES, Alcione Barreto, eram favoráveis a dividir as apresentações em dois dias. O jornal *O Globo* fez uma votação por meio de cupons publicados em suas edições para que os leitores dessem sua opinião. Foram 10.096 de votos para os desfiles em um dia e 9.891 para dois dias. “O governador Leonel Brizola pediu à direção do jornal para prorrogar a pesquisa por mais duas semanas, pois o resultado apertado deixara o governo “em estado de perplexidade”. A nova pesquisa deu 29.955 para um dia e 21.838 para os dois. (...) Três meses antes do carnaval, a decisão foi tomada: o desfile seria realizado em dois dias” (CABRAL, 1996, p221).

### Eduardo Coutinho observa que

(...) os cordões, os ranchos e os blocos carnavalescos encontraram na crônica da folia não apenas um espaço livre das perseguições policiais, mas também uma fala que, pela proximidade em relação à cultura popular, pelo seu caráter irreverente, burlesco e muitas vezes crítico, foi capaz de expressar as aspirações de um amplo setor marginalizado da sociedade. (COUTINHO, 2006, p 26)

Um exemplo da importância que era dada pelos grupos carnavalescos aos jornais pôde ser vista em 1926, quando o Clube dos Fenianos solicita ao *Jornal do Brasil* um julgamento para as grandes sociedades. Ferreira (2004) observa aí o não reconhecimento do poder público, do poder “oficial”, e a franca preferência pela imprensa.

O reconhecimento dos grupos carnavalescos à importância da imprensa em seu desenvolvimento e aceitação pelos demais setores sociais pode ser simbolizada pela homenagem que foi feita pela primeira vez pelo Ameno Resedá.

Em seus préstitos, o grêmio fazia questão de alardear sua estima ao periodismo, trazendo à frente, obrigatoriamente, um grande painel onde, sem letras bem grandes, se anunciava: “A S. D. C. [Sociedade Dançante e Carnavalesca] Ameno Resedá saúda o povo, a imprensa e pede passagem para apresentar seu Carnaval”. Saudação que se tornou clássica nos cortejos dos ranchos, escolas de samba e blocos em geral”. (COUTINHO, 2006, p. 77).

As escolas de samba seguiram também esse modelo proposto pelos ranchos, de negociação com a imprensa, chegando a momentos de bajulação, como no caso da Estação Primeira durante o desfile de 1933. O enredo da escola, publicado pelo jornal *Diário Carioca*, dizia o seguinte:

Abre o nosso préstito o painel com dizeres: ‘O Bloco Estação Primeira saúda o povo e pede passagem’. O segundo painel é uma justa homenagem à imprensa carioca e está assim redigida: ‘Salve a Imprensa’. O terceiro e último traz impresso, em letras garrafais, o nome do enredo em que os nossos diretores técnicos se basearam para confeccionar nosso carnaval. (CABRAL, 1996, p. 83).

Mais uma vez esse grupos reconhecem a importância da imprensa da época para sua existência e posterior repercussão do desfile e da escola de samba. Importante frisar que essa é a primeira referência que uma escola de samba faz à imprensa em seus desfiles.

O reconhecimento, que nesse momento tem mais aspecto de bajulação, segue com um ato que seria muito contestado hoje em dia. Alguns dias após o concurso, a vencedora,



Estação Primeira, foi até a Praça Tiradentes, onde ficava a redação do *Diário Carioca* para fazer uma homenagem. O próprio jornal relatou que mais de 500 pessoas estiveram presentes. O *Diário* passava por um momento querido pelos sambistas, pois em março do mesmo ano, seus cronistas carnavalescos foram convidados para uma feijoada no Morro do Salgueiro, na Tijuca, promovido pela Azul e Branco, tendo também presentes representantes dos Príncipes da Floresta e da Cor de Rosa (*Idem*, p. 84 e 85).

O mesmo *Diário Carioca* ainda recebeu Paulo da Portela em sua redação. Paulo não queria contestar a vitória da Mangueira, elogiou a vencedora. Na redação do jornal, falou ao repórter sobre a simpatia com que a Vai como Pode foi recebida pelo público e apresentou um samba inédito de sua autoria. Contou ao repórter que o nome usado pelo grupo carnavalesco foi posto para tirar licença na polícia (p. 84).

A passagem revela, além da elegância e da simpatia que fizeram de Paulo Benjamin de Oliveira, nome de Paulo da Portela, conhecido por sua educação e pró-atividade por valorizar o samba e as escolas de samba, uma busca por reconhecimento. Ao dar a entrevista ele fortalece sua imagem de líder do samba e faz com que seu nome, suas ações e composições sejam conhecidos fora do ambiente carnavalesco e das escolas de samba.

Já em 1933, é possível notar que alguns sambistas identificaram que também poderiam utilizar os meios de comunicação para divulgar as instituições das quais faziam parte. Poderiam convidar jornalistas para irem aos seus terreiros ou mesmo visitar as redações. As escolas de samba, ainda muito jovens, continuavam sendo grupos carnavalescos pequenos. Cronistas do *Diário Carioca* foram ao terreiro da Estação Primeira, tendo sido recebidos pelo presidente da escola Saturnino Gonçalves e puderam escutar sambas de Cartola, Gradim, Zé com Fome, Ataliba e Carlos Cachaça na voz dos próprios autores. No fim da visita, ainda foram saudados por Carlos Cachaça, o orador oficial da Estação Primeira. (CABRAL, 1996, p. 75 e 76). Cabral relata outro fato de quando Paulo da Portela se dirigiu à redação de *O Globo* para inscrever sua escola de samba, a Vai como Pode – que pouco mais adiante mudaria de nome para Portela – para o concurso do Carnaval de 1934. Durante sua estada no jornal, o sambista foi entrevistado e falou da expectativa do grupo que representava para sua apresentação.

Em momentos de crise, os mesmos veículos de comunicação podiam ser acionados, como em 1942, quando os sambistas se mostravam preocupados com as obras inacabadas da Praça Onze. Os cronistas do *Jornal do Brasil* foram seus porta-vozes naquele período (*Idem*, p. 134).

A Mangueira protagonizou dois episódios curiosos em relação a antigos carnavais. Um aconteceu em 1934 e o outro se passou 16 anos depois, em 1950. No primeiro, a verde e rosa se negou a participar do concurso organizado pelo jornal *A Hora*, que seria realizado, conforme conta Cabral, no domingo de Carnaval, quando a vencedora seria escolhida por voto popular. Mas no dia 20 de janeiro, a mesma escola já havia desfilado com o enredo “República da Orgia”, quando foi escolhida por um júri como a vencedora entre as escolas de samba. O então presidente Saturnino Gonçalves chegou a dar uma explicação ao *Diário Carioca*.

Ainda este ano, (...), o nosso bloco submeteu-se a uma prova, onde também concorreram outras 16 escolas, tornando-se vitoriosa. Ninguém poderá dizer que houve cambalacho, pois não conhecemos um só dos membros da comissão julgadora. 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 aquela que 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 julgadora composta por juízes nacionais ou estrangeiros, contando que os membros entendam de literatura, poesia e música. Só nestas condições o bloco que presido porá em jogo o seu título de campeão. (Apud CABRAL, p. 89 e 90).

