



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO (ECO)
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS (CFCH)

RAFAEL GALDO DE FIGUEREDO

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA

O PAPEL DA MÍDIA NA TRANSFORMAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE
JANEIRO

RIO DE JANEIRO

2006

Rafael Galdo de Figueredo

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA

**O PAPEL DA MÍDIA NA TRANSFORMAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE
JANEIRO**

Projeto Experimental apresentado à
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro para obtenção
do grau de Bacharel em Comunicação
Social, com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

RIO DE JANEIRO

2006

FIGUEREDO, Rafael Galdo de.

O maior espetáculo da Terra – o papel da mídia na transformação das escolas de samba no Rio de Janeiro / Rafael Galdo de Figueredo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2006.

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO, 2006.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

1. Jornalismo – monografia. 2. Sociedade do Espetáculo. 3. Carnaval. 4. Escolas de samba no Rio de Janeiro. I. Título

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA

O PAPEL DA MÍDIA NA TRANSFORMAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Projeto Experimental submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação, com habilitação em Jornalismo.

Aprovado por:

Professor Eduardo Granja Coutinho – Orientador
Professor Adjunto – ECO/UFRJ

Professora Ana Paula Goulart
Professora Adjunta – ECO/UFRJ

Professora Ilana Strozenberg
Professora Adjunta – ECO/UFRJ

Aprovado em:

Grau:

RESUMO

FIGUEREDO, Rafael Galdo de. **O maior espetáculo da Terra – o papel da mídia na transformação das escolas de samba no Rio de Janeiro**. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2006. Dissertação (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo).

Desde o surgimento das primeiras escolas de samba, no fim da década de 1920 e início da de 1930, a mídia foi um fator importante para a promoção e a transformação desses grupos carnavalescos. Este trabalho traça, historicamente, como os meios de comunicação influenciaram a determinação de características específicas das agremiações e como essa interferência se dá atualmente. São abordados conceitos como os de telegenia, espetacularização e indústria cultural, buscando responder como a mídia atuou na transformação de uma manifestação inicialmente discriminada socialmente em um dos símbolos da identidade brasileira, forjando um espetáculo em que tradições e modernidades estão em constante encontro. O estudo se baseia não só na bibliografia existente sobre o carnaval carioca, mas também na análise de arquivos de áudio e vídeo e em entrevistas com pessoas envolvidas na cobertura jornalística e na confecção dos desfiles das escolas de samba.

FIGUEREDO, Rafael Galdo de. **O maior espetáculo da Terra – o papel da mídia na transformação das escolas de samba no Rio de Janeiro**. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2006. Dissertação (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo).

Desde el nacimiento de las primeras escuelas de samba, al fin de la década de 1920 y comienzo de la de 1930, los *media* fueron un factor importante para la promoción y la transformación de estos grupos carnavalescos. Este trabajo plantea, históricamente, como los medios de comunicación han influenciado la determinación de características específicas de las agremiaciones y como esa interferencia se da actualmente. Son debatidos conceptos como los de telegenia, espectacularización e industria cultural, buscando contestar cómo los *media* actuaron en la transformación de una manifestación discriminada socialmente en uno de los símbolos de la identidad brasileña, creando un espectáculo en que tradiciones e modernidades están en constante arreglo. El estudio se basa no sólo en la bibliografía existente sobre el carnaval carioca, sino que en el análisis de archivos de audio y video, además de encuestas con personas involucradas en el noticiario y en la confección de los desfiles de las escuelas de samba.

Dedico este trabalho a minha família, que não mediu esforços para eu chegar até aqui, e a meu amor, que fez meu coração explodir de alegria desde a primeira vez em que cruzamos nossos olhares.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim do curso de graduação em Comunicação Social não foi um trabalho individual meu, mas resultado de um esforço coletivo, que já dura muito mais do que os quatro anos e meio de faculdade. E é a todas essas pessoas que participaram desta trajetória que agradeço. Aos meus pais, Denilson e Rosangela, que sempre me incentivaram e que são os grandes responsáveis pela realização deste sonho. A minha irmã, sobrinha, tias, tios, avós, avôs, primos, primas e a todos aqueles que se uniram a nossa família com contribuições de respeito tão importantes.

A meus velhos amigos, àqueles que, mesmo longe, me dão força. Ju, Letícia, Iohana, Marie, Carlos, Társsila e Jana, aqui tem muito do apoio de vocês também! A meus novos amigos, com quais não paro de aprender. Raphael, Sabatinelli, Clarissa, Larissa, Anastha, Laura, Paula, Rodrigo e Luciano, foram horas de conversas e gargalhadas que vou levar para sempre. A meus novíssimos amigos, parceiros de momentos surpreendentes e projetos de vida que, com certeza, iremos tocar para frente juntos. Fábio e Léo, é a nossa hora!

Agradeço também a meus mestres da Escola de Comunicação, especialmente a Eduardo Coutinho, por sua influência intelectual que marcou toda minha linha de pensamento nos últimos anos. Obrigado a meus companheiros de empreitada no Infoglobo: moças e rapazes multimídia! A meus professores da EFE. A meus ex-alunos e colegas de sala de aula. Aos que colaboraram de forma decisiva nesta pesquisa.

Um agradecimento especial a meus companheiros no que eu costumo chamar de Albergue Carioca, que dividiram comigo uma fase de crescimento pessoal insuperável (pelo menos até agora!). Valter, quanta paciência, hein? Gênis, quanta impaciência, hein? É brincadeira... Vocês sabem o quanto lhes admiro e qual é a parcela de vocês nesse crescimento do qual falei. Diego, parceiro de sambas, companheiro em todos os momentos, guerreiro em quem me inspiro. Leo, você deve ser maluco mesmo em morar com uns caras tão bagunceiros como nós. Valeu pela força! Aos que já não moram mais no Albergue também... fugiram... Fernando, esse é o cara! Estou me esforçando para um dia eu ter tanta serenidade quanto você, amigo pra valer. Ana! Existe sorriso mais intrigante que o teu? O mundo em uma só mulher. Eu te admiro muito. Mariana! Nossa moradora mais *fashion* e descolada, estou torcendo por você.

Não podia deixar de dizer também um muito obrigado a meu amor! Não imaginava um dia poder dividir minha vida com uma pessoa tão linda, companheira e leal

quanto você. Eu te amo! E acho que desde aquele dia em que nos encontramos no meio da multidão, de frente para o mar e com algumas dezenas de toneladas de fogos de artifício para celebrar nosso encontro.

Enfim, obrigado a todos vocês que fizeram parte dessa caminhada, e com quem espero contar na sequência dessa estrada. Contem comigo também, que estarei lá!

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 NEGOCIANDO PARA EXISTIR.....	14
2.1 Contextualização histórica.....	14
2.2 Surgem as escolas de samba.....	16
2.3 Os primeiros concursos promovidos por jornais.....	21
2.4 Carnavais de ditadura e guerra.....	25
3 ABRAM ALAS PARA O SHOW.....	28
3.1 A Escola de Belas Artes.....	28
3.2 A televisão opera mudanças no carnaval.....	33
3.3 Indústria cultural e sociedade do espetáculo.....	37
4 O ESPETÁCULO SE CONSOLIDA.....	44
4.1 Palco para uma grande apresentação.....	44
4.2 Uma Liga especial.....	47
4.3 O bicho está solto... na imprensa.....	50
4.4 Luz, câmera, ação.....	54
5 O GRANDE ESPETÁCULO – NOVOS PARADIGMAS.....	60
5.1 Vende-se um enredo.....	60
5.2 Redescoberta do poder da comunidade.....	64
5.3 O grande teatro da Apoteose.....	68
6 CRÍTICAS AO CARNAVAL-SHOW E NOVAS PERSPECTIVAS.....	73
6.1 Alternativa ao espetáculo.....	73
6.2 Espetáculo para criticar o espetáculo.....	74
6.3 Uma síntese: Vila Isabel e as metamorfoses.....	83
6.4 Relações com a mídia também se transformaram.....	88
7 CONCLUSÃO.....	91
8 SUÍTE.....	96
8.1 Anexos.....	96
8.2 Bibliografia e fontes.....	120

1 INTRODUÇÃO

“O objeto aqui não é o ‘poder dos jornalistas’, mas a influência que os mecanismos de um campo jornalístico cada vez mais sujeito às exigências do mercado (dos leitores e anunciantes) exercem, em primeiro lugar sobre os jornalistas e, em seguida, e em parte através deles, sobre os diferentes campos da produção cultural...” (BOURDIEU, 1997, p.101)

Numa operação que vem se repetindo nas últimas décadas, os meios de comunicação montaram para o carnaval de 2006 um grande esquema especial de cobertura dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. De acordo com números da Riotur, Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A., no domingo e na segunda-feira de carnaval – dias das apresentações das escolas de samba do Grupo Especial, que reúne as maiores agremiações da cidade – foram aproximadamente 2.300 jornalistas credenciados, cerca de 1.300 de televisão, 324 de jornais, 265 de emissoras de rádio, 146 de revistas, 49 de sites e 27 de associações e sindicatos, entre eles 200 profissionais de países como Estados Unidos, Alemanha, França, China, Itália e Israel. Para atender a esse contingente de jornalistas, foi organizada uma ampla sala de imprensa atrás de uma das arquibancadas do sambódromo. Nela, órgãos de imprensa brasileiros e agências internacionais acomodaram seus equipamentos para produção e edição de conteúdo em tempo real. Para aqueles cuja empresa não tinha base na sala, foram disponibilizados cinco computadores com conexão de internet banda larga e recursos para a transmissão de dados.

Apenas a Rede Globo, que detém direitos exclusivos de transmissão dos desfiles pela TV, levou para a avenida 700 profissionais, entre jornalistas, técnicos, iluminadores e produtores, que se revezaram na cobertura. Foram 22 câmeras instaladas ao longo da Marquês de Sapucaí, além das usadas pelas equipes de jornalismo e do Globocop, helicóptero da emissora, que sobrevoou o sambódromo para fazer imagens panorâmicas e tentar dar ao telespectador a dimensão do desfile, que atrai cerca de 60 mil pessoas por dia em arquibancadas e camarotes espalhados pelos 700 metros de extensão da Passarela Darcy Ribeiro. Também foi montado um estúdio na entrada da avenida, um bar que a Globo chamou de “Esquina do Samba”, onde o âncora do telejornal local RJ-TV e eventualmente do Jornal Nacional, Márcio Gomes, recebia celebridades da próxima escola a entrar na Sapucaí. Dois apresentadores: Maria Beltrão (âncora de telejornais do canal pago de jornalismo da emissora, a Globo News) e Cléber Machado (narrador de eventos esportivos da TV). No apoio, um grupo de quatro comentaristas. Maria Augusta, professora da Escola de Belas Artes da

Universidade Federal do Rio de Janeiro e uma das carnavalescas que revolucionou a estética dos desfiles na escola de samba nas décadas de 60 e 70; o cantor e compositor de sambas Dudu Nobre, criado dentro da comunidade da Mocidade Independente de Padre Miguel; o músico Ivo Meireles, ex-vice-presidente da Estação Primeira de Mangueira e autor de um dos sambas mais conhecidos da escola; e o jornalista e historiador Haroldo Costa, autor de livros sobre o desfile e pensador da história dos negros no Brasil.

Um espetáculo caracterizado como simbólico do que há de mais rico e criativo da cultura brasileira. Considerado por muitos o maior da Terra. Dimensões de um show que, em sua origem, era uma manifestação cultural que reunia basicamente negros das camadas populares mais pobres da cidade, moradores das nascentes favelas cariocas do início do século XX. Desde 1929, data da primeira apresentação de uma escola de samba, a Deixa Falar, do Morro de São Carlos, até os dias atuais, o ritual dos desfiles dessas agremiações carnavalescas se modificou drasticamente, e continua se transformando. De um começo em que seus integrantes eram vistos pela sociedade como malandros e vagabundos sem nada o que fazer, reprimidos pela ação policial, a uma contemporaneidade na qual celebridades efêmeras do mundo da fama disputam espaço com os mais representativos personagens da tradição carnavalesca, as escolas de samba passaram por um longo processo de transformação que as tornaram um dos símbolos da identidade nacional. Processo esse que, desde seu primeiro instante, teve participação dos meios de comunicação, um dos mediadores da negociação entre as agremiações e a sociedade como um todo que possibilitou sua aceitação, seu crescimento e sua consolidação.

E sobre esse processo que se debruça este trabalho, que tem como objetivo analisar como a mídia influenciou as modificações por quais passaram as escolas de samba ao longo de sua história, compreendendo que essa relação deve ser pensada num contexto social mais amplo, de uma sociedade em que a forma espetáculo mediado pela mídia se fortalece e impregna manifestações culturais, entre elas o carnaval, com todo seu potencial de geração de imagens, sons e movimentos.

Resultado das transformações sociais por quais passava a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, que se industrializa se industrializa sob o lema do “civiliza-se”, as escolas de samba desde cedo se perceberam como fenômeno em mutação, e tentaram angariar junto com as classes dominantes, muito por meio da mídia, o mesmo *status* que tinham outras manifestações carnavalescas, como as Grandes Sociedades e os comportados ranchos que desfilavam na Avenida Central.

Assim, todo o desenvolvimento desta análise é perpassado e influenciado por conceitos desenvolvidos por Jesús Martín-Barbero e seu posicionamento que enxerga a comunicação em sua dimensão sócio-histórica-cultural, em que as pessoas são vistas como seres ativos, inteligentes, com capacidade de resistir ou de transformar e de se apropriar das mensagens dos meios de comunicação, já que estes são mediados pelos processos, pelas lutas e pelos prazeres da vida diária com quais os indivíduos em sociedade constituem e reconstituem sua identidade, num processo de negociação que permeia as transformações que serão tratadas neste trabalho.

Por isso, é preciso destacar que toda a trajetória que leva as grandes agremiações do Rio ao formato espetacularizado não é apenas resultado de uma determinação externa, uma espécie de “mão invisível” que as conduz ao show midiático. Fala-se aqui de influências, mas nas quais as escolas de samba também tiveram participação ativa, em que se desenvolveu uma trama de negociações e concessões que levaram a seu crescimento e a sua consolidação.

Como será discutido neste trabalho, se por um lado as críticas apontam com razão a perda do espaço do sambista nas apresentações da avenida, por outro esta análise é baseada de forma geral numa idéia central e primordial: as bases das agremiações continuam sendo sua comunidade, que lotam quadras e ensaios e movem o carnaval durante o ano inteiro. Desta forma, desfiles como o da Unidos de Vila Isabel, em 1988, com o enredo “Kilombo, a festa da raça” (compacto do desfile no Axexo II, em suporte de CD-ROM) foram sim um grande espetáculo. Mas um show produzido por pessoas que têm na escola de samba sua forma de se expressar culturalmente.

Portanto, não caberá aqui julgar se esse caminho seguido pelas escolas de samba rumo ao carnaval espetáculo é positivo ou negativo, mas sim descrever como as transformações se deram e analisar o impacto delas sobre os atores que constroem os desfiles, desde compositores, carnavalescos, passistas... Enfim, foliões da festa de Momo carioca.

2 NEGOCIANDO PARA EXISTIR

O ano era 1928. A região periférica do centro do Rio de Janeiro virava o berço de uma das criações populares que, décadas mais tarde, se tornaria um dos símbolos da identidade nacional, um mega-espetáculo assistido no mundo inteiro, que atrai milhares de turistas e movimenta em torno de R\$ 1 bilhão por ano. Foi no Largo do Estácio que surgiu a primeira escola de samba, a Deixa Falar. Porém, uma manifestação que, na origem, guarda pouca semelhança com o que não se transformou nos dias atuais.

2.1 Contextualização histórica

*“Pergunte ao criador
Quem pintou esta aquarela
Livre do açoite da senzala
Preso na miséria da favela.”¹*

Para entender em que conjuntura social a primeira escola de samba foi criada, é preciso voltar um pouco mais atrás, ao fim do século XIX e início do século XX. O Rio de Janeiro vivia uma grande concentração das camadas mais pobres da população nas primeiras favelas da cidade. Grande parte desses novos moradores dos morros cariocas era originária do Vale do Paraíba e do nordeste, principalmente da Bahia, filhos de escravos e ex-escravos baianos. Esse movimento migratório tinha se intensificado principalmente com a Abolição da escravatura, que impulsionou uma pequena diáspora baiana para a então capital do país, já que a liberdade aos negros do Brasil veio sem nenhuma estrutura interna montada para absorver como mão-de-obra assalariada os milhares de trabalhadores agora livres. Sem nenhuma política direcionada a esse novo segmento da sociedade – negros escravos libertos pelo próprio Estado – este enfrenta um outro tipo de diferenciação de classe: continua excluído da base político-econômica, mas agora o princípio é que é responsável por si mesmo e não mais responsabilidade de seus donos ou do Estado.

Essa nova ordem social começa a se alojar nos morros que circundam os bairros centrais, surgindo daí as primeiras comunidades de casas pobres e condições sanitárias precárias que em breve ganhariam o nome de favelas. Mas no Rio que entra no século XX e começa a se industrializar, a figura do operário será inicialmente muito mais vinculada ao imigrante europeu do que ao negro ex-escravo. Dissemina-se o subemprego e os negros

¹ Hélio Turco, Jurandir e Álvaro Caetano. Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão. Estação Primeira de Mangueira, 1988.

trabalham principalmente como auxiliares de serviços – quituteiros, lavadeiras, mensageiros, costureiras, artesãos, vendedores –, como militares e também como artistas de rua.

Como afirma Roberto Moura em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*², em geral os negros recusavam tarefas que os humilhassem e os lembrassem do período de escravidão. Observava-se que muitos não se atrelavam a atividades fixas, vezes por não conseguirem trabalho, vezes por não quererem lembrar-se de sua antiga condição de subalterno escravizado. Em meio a esse processo de aprofundamento da marginalização do negro na sociedade brasileira – iniciado com a escravidão e agravado após sua libertação na era pré-industrial brasileira –, muitos acabam retornando à África, outros se suicidam – perdidos de qualquer identidade, impossibilitados, muitas vezes, de trabalhar e comer – e outros passam a formar pequenos ranchos de “malandragem, cafetinagem e roubo”.

Esses bambas, como eram conhecidos na época os líderes dessa massa de desocupados ou de trabalhadores precários, eram os mais visados no caso de qualquer ação policial. Um de seus principais pontos de encontro era o Largo do Estácio, praça pública mais próxima do Morro de São Carlos, o primeiro da cidade a ser habitado. Ainda no início dos anos 30, o Estácio era conhecido como bairro de malandros perigosos, onde os botequins estavam sempre lotados pela massa flutuante da população urbana.