O presidente da escola utilizou o jornal para dar uma explicação pública do porquê de sua não participação da contenda carnavalesca. Mais uma vez, o órgão de mídia foi usado como aliado para amplificar sua voz, a forma de pensar das escolas de samba mostrando que existia uma verdadeira proximidade.

O outro exemplo, já em 1950, quando o jovem Xangô Oliveira Ferreira, que se transformaria com o passar dos anos no célebre Xangô da Mangueira, foi até a redação do *Diário Trabalhista* para fazer um desafio à escola de samba Império Serrano. Naquele ano, Mangueira e Império Serrano haviam sido campeões por diferentes organizações. A intenção de Xangô era unificar o título. O Império Serrano nunca respondeu (*Idem*, p. 163).

É visível a busca por aceitação ou notoriedade. Os grupos carnavalescos viam um aliado na imprensa da época, uma abertura por onde poderiam se mostrar, apresentar-se à sociedade, se fazer existir durante a festa carnavalesca na cidade.

#### **IV.5 - Mdiatização**

Tomando por base apenas esses concursos sobre os quais falamos, além de podermos ratificar a ação dos veículos de comunicação como também criadores do atual formato do Carnaval e dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, podemos também notar que há uma negociação, uma busca por parte do sambista e de suas escolas de samba a uma adequação ao que esse veículos procuram. Seria o que Muniz Sodré chama de midiatização, uma ação caracterizada pelo que chama *medium*, definida como “uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível” (in MORAES, 2006, p. 20).

Sodré explica que a “prótese” significa uma extensão onde o indivíduo se reconheça como em um espelho, “como um novo mundo” com conduta e código particulares. Essa prótese seria capaz de transformar a realidade vivida. A forma possibilita trocas culturais com outros elementos com que tenha contato.

Observando a noção proposta por Sodré dentro do universo a que nos propusemos a estudar, é possível identificar ações de midiatização dos grupos carnavalescos que desfilavam na antiga Rua do Ouvidor, já no século XIX. Esses grupos, anteriores às escolas de samba, já almejavam ter suas apresentações públicas reportadas nas páginas dos jornais da época. A ascensão das escolas de samba à posição de principal atração do Carnaval no Rio caminhou de mãos dadas com essa constante busca pela adequação ao que a mídia entendia ser melhor retratar, o que se pode configurar como trocas culturais entre grupos socialmente diferentes (os jornalistas e donos das empresas jornalísticas, por exemplo).

Muniz Sodré aponta que as transformações são motivadas pela “prevalência da forma”, chamada por alguns de “código” e por outros, de “meio”. Foi entendido que seria a

busca pela adequação a essa forma que possibilitaria a hibridização sobre a qual falou anteriormente, ou, como tem sido tratado nesse trabalho, como trocas culturais.

No entanto, essa forma midiaticizada seria pouco criticada pelo indivíduo que a adota, no nosso caso, o sambista e, por extensão, sua escola de samba, fato que acarretaria em uma “mediação social exacerbada”. O reflexo do sambista e de sua escola de samba nessa “prótese midiática” seria transformado no real. Ou seja, ele adequaria seu discurso, sua instituição, seu desfile para ser mais bem retratado, para ter mais espaço na mídia e essa adequação se transformaria na real imagem de sua escola de samba.

Podemos pôr a noção de representação proposta por Pesavento (2005) para dialogar com a de midiaticização vista acima. Enquanto a representação legitima o mundo, a midiaticização age como um reflexo do real dando uma nova forma de identificação ao que é midiaticizado (ou refletido). Em dado momento, o objeto refletido não consegue diferenciar o que é o reflexo midiaticizado e o que é o real. Pesavento segue na mesma linha de raciocínio embora sua ponderação não seja sobre mídia, para ela a representação porta em si mais do que mostra, carrega “sentidos ocultos” internalizados no inconsciente coletivo se apresentando como algo natural, deixando de lado a reflexão. A historiadora vai mais adiante, entendendo que a força que a representação tem se dá justamente por conseguir substituir a realidade que representa, uma vez que elimina a distância entre real e não real.

Voltando de novo o olhar sobre as escolas de samba é possível detectar algumas representações midiaticizadas acerca de algumas instituições. Nota-se na cobertura da imprensa discursos pré-estabelecidos que podem ou não refletir como a escola de samba se enquadra, como ela se identifica. A exemplo do que foi dito anteriormente por Cavalcanti, escolas criam representações em torno de si por valorizar alguns elementos que as compõem. A antropóloga usou a Mangueira como exemplo, pois a escola de samba valoriza elementos ligados ao “samba”, criando aí uma representação. Essa ligação com o “samba” leva a outras associações, como a de estar atrelada à sua história e ao que chamam “tradição”, fato que faria da Mangueira uma escola “tradicional”.

Por outro lado, outras escolas de samba tiveram criadas outras representações. Por exemplo, a midiaticização de escolas como Beija-flor de Nilópolis, Acadêmicos do Salgueiro e Imperatriz Leopoldinense remetem a outras idéias imaginadas sobre as escolas. É comum

nas coberturas carnavalescas ver o discurso associando a escola tijuicana a enredos com temática africana ou negra. No entanto, em 54 anos de existência e pouco mais de 50 desfiles, o Salgueiro levou para a avenida 12 enredos com esse tema<sup>10</sup>.

Existe também o caso da Imperatriz Leopoldinense, que rejeita a representação midiaticizada criada pela cobertura da imprensa sobre suas apresentações. Em um espaço de oito anos, a Imperatriz venceu cinco carnavais<sup>11</sup>, e lhe foi atribuída a propriedade de ser uma agremiação que primava por quesitos relativos à sua organização durante o desfile, como evolução e harmonia, atribuindo também à escola a característica de tirar do seu componente a liberdade para desfilar se divertindo. Embora tenha a representação de escola “certinha”, que não comete equívocos, a Imperatriz não reconhece em si a identificação gerada pela cobertura dos órgãos de imprensa, alegando que seus componentes desfilam como nas outras escolas, sem qualquer ação que os deixe tolhidos de brincar ou de se divertir naquele momento.

O exemplo da Beija-flor mostra que as representações criadas pela mídia são flexíveis, podendo variar com o passar do tempo. Na década de 1970, a escola da cidade de Nilópolis, na Baixada Fluminense, era fortemente identificada com as transformações levadas para o desfile por seu carnavalesco, Joãozinho Trinta. Naquele período, o investimento do bicheiro Aniz Abraão David, somado a atuação de Trinta alçaram a escola à posição de uma das potências entre as escolas de samba<sup>12</sup>. A representação midiaticizada acerca da Beija-flor dava conta que era uma instituição descolada de elementos que eram caros a outras escolas de samba, que a afastavam da identificação com as “tradicionais”, notadamente elementos ligados ao lado “visual” dos seus desfiles. Essa imagem midiaticizada durou até a virada do ano 2000, quando a agremiação começou a falar de si mesma com outro discurso, que foi reproduzido pela mídia e estendido para toda a sociedade. A partir de então, a Beija-flor se identifica e passou a ser identificada na

---

<sup>10</sup> Enredos com temática negra do Salgueiro: “Navio Negreiro”, em 1957; “Quilombo dos Palmares”, 1960; “Chica da Silva”, 1963; “Chico-Rei”, 1964; “Bahia de todos os deuses”, 1969; “Festa para um rei negro”, 1970.; “Valongo”, 1976; “Do Cauim, ao Efó, Moça Branca, Branquinha”, 1977; “Do Yorubá a Luz, a Aurora dos Deuses”, 1978; “Templo negro em tempo de consciência negra”, 1989; e “Candaces”, 2007.

<sup>11</sup> A Imperatriz foi campeã dos carnavais de 1994, 1995, 1999, 2000 e 2001.

<sup>12</sup> Assim como outras escolas, houve um período de domínio no concurso com alguns anos intercalados. A Beija-flor com Joãozinho Trinta venceu cinco carnavais em um intervalo de oito anos: 1976, 1977, 1978, 1980 e 1983. Anos depois, após mudar sua imagem midiaticizada, voltou a vencer os carnavais de 2003, 2004, 2005, 2007 e 2008.

cobertura da imprensa com uma escola “de comunidade” e mesmo como uma agremiação “tradicional”, pois mantinha a mesma estrutura que anos anteriores e teria passado a valorizar aqueles mesmos elementos caros às agremiações tidas como “tradicionalistas”. O discurso da escola gira em torno da valorização de elementos ligados ao “samba”, conforme a classificação de Cavalcanti. A partir da virada do século, manteve a mesma característica em relação à sua parte plástica, mas, ao falar de si mesma, chamou atenção para seus componentes, seu canto, dando a esses uma maior importância e conseguindo transformar a representação que existia a seu respeito anteriormente.

## V – MUDIATIZACÃO NA MOCIDADE INDEPENDENTE

Após observar o caminho trilhado pelas escolas de samba, sua dinâmica e suas transformações, além de notar como a mídia participou desse processo, chega-se a esse capítulo onde será discutido de forma pontual, como uma escola de samba lida com essas questões. A Mocidade Independente de Padre Miguel é a agremiação que será analisada nesse momento. Foi escolhida por ter os elementos necessários para o desenvolvimento desse trabalho como, por exemplo, um relacionamento com os órgãos de comunicação capaz de lhe conferir uma representação midiaticada e sua própria dinâmica de mudanças internas. Para isso, algumas noções utilizadas ao longo desse estudo serão retomadas no decorrer desse capítulo para dar base à análise.

### V.1 – Surgimento da escola

A Mocidade Independente foi criada em 1955 a partir de um time de futebol, o Independente Futebol Clube. O grupo era então um bloco que comemorava as vitórias em suas partidas pelas ruas do Ponto Chic, localidade de Padre Miguel, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro.

No mesmo ano de 1955, o Creib<sup>13</sup>, então presidido por Waldemar Viana, promoveu uma disputa no bairro entre dois blocos que se apresentavam no Carnaval. O evento que simbolizaria o momento em que o bloco formado pelo pessoal ligado ao Independente teria optado por ser uma escola de samba.

Na época a Mocidade era um bloco carnavalesco. Neste mesmo dia, a Unidos de Padre Miguel também participou do concurso. Impossibilitado de dar o 1º lugar para os dois blocos, o Sr. Waldemar considerou a Mocidade como uma escola de samba e deu o 1º lugar nessa categoria. No seu primeiro desfile em Padre

---

<sup>13</sup> Creib é a sigla do Clube Recreativo e Esportivo dos Industriários de Bangu, bairro que abrigava uma das mais importantes indústrias têxteis do país em sua época, a Companhia Progresso Industrial do Brasil, também conhecida como Fábrica Bangu.

Miguel, sob a presidência do Sr. Silvio Trindade (Tio Vivinho), o compositor Tião Marino fez um samba exaltando Waldemar. Ele ficou lisonjeado com a homenagem e propôs ao Tio Vivinho, em uma reunião, transformar o bloco em escola de samba. (Revista *Mocidade – a história contada através dos tempos!*<sup>14</sup>, p. 61)

Pode-se tirar da situação a mesma questão da nomeação proposta por Laclau (2005). A Unidos de Padre Miguel era um grupo carnavalesco melhor estruturado que o bloco que juntava os jogadores do Independente Futebol Clube, para não criar uma situação delicada ao dar a vitória para uma e acirrar os ânimos da outra, o presidente do Creib buscou uma outra saída: classificar a Mocidade como escola de samba.

Conforme foi visto no Capítulo I desse trabalho, a questão do nome pode ter sido diferencial nesse momento, pois o grupo carnavalesco passaria, a partir daí, a se diferir da realidade que entendia ser referente a blocos e passaria a procurar a se enquadrar naquilo que entendia ser relativo à escola de samba.

No dia 10 de novembro de 1955, foi registrada em ata<sup>15</sup> a primeira reunião da então “Escola de Samba Mocidade do Independente”, conforme consta no documento. Assim mesmo, com “do Independente” (já que vinham desse time de futebol) e sem referência ao local (Padre Miguel).

Escrevendo sobre o bairro de Bangu, o jornalista Roberto Assaf relatou as primeiras ações da jovem escola de samba.

Os primeiros ensaios foram no “meu cantinho”, na realidade, o quintal da casa de Maria da Glória Vieira, a “Maria do Siri”. A primeira apresentação da Mocidade, restrita às ruas de Bangu e Padre Miguel, aconteceu no Carnaval de 1956, com o enredo “Navio Negreiro”, preparando-se para 1957, quando fez sua estréia no Grupo II, chegando em quinto lugar com “Baile das Rosas” (ASSAF, 2001, p.40)

Antes do segundo desfile, que seria em fevereiro, a escola recebeu um repórter em sua reunião.

---

<sup>14</sup> A revista intitulada *Mocidade – a história contada através dos tempos!* foi publicada entre os carnavais de 2005 e 2006, quando a agremiação havia completado 50 anos e buscava registrar a história da instituição. No entanto, a publicação não tem em seu expediente ou em qualquer outra parte referência à data em que foi lançada.

<sup>15</sup> O primeiro livro de atas da Mocidade Independente é um caderno manuscrito onde estão registrados informes e discussões travadas pela diretoria das instituições entre os anos de 1955 e 1958.



Em prosseguimento a reunião recebemos com a mais grata satisfação o repórter do matutino *Diário de Notícias*, que a convite de nosso diretor O. Felipe, fez-se acompanhar nossos trabalhos até o encerramento da mesma, pois sua necessidade de reunir o máximo de argumentos para efetuar sua reportagem ante ao seu jornal, muito agradecemos este nobre e simpático sr. Newton Silva (Livro de atas da escola, p. 89).