Próximo dali, ficava a Praça Onze de Junho, o único grande respiradouro aberto da região da Cidade Nova no início do século. Aquela era uma área que, quando as reformas do prefeito Pereira Passos valorizaram comercialmente o Centro da Cidade Velha, recebeu grande número de novos moradores. Entre eles os baianos. Esse grupo tinha se estabelecido primeiramente na parte da cidade onde a moradia era mais barata: a Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscavam vagas na estiva, nos arredores da Pedra da Prainha, hoje conhecida como Pedra do Sal. Outro reduto dos baianos, um pouco posterior, eram os arredores da Praça Onze, onde muitos deles passam a organizar seu carnaval, trazendo consigo alguma experiência na organização de festejos carnavalescos em Salvador.

Paralelamente a esse fenômeno, a abertura da Avenida Central (atualmente Avenida Rio Branco) iria contribuir definitivamente para que a Praça Onze se tornasse um reduto do carnaval popular. A Avenida Central ficou reservada ao carnaval mais bem comportado da classe média e das elites, com os corsos e ranchos. Era o início da separação ostensiva dos festejos pelas classes que começavam a se diversificar, depois do aparecimento das primeiras

² MOURA, 1995.

indústrias e da multiplicação de serviços públicos. A partir de então, a massa de carnavalescos que se concentravam na Praça Onze se torna muito diferente da que se divertia nos bailes, no corso e no asfalto da avenida. Na Praça Onze, se apresentava a festa oriunda da condição social dos seus foliões, os negros, mestiços, brancos mais humildes, residentes nos cortiços do Centro, nas casas da Zona Portuária, nos pioneiros do subúrbio e primeiros moradores das favelas. Uma separação do carnaval entre as classes que é apontada por Maria Isaura Viveiros de Castro Cavalcanti, em *Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile*:

“A crônica do carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e os subúrbios cariocas.” (CAVALCANTI, 1995, p.23)

Esse último tipo de carnaval era extremamente discriminado e apontado como violento pela sociedade e pela imprensa da época. Cordões e blocos disputavam na Praça Onze com coroas oferecidas por donos de casas funerárias da Rua Senador Eusébio e da Praça da República até chegarem à Praça Onze, onde aconteciam brigas memoráveis entre esses grupos em que a polícia era obrigada a intervir.

2.2 Surgem as escolas de samba

“É o samba, Iaiá
 É o samba, Ioiô
 Mostrando pro mundo inteiro
 O seu berço verdadeiro
 Onde nasceu e se criou
 É samba de roda
 Batucada e candomblé
 Tem capoeira e gafieira dando olé
 Foi Ismael

Portanto, em 1920, havia duas tendências em confronto: de um lado o carnaval ordeiro de artistas da classe média da época, e do outro as figuras isoladas de fantasiados piadistas e dos blocos de sujos e cordões, em acelerada decadência devido à própria repressão que essas manifestações sofriam.

Como aponta Cavalcanti (1995), o surgimento das escolas de samba desorganizaria essas distinções. Foi com a idéia de criar uma agremiação carnavalesca capaz de gozar da mesma proteção policial conferida aos ranchos e às grandes sociedades dos desfiles da Avenida Central que um grupo de bambas – como dito anteriormente representantes típicos das camadas mais baixas da época que figurava com excedente de mão-de-obra – fundou o primeiro bloco de corda com diretoria de terno e gravata, sob o nome desde logo histórico de escola de samba. Seus fundadores, Ismael Silva, Mano Rubem, Alcebíades Barcelos, Silvio Fernandes e Edgar Marcelino dos Santos, eram compositores com algum reconhecimento entre os sambistas, freqüentavam as rodas da casa de Tia Ciata⁴, onde em 1917 nascera de uma composição conjunta considerada o primeiro samba gravado da história, “Pelo Telefone”. Ismael inclusive já havia composto música para cantores famosos na época como Francisco Alves. Mas negro do morro, a discriminação contra ele e seus companheiros não diminuía diante da fama. Em entrevista ao jornalista Sérgio Cabral, em *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, Ismael conta como surgiu a idéia do nome “escola de samba”:

“Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: ‘É daqui que saem os professores’. Havia aquela disputa com Mangueira, Oswaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: ‘Deixa Falar, é daqui que saem os professores’. Daí é que veio a idéia de dar o nome de escola de samba. O prédio onde era a escola normal ainda continua lá, na esquina da Rua Joaquim Palhares com a Rua Machado Coelho”. (CABRAL, 1996, p. 241)

De fato, na primeira apresentação da Deixa Falar na Praça Onze, em 1929, a escola tinha seu caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela

³ Elinto Pires e Sidney da Conceição. *Deixa Falar*. Unidos de São Carlos, 1980.

⁴ De acordo com Roberto Moura, Tia Ciata, a Hilária Batista de Almeida, era a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos. Segundo o autor, no início dos desfiles dessas manifestações carnavalescas, passar em frente à casa dela na Praça Onze era quase uma obrigação, já que era um local onde os sambistas se reunir para fazer as rodas de samba de fundo de quintal.

Polícia Militar e tocava clarins numa imitação da fanfarra do desfile de carros alegóricos das Grandes Sociedades. Diante desse primeiro exemplo, os blocos e cordões de outros redutos de população predominantemente negra e mestiça se organizaram também em escolas de samba. Já em 1930, a Deixa Falar encontrou na praça com cinco outras escolas: a Cada Ano Sai Melhor, do São Carlos, a Estação Primeira, de Mangueira, a Vai Como Pode (futura Portela), a Para O Ano Sai Melhor, do Estácio, e a Vizinha Faladeira, da Praça Onze.

Os primeiros desfiles dessas agremiações seguiam um ritual quase religioso. A caminho da Praça Onze, onde faziam a folia, os batuqueiros reverenciavam cada dona de “casa de santo”, como Tia Ciata e Tia Fé. Para combater o preconceito, vestiam-se o melhor possível. Os sambas na época não tinham segunda parte. Versadores improvisavam depois que os puxadores entoavam um refrão de quatro linhas. À frente, uma tabuleta como o nome da escola pedia passagem, seguida da “linha de frente”, apenas de mulheres. Logo em seguida, vinha o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira. Sob um caramachão, desfilava a alta direção da escola. Uma linha de pessoas fantasiadas sambava em torno do grupo principal. No final, uma pequena bateria. Na lateral, homens vestidos da baiana protegiam a escola da multidão segurando corda e usando canivetes amarrados nos tornozelos.

O primeiro concurso entre as escolas de samba aconteceu logo em 1929, mas numa disputa musical, onde apenas o samba era avaliado. Os sambistas cariocas da época se freqüentavam bastante e, nessas ocasiões, gostavam de se exhibir um para o outro. Foi para esquentar esse desafio entre eles que José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, mangueirense, resolveu promover uma competição para ver quem era o melhor. Zé Espinguela era um pai-de-santo, trabalhava no jornal *Vanguarda*, onde anunciava aniversários e mortes de sambistas e publicava algumas letras, obtendo grande prestígio com os grandes nomes da música popular da época, entre eles o já citado Francisco Alves. Ele marcou para o dia 20 de janeiro de 1929 o concurso entre os compositores da Deixa Falar, da Estação Primeira de Mangueira e da Vai Como Pode. Combinou que entregaria o prêmio ao vencedor no domingo de carnaval, 10 de fevereiro. Mas, entre o dia do concurso e a data da premiação, foi publicada uma nota no *Vanguarda* sugerindo que o melhor samba era o de Heitor dos Prazeres, da Vai Como Pode. Mas Heitor era vista como intruso, um moço da cidade. Todos previam confusão na entrega do prêmio, em plena Praça Onze. Só que Zé Espinguela foi diplomático: apareceu com três troféus e distribuiu os outros dois como prêmios de consolação.

Ao se organizarem em escolas de samba, esses sambistas passam gradativamente a ganhar respeito da sociedade e da polícia carioca. Muito devido a uma atração quase imediata da mídia da época pela nova manifestação que nascia. Aqui cabe ressaltar que há muitos anos

o noticiário e a crônica do carnaval tinha um papel de destaque. Como aponta Eduardo Granja Coutinho, em *Os Cronistas de Momo – Imprensa e Carnaval na Primeira República*, a imprensa em meados do século XIX, em um primeiro impulso de modernização e crescimento mercadológico, encontra no carnaval à européia, importado pelas novas elites comerciais e industriais, uma forma de se abrir ao entretenimento e ampliar seu público de leitores, já que, de fato, grande parte da população, em suas variadas camadas sociais, demonstrava um real interesse pela festa. Desta maneira, os jornais desempenharam “um papel decisivo na fixação dessas formas modernas de divertimento”⁵, num processo que teve como ponto de inflexão o ano de 1854, com as crônicas de domingo de José de Alencar no *Correio Mercantil*. Em seus textos, o escritor romântico promoveu um carnaval aos moldes do realizado em Veneza, na Itália, com suas máscaras e fantasias luxuosas. Além disso, criou em 1855 a primeira sociedade carnavalesca do Rio de Janeiro, o Congresso das Sumidades Carnavalescas.

Ao contrário do teor crítico à festa publicado em anos anteriores sobre o entrudo – forma de brincar carnaval trazida pelos colonizadores portugueses, na qual as pessoas sujavam umas às outras com água suja, farinha, ovos e limões-de-cera – a imprensa noticiou de maneira entusiasta as transformações ocorridas nas festividades de 1855, as comparando às manifestações italianas, que na época eram referência de requinte para as classes mais abastadas da sociedade.

A partir de então, especialmente no período da República Velha⁶, os jornais passam a promover e organizar concursos entre clubes e entidades carnavalescas, e algumas publicações nascentes na cidade, como a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Brasil* e *O País*, criam um corpo editorial especializado em crônicas sobre o carnaval. Esses cronistas da festa de Momo não só divulgam os eventos carnavalescos, mas também atuam como animadores culturais do Rio, como fez Jota Efegê (João Ferreira Gomes) e o Vagalume (Francisco Guimarães).

Em 1907, por exemplo, foi a *Gazeta Mercantil* que criou a Grande Batalha de Confete da Avenida Beira-Mar. Segundo o jornal, era não apenas uma festa popular, na qual o público podia ser espectador, mas também da elite carioca, que protagonizava a batalha. Nessa mesma época, segundo Coutinho, “o carnaval da burguesia já começava a dividir as atenções da

⁵ COUTINHO, 2006, p.32

⁶ Denominação convencional para a história republicana que vai do fim da monarquia (1889) até a ascensão de Getúlio Vargas em 1930, num período em que o Brasil conheceu uma sequência de treze presidentes.

imprensa com as novas formas carnavalescas da classe média e do proletariado urbano em formação”⁷, que ganham espaço nas colunas especializadas.

Nesse contexto, os ranchos, chamados pelos cronistas de “pequenas sociedades”, tiveram um destaque especial. Tanto que, em 1925, o *Jornal do Brasil* institui o Dia dos Ranchos. O rancho, animado por conjuntos musicais e não mais pela batucada dos blocos e cordões, representavam uma manifestação popular mais disciplinada, mais integrada às práticas hegemônicas. E, justo por essas características, conquistaram espaço na crônica carnavalesca, um tratamento em termos de igualdade que, segundo Coutinho, era exigido pelas classes populares. Nesse contexto, ele afirma que o cronista deve ser visto como um mediador, artífice de uma cultura consensual.

“De fato, como organizadora e promotora da festa, a empresa jornalística cumpriu a função de depurar as manifestações das classes tidas como ‘perigosas’ de seus traços ‘ameaçadores’ (seus signos capazes de minar o sistema simbólico dominante). Contudo embora estivessem ao lado do ‘progresso e da civilização’, os jornalistas boêmios, identificados pela sua própria origem ao universo cultural proletário, foram também negociadores da existência do Carnaval dos negros, mulatos e brancos pobres numa sociedade que acabara de sair do escravismo e continuava a usar a chibata para silenciar as vozes e os sons que vinham das ruas”. (COUTINHO, 2006, p.25)

Assim, o projeto cultural expresso pelos jornais da época abafavam o caráter mais subversivo de formas de brincar o carnaval como os cordões, abrindo suas páginas para manifestações que estivessem mais próximas da visão de mundo oficial, num momento em que emerge a cultura de massa, “dissolvendo a clara delimitação entre a cultura das elites e do povo”⁸.

A atração quase imediata dos jornais pelas escolas de samba se deu numa relação de interdependência. Enquanto para as agremiações manter contato com a mídia significava a possibilidade de negociar com a sociedade o fim de sua marginalidade, para os jornais era a chance de falar para um público mais diversificado sobre uma manifestação que trazia

⁷ COUTINHO, 2006, p.60

⁸ COUTINHO, 2006, p.25

elementos mais próximos do que era considerado ordeiro e “civilizado” do que outras formas populares de brincar carnaval da época, como os já mencionados blocos e cordões.

2.3 Os primeiros concursos promovidos por jornais

“Não queremos abafar
Nem também desacatar
Viemos cantar o nosso samba
Que é nascido no terreiro
Perante o luar.”⁹

Na função de organizador e incentivador do carnaval, o jornal *Mundo Sportivo* promoveu, em 1932, o primeiro desfile competitivo entre as escolas de samba. A idéia de promover um desfile partiu de um repórter chamado Carlos Pimentel. No *Mundo Sportivo*, dirigido pelo jornalista Mário Rodrigues Filho, a proposta foi facilmente aceita, uma vez que lá atuavam três jornalistas que iniciavam com grande sucesso a carreira de compositor: Antônio Nássara, Armando Reis (Cristóvão de Alencar) e Orestes Barbosa, todos identificados com o samba.

O próprio jornal elaborou um regulamento para as apresentações, que de forma geral era bem parecido com o estabelecido no ano seguinte, pelo jornal *O Globo*, que assumiu a organização dos desfiles no lugar do *Mundo Sportivo*, que acabara de deixar de circular. É bem verdade que, nesse conjunto de regras, os veículos promotores dos primeiros campeonatos das agremiações partiram de características já inerentes às próprias escolas de samba da época. No entanto, ao imporem a presença de alguns elementos, os meios de comunicação acabaram colaborando para a determinação de elementos dos desfiles que serão priorizados nos anos seguintes. A obrigatoriedade da ala das baianas sem que essa faça parte do julgamento formal do júri, por exemplo, foi estabelecida já no primeiro concurso e é mantida até os carnavais contemporâneos, sendo modificados apenas detalhes, como a permissão ou não de homens nela. Além disso, foram criados quesitos de julgamento, como se observa no texto publicado pelo *Globo* no dia 25 de fevereiro, às vésperas do desfile de 1933:

“No julgamento terão valor os seguintes quesitos: Harmonia, que valerá cinco pontos; poesia do samba, com três pontos; enredo, com três pontos; originalidade, com dois pontos;

⁹ Nelson de Moraes. O mundo do samba. Unidos da Tijuca, 1933.

conjunto, com três pontos. Embora sem ter influência decisiva no julgamento, as evoluções como detalhe do conjunto terão, é claro, valor. As escolas de samba deverão trazer bandeira, não estando, porém, proibido o estandarte que, usado porém, não poderá merecer a observação do júri. Cada escola cantará três sambas. Esses sambas serão desclassificados se já tiverem sido gravados ou se já forem conhecidos através do rádio ou do teatro. Não serão permitidos instrumentos de sopro, aceitando-se qualquer instrumento de corda. É obrigatória a presença de baianas nas escolas. Serão distribuídos prêmios para o campeão e vice-campeão e para as três escolas que vierem colocadas a seguir.”

Através da promoção dos campeonatos de samba, o *Mundo Sportivo* e *O Globo* acabaram popularizando as agremiações no início da década de 30, que antes já se apresentavam na Praça Onze, mas eram desconhecidas do público das outras regiões da cidade. Esse distanciamento entre o leitor do jornal e os realizadores das escolas era perceptível no próprio texto do *Mundo Sportivo*, de 03 de fevereiro de 1932, anunciando o novo concurso que acabara de criar em 32:

“Terá o público oportunidade de ouvir instrumentos mal conhecidos pela maioria da cidade. É o caso, por exemplo, da cuíca, cujo som se destaca de todos, pois é único e inconfundível. Para que o leitor tenha uma idéia da importância do campeonato de samba, diremos apenas que várias escolas entrarão na Praça Onze com mais de cem figuras cada uma. Além dos instrumentos conhecidos, outros aparecerão, por certo, na hora da parada sonora, criados pela febre de improvisação que sempre empolga os carnavalescos. O *Mundo Sportivo* oferecerá aos três primeiros colocados prêmios valiosíssimos que estão em exposição numa das vitrines da (loja) *Capital*.”

Assim como o estranhamento demonstrado pelos jornalistas do *Mundo Sportivo*, em 1932, no *Globo* essa reação é a mesma. Na mesma edição de 25 de fevereiro de 1933, o jornal publicava:

“Tudo indica que o referido certamen alcançará grande sucesso. Ninguém ignora a sedução irresistível que a melodia encantada do samba de morro exerce sobre a cidade. É sabido também, no entanto, que o samba do morro raramente desce ou pelo menos desce adulterado sem o seu espírito. *O Globo* vai apresentar o samba de morro legítimo num espetáculo sensacional na Praça Onze.”

Como está indicado no texto acima, o “samba de morro”, ou o samba praticado nas e pelas escolas de samba, será caracterizado como aquele que utilizará exclusivamente os instrumentos de percussão. Uma roupagem muito diferente da maioria dos sambas tocados nas rádios e gravados nos discos, muitos deles com arranjos orquestrais sofisticados. Desse modo, na década de 30, esse “samba de morro” viveria um duplo processo de valorização social, juntamente com sua exploração comercial, através dos cantores de rádio e discos, e de controle social. Sobre esse controle social, Maria Augras, em *O Brasil de Samba-Enredo*, afirma que os concursos promovidos pelos jornais eram, sem dúvidas, bastante eficazes.

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

Certamente esse samba novo não se formou exclusivamente com os regulamentos dos desfiles, mas essas regras contribuíram para a fixação de um modelo específico de samba. No ano de 1933, como aponta Cabral¹⁰, o *Correio da Manhã* e *O Globo* registraram que o samba cantado pela escola Unidos da Tijuca “estava de acordo com o enredo”, surgindo então o samba-enredo, forma que nos anos seguintes seria aos poucos consagrada nos desfiles.

Outro ponto que deve ser destacado a partir da análise do texto publicado pelo *Globo* no dia 25 de fevereiro de 1933 é que os jornais contribuíram para que a população de modo em geral e os intelectuais da época comesçassem a enxergar nas escolas de samba a representação da nacionalidade. Ao caracterizar as agremiações como detentoras do “samba do morro legítimo”, *O Globo* atribui a esses grupos a propriedade para ser um símbolo de brasilidade, apesar de ser um fenômeno, na época, identificado com as camadas mais pobres e de ser essencialmente regional, carioca. Era um período, no entanto, em que se traçava uma redefinição da identidade nacional movida por um projeto de modernização do Brasil, com o Rio de Janeiro, ainda capital nacional, buscando ser síntese da brasilidade.

Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, aponta alguns fatores que motivaram tal reinterpretção da identidade nacional. De acordo com o autor, uma das causas essenciais para esse movimento foi a Revolução de 1930, que levava Getúlio Vargas ao poder, com um governo marcado por um forte ideal nacionalista. Além disso, os intelectuais da época vivenciavam a grande repercussão do livro *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre,

¹⁰ CABRAL, 1996, p. 81

lançado em 1933. Na publicação, Freyre conseguia transformar a mestiçagem em uma característica a ser exaltada e responsável por um progresso que estaria por vir, em vez da visão negativa que culpava a mistura de várias culturas pelos insucessos do Brasil em âmbito mundial. Assim, os produtos desta “mestiçagem” passam a ser valorizados, tais como a música popular e o carnaval. O país também vivia ainda as influências do modernismo, numa fase a partir de 1924 em que os modernistas passam a elaborar um sentimento de cultura nacional, criando uma imagem de Brasil nova, moderna, que acabou incluindo o samba como elemento importante.

Um quarto fator decisivo era a expansão do rádio no país. Pouco depois da criação da primeira emissora no Brasil, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923, dirigida por Roquette Pinto, multiplicam-se as rádios no país a partir da década de 30, com a audiência dos programas aumentando gradativamente. A capital concentra o maior número de emissoras com abrangência nacional, e o governo Vargas utiliza esse meio de comunicação para difundir expressões voltadas para o engrandecimento nacional, como “o Brasil é um país de dimensões continentais, que se estende do Oiapoque ao Chuí”, ou que o samba, carioca, se torna então a música nacional.

Como destaca Felipe Ferreira, em *Inventando Carnavais*, isso foi possível, em parte, pela substituição, no início do século XX, da ideologia romântica de um país fruto de três raças – negros, brancos e índios – por um culto à diversidade, em que se buscava a incorporação da cultura popular pela elite. Neste sentido, como afirma Cavalcanti, o desfile carnavalesco das escolas de samba é um grande dispositivo ritual de articulação das mais diversas ordens de diferenças. Segundo ela, sua compreensão traz consigo o tema mais amplo da heterogeneidade das sociedades, já que é uma manifestação construída a partir de elementos diversos, fruto de uma cidade que vivia uma tensão entre classes e buscava se modernizar.

“A idéia de heterogeneidade é chave na definição das sociedades contemporâneas. (...) Não se trata de descartar com essa percepção as diferenças, ou de privilegiar a harmonia em detrimento no 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, ritual de uma grande cidade, é um desses processos. O processo ritual de um desfile, que abarca a festa e toda sua preparação, fala da diferença social e da interação cultural entre segmentos sociais diversos na grande cidade do Rio. Compreendê-lo é ao mesmo

tempo compreender a cidade que o realiza, as tensões que a constituem e que nela se desenvolvem.” (CAVALCANTI, 1995, p.18)

Dito isso, entende-se o fato de, ao tentarem incorporar os novos formatos carnavalescos populares, as elites privilegiaram a partir da década de 30 manifestações como as das escolas de samba, que se encaixavam no quesito de “criação legítima nacional” e, ao mesmo tempo, não contrariavam os ideais “civilizatórios” das classes dominantes.

Ao assimilarem essas maneiras de brincar carnaval, e não repeli-las, o discurso da cultura hegemônica acaba também tentando controlá-las, com a restrição, por exemplo, das áreas dos desfiles para cada manifestação carnavalesca. Assim, como já foi dito antes, desfilar na Avenida Central significava uma legitimação de que determinada forma de carnaval tinha se enquadrado nas regras impostas pelas elites e, muitas vezes, regulamentadas pela polícia.

Desta forma, o que não era considerado “civilizado” perde visibilidade, principalmente na imprensa, onde só aparecem nas páginas policiais, negando-se o direito à existência carnavalesca a tudo aquilo que não estivesse sob as luzes da visão da cultura hegemônica. Nesse processo, as escolas de samba são umas das maiores beneficiadas, já que, como foi dito, possuíam características que se adequavam e, muitas vezes, eram originárias das transformações da sociedade brasileira do início do século XX.

2.4 Carnavais de ditadura e guerra

*“Voltando à ‘Época de Ouro’
Vejo a luz de um tesouro
A Portela despontar, lá, laia
Aclamado pelo povo, o Estado Novo
Getúlio Vargas anunciou”¹¹*

Apesar do sucesso dos concursos das escolas de samba em 1932 e 1933 e do crescimento em popularidade dessa manifestação, durante as décadas de 30 e 40 essas agremiações ainda não têm tanto espaço quanto os ranchos e as grandes sociedades. Observando a primeira página do dia 25 de fevereiro de 1933 do *Globo*, percebe-se que, mesmo os desfiles sendo promovidos pelo veículo, não tiveram destaque na capa da edição de véspera dos festejos (vale lembrar que nessa época o jornal não era publicado nos dias de

¹¹ Amilton Damiano, Ailton Damiano, Edynel, Zezé do Pandeiro e Edinho Leal. Trabalhadores do Brasil, a época de Getúlio Vargas. Portela, 2000.

folia), que se concentrou nas notícias sobre os bailes, a preparação do carnaval da Avenida Central e da Lapa e ao consumo de confete e serpentina do carnaval burguês¹². Mas, em setembro de 1934, acontece um fato que marcaria o crescimento das escolas de samba: a criação da União das Escolas de Samba (UES), num primeiro movimento de associação das agremiações no sentido de auto-gestão de seus desfiles. No estatuto da UES, o primeiro artigo afirmava 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 reverterem em benefício a suas filiadas. Logo a primeira reivindicação da UES foi a oficialização pela Prefeitura do Distrito Federal das escolas de samba, garantindo uma subvenção oficial, como já acontecia com as grandes sociedades, os ranchos e os blocos.

No ano de 1935, a oficialização foi efetuada, e o regulamento dos desfiles foi elaborado conjuntamente entre a UES e o jornal *A Nação*, que patrocinou o carnaval daquele ano. É a partir daí que toda agremiação passa a ter no nome o prefixo G.R.E.S. (grêmio recreativo escola de samba). No entanto, desde 1933 o poder público já demonstrava interesse em participar mais ativamente da realização das apresentações, que nesse ano foram inscritas no programa oficial elaborado pela prefeitura e pelo Touring Club, além de terem recebido uma pequena verba do prefeito Pedro Ernesto, que passaria a ser conhecido pelos sambistas como o grande patrono do reconhecimento oficial do samba.

Fortalece-se então o pacto que, como foi ressaltado antes, enaltece os valores populares como raízes da nacionalidade, elevando o samba e as escolas de samba à condição de embaixadores do Brasil. Por outro lado, eram necessárias concessões dos sambistas, como a utilização de temas permitidos oficialmente que enaltecessem a ideologia do Estado. Essa escolha por enredos patrióticos é uma das marcas da Portela na década de 40. A escola do bairro de Oswaldo Cruz, no subúrbio, se sagrou sete vezes campeã entre 1941 e 1947, todos esses anos com temas que se referiam diretamente às ideologias oficiais, em pleno período do Estado Novo de Getúlio Vargas e de participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Os enredos da agremiação neste período estão: Dez Anos de Glória (1941), A Vida do Samba (1942), Carnaval de Guerra (1943), Brasil Glorioso (1944), Motivos Patrióticos (1945), Alvorada do Novo Mundo (1946) e Honra ao Mérito (1947). Em trechos de sambas levados aos desfiles portelenses nesses carnavais, pode-se constatar de que tipo de ideologia se falava. Em 1942, com composição de Alvaiade e Chatim, tratava-se exatamente do samba como

¹² Ver Anexo XVIII

símbolo nacional, que ganhara visibilidade internacional com turnês de artistas como Pixinguinha no exterior¹³.

“Samba foi uma festa dos índios / Nós o aperfeiçoamos mais / É uma realidade / Quando ele desce o morro / Para viver na cidade / Samba, tu és muito conhecido / No mundo inteiro / Samba, orgulho dos brasileiros / Foste ao estrangeiro / E alcançaste grande sucesso / Muito nos orgulha o teu progresso”

Em 1943, Alvaiade e seu parceiro Nilson exaltam a democracia, num período em que o país vive a ditadura do Estado Novo, que Vargas insiste em chamar de democrata. É o carnaval que se refere à entrada do Brasil na Segunda Guerra contra as forças do Eixo.

“Democracia / Palavra que nos traz felicidade / Pois lutaremos / Para honrar a nossa liberdade / Brasil! Oh, meu Brasil! / Unidas nações aliadas / Para o fronte vou de coração / Abaixo o Eixo”

Esse é um período de várias divergências entre as escolas de samba que, no entanto, nunca deixaram de receber o apoio da prefeitura. Após a conturbada fase do Estado Novo, no qual duas associações de escolas de samba rivalizaram, a paz entre as agremiações só voltou em 1952, quando foi criada a União Geral das Escolas de Samba do Brasil.

É nessa etapa também que surgem as primeiras estrelas das agremiações, como mestres-sala e portas-bandeira que começam a ser reconhecidos pelo público, como as portas-bandeira Mocinha e Neide, da Estação Primeira de Mangueira, e a passista Maria Lata d'Água, que sambava com uma lata de água na cabeça. Um fator que contribuiu expressivamente para isso é o início das transmissões dos desfiles pelo rádio, que difunde o nome dos componentes mais renomados nas agremiações. A primeira data de 1949, na Rádio Continental, com os jornalistas Paulo Palut, Afonso Soares, Cid Ribeiro e Jorge Sampaio. Nos barracões, na época galpões de terra batida onde eram confeccionados os adereços dos desfiles, as alegorias eram feitas de “papel carne seca”, uma técnica adaptada do papel marchê francês, e as fantasias tornam-se cada vez mais luxuosas. Além disso, as agremiações começam a ter torcidas como as dos times de futebol, e a classe média ensaia uma aproximação definitiva dos desfiles, com o início, inclusive, da cobrança de ingresso para assistir às apresentações.

¹³ Em 1922, o músico e compositor portelense viaja ao exterior com o grupo “Os Oito Batutas” e estende sua turnê por seis meses, marcada para durar somente um mês, conhecendo assim a fama internacional.

3 ABRAM ALAS PARA O SHOW

3.1 A Escola de Belas Artes

*“Porto pro Navio Negreiro
 Viajou com Debret pelo Brasil
 Quilombo, exaltou o orgulho negro
 Chica da Silva já te seduziu
 História em carnaval, benção da Bahia
 Rei Negro e Rei de França
 Coroaram a academia
 Da magia fascinante, à brilhante sedução
 Das minas do Rei Salomão”*¹⁴

Mas foi em 1959 que essa aproximação começa a se dar de forma mais ampla, com o Acadêmicos do Salgueiro, agremiação que surgira em 1953 com a fusão de três escolas (Unidos do Salgueiro, Azul e Branco do Salgueiro e Depois Eu Digo) do Morro do Salgueiro, na Tijuca. O presidente da vermelho-e-branco, Nelson de Andrade, tinha percebido que o desfile das escolas de samba, cada vez mais despertando o interesse do público e da mídia, precisava de novos contornos. Desde 1954, já fazia parte da agremiação o artista Hildebrando Moura, que antes trabalhava na confecção de adereços das grandes sociedades. Na tentativa de chegar ao primeiro campeonato, Andrade convida, em 1959, dois artistas, Dirceu Nery e Marie Louise Nery, para comandar a parte plástica salgueirense. Entusiasmados com a idéia de misturar escola de samba com as técnicas cenográficas usadas no Teatro Municipal, eles concebem as alegorias e fantasias para o enredo “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, sobre a missão artística do francês Jean-Baptiste Debret no Brasil. Foi um desfile, como chamou a atenção da imprensa na época, com um forte sentido cenográfico, coreográfico e cromático, o que foi observado pelo então jurado do quesito esculturas e riqueza Fernando Pamplona, que deu nota maior ao Salgueiro que à campeã daquele ano, a Portela.

Foi quando Nelson Andrade decide chamar o próprio Pamplona, professor da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e integrante da comissão que decorava os bailes carnavalescos do Teatro Municipal, para confeccionar o desfile da vermelho-e-branco. O ex-jurado então aceitou o desafio, desde que a escola montasse a

¹⁴ Leonel, Luizinho Professor, Serginho 20, Sidney Sã e Claudinho. Salgueiro, Minha Paixão, Minha Raiz - 50 Anos de Glória. Acadêmicos do Salgueiro, 2003.

equipe sugerida por ele. Manteria o casal Dirceu e Marie Louise e traria um figurinista que despontava na época, Arlindo Rodrigues, e o aderecista e desenhista Nilton Sá, ambos da EBA também. Era o início de uma relação intensa entre profissionais da Escola de Belas Artes com as agremiações, num processo que dura até os dias atuais, visto que carnavalescos consagrados atualmente, como Rosa Magalhães e Max Lopes, também são oriundos dessa escola.

Fernando Pamplona assumiu o carnaval do Salgueiro em 1960, sugerindo o enredo “Quilombo dos Palmares”, sobre Zumbi dos Palmares. Pela primeira vez, uma figura histórica negra era homenageada no carnaval das escolas de samba. Junto com outras cinco agremiações (Portela, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano e Unidos da Capela), o Salgueiro foi campeão daquele ano. Foi a primeira oportunidade em que a escola rompia o bloqueio das três grandes escolas (Mangueira, Portela e Império Serrano), que se revezavam desde os primeiros desfiles como campeãs, numa sequência que até então só tinha sido interrompida pela Unidos da Tijuca, em 1936, e pela Vizinha Faladeira, em 1937.

A maior dificuldade encontrada pela equipe de cenógrafos salgueirenses nesse ano foi convencer um grupo de negros a desfilar fantasmiados de escravos, com tangas de algodão. De acordo com José Ramos Tinhorão, em *História Social da música popular brasileira*, isso se devia a um desejo existente entre os membros das agremiações, ainda originários na maioria das camadas mais pobres da sociedade, de ascensão social. Como afirma o autor, o carnaval era o momento de glória na vida desses sambistas, em que os valores se invertiam, e eles podiam ser reis e rainhas. “É essa razão que explica a tendência das mesmas escolas de samba de procurarem nos temas históricos os capítulos mais capazes de lhes permitir a encarnação de uma era idealmente esplendorosa, através dos enredos de casamentos de príncipes e dos bailes da Corte, na Ilha Fiscal”¹⁵.

Invertendo essa lógica, foram justamente os enredos trazidos ao Salgueiro pelos integrantes da EBA que deram à escola condições de ser campeã. Vitória da vermelho-e-branco que se repetiria em 1963, com o enredo “Chica da Silva”, desenvolvido por Arlindo Rodrigues, já que Pamplona acabara de viajar à Alemanha por causa de um prêmio concedido pelo Museu de Arte Moderna pelos cenários criados para o balé “Romeu e Julieta”, no Teatro Municipal. Foi um desfile marcado por inovações. A ideia de fazer o primeiro enredo em homenagem a uma mulher surgiu numa visita de Arlindo à figurinista Kalma Murtinho, que tinha uma loja de artesanato brasileiro, em Copacabana, com o nome da escrava. Segundo

¹⁵ TINHORÃO, 1998, p. 83

artigo¹⁶ do jornalista Cláudio Vieira, publicado no suplemento de carnaval do jornal *O Dia* de 2001, as apresentações não animavam muito o público até a chegada do Salgueiro à Avenida Presidente Vargas, onde aconteciam os festejos de 1963.

“O desfile estava meio morno até o momento em que o Salgueiro começou a despontar na avenida. Passavam poucos minutos das cinco da manhã. O sol dava os primeiros tons laranjas, recortando a silhueta da igreja (da Candelária). Era um mar vermelho e branco que, lentamente, ia preenchendo o espaço da avenida. O samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, (...) saía da voz das pastoras para o coração do público, que se emocionava.

O próprio Noel Rosa de Oliveira puxava o samba. Com 200 homens, a bateria sacudia o povo das arquibancadas. Cerca de 2.300 componentes evoluíam com graça e emoção. O Salgueiro investira 40 milhões e 200 mil cruzeiros naquele desfile. Só a fantasia de Chica da Silva, usada por Isabel Valença, custara 1 milhão e 300 mil. A peruca, criação de Paulo Carias, media um metro e dez de altura, ornada de pérolas. A roupa tinha uma cauda de sete metros de comprimento e anáguas com armação de aço, quando o normal seria arame. Chica seria representada pela atriz Zélia Hoffman, famosa vencedora de concursos de fantasias do Teatro Municipal. Mas, ao ver o figurino, desistiu, optando por fantasia mais leve. (...) Foi assim que Isabel passou a ser conhecida como Chica da Silva.

Outro destaque do desfile foi a Ala dos Importantes, que representava 12 pares de nobres dançando polca em ritmo de samba, com coreografia de Mercedes Batista. Não faltou quem acusasse Arlindo de estar violentando o samba. O povo, no entanto, aplaudia, delirava, sacudia as arquibancadas ao som da bateria comandada por Tião da Alda. O Salgueiro nunca estivera tão próximo de um título.

Dia 1º de março, aniversário da cidade, a apuração apontou o Salgueiro como campeão, com 95 pontos, oito à frente da Mangueira, em segundo lugar. (...) O Morro do Salgueiro agora descia para festejar, finalmente.”

A primeira vitória salgueirense sem dividir o campeonato com outras agremiações veio consagrar o que foi denominado muitas vezes como “revolução” nos modos de fazer carnaval. Essa transformação atraía cada vez mais público e fazia necessária uma quantia em dinheiro em escala crescente, que fez as agremiações tentarem, sem sucesso, uma cota na participação nos lucros das vendas dos ingressos, em 1965, carnaval do quarto centenário da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Os lugares nas arquibancadas para os desfiles tinham

¹⁶ Disponível em www.academiadosamba.com.br.

começado a ser cobrados três anos antes, em 1962, numa decisão do Departamento de Turismo do Rio que muda definitivamente o perfil do público das apresentações. Apesar de já contarem com verbas oficiais e de mecenas locais, a necessidade de mais dinheiro era urgente, já que, segundo ele, aquele havia sido o “maior show ambulante jamais encenado em qualquer parte do mundo. Os turistas viram com espanto os antigos passistas virtuosos marcando, no asfalto das avenidas, os passos de balé longamente ensaiados por bailarinos. As fábricas gravadoras, atentas à reação do público ante os sambas de maior agrado, lançaram logo após o carnaval, na praça, os LP de capa colorida e texto de contracapa em várias línguas. As revistas de todo o mundo publicaram reportagens, fornecendo pormenores incríveis sobre o custo do espetáculo e de certas fantasias”¹⁷.