Outras visitas também foram registradas em ata, antes mesmo do desfile de 1958, que seria vencido pela escola de Padre Miguel, os sambistas fizeram registro sobre o baile de coroação da rainha da escola

Rio, 19 de janeiro de 1958 (...)

Transcorreu-se com raro brilhantismo as festividades em torno da celebração, e na escolha da rainha da E.S.M. Independente(...). Podendo ser destacados entre os demais há (sic) imprensa escrita com seus representantes que foram *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Imprensa Popular* (página 93).

Em abril do mesmo ano, a escola realizou uma festa para comemorar sua primeira vitória no concurso carnavalesco. Em meio à citação de comparecimentos de representantes de outras escolas de samba e entidades carnavalescas, estão registradas em ata as presenças de repórteres de *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Tribuna da Imprensa* e *Imprensa Popular* (Livro de atas da escola, p. 111 e 112).

A visita de repórteres deveria representar algo importante para aquele grupo de sambistas, a ponto de merecer registro na ata da escola de samba. Possivelmente, a mesma forma de pensar e agir dos grupos carnavalescos de décadas anteriores, e até mesmo das primeiras escolas de samba, pode ser notada aqui. O grupo carnavalesco, sediado acerca de 30 quilômetros do Centro da cidade, onde acontecem os desfiles, via na presença de representantes de órgãos de imprensa uma oportunidade para ganhar prestígio e notoriedade na sociedade, extrapolando as fronteiras do seu lugar de origem, no caso, o bairro de Padre Miguel.

## **V.2 – Samba x visual na Mocidade Independente**

Wandyr Trindade, o Macumba<sup>16</sup>, vice-presidente da escola e presidente de sua Velha Guarda, conta: “não tínhamos carro alegórico. E Ari (de Lima) disse que carro alegórico não ganhava Carnaval”. Segundo Macumba, a escola também não tinha abre-alas e desfilava com cerca de 300 pessoas, tendo 27 na sua bateria. Ari de Lima era o responsável pelos enredos e pelas alegorias dos primeiros desfiles.

Orozimbo de Oliveira<sup>17</sup>, presidente da Mocidade entre 1962 e 1964, lembra que em 1959 desfilariam na segunda-feira de Carnaval, mas no domingo anterior ainda faziam alegoria no barracão, em Padre Miguel. O resultado final parece não ter ficado agradável aos olhos.

Ninguém queria ficar perto das alegorias. Beija-flor, que era nosso padrinho<sup>18</sup>, dizia que nós só fazíamos vergonha. Enquanto isso, as alegorias dos Unidos de Bangu estavam uma porcelana. Foi quando (mestre) André teve a idéia de fazer um esquentado com a bateria, com aqueles 27 membros. Um turista viu aquilo e ficou encantado, deu um conto pra bateria. Aquilo foi uma injeção de ânimo.

Mesmo com a sua parte plástica debilitada, segundo conta o ex-presidente, a escola teria superado as expectativas, pois ficou em quinto lugar, na frente da Unidos de Bangu (em 8º) e da Beija-flor (em 9º). Foi nesse Carnaval que a bateria da escola apresentou pela primeira vez a evolução que se convencionou chamar “paradinha” – quando a maior parte dos instrumentos cessa a percussão e voltam todos posteriormente, sem perder o ritmo.

Esses depoimentos tornam possível entender que a parte plástica não era a principal preocupação dos componentes da escola naquele fim da década de 1950. Existia mais expectativa em elementos que Cavalcanti aponta como relativos ao “samba”. Nesse mesmo momento histórico, outras escolas de samba protagonizavam o início de grandes transformações plásticas nos desfiles, principalmente o Salgueiro com a entrada em cena de cenógrafos e artistas plásticos. Orozimbo afirma que naquele período eram chamados de escolinha, referindo-se à falta de estrutura e poderio econômico. Complementando

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida por membros da Velha Guarda no dia 6 de janeiro de 2007

<sup>17</sup> Idem

<sup>18</sup> Assim que uma escola é criada outra é convidada para ser sua madrinha, repassando as informações necessárias para estruturação da nova instituição. A Mocidade Independente foi apadrinhada pela Beija-flor de Nilópolis.

Orozimbo, pode-se citar Cabral: “Dizia-se até que a Mocidade Independente era uma bateria cercada por uma escola de samba” (1996, p. 208).

### **V.3 – Mecenato do jogo do bicho e mudança na representação acerca da escola**

Castor Gonçalves de Andrade Silva estudou em tradicionais colégios do Rio de Janeiro: o Pedro II e o São Bento. Após ter sido reprovado na prova para a Escola Militar de Realengo, optou por cursar a antiga Faculdade Nacional de Direito.

(Castor) se interessou, principalmente, pelos negócios da família da mãe. “A família de minha mãe era toda de contraventores. A minha avó Eurides era bicheira. Minha tia Santa era bicheira. Minha tia Esmeralda era bicheira. Minha tia Áurea era bicheira. Minha mãe só não foi bicheira por mera casualidade. Meus tios eram contraventores. Não sinto nenhum desdouro em ter sido bicheiro. Afinal, contravenção não é crime, é uma norma de governo”, disse Castor em entrevista aos jornalistas Juca Kfourie e Octávio Ribeiro para a revista *Playboy* de janeiro de 1984” (ASSAF, 2001, p. 50 e 51).

O bicheiro se aproximou da Mocidade Independente no início dos anos 1970, levado pelo então presidente da agremiação Olímpio Correia, o Gaúcho. Castor passou a ajudar financeiramente a escola de samba que saiu do grupo intermediário para disputar o título com as escolas maiores. Em 1974, tendo como carnavalesco Arlindo Rodrigues – que ao lado de Fernando Pamplona trouxera novos elementos para os desfiles – a escola de Padre Miguel quebrou com a representação que existia anteriormente sobre si, a mesma citada por Orozimbo e Cabral, de ser “uma bateria cercada por uma escola de samba”. O luxo, ou a representação do luxo (CAVALCANTI, 1994, COSTA, 1984), passou a ser notado também na escola. Em 1979, Castor e Arlindo conquistaram seu primeiro título.

Cavalcanti aponta na chegada do bicheiro uma abertura para fora do bairro, assim como os fundadores da Mocidade que viam na aproximação da mídia uma possibilidade de mostrar sua instituição para fora dos limites de Padre Miguel. O depoimento de Chiquinho, diretor de Carnaval contemporâneo a Castor, mostra isso:

Antes era raiz, não aceitava ninguém de fora. Nem carnavalesco tinha. Era dali mesmo, o pessoal da comunidade. Ah! Seu Manuel entende um pouquinho disso. Então um faz isso o outro aquilo. Para nós sermos grandes, o nosso primeiro passo foi contratar um carnavalesco. Pegar o know-how dele. Pegar um bom

destaque, um bom passista. Precisava coordenar isso tudo. Arlindo Rodrigues trouxe uma direção artística. Era preciso pegar bons atores amadores que só dependiam de direção e a direção veio perfeita. A escola cresceu (*Apud* CAVALCANTI, 1994, p. 35).

Essa transformação na forma de entender e viver a escola de samba fica evidenciada em outra parte do depoimento de Chiquinho.

A coisa evoluiu da seguinte forma: esquecemos que existia a Unidos<sup>19</sup>. Tinha quatro grandes na época: Império Serrano, Salgueiro, Portela e Mangueira que disputavam o título. Nós resolvemos encarar as quatro. A Unidos não acompanhou o processo. Ta lá embaixo, e com a mesma mentalidade. Fechada, um guetozinho deles ali. As coisas rolando, acontecendo, e eles só eles, só eles. Não tomando conhecimento, e só descendo. A primeira escola pequena a encarar as grandes foi a Mocidade. Como a Beija-flor, que também era uma escolinha, pequenininha, subia e descia. Joãozinho foi pra lá com essa mesma mentalidade, ganhou. Foi a primeira a furar o bloqueio das grandes. É a nova geração. Hoje em dia tem que ser profissional. Gera dinheiro, tá televisionado, as revistas ali, o rádio ali. A competitividade aumentou muito. Tem que ter dinheiro no carnaval. As escolas que não aceitaram isso, que não se modernizaram ficaram de fora (CAVALCANTI, 1994, p. 35 e 36).

A entrada do jogo do bicho na estrutura das escolas levou a uma busca por racionalizar a administração das agremiações (CAVALCANTI, 1994, p. 36). Castor de Andrade foi um dos principais atores do período do mecenato do jogo do bicho. Sua ação transformou a representação sobre a Mocidade Independente, além de também ter mudado sua estrutura como instituição carnavalesca e expandido sua atuação sobre outras escolas por meio da organização das grandes agremiações com a criação da Liesa.

Neuzo Sebastião de Assis Tavares, o Tiãozinho – que vive na escola desde a década de 1960, é compositor de cinco sambas-enredo, tendo três deles campeões nos carnavais de 1985, 1990 e 1991 – presenciou a aproximação de Castor e viu a racionalização sobre a qual fala Cavalcanti. A passagem que Tiãozinho conta abaixo mostra com clareza a transformação no funcionamento da escola de samba.

Quando vieram os bicheiros com a idéia de melhorar, porque a Mocidade precisava competir com as outras, passou a ter segurança na portaria, como tem até hoje. Isso por 1974, na época da chegada do Castor. Ele ia na escola antes, mas não mandando na escola. Quando ele toma a escola para si, começa a organizar barrando as pessoas, querendo organizar, o sambista ter que ter carteira. Acho ótimo organização, mas tem organização que é complicada. Aí o Jorginho Carioca que era um grande compositor queria entrar e sair como ele fazia sempre. Foi entrar na quadra e foi barrado. “Sou compositor dessa escola”, disse Jorginho. “Tem documento? Tem

---

<sup>19</sup> A Unidos de Padre Miguel é conterrânea da Mocidade Independente, uma quadra fica a 600 metros da outra. As agremiações são rivais históricas.

carteira da escola?”, perguntou o segurança. “Aí ele pegou e começou a cantar “mostrando a minha identidade, eu posso mostrar a verdade a essa gente. Como eu sou da Mocidade Independente<sup>20</sup>” (entrevista concedida em novembro de 2007).

A aproximação entre os banqueiros do jogo do bicho e as escolas de samba se deu como uma forma de procurar afirmação na sociedade, buscando notoriedade e aceitação por parte de outros grupos sociais. Em sua entrevista, Tiãozinho apontou nos bicheiros a vontade de chegar à mídia. “Eles viram nas escolas de samba uma forma de chegar até os meios de comunicação como benfeitores”, diz o compositor. A mídia seria usada por eles para amplificar e divulgar sua ligação com a produção daquele espetáculo, o desfile das escolas de samba, que já eram mais aceito socialmente. Os próprios bicheiros adequavam-se à mídia.

A perda do poderio financeiro dos banqueiros, durante a década de 1990, e até mesmo o falecimento do patrono da escola, em 1997, levou a Mocidade a se enveredar por outros caminhos para financiar a produção de seu desfile. Paulo de Andrade, filho de Castor, já via a possibilidade se materializar anos antes, conforme foi citado anteriormente no Capítulo II. Como outras agremiações, a Mocidade passou a prospectar patrocínios para poder pagar a produção de fantasias, alegorias e fantasias. Em 2002, boa parte das escolas de samba contavam com ajuda financeira de instituições públicas ou privadas para arcar com os custos da produção de seus desfiles (BASTOS, 2006).

#### **V.4 – As várias formas de ver a mesma escola**

Na época em que sobrevivia por conta própria, a Mocidade tinha a imagem de “escolinha” ou mesmo de uma “escola que vinha em torno de uma bateria”. O mecenato do jogo do bicho, patrocinado por Castor de Andrade, proporcionou que essas representações

---

<sup>20</sup> “Cartão de Identidade”, de Jorginho Carioca e Djalma Crill, é um dos principais sambas de quadra da Mocidade Independente. “Mostrando a minha identidade/ eu posso falar a verdade a essa gente/ como eu sou da Mocidade Independente/ Boa noite, meus senhores/ sambistas e compositores e até mesmo bacharel/ sambar é o meu ideal/ sou natural lá de Padre Miguel/ Sou do tempo do distrito federal/ quando o Rio de Janeiro era capital/ sou carioca da gema/ nascido em berço de samba/ na capital do samba”

se transformassem. A seqüência de carnavalescos como Arlindo Rodrigues, Fernando Pinto e Renato Lage, cada qual com seu próprio estilo, conferiu à escola uma imagem de ousadia.

Pequenos atos, como pegar o sino da igreja do Sagrado Coração de Jesus, próxima a quadra, emprestado para tocar com a bateria durante o desfile, em 1974; raspar a cabeça dos ritmistas, em 1976; enredos com temáticas sobre contrabando, com enfoques futuristas ou mesmo indígenas e a utilização de materiais que remetiam a avanço tecnológico transformaram a forma de observar da escola. Essas representações nasceram ou foram reforçadas pela cobertura dos meios de comunicação, que ressoam opiniões e ajudam a construir sua imagem representada.

Mais recentemente, foi criada outra maneira de identificar a Mocidade, que passou a ser considerada *high tech*. No entanto, a forma de ver a escola tem origem na passagem do carnavalesco Renato Lage, que durou 13 Carnavais<sup>21</sup> (ele saiu da agremiação em 2002). Lage foi identificado pela utilização de luzes de néon em carros alegóricos da escola de Padre Miguel e estendeu essa identificação à escola, que carrega consigo essa representação midiaticizada.