Um conjunto de fatores que aproxima ainda mais das agremiações a classe média, que é quem pode pagar agora para assistir às apresentações nas arquibancadas, enquanto as pessoas das comunidades das escolas de samba ficam segregadas aos locais de concentração e dispersão dos desfiles. É também na década de 60 que essa classe média descobre os ensaios das escolas de samba. Tanto que, nos anos 70, os ingressos para as quadras também passam a ser cobrados de quem não era da agremiação.

Essas eram formas de arrecadar mais dinheiro, já que existiam gastos cada vez maiores motivados principalmente com novos materiais usados na elaboração de fantasias e alegorias. A partir dos anos 60, a preocupação estética se estende ao conjunto da agremiação. Todos os elementos do desfile contavam uma história, com começo, meio e fim. O cortejo se transformava aos poucos num teatro em movimento, como o que foi apresentado por uma ala salgueirense que dançava em passos marcados o minueto europeu, em 1963. O espectador estava diante agora de um show, um espetáculo que permitia uma leitura lógica.

Além disso, a confecção plástica passa a ter uma elaboração técnica mais aprimorada. O elemento visual ganha em importância, e os artistas que logo receberiam a denominação de carnavalescos trazem para as escolas concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais. De acordo com Cavalcanti, o sucesso dessas atuações repousa em duas condições:

“De uma lado, as inovações propostas eram compatíveis com a estrutura dramática já sugerida pela escolas. De outro lado, o talento de alguns deles (...) consiste também na capacidade de verbalizar, de forma muito didática e sistemática, os processos sociais em curso dos quais são parte integrante. Os

¹⁷ TINHORÃO, 1998, p.86

carnavalescos são intelectuais, muitas vezes com claras propostas de atuação na ‘cultura popular’”. (CAVALCANTI, 1995, p.57)

Ainda de acordo com a autora, esta noção de “visual” era parte integrante dos desfiles anteriormente, já que historicamente a fantasia e a alegoria eram componentes centrais das agremiações. No entanto, com o novo sentido dado pelos artistas plásticos nas escolas de samba, se liga intimamente à idéia de espetáculo, em que o carnavalesco se torna uma espécie de diretor-geral de um show.

Nesse processo, a maior característica do carnaval-espetáculo é a transformação de uma manifestação essencialmente musical numa expressão baseada, em sua maior parte agora, no visual. Isso teve conseqüências em todos os setores das agremiações, um dos principais deles, como já mencionado, o surgimento da figura do carnavalesco. Até a década de 50, o principal coordenador das apresentações era o diretor de harmonia, que controlava as alas, definia os rumos do desfile e coordenava os diferentes setores da escola. Mesmo nos primeiros anos dos profissionais de Belas Artes, esses não adquiriram status imediato, já que eram chamados de diretores artísticos, subordinados ao diretor de harmonia. Aos poucos, porém, os elementos comandados pelos carnavalescos (enredo, fantasias e alegorias) ganham um papel preponderante, e essas pessoas, conseqüentemente, ganham poder dentro da agremiação. Além disso, as escolas que saem na frente nessa transformação se tornam as principais campeãs. De 16 carnavais disputados de 1960 a 1975, o Acadêmicos do Salgueiro vence sete (1960, 1963, 1965, 1969, 1971, 1974 e 1975), contra quatro campeonatos de Portela e Estação Primeira de Mangueira e apenas um do Império Serrano.

Neste sentido, um carnavalesco é fundamental: João Clemente Jorge Trinta, o Joãozinho Trinta. De família pobre, o imigrante maranhense chegou ao Rio de Janeiro com 18 anos, estudou balé e, em 1956, ingressou através de concurso público no Corpo de Balé do Teatro Municipal, onde fez parte de diversas montagens de óperas e balés, como “Aída”, de Giuseppe Verdi, e “O Guarani”, de Carlos Gomes. Foi quando conheceu Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, este último que o convidou para auxiliá-lo na criação e nas alegorias de “Chica da Silva”, do Salgueiro, em 1963. A partir daí, ele é responsável por algumas mudanças radicais nos desfiles, o que lhe valerá críticas de que teria descaracterizado as raízes do samba. Em resposta ele disse: “Eu não mexi nas raízes, apenas arrumei vasos mais bonitos para elas”¹⁸. No entanto, para analisar as transformações impressas por Joãozinho Trinta, é preciso recorrer a um processo que será definitivo nas mudanças realizadas por ele: o

¹⁸ Declaração destaca na página de biografia de Joãozinho Trinta em www.dicionariompb.com.br.

televisionamento das apresentações. Antes mesmo do advento da televisão no Brasil, o desfile já desenvolvia um “potencial televisivo”, produzindo imagens para serem vistas pelo público. O televisionamento, com sua seleção de cenas e pontos de vista, no entanto, vai destacar algumas imagens e torná-las referências, que devem ser entendidas, sobretudo, como agentes do processo de transformação do espetáculo, já que não vão permanecer apenas como memória, mas inspirar outros desfiles. A televisão marcará, portanto, a percepção da festa, inclusive para seus próprios organizadores.

3.2 A televisão opera mudanças no carnaval

*“Olé, lê, ô, vamos cantar
É TV anunciando
A Beija-Flor está no ar”¹⁹*

A primeira transmissão simultânea dos desfiles acontece em 1960, quando as apresentações na Avenida Rio Branco foram exibidas em flashes pela TV Continental. Em 1965, no mesmo movimento que reivindicava participação nos lucros da venda dos ingressos, também se cogitou a possibilidade de as escolas de samba receberem cotas pela venda dos direitos de transmissão para a televisão. Nessa época, os desfiles eram um evento oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, e os direitos pertenciam ao governo municipal, sem que a Associação das Escolas de Samba (que congregava as agremiações no período) pudesse ingerir na veiculação das imagens. Horas antes do carnaval, a Justiça ainda não tinha chegado a uma decisão, e as TVs obtiveram autorização para exibir a festa.

Porém, foi só em 1971, com melhores recursos técnicos e a instituição do tempo limite para as apresentações das agremiações, é que se firma uma dinâmica mais concreta de transmissão, já que fora estabelecida uma regra controlando quantas horas a festa duraria, não prejudicando assim a programação das emissoras e tornando o espetáculo menos cansativo para o telespectador – argumento usado até hoje para reduzir o número de agremiações no grupo que reúne as principais escolas.

Sérgio Cabral conta que, já em 1977, a televisão tinha papel decisivo na organização do desfile:

¹⁹ Dinoel Sampaio, Itinho e Neguinho da Beija-Flor. Há um ponto de luz na imensidão. Beija-Flor de Nilópolis, 1992.

“A partir das 17h30 do domingo de carnaval, as emissoras de televisão transmitiriam diretamente de Bogotá a partida entre as seleções do Brasil e da Colômbia, pelas eliminatórias da Copa do Mundo de 1978. Como o início do desfile estava marcado para as 18h, as primeiras escolas a desfilar não seriam vistas pelos telespectadores. A Riotur, por sua vez, não pretendia mudar o horário, porque, segundo seu presidente, Vitor Pinheiro, a empresa assumira compromissos com agências de viagem e, pela primeira vez, emissoras de TV de várias partes do mundo pagaram uma taxa para transmitir o desfile. Durante vários dias o assunto foi debatido, até que o prefeito Marcos Tamoio decidiu autorizar a abertura do desfile às 20h.” (CABRAL, 1996. p212)

Nesse período, não havia contratos de exclusividade com nenhuma emissora para a transmissão da festa, pois todos tinham acesso às imagens negociando diretamente com a Riotur. Foi apenas em 1982 que os direitos de transmissão passaram a ser negociados diretamente pela Associação das Escolas de Samba, que consegue nesse ano seis milhões de cruzeiros que são divididos igualmente pelas agremiações do grupo principal. Um negócio lucrativo para ambas as partes.

De fato, a transmissão dos desfiles pela TV opera mudanças importantes na concepção das escolas de samba. E a escola que toma a frente desse novo processo de transformações é Beija-Flor de Nilópolis, agremiação da Baixada Fluminense que até meados da década de 70 era considerada de porte médio, que tinha como objetivo permanecer no grupo das principais escolas, sem ser rebaixada para outras divisões.

E é aqui que entra em cena novamente Joãozinho Trinta. Bicampeões no Acadêmicos do Salgueiro em 1974 e 1975, com os enredos “Rei da França na Ilha da Assombração” e “Nas Minas do Rei Salomão”, ele, o diretor de harmonia Laíla e o figurinista Viriato Ferreira foram contratados para conceber o desfile da Beija-Flor em 1976, o que era parte de uma estratégia da agremiação para tentar seu primeiro campeonato apoiada numa maior disponibilidade de recursos financeiros, proporcionados pelo banqueiro de bicho Aniz Abrahão David, o Anísio. Na edição do *Globo* de 29 de fevereiro de 1976, domingo de carnaval, afirmava-se que, com as contratações, “provavelmente, ela (a Beija-Flor) disputará os primeiros lugares de 1976”.

O resultado acabou confirmando o que o noticiário previa. A Beija-Flor venceu com o enredo “Sonhar com Rei Dá Leão”, deixando a Estação Primeira de Mangueira, com “No Reino da Mãe do Ouro”, e Mocidade Independente de Padre Miguel – escola que vinha em processo de crescimento desde a contratação do carnavalesco Arlindo Rodrigues, ex-

Salgueiro –, com “Mãe Menininha dos Gantois”, na segunda e na terceira colocações, respectivamente. A escola de Nilópolis obteve nota máxima (na época, 5 pontos) nos quesitos harmonia, comissão de frente, evolução, enredo e alegorias e adereços, sendo que, nestes três últimos, foi a única a conseguir a maior pontuação possível.

Maiores do que as das adversárias, com movimento e usando o corpo humano como um dos elementos integrantes, as alegorias da Beija-Flor chamaram a atenção naquele carnaval. Interagindo com circunstâncias nas quais o desfile acontecia naquele momento, como o televisionamento do desfile, a agremiação nilopolitana usou uma linguagem plástica efetiva para essas condições: carros alegóricos altos, nos quais os movimentos citados anteriormente atendiam a um público instalado em arquibancadas que cresciam para o alto, e imagens destacáveis do conjunto do desfile que acabavam facilitando sua seleção para fotografias de jornais e revistas e tomadas fechadas de câmeras de TV.

Também houve modificações nas fantasias. As narrativas nostálgicas sobre os desfiles antigos são cheias de histórias de componentes que bordavam sua própria indumentária, acrescentando ornamentos de acordo com seu gosto. Desse contexto fazem parte, no início da relação de artistas plásticos com o as apresentações, uma certa resistência às idéias do carnavalesco (que tem a visão do conjunto) e o confronto da concepção de espetáculo com a relação pessoal do componente com a sua fantasia, como no episódio dos negros do Salgueiro que viram com receio desfilar de tanga de algodão representando escravos, em 1960. O próprio Joãozinho Trinta declarava em entrevistas que se impressionava com a riqueza de detalhes das fantasias dos componentes da Mangueira quando chegou ao Rio. Isso na década de 1950, quando o desfile não era televisionado e o público assistia em caixotes, quase que na mesma altura dos componentes. Anos depois, tantos detalhes perderiam a força, já que a cena do desfile se tornou cada vez mais ampla, e os detalhes citados por Joãozinho podendo parecer borrões na tela da TV.

Mas as transformações por quais as escolas de samba passavam em meados da década de 70, nas quais certamente Joãozinho Trinta teve um papel fundamental, não foram apenas na parte visual das apresentações. O samba-enredo também mudou, e é consenso atualmente que o andamento dele se modificou radicalmente do que era nos anos 50 e 60, mais lentos e cadenciados que os compostos a partir do fim dos anos 70 e início dos 80. Um dos fatores que pode explicar isso é o fato de as escolas precisarem desfilar mais rapidamente, por causa do grande número de componentes e da cronometragem.

Além disso, a pressão exercida pela lógica do mercado tem grande influência nesse processo. O primeiro disco (*long play*) com as composições das agremiações para o carnaval

foi lançado em 1968, um ano depois do sucesso de um compacto *single* com a cantora Eliana Pitman interpretando “O Mundo Encantado de Monteiro Lobato”, samba da Mangueira que havia feito muito sucesso no carnaval de 1967. A gravação do *long play* foi uma iniciativa do Museu da Imagem e do Som, em parceria com a gravadora Codil, o que se repetiu em 1969. A Associação das Escolas de Samba, satisfeita com as vendas, resolve então se associar a uma gravadora maior, a Caravelle, que produziu o disco dos três anos seguintes. A partir de então, o lançamento do LP com as músicas que seriam levadas para a avenida se tornou uma tradição, gerando expectativa no mercado fonográfico. Desta forma, os sambas chegavam cada vez mais a pessoas alheias à preparação dos desfiles e se tornavam, em parte por uma exigência para facilitar sua veiculação e, por consequência, promoção e vendagem, mais curtos, com letras mais simples, fáceis de ser consumidas por quem não fazia parte do dia a dia das agremiações.

E o interesse da classe média pelo carnaval das escolas – como já foi destacado antes, muito devido ao “apuro” estético dos novos carnavalescos da Escola de Belas Artes, que deram às agremiações signos mais comuns às classes com maior poder aquisitivo, como os que se remetem às grandes peças de teatro ou mesmo às óperas – era crescente. Era, portanto, essa mesma classe média que engrossava a venda dos discos de samba-enredo e tinha um contato cada vez maior com as escolas, mesmo que pela televisão.

Segundo Cabral, citando uma pesquisa realizada pela Marplan em 1970, por encomendo do *Jornal do Brasil*, 53% dos cariocas preferiam as escolas de samba como a melhor atração do carnaval da cidade, grande parte deles da classe média, como indica o texto:

“Tal preferência (...) já era de conhecimento das escolas. (...) A Portela passou a promover ‘ensaios’ num clube de Botafogo para atender ao público da Zona Sul. O Salgueiro deixou de ensaiar em sua belíssima Quadra Casemiro Calça Larga, no alto do morro, trocando-a pelo Clube Maxwell. (...) A Mangueira inauguraria o Palácio do Samba, obra projetada pelos arquitetos mangueirenses Sabino Barroso e José de Anchieta Leal, que deu à Estação Primeira uma sede, uma quadra e vários bares de uma grandiosidade que não se via em nenhuma escola de samba até então.” (CABRAL, 1996, p.195)

De acordo com Cavalcanti, o carnavalesco é o grande mediador entre os diferentes grupos envolvidos nesse processo, tanto que a ascensão de uma escola de porte médio em 1976, no caso a Beija-Flor de Nilópolis, foi marcada justamente pelos carros alegóricos, criações

desses artistas. De acordo com a autora, existe uma afinidade entre as alegorias carnavalescas enquanto formas artísticas e o processo social que articula diferentes segmentos e grupos da cidade do Rio de Janeiro em torno do desfile, o que coloca o carnaval das escolas de samba implacavelmente às voltas com uma crescente mercantilização, como no caso da venda de ingressos e discos, e com a comunicação de massa, já que não se dirige mais a apenas um grupo específico.

De acordo com Muniz Sodré, em *O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil*, a mídia teve uma participação fundamental na transformação do carnaval em espetáculo, por essa ampliação do público:

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

Assim, antes de prosseguir descrevendo e analisando as formas como a mídia influenciaram as transformações sofridas pelas escolas de samba, torna-se necessário discutir conceitos de indústria cultural e cultura de massa, bastante incrustados na nova realidade do carnaval carioca.

3.3 Indústria cultural e sociedade do espetáculo

*“Televisão
Deusa da fascinação
Balcão de fantasia
De produto sempre nobre
Cega rico, cega pobre
É consumo, hipocrisia”²⁰*

Como qualquer outra manifestação cultural, o desfile não existe isoladamente, não sendo, portanto, imune a influências externas, existindo dentro de um contexto e suas transformações. Assim, fatores apontados anteriormente como a aceitação das escolas de samba pela classe média também foram possibilitados por conjunturas maiores. As apresentações das agremiações na passarela, desta forma, só passam a se constituir como

²⁰ Maneco, Orlando e Jangada. Brasil, brega e kitsch. Estácio de Sá, 1991.

espetáculo quando a conjuntura social, um contexto externo a ele, assim o permite. E a essa conjuntura Guy Debord dá o nome de “sociedade do espetáculo”²¹, concebida na constituição de uma sociedade diretamente ligada ao desenvolvimento da comunicação de massa e da indústria cultural.

A industrialização da cultura se remete ao século XIX, quando Thomas Edison inventa o fonógrafo, em 1877, e os irmãos Lumière projetam seu primeiro filme, em 1895, nascendo a partir de então as primeiras empresas fonográficas e cinematográficas estadunidenses e européias. Porém, o prelúdio da indústria cultural, como afirma Colin Campbell em *A ética romântica e o espírito do consumo moderno*, situa-se no momento ainda anterior, no movimento romântico do século XVIII. De acordo com o autor, apesar de a maioria dos cientistas sociais defender que o Romantismo foi colocado a serviço da sociedade de consumo, na verdade o movimento teve papel fundamental no desenvolvimento do consumo moderno, afirmando que é de suma importância a percepção das mudanças nas concepções da verdade, do bem e do belo geradas por este movimento.

O período exatamente anterior ao movimento romântico destacava a importância do domínio da razão sobre a emoção. Autores, na época, escreviam incessantemente sobre os malefícios que a emocionalidade traria. Dizia-se que a insinceridade e a dissimulação se destinavam a disseminar-se amplamente num ambiente onde fosse valorizada a emoção. Outros teorizavam que o sentimentalismo era uma filosofia suspeita de servir de pretexto para um comportamento egoísta e cruel, já que os indivíduos que se mostravam sensíveis pareciam começar a ignorar os sentimentos alheios e desprezar até mesmo os sofrimentos dos objetos de sua piedade. Um outro grupo, porém, atacava apenas a ausência da verdadeira sensibilidade, como no romance gótico. Este gênero fazia parte de uma “indústria” de produtos populares que passou a existir depois que o culto à sensibilidade ficou em voga. Os livros transportavam os leitores para locais sombrios e aludiam ao sobrenatural para criar uma atmosfera emocionalmente carregada, que exigia um exercício imaginativo. Os romances, apesar de serem bem aceitos, não conseguiriam aprovação pública. Autores se desculpavam por terem escrito tal obra e os “consumidores” sentiam vergonha de o terem adquirido. Então, percebe-se que “enquanto a sensibilidade servia realmente para criar uma procura de prazer emocional mediada pela imaginação, não dera ao hábito uma legitimidade apropriada.”²²

O advento das Revoluções Francesa e Industrial (inserir nota) redesenhou as forças políticas no mundo. O declínio da velha aristocracia e a ascensão da burguesia enfraqueceu a

²¹ DEBORD, 1997

²² CAMPBELL, 2001, p.246

crítica ao sentimentalismo e possibilitou o aparecimento do movimento sócio-cultural do Romantismo, que pode ser apresentado como uma teoria da arte extrapolada para uma filosofia de vida. Essa corrente uniu a ética e a estética através do gosto. Ou seja, se algo é verdadeiramente belo, com certeza é bom. E o gosto do romântico vem sob o título da imaginação. Diferentemente do ideal Iluminista de natureza como o que era universal, uniforme e racional no homem, os românticos a ligavam ao que era mais espontâneo, algo não premeditado, que não passava por reflexão, livre das convenções sociais. O Romantismo também enfatizou o individualismo, à medida que apresentou uma doutrina de peculiaridade ou mais singularidade de cada pessoa no lugar dos aspectos que ela podia partilhar com o resto da humanidade, como fez o Iluminismo. Os indivíduos tinham, portanto, o direito à “autodescoberta”.

Além da busca pela imaginação, da criatividade e de uma exagerada sensibilidade, o Romantismo também insere uma incessante procura pelo prazer, que, segundo Campbell, é o “grande princípio elementar através do qual o homem conhece e sente, vive e move-se”²³. Nessa busca, os autores românticos recorrem às emoções mais diversas para alcançar o prazer, como o orgulho, o medo, o horror e o ódio. Então, enquanto o prazer se tornava o atributo definidor da vida, era provável que uma dolorosa sensação de prazer perdido fosse a experiência fosse também a experiência definidora do hedonista, ou seja, seguidor da doutrina filosófica que confere ao prazer, sobretudo o intelectual, o supremo bem. Para Campbell, desilusão, melancolia e intenso anseio pelo prazer perfeito se tornam atitudes características do romântico em busca do gozo.

São essas noções que permitem, entre 1830 e 1840, o surgimento de um verdadeiro “império” dos sentimentos na imprensa europeia, mesclando as tradições da literatura popular de diversas culturas na formação do folhetim-romance, primeiro produto de exportação da moderna cultura de massa. O folhetim (do francês *feuilleton*), consistia num espaço no rodapé do jornal, com o objetivo de entretenimento, um espaço onde o leitor recebia uma espécie de bônus como compensação pelas notícias densas que sempre povoaram os periódicos. O folhetim-romance era um romance em fatias, no qual uma narrativa mais longa era subdividida em partes menores que iam sendo publicadas periodicamente. Esse tipo de texto vem, portanto, a suprir uma necessidade de novidades constantes, motivada pela angústia por viver as diferentes emoções em busca do prazer.

²³ CAMPBELL, 2001, p.246

Um negócio que prospera e que, no século seguinte, é patrocinado e estimulado cada vez mais pela “indústria da informação”, que valoriza tal procura por meio da publicidade e da propaganda.

Tudo isso num momento em que a mídia fala para um público cada vez maior. Com o aumento nos índices de alfabetização, jornais e revistas passam a atingir leitores heterogêneos, diversificados. O cinema, no fim do século XIX, como citado antes, amplia esse processo, aguçado ainda mais pela difusão do rádio e da televisão, do início a meados do século XX. Esse público amplo, disperso e heterogêneo é que se convencionou chamar de massa. E quando se produz bens culturais especialmente para atingir a massa, a sociedade está diante do que Theodor Adorno denominou indústria cultural.²⁴ Como ressaltou o autor, as mercadorias dessa indústria cultural se orientam segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. E com objetivo de comercializar esses produtos, apresentá-los na mídia é muitas vezes fundamental e, daí, tudo cresce em importância, é exagerado, vira show.

Assim, de acordo com as afirmações de Debord, “como indispensável adorno dos objetos produzidos agora, como demonstração geral da racionalidade do sistema, e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objeto, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual”²⁵. E o espetáculo está diretamente ligado às aparências, à imagem, à forma, com o conteúdo como elemento secundário, embora o espetáculo não seja um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

Dito isso, é preciso se remeter à televisão e à presença que esse meio de comunicação adquiriu na vida das pessoas. No caso do desfile das escolas de samba, como já foi mencionado antes, o televisionamento permitiu que mais pessoas alheias ao processo de confecção dos desfiles se aproximassem, criando novos adeptos do espetáculo das apresentações. Muitos desses novos amantes do carnaval o conhecem, no entanto, apenas através da televisão, numa relação distanciada da festa que acontece na Sapucaí. E essa é uma das principais características da TV apontada por Muniz Sodré:

“A forma ideológica essencial do sistema da televisão é a separação radical entre os pólos do processo de comunicação e a abstração da imagem com relação ao concreto, ao vivido.”
(SODRÉ, 1984, p.55)

²⁴ ADORNO, 1995

²⁵ DEBORD, 1997, p.17

E o espetáculo, apesar de a linguagem televisiva forjar ser uma representação da realidade do que acontece na avenida, é diferente quando assistido pela TV. As tomadas das câmeras dão ao telespectador ângulos diferentes das agremiações dos que tem o espectador ao vivo. Além disso, nas arquibancadas e camarotes, o desfile transcorre linearmente, enquanto na TV existe a idéia de que tudo pode ser visto ao mesmo tempo. Assim, se uma seqüência mostra a comissão de frente, a que vem em seguida pode levar o telespectador ao fim do desfile. Nas transmissões mais recentes da Rede Globo, em que a exibição é dividida em dois momentos, esses cortes são comuns na primeira parte, em que não há uma linearidade do que está sendo mostrado, vendendo-se ao telespectador que ele está assistindo ao melhor do que está ocorrendo. No segundo momento, quando a escola atinge o meio da avenida, começa então uma transmissão mais linear, mostrando a escola de ala a ala, de carro a carro, numa seqüência que só é quebrada quando acontece algo extraordinário em algum outro ponto do show. E tudo isso com uma linguagem que Sodré chamou de “retórica do direto”, em que o que “aparece no vídeo pretende ser apreendido como simultâneo ao tempo do espectador. Mesmo quando a ação transmitida declara-se passada com relação ao presente do telespectador, a retórica do direto persiste”²⁶, como quando o apresentador interfere e cometa os *replays* presentes nas transmissões.

A TV cria então um novo tipo de folião, o passivo e distante, talvez compensando a impossibilidade financeira de muitas pessoas de participarem dos desfiles devido aos altos preços das fantasias e dos ingressos.

Segundo Muniz Sodré, falando a linguagem do desejo forjado, a tevê brasileira esbarra também no consumo impossível. Para a maioria da população, ver televisão significa viver vicariamente, isto é, viver a substituição do real pelo consumo imaginado, o que é perfeitamente aplicável na relação do folião passivo com o carnaval.

Com isso, de acordo com o autor, o carnaval já foi uma expressão espontânea da vontade coletiva de liberar-se, divertindo-se, em que as multidões realmente se empenhavam de corpo e alma nas violentas batalhas do entrudo. No entanto, a partir de 1930 o carnaval já se oficializava, e as tarefas de organização da festa popular começavam a ser encampadas pelas autoridades municipais e rito de celebração comunitária convertia-se gradualmente num espetáculo. Constatado isso, o autor afirma então que o que era consagração ritual de alegria transformou-se na sugestão estética desse estado de espírito.

²⁶ SODRÉ, 1984, p.71

Esse processo se intensificou ainda mais no período pós-64, no qual, segundo Renato Ortiz, corresponde à emergência do que ele chama “criação de um mercado de bens simbólicos” no país. Ele deixa claro que já antes existia uma circulação a nível nacional de bens simbólicos, só que não com tanta intensidade e significando tanto na composição do imaginário popular. Esse período corresponde à implantação no Brasil de grandes empresas de comunicação que vão compor com o regime ditatorial uma verdadeira rede de solidariedade. Ortiz aponta que esse é o momento de um deslocamento na formulação identitária brasileira, pois a implantação da indústria cultural irá produzir um equacionamento no qual se re-processará a questão da identidade, agora pelo viés da questão mercadológica. Nesse sentido, se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo.

O autor destaca ainda que a equivalência entre cultura popular de massa e cultura nacional se processará primeiramente no âmbito da televisão, mas não se restringirá a ela, já que essa visão penetrará praticamente todos os campos da cultura.

O carnaval das escolas de samba é um exemplo claro dessa mudança proposta por Ortiz, já que a manifestação que surgiu como uma tentativa de resistência sócio-cultural negra se transforma num show que, como já foi visto antes é controlado de forma sutil pelas classes dominantes e pelo mercado. Uma contradição com a própria expressão “cultura popular”, uma festa que se tornou um concurso sério, regido por regras e um julgamento.

A perda de caráter festivo e jocoso dos desfiles leva à análise feita por Bakhtin sobre o grotesco e a cultura carnavalesca da Idade Média e do Renascimento²⁷. Segundo ele, o riso popular era um dos aspectos mais importantes no conjunto das criações populares e tinha uma capacidade de produzir uma espécie de duplicidade do real. Essa potência transfiguradora se confrontava com as formas de culto e cerimônias do período medieval, tendo assim um caráter de oposição à cultura oficial.

A partir de uma concepção burguesa do mundo que vai se estabelecendo por volta do século XVI e XVII, Bakhtin afirma que vai ocorrer uma degeneração dos valores de base que animam a concepção popular. É nesse sentido que vai surgir um grotesco estilizado, estático, completamente diferente do grotesco dinâmico e ambivalente do renascimento.

“Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública

²⁷ BAKHTIN, 1993

cheia de uma multidão a rir, aquela que o usurpador via no seu pesadelo (...) repetimos, cada um dos atos da história mundial foi acompanhado pelos risos do coro.” (BAKHTIN, 1993, p.419)

Neste sentido, se cada época teve seu reflexo na cultura popular, é necessário destacar que o carnaval do Rio de Janeiro da segunda metade do século XX se insere num contexto em que a cidade se transforma no principal centro irradiador de produtos áudios-visuais do país, um dos maiores da América Latina. É uma cidade que produz intensamente para a indústria cultural, principalmente pela instalação no Rio do Centro de Produção Audiovisual da Rede Globo. Tanto que, em *O Império do Grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva afirmam que o Rio, junto com Bombaim (Índia) e Los Angeles (Estados Unidos), é uma das principais capitais da fama no mundo, sendo grandes centros de produção de espetáculos. Bombaim e Los Angeles pelos complexos de produção cinematográfica, e o Rio com a televisão, principal centro de produção das telenovelas nacionais. Assim, de acordo com eles, se estabelece um monopólio oficial de idéias que se intitula “cultura brasileira” e uma cultura dita popular que, se antes se expressava nas formas urbanas rústico-plebéias, hoje parece inteiramente conformada pela televisão. Com isso, com o destino carioca marcado pelo show, o carnaval também se tornou uma das principais expressões da produção espetacularizada da cidade.

4 O ESPETÁCULO SE CONSOLIDA

4.1 Palco para uma grande apresentação

*“Vou passar mais uma vez
Na avenida da ilusão
Carnaval, alegria geral no meu coração”*²⁸

Para se tornar um espetáculo com as dimensões atuais, além de todos os outros fatores enumerados anteriormente, a ampliação da cena do desfile também foi outro elemento fundamental. De acordo com Felipe Ferreira, longe de se apresentar apenas como um simples palco neutro para a folia, o espaço onde o carnaval acontece é um importante ator na produção do carnaval. Articulando diferentes escalas de eventos, o “lugar carnavalesco” destaca o diálogo entre forças que vão do global ao local, num processo de constante dinâmica de tradição e identidade. Cada lugar carnavalesco está, desse modo, estabelecendo e definindo continuamente sua festa, que se refunda através da definição constante de suas tradições e de sua história.

Na década de 30, o desfile acontecia sobre um tablado onde os grupos se apresentavam para os jurados com algumas dezenas de pessoas. A Praça Onze seria o palco dessas apresentações até 1942, ano marcado pela declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo. Durante os três anos em que o país se manteve na frente de batalha, as apresentações aconteceram na região em torno do obelisco entre a Avenida Rio Branco e a Avenida Beira-Mar. Com o fim da guerra, o carnaval retoma sua pujança e as escolas recomeçam sua trajetória de crescimento no gosto da população carioca.

Apesar disso, as agremiações ainda não encontrariam espaço no principal palco carnavalesco da época, a Avenida Rio Branco, ocupado pelos desfiles das grandes sociedades e dos ranchos. De 1946 a 1956, as escolas se apresentariam num tablado montado na recém-inaugurada Avenida Presidente Vargas. Assim, na década de 1950, quando não havia arquibancadas e o público levava caixotes para ver melhor as escolas de samba, a cena do desfile já estava começando a se ampliar. O fato de haver cordas separando o público dos sambistas e a invasão da pista já indicavam o interesse de um público mais amplo, isto é, para além do universo das escolas de samba da época.

²⁸ Marcio André, Alvinho, Aranha e Alexandre da Imperatriz. Marquês que é Marquês, do sassarico é freguês. Imperatriz Leopoldinense, 1993.

Somente em 1957 o desfile, no entanto, alcançaria o palco nobre do carnaval, a Avenida Rio Branco. Em 1963, quando o novo eixo do carnaval oficial se desloca para o trecho da Avenida Presidente Vargas mais próximo à Igreja da Candelária, são as escolas de samba as grandes beneficiárias dos investimentos públicos, pois nesse período já se trata de um grande evento turístico mundial, uma festa organizada pela cidade do Rio apresentava pela primeira vez num espaço grandioso, decorado especialmente para os dias de folia, com grandes arquibancadas capazes de acomodar uma platéia cada vez mais interessada em admirar as escolas.

Significativo é o fato de que essa mudança de espaço coincide com um desfile lembrado como um marco do processo de transformação das escolas de samba em grande espetáculo, o do Salgueiro, com o enredo “Chica da Silva”, como comentado antes. Se a transferência do desfile para a Presidente Vargas indicava a necessidade de um espaço maior para um espetáculo cuja cena crescia, o novo palco interage com a forma que o desfile vai ganhando. No palco maior, o minueto do Salgueiro ganhou uma relevância que não teria na Rio Branco e, nas fotografias daquele desfile publicadas pelos jornais, nota-se o aproveitamento do espaço e até a integração da arquitetura da Presidente Vargas à cena do desfile: a Igreja da Candelária e os prédios aparecem ao fundo, funcionando como um cenário. Posteriormente, as arquibancadas ficam mais altas e são instaladas torres para as câmeras de televisão e fotógrafos, permitindo tomadas panorâmicas em que se vê o conjunto da escola.

Mudanças que acontecem aos poucos e que a Beija-Flor, como indicado anteriormente, vai encontrar em andamento em seu momento de ascensão. A primeira vitória da escola de Nilópolis coincide com outra mudança no palco do espetáculo. Por causa das obras do metrô, os desfiles de 1974 e 1975 aconteceram na Avenida Presidente Antônio Carlos, deixando a Presidente Vargas. Em 1976, ano da vitória nilopolitana, a festa volta para a Presidente Vargas, só que no trecho junto ao Canal do Mangue. A cena do espetáculo, que já crescera em relação à Rio Branco, voltaria a crescer ao deixar a Presidente Antônio Carlos.

Nesse período, já existia um movimento liderado por algumas escolas e pelos meios de comunicação para a construção de um palco fixo para a festa, evitando o monta e desmonta das arquibancadas todos os anos. Além disso, a ameaça de transferir os desfiles para locais afastados, como a Barra da Tijuca, ressaltou a necessidade de estabelecer esse palco definitivo. As discussões se intensificaram em 1983, após alguns anos de apresentações na Avenida Marquês de Sapucaí. As escolas haviam sugerido que o desfile fosse dividido em dois dias, com sete escolas no domingo e outras sete na segunda-feira. Em agosto de 1983, a

Superintendência de Esportes do Estado do Rio de Janeiro informou que o governador Leonel Brizola estava convencido a transferir os desfiles para o Maracanã. Poucos dias depois, o vice-governador e secretário estadual de Cultura, Darcy Ribeiro, deu entrevista anunciando a volta dos desfiles à Avenida Presidente Vargas. Dias após, Brizola desmentiria seu vice e afirmaria que o lugar do desfile era a Marques de Sapucaí. Em setembro, alguns diziam que Brizola já estaria negociando com a Companhia Siderúrgica Nacional a montagem definitiva das arquibancadas. Outros garantiam que Darcy Ribeiro já teria encomendado ao arquiteto Oscar Niemayer o projeto para a execução da montagem. No dia 11 de setembro, finalmente o governador acabou com o suspense, reuniu a imprensa e apresentou o projeto de Oscar Niemayer para a “Avenida dos Desfiles”, que ocuparia o espaço da Marquês de Sapucaí. Brizola resolveu então atender a uma antiga reivindicação dos sambistas e da televisão: construir um local definitivo para os desfiles. Nascia a idéia que revolucionaria mais uma vez o espetáculo da apresentação e mudaria definitivamente o papel da televisão na cobertura do evento, já que o sambódromo seria construído levando em conta justamente as necessidades técnicas da TV, incluindo inclusive uma torre para as tomadas das câmeras e fotógrafos.

Os argumentos usados por Brizola para a construção da passarela fora a capacidade de geração e circulação de capital para o estado do Rio, demonstrando como nessa época as agremiações já eram percebidas como indústrias geradoras de recursos e empregos. Um mês depois da decisão de erguer o sambódromo, Brizola dava início às obras e dizia que aquele era um dia alegria, porque estava construindo simultaneamente uma obra de arte, um complexo que serviria à principal indústria do Rio, segundo ele a do carnaval, e o maior centro educacional da cidade, já que durante o ano funcionaria no local uma escola.

As obras aconteceram em ritmo rápido e, no carnaval de 1984, já estava pronta. O sambódromo foi inaugurado no dia 2 de março de 1984, numa sexta-feira, com quatro desfiles comercializados. Para ganhar em emoção, foi criado o supercampeonato, estabelecendo uma campeã para o domingo e outra para a segunda-feira, já que as apresentações haviam sido divididas mesmo em duas noites com sete escolas cada. No sábado seguinte ao carnaval, as primeiras de cada dia voltariam à Sapucaí, onde tirariam a prova para ver quem seria a campeã, que acabou sagrando-se a Mangueira, com o enredo “Yes, nós temos Braguinha”. A TV Manchete foi a emissora que comprou o direito de exclusividade daquele ano, já que a TV Globo alegara falta de condições técnicas para a tarefa. E a aposta feita pela Manchete deu certo. A emissora venceu a Rede Globo, líder de audiência, nos dois dias de desfile. No domingo, segundo pesquisa do Ibope, registrou pico de audiência de 55%, contra 27% da

Globo. Na segunda-feira, a Manchete bateu a Globo por 59% a 7%. A partir daí, a TV Globo nunca mais deixaria de transmitir as apresentações na Sapucaí.

Mas marcado pela grandiosidade e monumentalidade, o Sambódromo seria o grande desafio para as escolas acostumadas a se apresentarem em espaços de escalas muito mais humanas. A principal questão a ser enfrentada era o afastamento e a altura das arquibancadas, que deixavam o público longe dos desfilantes, dificultando o entrosamento entre os sambistas e a platéia. A resposta das escolas seria o crescimento espantoso das alegorias e a ampliação das fantasias.