Essa representação traz encerrada em si idéias que podem ou não ser adotadas pelos componentes da agremiação ou pela própria escola de samba. Por exemplo, pessoas que já viviam o cotidiano da escola antes da passagem de Lage não observam esse perfil tecnológico que, por sua vez, é simplesmente uma representação de tecnologia, pois não é real. Plagiando Cavalcanti (1994), trata-se de uma imitação de tecnologia naquele ambiente carnavalesco. Mesmo assim, quando a escola usa seus próprios veículos de comunicação para falar de si mesma (revista e página *web*) reproduz essa mesma imagem representada de si. Voltando a Sodré (2006), a escola se veria refletida na mídia, mas desprovida de um ponto de vista capaz de fazer uma crítica sobre o que observava. Refletida na prótese midiática como se fosse a real Mocidade Independente. Nesse caso, a agremiação de Padre Miguel simplesmente aceita e reproduz a representação da vocação tecnológica criada para si, sem qualquer autocrítica, sem qualquer questionamento sobre significado e implicações dessa vocação.

---

<sup>21</sup> Renato Lage foi carnavalesco da Mocidade de 1990 a 2002, tendo dividido a função com Lílian Rabelo nos três primeiros anos e com Márcia Lávnia no último ano na escola de Padre Miguel.

## V.5 – O sambista em meio à midiaticização

Essa parte será feita exclusivamente a partir das entrevistas concedidas para a pesquisa. Quatro pessoas foram entrevistadas, entre novembro de 2007 e março de 2008, individualmente para essa pesquisa: Vicente de Paula, Marinalva Souza, Tiãozinho e Marquinho Marino. As respostas dadas pelos sambistas foram analisadas e separadas em subitens para permitir que o seu entendimento dos componentes da escola de samba possa ser mais bem observado. Pode-se ver a seguir o que os entrevistados consideram sobre as transformações pelas quais passaram as escolas de samba, sobre os meios de comunicação e sobre a cobertura jornalística feita pelos órgãos de imprensa que cobrem as agremiações.

### V.5.1 – As transformações das escolas de samba

Os sambistas notam transformações em sambas-enredo, fantasias e alegorias, na estrutura das agremiações e na relação com os meios de comunicação. Essas mudanças são entendidas com bastante naturalidade por eles. “Como tudo na vida, as coisas vão mudando normalmente”, acredita Tiãozinho, que segue dizendo: “não se pode estar fechado, é preciso ter transformação. O próprio samba é uma transformação. É preciso ter essa dinâmica. Não posso ser fechado porque sou Velha Guarda”.

Por sua vez, Marinalva Souza – que entrou na Mocidade como mulata no fim da década de 1970, e hoje, preside uma ala, a Bons Amigos do Ararê – aponta transformações de samba-enredo. “Hoje não se faz mais samba, mesmo que a gente diga que o samba é bom, não é como um samba de antigamente”. Apesar dessa perda do que seria “bom”, ela vê na “modernidade” proporcionada pela “informatização” como algo positivo e “necessário”.

Marquinho Marino, compositor vencedor de três disputas de samba-enredo, faz parte da escola de samba desde a adolescência. De seu ponto de vista de compositor, ele identifica que houve uma aceleração no ritmo do samba: “é a evolução natural das coisas”.

Mas, ao contrário dos outros que presenciaram os dois momentos, se exime de fazer um julgamento capaz de apontar se houve melhora ou piora em relação a essa transformação.

Vendo um desfile como “Bumbum baticumbum prugurundum” não consigo me imaginar cantando aquele samba. Não pelo samba, que é bonito, mas pelo andamento. Mas aquilo era samba-enredo. Na minha concepção, a diferença vem de 1993 em diante. Até 1989 é a mesma coisa. Quando teve o “Vira, virou”, teve o vira-virou da música em questão de samba. Acho que foi natural, ninguém ditou moda. Não vejo essa questão de ditar moda. Porque um compositor que viveu isso é o compositor dos sambas mais antológicos da Mocidade, o Toco, o “Vira, virou” é dele. Do Tiãozinho, que tinha vencido o “2001”, e o Jorginho Medeiros, que tinha vencido o “Bruxarias e histórias do arco da velha”. Você vê que o andamento daquela época era o mesmo, os três compositores de sambas diferentes e se uniram. Juntou os três, que tinham ganhado samba naquele andamento (mais lento) e você vê o andamento dele. Mudou completamente. Você vê que dali em diante essa mudança aconteceu e foi natural.

A parte “visual” também sofreu esse processo de transformação considerado “natural” pelos sambistas. A ex-mulata observa um motivo nessas mudanças: “Mudou o tamanho das alegorias, hoje elas são muito maiores. De ano a ano você vai sentindo, essa coisa de luz, néons. O próprio tipo de material. A cada ano que passa o Carnaval está virando cada vez mais um grande teatro aberto. Tem que ficar mais bonito pra nós olharmos. Se olhar todo ano a mesma coisa a gente enjoa”.

As coreografias e a teatralização são apontadas como outra mudança por Vicente de Paula – que já exerceu funções de vice-presidente de Relações Públicas, Social, Carnaval e Conselheiro da escola por 16 anos. Mas ele deixa claro que existe receio que as alas fiquem muito coreografadas e o samba chegue ao seu fim. Vicente ainda entende a parte plástica como repetitiva e “chata”.

#### V.5.2 – Meios de comunicação

Existe a sensação por parte dos sambistas de que é preciso conviver e saber usar os meios de comunicação a seu favor e de que a evolução tecnológica (não confundir com a representação acerca da Mocidade citada anteriormente) existe para ser utilizada.

Vicente de Paula foi o responsável por colocar a página *web* da Mocidade Independente no ar no ano 2000. “Trouxe uma facilidade imensa para a venda de



fantasias”, diz ele, que há 21 anos também preside a Ala do Agito. Uma das maiores motivações foi a vontade de dar igual possibilidade às alas de vender suas fantasias, pois antigamente um interessado poderia ligar para o telefone da escola ou do barracão e receber a indicação de alas específicas que seriam privilegiadas. Vicente enxerga na internet também a possibilidade de “saber de tudo sobre as escolas de samba”, pois existem *websites* que são atualizados com mais agilidade até que os das próprias agremiações.

A presidente de ala Marinalva diz: “tenho ala, tenho *site*, tenho *e-mail*. Mas ainda quero mais, quero um assessor de imprensa, uma secretária. Quero uma pessoa de marketing. Pra que isso? Porque nós trabalhamos com uma coisa que é mundialmente conhecida. Se não acompanhar a gente fica pra trás”, afirma. No seu entendimento, o presidente de ala não tem que vender só a fantasia, tem também que dar informação sobre o Carnaval do Rio de Janeiro, sobre a escola de samba e até sobre o enredo que será levado para o desfile.

Em 2002, a ala de Marinalva recebeu dois participantes do programa televisivo *Big Brother Brasil*, da *TV Globo* que teriam tido acessado o *website* da escola de samba, escolhido a fantasia e contatado a então vice-presidente da ala. A produção do programa pediu que alterações fossem feitas na fantasia para facilitar a filmagem, o que foi atendido apenas para os dois.