As agremiações também precisaram se adaptar aos problemas acústicos causados pela dessimetria (já que de um lado há arquibancadas e do outro camarotes como se fossem num prédio de três andares), pelos vãos entre as arquibancadas, o grande espaço aberto da Praça da Apoteose (local de dispersão) e o excesso de concreto da obra, tornando necessárias novas técnicas que se aprimoram a cada ano para melhorar o sistema de som da avenida. Se antes o desfile era viável apenas com a voz do cantor, ou puxador, propagada a partir de um carro de som, agora era preciso um conjunto de caixas de som espalhadas na Sapucaí para que toda a escola ouvisse a voz do intérprete.

No entanto, com um palco fixo construído especialmente para as apresentações, mais do que nunca os desfiles se aproximavam do espetáculo. Um show em que a divisão dos desfiles em dois dias e o aumento no número de espectadores assistindo contribuiria ainda para o aumento da receita das escolas, que passaram então a investir cada vez mais em alegorias e fantasias. E com o aumento da quantia de dinheiro circulando, as agremiações adotariam novas formas de administração, se aproximando de um modelo empresarial, como será visto adiante.

4.2 Uma Liga especial

“Carnaval, sedução, palco de ilusão

Vista sua fantasia

Povo e Liga se abraçam, 20 anos se passam...”²⁹

Com as apresentações mais rentáveis, logo após o carnaval de 1984 um grupo entre as grandes escolas de samba fundaria, em 24 de julho, a Liga das Escolas de Samba do Rio de

²⁹ J.L. Froes, Danoninho, Edmar, Jorge 101, Fenando Lima, R. França e Lee Santana. Carnaval, doce ilusão. A gente se vê aqui no meio da multidão: 20 anos de Liga. Caprichosos de Pilares, 2005.

Janeiro (Liesa), que se tornou representante oficial das agremiações do Grupo Especial e principal interlocutor e parceiro da prefeitura e da Riotur na organização dos desfiles a partir de então. A iniciativa foi tomada devido a divergências entre algumas das maiores escolas da cidade e a Associação das Escolas de Samba, que reunia 52 filiadas. As agremiações maiores se sentiam prejudicadas pelo fato de o desfile delas arrecadar a grande maioria do dinheiro conseguido no carnaval e, no fim, a quantia ser dividida igualmente também com as menores, como aponta comunicado do arquivo da Liesa divulgado no ato de fundação da Liga:

“As escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel, após terem se desligado da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, resolveram fundar , entidade que as representará perante ao público e às autoridades. Tal atitude foi tomada ante as dificuldades causadas pela estrutura vigente naquela associação e que lhes geravam constantes transtornos na organização dos desfiles.” (ARQUIVO DA LIESA, 1984)

A partir daí, a Liesa imprime um caráter mais empresarial e que tenta dar maior autonomia das escolas de samba em relação ao poder público. Foram então colocadas em prática ações que visavam gerar recursos para as agremiações, como a fundação de uma gravadora própria (Gravasamba), com um contrato com a RCA, que logo em 1985 vendeu cerca de um milhão e duzentas mil cópias, número extremamente expressivo para o mercado fonográfico. Além disso, foi iniciado um confronto com a Riotur pelo controle da organização dos desfiles. Em 1987, o primeiro em que a Liga foi totalmente responsável pelos direitos de transmissão, as televisões pagaram US\$ 450 mil às escolas. Em 1992, essa disputa acabou resultando num acordo estabelecendo que atribuía à Liga a direção artística do espetáculo e à Riotur a administração das instalações, com a Liesa beneficiada com o total do montante relativo à venda dos direitos de televisionamento, e 50% da arrecadação da vendagem de ingressos, relação que se mantém até hoje.

Assim, de acordo com Cavalcanti, a Liga racionalizou financeira e administrativamente aspectos importantes da organização do desfile, tomando para si a coordenação do julgamento, escolhendo os jurados, discutindo os quesitos, enquanto as escolas também organizavam sua administração e comercializavam seu funcionamento.

No entanto, esse movimento de organização empresarial dentro das escolas é, sem dúvida, bastante dúbio, já que é mantido nelas o poder de banqueiros do jogo do bicho,

proibido no país desde 1946 e que desde então guarda relação íntima com diversas agremiações numa espécie de mecenato local. As escolas de samba se tornaram para os bicheiros a forma de se integrar à população, numa dinâmica de patronato, ajudas pessoais e benfeitorias públicas em troca da lealdade do povo, muitas vezes com claros interesses políticos, como no caso de Aniz Abrahão David, o Anízio, da Beija-Flor, cuja família tem diversos representantes no governo municipal de Nilópolis.

Assim, agremiações que experimentaram grande crescimento nas décadas de 70 e 80 são justo aquelas cuja presença de bicheiros é marcante. Além da Beija-Flor, podem ser citadas também a Imperatriz Leopoldinense, com Luiz Pacheco Drummond; Unidos de Vila Isabel, com Ailton Guimarães Jorge; e Mocidade Independente de Padre Miguel, com Castor de Andrade.

Essa relação entre o jogo do bicho e as agremiações se intensifica muito ao longo dos anos 80 e, no início dos 90, já está presente em quase todas grandes escolas, inclusive em outras que aparecem com muita força no cenário carioca, como Unidos do Viradouro, de Niterói, cujo patrono e presidente era na época o bicheiro José Carlos Monassa.

Logo, como afirma Cavalcanti, a presença dos banqueiros do bicho nas agremiações em curso de organização administrativa ressalta uma dualidade entre empresariamento e patronagem que “fala para a sociedade mais ampla o discurso da racionalização econômica, e mantém, entretanto, para dentro das escolas em que se cediam o estrito controle do processo de mercantilização que favorecem.”³⁰. O dinheiro em circulação nas agremiações, portanto, passava por um circuito pessoalizado e perpassado por valores como o de lealdade, autoridade e honra, vindo daí a figura do presidente de honra da agremiação, na maior parte das vezes o bicheiro, que aproveita essa relação para usar as agremiações na lavagem de dinheiro ilegal do jogo.

E a fundação da Liesa pelos próprios patronos das escolas veio reforçar o poder deles na administração do espetáculo. Pouco depois de fundada, a Liga foi assumida pelo então presidente de honra e patrono da Mocidade, Castor de Andrade, que assumiu a presidência da Liesa até serem estabelecidos um estatuto, um regimento interno e um alvará de funcionamento. Nas eleições que se seguiram, venceu o Anízio da Beija-Flor. Desde então, os bicheiros se revezam no poder, que já esteve também nas mãos de Luiz Pacheco Drummond, da Imperatriz, e Ailton Guimarães Jorge, que se desvinculou da Unidos de Vila Isabel e é o atual presidente da Liesa.

³⁰ CAVALCANTI, 1995, p.40

Nesse período, como destaca Cavalcanti, assiste-se a representantes do poder público cumprimentando contraventores na avenida, legitimando o poder do patronato nos espaços vazios deixados pelos governos que, de certa forma, foram preenchidos pelos bicheiros em diversas comunidades.

Na década de 90, mais um passo, e as atribuições da Liga extrapolam a direção artística do espetáculo, com a Liesa passando também a controlar a administração financeira dos desfiles, como aponta a nota de esclarecimento do prefeito do Rio, Cesar Maia, para justificar a ruptura que aconteceu em 1995 entre o poder público e a administração das apresentações:

“O contrato de gestão de 1992 alocou às escolas a responsabilidade pelo espetáculo, como deveria ser. Nossa administração deu dois passos à frente. O primeiro, de fundo comercial, foi desenvolver um sistema de venda e captação de recursos – direta e indiretamente – em torno do desfile que permitisse o autofinanciamento das escolas, liberando-as de qualquer tipo de dependência financeira, seja de bicheiros-patronos, seja de qualquer outro tipo de mecenato.

(...)

Com isso, separamos inteiramente as funções públicas – responsabilidade com o evento e o equipamento – das funções particulares e de responsabilidade exclusiva das escolas, como já há muitos anos acontece com os clubes de futebol.”
(ARAÚJO, 2003, p. 251 a 253)

Foi apenas no ano 2000, com o carnaval de lembrança dos 500 anos de ocupação do Brasil pelos portugueses, é que a prefeitura voltou a subvencionar os desfiles, repassando uma verba de R\$ 500 mil para cada agremiação do Grupo Especial, o que acabou se mantendo nos anos seguintes. Apesar disso, a ruptura de 1995 representou um marco de independência administrativa das escolas, que, de certo, não pagam mais seus desfiles apenas com o dinheiro repassado pelo poder público e as arrecadações de ingressos, transmissão e venda de CD, recorrendo agora a outras estratégias, como o patrocínio de empresas, para financiar seu carnaval.

4.3 O bicho está solto... na imprensa

*“Sonhar com anjo é borboleta,
Sem contemplação,
Sonhar com rei dá leão,
E nesta festa de real valor,*

*Não erre, não,
O palpite certo é Beija-Flor.”³¹*

E como a mídia trata a relação dos bicheiros contraventores com o espetáculo que ela mesma denominou o símbolo do Brasil, o maior show da Terra? É evidente que a maioria dos meios de comunicação trabalhou, mesmo que muitas vezes sem a intenção, para legitimar o poder dos patronos nas agremiações. A figura do benfeitor da comunidade representada pelos bicheiros perpassa constantemente o noticiário carnavalesco. Natalino José do Nascimento, o Natal, por exemplo, patrono da Portela que foi um dos inauguradores da era dos bicheiros no patronato das agremiações, nas décadas de 40 e 50, é lembrado como o homem que fortaleceu a agremiação de Oswaldo Cruz e contribuiu para que ela se tornasse na maior campeã da história dos desfiles no Rio até hoje, com 21 títulos. Tanto que, no dia 21 de setembro de 2006, a Associação Brasileira de Imprensa realizou um debate intitulado “Natal e as escolas de samba”, onde foi discutida a importância (de fato, inegável) de Natal para a história do carnaval carioca, em comemoração aos cem anos de nascimento dele. No debate, o radialista Rubem Confete afirmou que Natal era um agente comunitário, que “certa vez conseguiu unir a Portela e o Império Serrano para realizar obras de uma capela do bairro” de Madureira.

A mídia também foi uma das principais responsáveis pela legitimação da atribuição do sucesso das escolas aos bicheiros. Um exemplo disso foi a transmissão dos desfiles de 1991 pela Rede Manchete, quando a Mocidade Independente de Padre Miguel foi ovacionada pelo público e, no fim da apresentação, o repórter Paulo César Andrade, que cobria a dispersão, se esforçava para entrevistar Castor de Andrade, como se coubesse a ele grande parte daquele frisson, cena mostra no Anexo I deste trabalho, em suporte de CD-ROM.

Foi justamente o desempenho da mídia na cobertura dessa relação com os bicheiros foi tema de debate no programa Observatório da Imprensa, da TV Educativa, do dia 22 de fevereiro de 2005, ano em que houve várias homenagens a bicheiros na Sapucaí. Na abertura do programa, o jornalista Alberto Dines cobrava uma cobertura mais idônea sobre o tema e ressaltou que a mídia não podia “perder de vista o que acontece atrás da passarela do samba e não aparece nos camarotes da avenida”. Ao fazer a crítica, Dines se baseava não só na análise do que era veiculado sobre o assunto, mas também se apoiava na própria opinião dos telespectadores, já que 94% deles haviam respondido a uma enquete dizendo que a imprensa não era clara a respeito das relações das escolas de samba com a contravenção.

³¹ Neginho do Vale. Sonhar com Rei dá Leão. Beija-Flor de Nilópolis, 1976.

Dines também chamou a atenção para o fato de apenas um jornal no eixo Rio-São Paulo ter investigado o tema naquele ano, o jornal *O Globo*, que publicou uma matéria logo após o carnaval levantando que o faturamento da Liesa em 2005 chegaria a R\$ 70 milhões e questionando o poder dos bicheiros, agora envolvidos também a máfia de jogos de azar eletrônicos, os caça-níqueis, na organização do espetáculo. Questionado sobre o trabalho da imprensa durante os desfiles, o representante do *Globo* no programa, o editor da Editoria Rio, Paulo Motta, afirmou:

“Nós do *Globo*, temos sofrido com a redução do número de credenciais e também redução do número de coletes de pista, que é o que permite o acesso do repórter, do fotógrafo à avenida.”

Ao fazer essa afirmação, Motta revela um outro lado da moeda da relação da mídia com as escolas de samba. É a Liga que dá acesso aos veículos de comunicação a festas como a de lançamento dos enredos e dos sambas, assim como é a Liesa que veta ou não desde 2005 a entrada de jornalistas na pista dos ensaios técnicos realizados na Marquês de Sapucaí nos fins de semana anteriores ao carnaval. E o mais importante, como é a Liga que dá aponta à Riotur a quais órgãos de imprensa devem ser liberadas as credenciais para os dias de desfile, manter uma boa relação com a Liesa é fundamental, principalmente para veículos de menor porte, como as diversas páginas na internet que tratam do carnaval atualmente, que não têm o peso de divulgação do espetáculo que têm alguns jornais, revistas e televisões para negociar com a entidade.

Uma complacência também percebida entre as autoridades do Estado. Em matéria publicada pelo *JB Online*, em 06 de fevereiro de 2005, a jornalista Claudia Bojunga revelava que a TV internacional CNN estava questionando a legalidade do carnaval carioca devido à participação dos bicheiros. Em resposta à denúncia, o secretário municipal de Turismo do Rio de Janeiro, Rubem Medina, disse:

“Esse é um problema que não cabe à CNN, eles devem estar com raiva porque não têm competência para fazer uma coisa parecida.”³²

Outro exemplo de condescendência com o jogo do bicho na mídia está representado na telenovela *Senhora do Destino*, da TV Globo, exibida entre junho de 2004 e março de 2005.

³² O texto completo da reportagem está no Anexo III deste trabalho.

Nela, o personagem Giovanni Improtta, interpretado pelo ator José Wilker, é um empresário ex-banqueiro do jogo do bicho (mas que o autor, Aguinaldo Silva, deixa entrever que ainda mantém relações com a contravenção) e patrono de uma escola de samba fictícia chamada Unidos da Vila São Miguel, que estaria localizada num bairro da Baixada Fluminense. Apesar da ilegalidade envolvida em seus negócios, a novela foca num personagem benfeitor da comunidade, com uma forte veia cômica e que, acaba escapando ileso de todos os seus crimes, casado no fim com a protagonista do drama, a Maria do Carmo vivida por Suzana Vieira. Um sucesso de audiência que teve inclusive cenas gravadas na Marquês de Sapucaí, durante os desfiles da Acadêmicos do Grande Rio – conhecida como a escola dos artistas – em 2005³³. E o questionamento da imprensa quanto a essa complacência com o crime exibida em horário nobre da emissora líder de audiência no país? Na maior parte das vezes em artigos assinados, em que o autor se responsabiliza totalmente pelas opiniões emitidas no texto, como o publicada por Jorge Felix, no dia 9 de fevereiro de 2005, com o título “O melhor fim para *Senhora do Destino*”:

“Agora, em vez de o Brasil inteiro sentir pena da mãe nordestina, o país está louco para saber o fim do patrono da Unidos da Vila São Miguel. Ou melhor, está torcendo para o chefe da escola, aquele que faz as vezes de Judiciário, Legislativo e Polícia na Baixada Fluminense, acabar nos braços da heroína.

Uma vizinha da minha mãe disse que ‘nunca mais na vida vai ver novela’ se o ‘Troca-letas’ terminar com a Do Carmo. Ela fez até promessa. E olha que ela, a dona Zuleica, respeita essas coisas. Diz que só faz promessa para ganhar na loteria ou no jogo do bicho. Tá explicado porque ela torce para o Giovanni? (...)

Eu escrevi tudo isso para dizer ao Aguinaldo Silva que o melhor fim para o Giovanni era a cadeia. O cara é o maior pilantra. Num capítulo só consegue cometer cinco crimes: formação de quadrilha, suborno, sonegação de impostos, lavagem de dinheiro e aliciamento ao crime.

Mesmo assim, por ser o patrono da Unidos de Vila São Miguel – e por comandar o jogo do bicho – é adorado pela nobreza e pelo proletariado. Depois de ver o desfile do Salgueiro, da Mocidade e da Império da Casa Verde, mudei de idéia. Acho que não se pode exigir da ficção que copie uma realidade que não existe.”³⁴

³³ Mais detalhes sobre a participação dos atores nesse desfile estão nos Anexos IV e V. O Anexo IV também é exemplo de artigo assinado questionando a personagem de José Wilker em *Senhora do Destino*.

³⁴ FELIX, José. Disponível em <http://noticias.aol.com.br/brasil/fornecedores/aol/2005/02/09/0002.adp>.

Percebe-se, então, que na época em que a novela chegava ao seu fim, a discussão predominante na mídia era se o personagem bicheiro se casaria ou não com a protagonista, enquanto o debate quanto aos crimes de Giovanni fica relegado, como demonstra o publicado pelo *site* da TV Globo no dia 11 de março de 2005:

“O maior e último mistério de Senhora do Destino só vai ser conhecido mesmo com a exibição do último capítulo. Enquanto isso, o Brasil inteiro se entrega à doce tarefa de profetizar qual será a escolha de Do Carmo. As pesquisas apontam leve vantagem para Giovanni como o futuro marido, mas Dirceu é também um forte candidato, afinal esteve presente o tempo todo ao lado da sua musa.

Mas então, quem afinal será que o escolhido?

Aguinaldo Silva explica: ‘O público é co-autor da novela. Os telespectadores brasileiros são especialistas nesse assunto e, portanto, acabam se tornando co-autores das novelas. Eu senti nas quatro últimas semanas que havia uma preferência cada vez maior pelo Giovanni. E, claro, eu tenho que levar essa preferência em conta quando resolver com qual deles a Maria do Carmo vai ficar.’

Tá explicado?”³⁵

A pergunta final feita pela matéria da Globo então resume o que foi o fenômeno de Giovanni na mídia: um personagem que ganhou a simpatia do público, apesar dos crimes cometidos, e que acaba impune, bem parecido com o que acontece em grande parte da imprensa em relação aos bicheiros das escolas de samba da vida real.

4.4 Luz, câmera, ação

“Ah, vira virou, vira virou

A Mocidade chegou

Virando nas viradas dessa vida

*Um elo, uma canção de amor.”*³⁶

Organizado e gerido pela Liesa, o espetáculo das escolas de samba tem ganhado nos últimos 20 anos proporções cada vez maiores. E nesse processo, as escolas se organizam de

³⁵ Disponível em <http://redeglobo.globo.com/Senhoradodestino/0,23167,3807,00.html>.

³⁶ Toco, Jorginho Medeiros e Tiãozinho. Vira, virou, a Mocidade chegou. Mocidade Independente de Padre Miguel, 1990.

forma empresarial (ainda que com as relações de patronato) são as que mais cresceram, destacando-se, inicialmente, duas agremiações: Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente de Padre Miguel. Elas se juntaram a Beija-Flor de Nilópolis, Acadêmicos do Salgueiro e Estação Primeira de Mangueira entre as principais concorrentes aos títulos dos carnavais. Vale abrir um parêntese aqui para ressaltar que Portela e Império Serrano são as duas escolas entre as consideradas grandes que menos se adaptaram ao carnaval-espetáculo, como será discutido adiante.

Para ilustrar a trajetória que as escolas campeãs do fim da década de 80 e início da de 90 seguiram, a Mocidade Independente de Padre Miguel é um caso emblemático. No grupo das principais agremiações desde 1959, a agremiação da Zona Oeste carioca ficou conhecida em seus primeiros anos graças à força de sua bateria, comandada pelo Mestre André. A fama de bateria nota 10 surgiu no próprio carnaval de estréia da Mocidade entre as grandes, quando o diretor da bateria executou sua famosa paradinha: a uma ordem sua, todos os instrumentos pararam, continuando apenas o tarol; em, seguida, com nova indicação do mestre, os ritmistas voltaram a tocar, simultaneamente, sem perder a cadência. Por algum tempo, os adversários mais sarcásticos se referiam à Mocidade como uma bateria que carregava uma escola de samba. Embora não conseguisse alcançar as primeiras posições, a agremiação era uma das principais atrações do carnaval devido a sua bateria, tanto que, durante vários anos, nas décadas de 60 e 70, a Mocidade era a escola que encerrava as apersentações, já que o público a esperava para assistir às performances dos ritmistas. Mas isso não bastava à escola para ser campeã.

Em 1971, a verde-e-branco levou um susto. Foi penúltima colocada do carnaval, à frente apenas de sua rival do mesmo bairro – a Unidos de Padre Miguel, que na época rivalizava com a Mocidade – e seria rebaixada para o grupo de acesso. No entanto, após argumentarem que o bairro não podia ficar sem representantes no primeiro grupo, houve uma virada de mesa e as duas permaneceram entre as grandes. Mas nos carnavais seguintes a Mocidade seguiria um caminho que a levaria ao estrelato, enquanto a Unidos de Padre Miguel viveria uma grande decadência e a queda para os grupos de acesso, onde está até hoje. Ao contrário da decisão da rival de se manter fiel a suas raízes, sem ceder às pressões de um carnaval que se tornava espetáculo, a Mocidade resolveu se adequar às novas formas de desfile para se tornar competitiva e tentar ser campeã. Em meados da década de 70, houve a aproximação da escola com o bicheiro Castor de Andrade, quando começou o longo processo descrito pelo ex-presidente da agremiação, Olímpio Correa, o Gaúcho, a Cavalcanti:

“Antes (a Mocidade) era raiz, não aceitava ninguém de fora. Nem carnavalesco tinha. Era dali mesmo (de Padre Miguel), o pessoal da comunidade. (...) Para nós sermos grandes, o nosso primeiro passo foi contratar um grande 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”. (CAVALCANTI, 1995, p.35)

Portanto, foi a partir de 1974, com o carnavalesco Arlindo Rodrigues e o enredo “A Festa do Divino”, que a agremiação começou a crescer, alcançando a quarta colocação daquele ano. O título era questão de tempo, e chegou já em 1979, com o enredo “Descobrimento do Brasil”, de Arlindo Rodrigues. No ano seguinte, assumia a escola mais um discípulo da Escola de Belas Artes que faria história no carnaval: Fernando Pinto, que imprimiu um estilo moderno de desfilar à Mocidade, que passou a ser reconhecida pela criatividade de seu carnavalesco e pela ousadia. Características essas que marcaram carnavais como o do campeonato de 1985, com “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas” e em “Tupinicópolis”, de 1987, quando a escola criticou a perda das identidades culturais das tribos indígenas no Brasil. Em 1990, chegava a vez da dupla de carnavalescos Renato Lage e Lilian Rabelo, que imprimiriam à escola um estilo que acabaria influenciando a maneira de fazer carnaval nas outras escolas. Renato Lage vinha de uma família de cenógrafos de televisão e trabalhou na TV Educativa, onde conheceu Fernando Pamplona, que o convidou para sua equipe de decoração do carnaval da cidade. A partir daí, entrou de vez no carnaval, trabalhando com Arlindo Rodrigues até sua estréia individual na Unidos da Tijuca, em 1979 e, depois, no Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Caprichosos de Pilares. Foi na Tijuca que conheceu Lílían, que era aderecista da escola. Os dois se casaram e desenvolveram carnavais juntos na Mocidade de 1990 a 1992. Renato continuaria até o ano de 2002, num período em que usou todas suas técnicas de cenografia de televisão para “revolucionar” a estética do desfile e, por sua vez, do carnaval.

O convite para trabalhar na Mocidade partiu do próprio Castor de Andrade, que buscava um artista que substituísse Fernando Pinto e se aliasse ao dinheiro que a escola arrecadava e a sua estrutura (a Mocidade era considerada a escola mais bem organizada administrativamente da época) para ganhar outros carnavais. Em 90 e 91, foi bi-campeão com a escola, com os enredo “Vira, virou, a Mocidade chegou” e “Chuê, chuá, as águas vão rolar”, respectivamente, e Castor de Andrade e Renato Lage aclamados na avenida, num show de

euforia mostrado pela TV. A novidade eram formas mais geométricas, cores metálicas e uma quantidade menor de detalhes nas alegorias e fantasias, sem deixar de lado a preocupação com o acabamento³⁷. Essas características fizeram seu estilo muitas vezes ser rotulado de *clean*, bem propício, no entanto, às transmissões da TV, com formas limpas com grande efeito na tela da TV. Os carros e fantasias cresceram ainda mais, para o alto e para os lados.

Renato também foi quem introduziu nas apresentações os efeitos especiais, principalmente ligados à iluminação das alegorias, com o uso de néon, fumaça e telões com imagens de televisão. O *hi-tech* de Renato abria a era tecnológica nos desfiles, com carros com movimentos controlados por computadores ou por mecanismos de cabos de aço, que se proliferarão em todas as outras grandes agremiações, num processo que se mantém até os dias atuais.

Tão adequado à TV que, na transmissão dos desfiles de 2000 pela Rede Globo, o apresentador Pedro Bial, depois de ver a alegoria abre-alas da Mocidade, admirava o que ele chamou de “telegenia” do carro, neologismo usado pelo jornalista diretamente relacionado ao conceito de fotogenia, que, na ciência, é definido quando um elemento ou um corpo favorece à ação química da luz. No linguajar popular, fotogênicas são as pessoas ou coisas que acabam sendo favorecidas em fotografias, que na imagem atendem aos padrões de belo da sociedade. Telegênicas, portanto, seriam formas e pessoas que se adequassem às exigências estéticas do espetáculo apresentado pela televisão, que apresentassem movimentação propícia à captura de imagens pela TV ou, como definiu Sodré, que se encaixassem na qualidade de integração da imagem no ambiente familiar ou íntimo dos telespectadores³⁸. O carro citado por Pedro Bial representava uma nave espacial, que na verdade era uma grande estrutura metálica vazada, em que bailarinos do grupo circense Intrépida Trupe faziam coreografias em suportes de ferro e de tecido. Toda a alegoria mantinha um padrão cromático prateado, com fantasias das composições que cobriam todo seu corpo também de prata. O primeiro setor da escola era todo prata, com a ala e a comissão de frente antes do carro, assim como as alas que se sucediam ao abre-alas, todas mantendo a mesma cor. No carro, havia aplicações de néon que davam à alegoria nuances ora de verde, ora de amarelo, ora de azul, cores usadas em tons metálicos nos detalhes das fantasias dos desfilantes que cercavam a alegoria. Portanto, de qualquer ângulo que fosse filmada, a nave espacial da Mocidade tinha um elemento central, mas com todo o resto da tela preenchido com imagens que mantinham a unidade com o que estava em foco. Além disso, o carro vazado ressaltava os movimentos dos destaques na

³⁷ Ver detalhes no Anexo I, em suporte de CD-ROM.

³⁸ SODRÉ, 1984, p.63

alegoria e dos passistas no chão, e a própria troca de cor do carro remetia a elementos cenográficos em movimentos, leves e suaves.

O enredo era “Verde, amarelo, branco, anil colorem o Brasil no ano 2000”, e apresentava um outro elemento que diz muito da “telegenia” das escolas de samba a partir dos anos 90. A escola foi dividida em quatro grandes blocos cromáticos: verde, amarelo, azul e branco, se referindo às cores da bandeira do Brasil, mais uma abertura em prata. O espectador que estivesse na Marquês de Sapucaí até podia perceber que passava diante dele uma escola em blocos de cores, mas era apenas através da imagem panorâmica do alto feita pela TV que o efeito imaginado pelo carnavalesco poderia ser visto em sua plenitude. Ou seja, elementos cenográficos pensados para serem vistos pela televisão.

E para realizar o show de efeitos especiais e novos materiais com melhor efeito à luz do sambódromo e das câmeras de TV, os carnavais de Renato Lage na Mocidade exigiam dinheiro, o que a escola garantia graças a sua organização administrativa e à presença do patrono Castor de Andrade. Mas em 1993, o bicheiro patrono da verde-e-branco fez um discurso de cinco minutos em plena Marquês de Sapucaí que anunciava os novos tempos que estavam por vir nas agremiações. Ele criticou ferozmente a perseguição aos bicheiros que vinha acontecendo, e, três meses depois, ele e outros 13 membros da cúpula do jogo do bicho seriam presos e condenados a seis anos de prisão pelo crime de formação de quadrilha. Foi instaurada uma crise geral nas escolas de samba por conta da prisão dos patronos. Na Mocidade, o presidente da agremiação, Paulo Andrade, chegou a se reunir com Renato Lage e dizer para ele que, se quisesse continuar na escola, tinha que fazer um carnaval que se adequasse à arrecadação da escola no momento. No ano seguinte, a agremiação levou para a avenida o enredo “Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu”, com fantasias menos luxuosas e poucos efeitos especiais, mostrando de forma criativa curiosidades da principal via de entrada e saída do Rio. A verde-e-branco acabou amargando um oitavo lugar, depois de vir de um bi-campeonato, um vice-campeonato e um quarto lugar.

No ano seguinte, mais um enredo que não exigia grandes efeitos, com fantasias mais simples e alegorias convencionais: “Padre Miguel, Padre Miguel, Olhai por nós”, e uma quarta colocação. Em 1996, com o restabelecimento de uma certa calma e a patronagem da escola restabelecida pela família Andrade, a escola entrou na avenida tentando se superar. O carnaval de “Criador e Criatura” era um show de efeitos especiais. Até a fantasia da comissão de frente tinha néon. Num dos carros, simulação da bomba atômica que destruiu as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, em outro, milhares de litro de água num aquário gigante de acrílico. Resultado: a Mocidade alcançaria seu quinto título no carnaval carioca. Nesse

período, segundo declarações dadas à imprensa na época, um único carro da Mocidade custava R\$ 60 mil reais, grande parte das despesas com seus efeitos especiais. Em 1997, mais um carnaval luxuoso e caro, e um vice-campeonato com “De corpo e alma na avenida”. Mas no mesmo ano, Castor morreu, e a escola entrou numa grave crise de disputa de poder e perda de dinheiro que continua até hoje. Os descendentes de Castor não se entendiam e disputavam os pontos de jogo, enquanto a escola se endividava para tentar manter o padrão de desfile, o que, é preciso ser dito, não foi conseguido. Renato Lage deixou a escola em 2002, se transferindo para o Salgueiro, levando para lá também seu estilo “futurista” e caro. No carnaval de 2006, contando apenas com o dinheiro de arrecadação de venda de ingressos, direitos de transmissão e subvenções oficiais, a escola obteve a pior colocação de sua história, um décimo lugar num grupo de 14 escolas. Para 2007, a agremiação vai recorrer pela quinta vez a uma prática que vem se tornando comum entre as escolas de samba para conseguirem verbas para seu carnaval: o enredo patrocinado, que, de acordo com o presidente da escola, Paulo Viana, possibilitará à verde-e-branco fazer um carnaval avaliado em R\$ 5 milhões com o enredo “O futuro no pretérito – uma história feita à mão”, sobre o artesanato no Brasil. Um fenômeno recente em que as próprias escolas de samba se tornam mídia para veiculação de propaganda paga e, que, portanto, será tema de análise daqui para frente.

5 O GRANDE ESPETÁCULO – NOVOS PARADIGMAS

5.1 Vende-se um enredo

*“A mensagem de paz Grande Rio nos traz
A verdade da vida, o prazer de viver
Alimentar o corpo e a alma faz bem, meu bem querer!”³⁹*

Como foi visto, em muitos momentos da história do carnaval a receita gerada pelo desfile das escolas não foi suficiente para a concepção do espetáculo, obrigando as escolas a buscarem fontes alternativas para cobrir o déficit. Até meados da década de 90, o dinheiro investido pelos patronos, somado às arrecadações nas vendas de ingressos, CDs e dos direitos de transmissão, atendia às necessidades da produção do espetáculo. Mas foi justamente com a prisão dos banqueiros do bicho, em 1993, e o fim da subvenção da prefeitura, em 1995, que levaram as agremiações a um novo movimento de busca por novas fontes de arrecadação. E o caminho encontrado mais recentemente foi a parceira com empresas, governos municipais, estaduais e de outros países.

Um dos casos de maior sucesso desse fenômeno foi da Estação Primeira de Mangueira, que em 1995 dá um passo que transformaria decisivamente o tratamento que a mídia daria às agremiações. A escola, que no início da década amargou resultados ruins, estando próxima, inclusive, das últimas colocações no carnaval do Grupo Especial, realiza eleições para sua diretoria, com vitória para a chapa “Muda Mangueira”, que propunha mudanças profundas na agremiação para que ela voltasse às primeiras posições.

Como afirma Cavalcanti, não importava para a Mangueira nesse período o que se via, mas o que se lia sobre seu desfile⁴⁰. A agremiação, segundo a autora, se valia de suas tradições, do que se sabia de sua história e de seus fundadores, o que compensaria a relativa simplicidade das fantasias e das alegorias da Mangueira. No entanto, com a primazia extrema do visual de escolas como Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense, a Mangueira começou a enfrentar dificuldades nos julgamentos a partir do fim da década de 80. Foi com objetivo de mudar esse quadro que o grupo liderado por Elmo José dos Santos, presidente da escola de 1995 a 2001, e Álvaro Caetano, líder da agremiação de 2002 a 2006, assumiu a direção da Mangueira. Logo no primeiro carnaval gerido por essa

³⁹ Barbeirinho, Competência, Bitar, Marcelo, Levi, Licinho, Deré, Mingal, Leleco e Ciro. Alimentar o corpo e a alma faz bem! Acadêmicos do Grande Rio, 2005.

⁴⁰ CAVALCANTI, 1995, p.59

nova diretoria, foi decidido que a agremiação precisava acompanhar o padrão estético das últimas campeãs, sem deixar de lado, porém, suas marcas mais fortes, tais como a valorização de figuras tradicionais e a predominância de suas cores verde e rosa no desfile. Além disso, traçou-se um planejamento para que a agremiação captasse dinheiro de empresas privadas para a realização de seus carnavais, patrocinando assim seus investimentos no crescimento das alegorias e no luxo das novas fantasias. Uma das formas encontradas para isso era dar ênfase no projeto social que a escola há mais de dez anos mantinha próximo à quadra de ensaios, no Morro da Mangueira. Valorizar os programas de atendimentos a crianças e adolescentes carentes já existentes na agremiação era uma forma não só de reafirmar o compromisso da escola com seu papel comunitário, mas também de chamar a atenção da mídia e conseguir colaboradores para as ações sociais e para o carnaval mangueirense. Uma estratégia que, como deixa entrever Álvaro Caetano, em entrevista ao site *OBatuque.com*⁴¹, alcançou os resultados esperados:

“O projeto social da Mangueira já tem 20 anos. (...) Começou na Vila Olímpica, na Mangueira, mas ganhou força na nossa administração “Muda Mangueira” e se estendeu para a quadra. Os cursos profissionalizantes passaram a ser realizados dentro da quadra de ensaios. Cursos de esteticista, manicure, cozinheira, decoração de alegoria, pintura, artesanato e vários outros. Tudo no período ocioso do carnaval, em uma grande sala de aula. Graças aos nossos parceiros, conseguimos adquirir um terreno ao lado da nossa quadra e ali construímos onze salas de aula de alto nível, de alto padrão, para que nossos cursos profissionalizantes tenham um espaço melhor. Construímos também um posto de saúde dentro da comunidade de Mangueira, na Candelária, uma coisa que nos orgulha muito. Local onde eu nasci, no chão, onde eu nasci, lugar onde era a casa de meu pai. Lá atendemos várias pessoas da comunidade, desafogando o posto de saúde da Vila Olímpica”.

Assim, com a realização de melhorias sociais para sua comunidade, a agremiação conseguia também em contrapartida captar recursos e construir relações de parceria com empresas como a de informática Xerox e de capital misto Petrobras, que apóia um projeto que garante grande inserção na mídia. Em contrapartida, as empresas patrocinadoras dos projetos da verde-e-rosa são reconhecidas por um conceito empresarial que vem ganhando força nos últimos anos, o de responsabilidade social empresarial⁴². A Mangueira, por outro lado, se

⁴¹ Disponível em www.obatuque.com.

⁴² De acordo com o Instituto Ethos, responsabilidade social empresarial é “a forma de gestão que se define pela relação ética e transparente da empresa com todos os públicos com os quais ela se relaciona e pelo

transformou em exemplo de administração para as outras escolas, principalmente por não haver dentro dela a relação de patronato existente com as outras, o que facilita a ela a negociação com empresas para uma outra forma de arrecadar dinheiro para a escola: o patrocínio de enredo.

O primeiro movimento das agremiações em busca de recursos de grandes empresas inseridas no mercado da publicidade (vale lembrar que desde os seus primórdios as agremiações já contavam com recursos de pequenos comerciantes, através dos livros de ouro), aconteceu no início da década de 90, com a tentativa de expor logomarcas de empresas em carros alegóricos e fantasias. A iniciativa esbarrou no regulamento do desfile, que limitava o *merchandasing* às camisas dos empurradores dos carros. Nesse caso, é marcante o desfile da Mangueira em 2002, que, com carros motorizados, trocou os empurradores por modelos de saia curta com estampas dos patrocinadores do desfile. Ou seja, elas estavam colocadas na posição dos empurradores, mas não cumpriam a função que eles tinham antes, estavam ali apenas para fazer propaganda.