Durante o desfile, só deu a gente, era a ala com *big brothers*. Eles foram supersimpáticos. Foi legal em termos de divulgação na avenida. Teve câmera acompanhando o tempo todo. Eles vieram na primeira fileira. Quem estava nas duas primeiras fileiras passou na avenida (não conseguiu desfilar), só brincou quem veio da terceira pra trás. Negócio de ter celebridade na área não foi bom. Na hora de passar na frente da bateria foi um horror. A escola gostou, ficou na mídia. Só que falhou na harmonia porque esse povo não respeita limite, tanto os seguranças quanto os câmeras. Não sei pra quê aquilo tudo. Mas a ala que mais teve mídia foi a Bons Amigos.

Para Marino, a evolução dos *sites* permite que seu samba seja levado pra qualquer lugar do mundo. “Pras pessoas a conhecerem minha obra é ótimo, o errado é um *site* que venda música, vender e não repassar isso pro Ecad<sup>22</sup>. É difícil ter repasse da internet. Eu nunca recebi. A pirataria *taí*, mas é muito pior que a internet vender e não pagar”. Ele vê um lado positivo na divulgação de seu trabalho, mas também o lado negativo de não ter retorno financeiro com isso.

---

<sup>22</sup> Escritório Central de Arrecadação e Distribuição que zela pelos direitos autorais de músicas brasileiras.

### V.5.3 – Cobertura da imprensa

Os sambistas observam que a cobertura jornalística é algo importante para o universo das escolas de samba, pois é responsável por tornar público e trazer notoriedade para a instituição. Há o reconhecimento de que existem pontos positivos e negativos na cobertura, mas apontam as páginas noticiosas publicadas na internet e especializadas em escolas de samba como fontes mais confiáveis de informação. Jornais impressos e televisivos (rádio não foi citado) são vistos por alguns dos entrevistados sem o mesmo crédito por, segundo eles, serem feitos por pessoas que não tem o mesmo domínio das informações.

Marino identifica uma mudança na relação da escola de samba com a imprensa, uma vez que as agremiações têm hoje assessores de imprensa para cuidar dos assuntos relativos aos veículos noticiosos. “Geralmente o assessor da escola é alguém que vive no meio da imprensa. Pro *site* tudo é importante, pro jornal, pra televisão não é assim. Ele tem essa função de filtrar. Toda escola tem um assessor, a não ser que o cara não saiba fazer o seu trabalho”, diz Marino.

O compositor considera ainda que a “escola depende mais da imprensa, que a imprensa da escola. A imprensa tem que vender seu produto, mostrar sua cara. Antigamente a imprensa dependia mais, hoje é a escola quem tem mais dependência”.

Na visão de Marinalva, a imprensa melhorou porque antigamente existia preconceito. “Muitos artistas que estão hoje aí viravam as costas pras escolas de samba. Quem contribuiu pra isso foram nossos grandes patronos, como Capitão Guimarães, Anísio, o nosso Castor. Esse pessoal mostrou pra eles que o samba é nossa grande cultura, o nosso grande teatro aberto. Que o samba não é só avenida, que dura todo o ano”, considera.

Tiãozinho, sem falar diretamente da cobertura jornalística, mas da cobertura televisiva dos desfiles, a atribui à aproximação aos bicheiros.

A televisão já transmitia, mas ela não comprava o horário. Começaram a ver que aquilo era um produto que poderia ser vendido. Os turistas vinham ver, mostravam o que a negada tinha feito. E aí eles “vamos melhorar”? O melhorar deles é que é o problema. Não é nem da mídia. A mídia é importante, a covardia é o que fazem algumas pessoas que tem ela na mão.

Para Vicente de Paula não há uma preocupação da escola em aparecer nos veículos de comunicação, “quem se preocupa com isso são os componentes que querem aparecer”.

## VI – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Carnaval é um momento de “comunicação explosiva”, como bem disse DaMatta (1997), em que diversos grupos estão em contato muito próximo e suas tensões afloram de maneira visível. O formato da festa carnavalesca nunca foi fechado, sempre teve abertura para receber novos elementos, enquanto outros saíam do centro das atenções, algo proporcionado pelas trocas de informações, pelos constantes diálogos urbanos acima citados. No Rio de Janeiro, pode-se observar esse fenômeno com clareza. No início desse trabalho, houve especial preocupação em mostrar, a partir do surgimento da imprensa no Brasil, o contexto cultural das manifestações carnavalescas da época.

A imprensa agiu de forma bastante incisiva na formatação das manifestações da festa. Já no fim do século XIX, observa-se como o posicionamento crítico por parte dos profissionais da crônica carnavalesca condenava ou aprovava manifestações e brincadeiras praticadas durante a festa.

Na virada do século XIX para o século XX, consolidou-se uma prática que já vinha sendo feita: a criação de concursos carnavalescos por parte dos órgãos de imprensa. Dessa forma, criavam-se parâmetros e para que os grupos carnavalescos ganhassem notoriedade era essencial o enquadramento nessas regras. Quem se adequava, entrava no grupo legitimado pelos meios de comunicação da época, enquanto quem não se seguia as normas mantinha-se fora.

Durante esse mesmo momento, o Brasil vivia uma mudança em termos culturais. Motivada pelo modernismo europeu, a intelectualidade brasileira “descobria”, graças à influência européia, as manifestações do próprio país. Some-se a isso, a vontade política dos governantes de um país que se buscava encontrar sua verdadeira essência e que passava a valorizar seu povo e seus costumes.

Nesse contexto, em meio a várias formas de brincar o carnaval, tem-se a, partir do final da segunda década do século XX, o aparecimento das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro. Surgiram como uma manifestação mais simples – se comparada as suas contemporâneas manifestações –, mas ambicionando crescer e até se transformar nos

ranchos (as maiores e mais admiradas do período), travando suas lutas culturais através das quais buscaram ampliar suas bases, sua aceitação na sociedade. As escolas negociaram de maneira hábil com os demais grupos sociais e manifestações carnavalescas, tendo sempre por perto os meios de comunicação.

A aceitação das escolas de samba caminha junto com sua escalada para se tornar a principal manifestação do Carnaval carioca. Deixaram de ser apenas grupos musicais, que primavam pelo canto e pela dança, e passaram a ser grupos que também se esmeravam por oferecer um espetáculo visualmente mais interessante aos olhos de quem as observava de fora. O fim dos anos 1950 viu o início de transformações plásticas que expuseram uma tensão interna desses grupos: a relação entre os elementos do universo “samba” e os elementos do universo “visual”.

A competição entre as escolas de samba em busca do título de melhor agremiação do Carnaval carioca é um dos motivadores que levaram, e ainda levam, às transformações citadas nesse estudo. Não se restringindo à parte plástica, as agremiações procuram expandir suas fronteiras, propondo-se a não ficarem restritas às regiões da cidade onde têm suas sedes. As escolas de samba seguem se transformando, tendo como aliada a divulgação midiática, onde se incluem programas de entretenimento e programas jornalísticos.

Ampliar suas bases, tornar-se cada vez mais conhecida, benquista e admirada não dependia unicamente do sucesso no desfile feito no Carnaval, mas também das negociações culturais feitas com a mediação dos meios de comunicação.

A pesquisa procurou investigar o comportamento do sambista diante dos veículos de comunicação de massa, como eles os entendiam e se posicionavam diante deles. Voltou-se na história e observou-se que desde as primeiras escolas até o momento atual há uma preocupação dos sambistas com o que vai ser visto, que deve ser sempre interessante aos outros. A pesquisa histórica exposta nos capítulos anteriores mostrou como mídia e escolas de samba estão próximas desde as primeiras competições desses grupos carnavalescos. A busca dos sambistas pelas redações, ainda na primeira metade do século XX, para desafiar outras agremiações, explicar situações ou mesmo divulgar um samba novo ou o enredo que seria levado para o desfile Carnavalesco mostra que os meios de comunicação poderiam ser utilizados como aliado naquele processo para aumentar sua legitimidade na sociedade.

Não basta só buscar visibilidade nos meios de comunicação externos às escolas, as agremiações procuram também emitir informação por conta própria: publicam revistas<sup>23</sup> nas quais falam de seus personagens, apresentam o enredo que será contado naquele Carnaval, explicam as fantasias e contam histórias do seu passado; além de manter *websites* na internet durante todo o ano, com dados sobre a escola e, próximo ao Carnaval, com informações sobre o enredo (como a revista), além de mostrar e facilitar a venda das fantasias para o desfile daquele ano. Há um posicionamento pró-ativo em divulgar sua escola ou algo relacionado a ela, por exemplo, na internet. A exemplo de Vicente que criou a primeira página *web* da Mocidade Independente, ou de Marinalva que mantém o *site* da sua ala também na internet, passando também por Marino que enxerga na grande rede uma forma de divulgar suas canções.

Foi essa busca pela exposição nesses meios de comunicação (próprios e principalmente os demais veículos) que levou – e continua levando – à midiaticização desses grupos carnavalescos, a criações de representações midiaticizadas acerca das escolas.

A construção dessa imagem midiaticizada tem a participação da escola e de seus componentes e também a de olhos externos que reproduzem a representação sobre a instituição nos meios de comunicação. Representação essa que pode ser adotada ou refutada pela escola de samba.

No caso da Mocidade Independente, após a análise foi possível perceber que existe o entendimento por parte dos sambistas de que é importante ter os meios de comunicação a seu favor. Essa percepção não seria algo exclusivamente contemporâneo, pois observou-se – por meio dos registros em ata da presença de repórteres e representantes de jornais nos eventos das escolas – que já havia no período de fundação dessa agremiação a sensação que era relevante aquela proximidade.

O quadro que se apresenta permite dizer que a citação que dá nome a esse trabalho: “saudamos a imprensa e pedimos passagem”, mesmo tendo sido cunhada há cerca de um século, ainda pode ser considerada atual. Hoje, existe a mesma sensação por parte dos sambistas. Eles têm outra realidade comunicacional diante de si, com outros meios de

---

<sup>23</sup> A prática de publicar informativos não é uma novidade das escolas de samba, pois já era feita pelas sociedades anos antes da Deixa Falar desfilar pelas ruas do Estácio (FERREIRA, 2005; CUNHA 2001, COUTINHO, 2006)

comunicação além dos jornais, que viram o nascimento das escolas de samba e do rádio, que veio logo depois. Atualmente, é muito marcante a presença da internet e da televisão que há 50 anos não estavam a disposição dos usuários comuns. A internet foi o meio mais citado pelos entrevistados e sobre a qual há o entendimento de ser uma mídia mais democrática que as outras, pois pode ser utilizada para emitir informação sem que faça parte de algum grande veículo de comunicação. Enquanto isso, os sambistas colocam em dúvida a qualidade das informações e da cobertura feitas por jornais impressos e pela televisão pois seriam feitas por pessoas que não conheceriam com tantos detalhes o assunto escola de samba, ainda mais se a cobertura for comparada com a feita por veículos noticiosos publicados na internet.

Há a compreensão que os meios de comunicação são importantes para as escolas de samba, pois são os responsáveis por divulgar o que acontece em relação às instituições e mesmo registrar fatos relacionados à agremiação. Mas não é apenas a compreensão, a amostra de sambistas entrevistada nesse trabalho não tem um posicionamento passivo diante dos meios de comunicação, tanto que também buscam ou deixam claro o desejo da ação de emitir informações sem o intermédio dos meios de comunicação convencionais.

As transformações pelas quais as escolas de samba passam são vistas pelos sambistas como algo natural, necessário para que elas sigam existindo como algo interessante ou, como foi dito por Marinalva, “para não enjoar”. Aparentemente é o mesmo dispositivo que existia nos primeiros sambistas, contemporâneos de Paulo da Portela, citado como grande motivador das mudanças nas escolas de samba, feitas para ampliar sua atuação, aceitação e visibilidade. Os sambistas negociam com os diversos grupos sociais e com a própria mídia de forma inconsciente. A busca por adequação ou por ampliar o alcance de seu grupo acontece constantemente, sem que se tenha a exata noção de que esta ação está em curso.

## VII – REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

AMORA, Dimmi. Bicho mantém seus tentáculos sobre carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de fev. 2008. Editoria Rio, p. 13.

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

ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: avant-garde Paris and Black culture in the 1920s*. New York: Thames & Hudson, 2000.

ASSAF, Roberto. *Bangu, bairro operário, estação do futebol e do samba*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BASTOS, Fábio Torres de. *Internet e Carnaval: O grupo “Salve a Mocidade” como pólo de encontro de interesses comuns e de reafirmação local*. Niterói: UFF, 2006.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BURKE, Peter. A cidade pré-industrial como centro de informação e comunicação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 193-203, 1995, Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/173.pdf>>.

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa carnavalesca na primeira república*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura em Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2001.

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

DAMATTA, Roberto. O Carnaval como rito de passagem. In: *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis* : para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. O carnaval em seu lugar. In: \_\_\_\_\_; ROQUE, Tatiana; ONETO, Paulo Domenech. *Carnaval do Rio de Janeiro: panorâmicas em 360 graus*. Rio de Janeiro: PanaView, 2005b. p. 11-24.

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

\_\_\_\_\_. O triunfal passeio do “Congresso das Summidades Carnavalescas” e a fundação do carnaval moderno no Brasil. *Terceira Margem*, v.10, n.14, p. 11-26, jan./jun. 2006.

\_\_\_\_\_. *Abre alas que eu quero passar*. Rio de Janeiro: Ed. Aprazível. No prelo.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n.24, p.68-75. 1996.

\_\_\_\_\_. Significação, representação, ideologia: Althusser e os debates pós-estruturalista. In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do “Popular”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LACLAU, Ernesto. Heterogeneity and post-modernity. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre, n.7, p. 39-50, 2005.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

RUTHERFORD, Jonathan. O terceiro espaço: uma entrevista com Homi Bhabha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996. (Cidadania).

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Denis de (org.). *Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.