Foi só a partir de 1995 que a Liesa e a Associação das Escolas de Samba liberaram o uso de logos nas alegorias, mas apenas das escolas dos grupos de acesso.

Outra alternativa encontrada pelas agremiações foi recorrer à Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), em que as escolas passaram a oferecer em contrapartida para seus patrocinadores os benefícios fiscais previstos pela lei. Para se enquadrarem nos requisitos da norma, precisavam encaminhar ao Ministério da Cultura projetos que explicitassem a relevância cultural do espetáculo que apresentariam. A primeira escola aprovada pela Comissão Nacional de Incentivo Cultural foi a Acadêmicos da Rocinha, em 1994, com o enredo “Humor pra dar e vender”, com o que usou os mecanismos da lei para captar recursos com a iniciativa privada. O modelo adotado a partir de então, e intensificado com a eleição do empresário Maurício Mattos para a presidência da escola, em 2004, se assemelha bastante ao da Mangueira. Foi implantado na Rocinha um modelo de administração empresarial, que forma junto a iniciativas privadas um *pool* de colaboradores não só do desfile em si da agremiação, mas também de projetos sócias. Essa estratégia permitiu, por exemplo, a chegada da Rocinha ao Grupo Especial em 2006 e a reforma de sua quadra de ensaios. Para divulgar as marcas de seus patrocinadores, a verde-azul-e-branco da Zona Sul carioca investe pesado em

publicidade em pontos de ônibus da cidade, em *busdoors*⁴³ e em jornais e revistas, numa forma também de promover o nome da escola, considerada pequena perto das grandes e tradicionais.

Em outros casos, diferente do que acontece na Rocinha e na Mangueira, são firmados contratos de patrocínio apenas de um carnaval. O primeiro caso de sucesso desse modelo foi o da Imperatriz Leopoldinense, em 1995, quando a escola levou para a avenida o enredo “Mais vale um jegue que me carregue do que um camelo que me derrube... lá no Ceará”, da carnavalesca Rosa Magalhães, em troca de R\$ 200 mil do governo do estado do Ceará. No ano seguinte, mais uma vez, a Imperatriz obteve sucesso em suas negociações, desta vez com o governo da Áustria, para realizar o enredo “Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil”. Em ambos os casos, o patrocinador não era o tema, mas a era inspiração para o mesmo, um modelo que a verde-e-branco vem utilizando constantemente em seus carnavais, mas que, principalmente nos últimos desfiles, não têm dado os resultados esperados em termos de notas dos jurados.

Além das parceiras para um único enredo com governos, esse tipo de associação também chegou a empresas privadas, e já passaram pela avenida enredos que citavam, mesmo que implicitamente, empresas como a Varig, a Tam e a Vale do Rio Doce, responsável por um patrocínio de R\$ 2,5 milhões à Acadêmicos do Grande Rio, em 2003, para desenvolver um desfile sobre a mineração. Nesse contexto, o ano de 2005 foi marcante, das 14 agremiações do Grupo Especial, nove levaram para avenida enredos patrocinados: Beija-Flor de Nilópolis (patrocínio de governos e empresários do sudoeste do Rio Grande do Sul), Imperatriz Leopoldinense (governo da Dinamarca), Estação Primeira de Mangueira (empresas de produção de energia), Unidos do Viradouro (associações e grupos ligados à odontologia), Mocidade Independente de Padre Miguel (empresa de telefonia TIM, da Itália), Unidos de Vila Isabel (empresa do setor de construção naval), Portela (das Organização das Nações Unidas – ONU), Tradição (governo da China e empresários produtores de soja) e Acadêmicos do Grande Rio (empresa de alimentícios multinacional Nestlé). Apenas Unidos da Tijuca, Acadêmicos do Salgueiro, Império Serrano, Caprichosos de Pilares e Unidos do Porto da Pedra não tinham enredo patrocinado.⁴⁴

Este processo, ditado pela lógica do capital, mostra que o desfile, inicialmente uma manifestação cultural sem fins lucrativos, passou a ser gerenciado a partir de um modelo

⁴³ Mídia elaborada em adesivo de vinil de alta performance com tamanho médio de 2,30 metros de largura por 1 metro de altura, aplicado na parte superior da traseira do ônibus.

⁴⁴ Detalhes sobre as negociações das escolas neste ano estão no Anexo VI

empresarial. Seu sucesso passa a ser medido também por sua capacidade de gerar lucro. Conseguir patrocínio acaba também comprovando que a escola é gerida de acordo com um modelo empresarial semelhante ao de suas possíveis empresas patrocinadoras.

Como consequência disso, a partir da descoberta dessa nova fonte, as escolas acabaram adaptando seus enredos aos desejos de potenciais patrocinadores, saindo em busca de ajuda financeira depois de escolherem seus temas. Isso operou mudanças nos assuntos levados à Sapucaí. Se antes dominavam as homenagens a grandes personagens nacionais ou fatos históricos, agora proliferam “enredos geográficos”, sobre cidades, estados e, em menor grau, países, e aqueles com um claro interesse comercial. Também há agremiações que só definem seu enredo com contrato de patrocínio fechado, o que acabou possibilitando o surgimento da figura do corretor de enredos ou captador de recursos, profissional encarregado de negociar o enredo com empresas interessadas em bancar parte do desfile.

Não cabe aqui julgar se esse fenômeno é negativo ou não às escolas de samba. É um processo em pleno curso, que ainda não está totalmente definido. Mas é, sem dúvida, mais uma das formas que as agremiações encontraram para alimentar o grande espetáculo que os desfiles viraram.

No entanto, para ser campeã, pelo menos a julgar pelos últimos carnavais, mais do que dinheiro do patrocínio, as escolas têm que ter participação popular. Se a questão do visual se tornou preponderante a partir da entrada dos carnavalescos formados na Escola de Belas Artes, na última década vem ocorrendo um outro fenômeno: a aliança entre o visual com o samba é o que tem feito as grandes campeãs da Sapucaí, num processo que teve seu ponto de inflexão em 1998, quando Beija-Flor de Nilópolis e Estação Primeira de Mangueira dividem o título do carnaval carioca. E a vitória das duas trazia um dado bastante significativo: na era dos grandes e caros espetáculos, são justamente as agremiações que mais investiam na presença de sua comunidade nos desfiles as que se tornariam as primeiras colocadas.

5.2 Redescoberta do poder da comunidade

*“Nasce então
Poderosa guerreira
E desenvolve seu trabalho social
Cultura aos pobres, abrigou maltrapilhos
Fraternidade, de modo geral
Brava gente sofrida da Baixada*

Mangueira e Beija-Flor já investiam desde o fim da década de 80 em projetos sociais dentro da escola, apostando na necessidade de a agremiação ser uma referência para a população que fosse além do carnaval, mas que também se tornasse base para o desenvolvimento social daqueles que integram sua comunidade. Além disso, atentaram para o fato de boa parte das pessoas ligadas à escola o ano inteiro não tinha condições de pagar pelas fantasias, nem estava nas alas de baianas, bateria ou passistas, tradicionalmente doadas a seus componentes. E a ausência deles tinha um efeito claro nas apresentações: a harmonia, a evolução e o conjunto das escolas estavam sendo prejudicados, já que o canto e a própria habilidade de preencher espaço na avenida com samba no pé se tornavam cada vez mais escassos com a presença de um grande número de pessoas alheias à manifestação, que não sabiam cantar o samba ou que não tinha ido a nenhum ensaio, estavam ali por causa do evento somente, sem envolvimento direto com ele.

Somado a isso, vivia-se uma época em que diversas agremiações conseguiriam se organizar administrativa e financeiramente, até por conta dos patrocínios mencionados anteriormente, em que em termos de alegorias e fantasias o carnaval começava a ficar bastante nivelado. Então, o diferencial se transformava em outro que não o luxo e a riqueza plástica que, no entanto, continuavam essenciais. Era preciso mais, era necessário um canto coeso, uma escola com noção de conjunto e uma evolução sem falhas, no tempo e no ritmo corretos. Como conseguir isso? A Beija-Flor e a Mangueira responderam com forte presença da comunidade em suas apresentações, aumentando a cada ano o número de fantasias doados às chamadas alas da comunidade. E aí está guardado um benefício que os enredos patrocinados e a parceria com governos e empresas traria às agremiações: com mais dinheiro, era possível investir mais na confecção de roupas que seriam distribuídas aqueles que participassem dos ensaios nas quadras e vivessem o samba o ano inteiro, e não apenas no carnaval.

Essa foi a marca de Mangueira e Beija-Flor a partir de então. Ambas se tornaram uma das escolas com os maiores carros e as fantasias mais luxuosas, mas também as com mais gente integrada à manifestação mesmo fora dos dias de carnaval. No entanto, é claro que o modelo de primazia do visual não seria derrubado de um carnaval para o outro. Se a

⁴⁵ Betinho, JC Coelho, Ribeirinho, Glyvaldo, Luis, Manoel, Serginho e Vinicius. O povo conta a sua história: saco vazio não pára em pé, a mão que faz a guerra, faz a paz. Beija-Flor de Nilópolis, 2003.

Imperatriz Leopoldinense foi tricampeã em 1999, 2000 e 2001 com o desfile que a imprensa costumou chamar de “tecnicamente perfeito e frio”, sem muita empolgação de seus componentes, em 2006 a escola amargaria um nono lugar, sua pior colocação desde 1988. Um processo de queda em termos de colocação vivido também por outra escola que não se adaptou ainda plenamente ao novo modelo, a Mocidade Independente de Padre Miguel, como já foi visto antes. Por outro lado, agremiações como Acadêmicos do Grande Rio e Unidos do Viradouro investiram muito não só na beleza estética do desfile, mas também na presença de sua comunidade, e experimentaram grande crescimento nos últimos anos, muito apoiadas na captação de recursos através dos enredos patrocinados.

Com essa percepção, a Beija-Flor entrou na avenida em 2003, segundo dados da escola, com 4000 mil componentes, 2700 com fantasias doadas pela agremiação, e foi campeã. E para ensaiar e integrar essa comunidade, a Beija-Flor, assim como em 1976 transformou o carnaval e aumentou o status da figura do carnavalesco, desta vez deu voz a outro profissional: o diretor de carnaval e/ou de harmonia, que passou a coordenar, a partir de 1998, figurinistas e aderecistas na chamada comissão de carnaval. No caso da Beija-Flor, Laíla é quem, até hoje, cumpre essa função. Sambista experiente, é ele quem comanda os ensaios da comunidade, cobra a participação de seus componentes e responde pela integração da escola, desde a quadra até o barracão, atribuição própria do diretor de carnaval. O homem apontado pela mídia pelo sucesso da Beija-Flor de 1998 a 2006, quando a escola alcançou quatro títulos, quatro vice-campeonatos e um quinto lugar. Um respeito conquistado como o constatado no artigo do jornalista F. S. Pinheiro, publicado no dia 07 de março de 2003 no site *No Mínimo*:

“Se o título de Cidadão Samba ainda fizesse algum sentido, seria de Laíla. Ele é uma enciclopédia viva das escolas de samba. Sabe tudo. Foi diretor de Harmonia do Salgueiro nos bons tempos de Fernando Pamplona. Mudou-se para a Beija-Flor com Joãozinho Trinta. Saiu. Passou uns tempos na Grande Rio. Voltou para Nilópolis. Não para ser carnavalesco, mas para ser diretor de Carnaval. Faz mais sentido. Não é figurinista, arquiteto, museólogo. É um homem-samba. Samba-enredo.”⁴⁶

Segundo o *site* da Beija-Flor, na sessão em que apresenta seu grupo de carnavalescos e diretores, foi Laíla o dono da idéia de criar a comissão de carnaval, dando ênfase à idéia de que o carnavalesco nunca trabalhou sozinho, sempre teve por trás dele um grupo de artistas

⁴⁶ Disponível em www.academiadosamba.com.br/artigos.

que o auxiliavam na concepção dos desfiles, como o texto publicado na página da agremiação:

“Em 1997, com a saída do carnavalesco Milton Cunha, o Diretor Geral de Carnaval Laíla propôs à Presidência da Escola que fosse montada uma comissão, não de um, mas de vários carnavalescos para desenvolverem o carnaval do ano seguinte. A proposta era ousada, mas ao mesmo tempo desafiadora. Como ‘inovar’ é a marca registrada da Beija-Flor, sua Presidência concordou e encarregou Laíla de reunir os artistas capazes para as realização de tal projeto.

O primeiro nome sugerido foi o de Cid Carvalho, um artista plástico em potencial, capaz dar forma e cores a um desenho, transformando-o em uma fantástica fantasia ou alegoria, mas... e os tais desenhos, quem os faria?

É então convocado Fran-Sérgio, arquiteto e desenhista e conseqüentemente seu amigo e parceiro nos pincéis, Ubiratan Silva, o caçula do grupo. Juntos formam a dupla capaz de transferir para o papel as idéias que, até então, existiam apenas na ilusão do futuro grupo de artistas. Havia ainda outro nome, Nelson Ricardo, estagiário da Liesa para trabalhar no barracão da Beija-Flor no carnaval anterior. Estudou arquitetura e formou-se em artes cênicas. Seus conhecimentos contribuiriam para o sucesso do projeto.

Tinha-se quem riscasse os sonhos e quem os materializasse, mas... que sonhos? Qual seria o enredo do próximo desfile? Aí estava mais um obstáculo a ser transposto. Surge então a idéia de se abrir ao público a sugestão do tema para o próximo carnaval onde qualquer pessoa poderia participar. Foi uma loucura! Foram recebidos 68 temas de diferentes artistas: amadores, iniciantes, profissionais e pioneiros, todos desejavam que o seu tema fosse o escolhido.

Durante o processo de seleção foram descobertos outros dois talentos. Victor Santos, um excelente desenhista que já havia trabalhado na Beija-Flor como chapeleiro e desenhista e Paulo Fuhro , formado em filosofia, teologia e história. Posteriormente, os dois fariam parte do projeto, onde seus dotes seriam de grande valia.

Dentro de todos os enredos apresentados, um tópico dentro de um deles chamou a atenção. O enredo falava sobre o Estado do Pará, berço da Pajelança Cabocla, foi um achado, uma jóia. Era de autoria de Amarildo Mello, carnavalesco e estudante de museologia na época, o qual acabou por integrar a Comissão de Carnaval da Beija-Flor , campeão do Carnaval 98 com o enredo ‘Pará - O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anú’, baseado nos relatos da Pajé Zeneida Lima. No ano seguinte, Amarildo de Mello, Victor Santos e Paulo Fuhro decidiram seguir outros caminhos. Com a saída dos três,

Shangai entra para a Comissão devido ao seu incrível talento em transformar materiais rústicos em curiosas obras de arte. A partir de então, esse grupo de cinco artistas coordenados pelo Diretor Geral de Carnaval e harmonia Laíla, criou o Carnaval da Beija-Flor de Nilópolis.”⁴⁷

A comissão da Beija-Flor fez sucesso, e o modelo então passou a ser adotado por outras agremiações, como Acadêmicos de Santa Cruz, Estácio de Sá e São Clemente, num processo que se espalha por diversas escolas.

5.3 O grande teatro da Apoteose

*“Sonhei amor e vou lutar
Para o meu sonho ser real
É a Tijuca, campeã do carnaval.”*⁴⁸

Com essa recuperação do status do diretor de harmonia, que na década de 50 era o principal responsável pelo carnaval das agremiações, outro nome que ganhou destaque foi o de Ricardo Fernandes, considerado trunfo nos últimos anos, às vezes mais do que o carnavalesco, para escolas de porte médio brigarem por títulos. Oficial da aeronáutica, obcecado pela disciplina, Ricardo Fernandes foi campeão com a Imperatriz Leopoldinense em 1999, 2000 e 2001. Foi na verde-e-branco que ele aprendeu a função, ao lado de Wagner Araújo, que levou a agremiação a ser classificada nos anos 90 como a “perfeitinha de Ramos”, com os desfiles frios citados antes. Desde então, ajudou a levar a Unidos da Tijuca ao vice-campeonato, em 2004, a Unidos do Porto da Pedra ao sétimo lugar, em 2005, e a Unidos de Vila Isabel ao campeonato, em 2006, todos resultados considerados surpreendentes pelos críticos de carnaval. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil* de 28 de fevereiro de 2006, ele afirmava:

“Vivo a alegria do samba desde os 13 anos, quando desfilei pela primeira vez na Imperatriz. Perdi um pouco da essência que me levou a desfilar, mas hoje estou envolvido até a alma com a profissionalização de um desfile.”

⁴⁷ Disponível em www.beija-flor.com.br/por/02-Carnaval07/comissao/comissao_conteudo.htm.

⁴⁸ Jurandir, Wanderlei, Sereno e Enilson. O sonho da criação e a criação do sonho: A arte da ciência no tempo do impossível. Unidos da Tijuca, 2004.

Para alcançar resultado e fazer o canto da escola crescer na avenida, Ricardo Fernandes usa rádios-comunicadores e grava ensaios com câmeras, além de outros acessórios tecnológicos, e diz ter objetivo de evitar falhas nas apresentações das escolas sem tirar a espontaneidade de seus componentes. Com essa visão, ele, junto com o carnavalesco Paulo Barros, foi um dos responsáveis pelo desfile da Unidos da Tijuca de 2004 que, embora recente, é considerado pelos críticos e pela mídia um elemento transformador nas apresentações das agremiações na Sapucaí, com o enredo “O sonho da criação e a criação do sonho: A arte da ciência no tempo do impossível”. A dupla levou para a avenida o primeiro grande carro alegórico de impacto da história dos desfiles onde o elemento humano era preponderante. No já consagrado pela mídia como clássico carro que representava o DNA humano, um grupo de 127 componentes com o corpo pintado de azul formando uma pirâmide humana sobre uma estrutura de ferro traduziam a visão artística do carnavalesco sobre o código genético humano, enquanto a coreografia apresentada por eles revelava o rigor de ensaios comandados por Ricardo Fernandes.

E é justamente o caso da Unidos da Tijuca bastante emblemático nesse processo de valorização da harmonia e da presença das alas da comunidade. Sendo uma escola sem muitos recursos para realizar o carnaval, que historicamente não possui a figura do patrono como nas outras, a azul-e-amarelo contratou para 2004 um carnavalesco no qual apostava, Paulo Barros, que vinha de desfiles surpreendentes em escolas com muito pouco dinheiro no grupo de acesso, e o diretor de harmonia no qual depositava confiança para fazer com que a comunidade da escola, muito presente em seu desfile historicamente, acreditasse que a agremiação podia chegar às primeiras posições. Essa meta estava até na letra do samba-enredo, que no refrão final fazia alusão ao sonho da Tijuca de ser campeã. Foi feito então um árduo trabalho de ensaios de rua e de quadra, gastou-se pouco na confecção de alegorias, com muito material barato e reciclado, foram confeccionadas fantasias relativamente simples em relação às outras escolas. A própria alegoria do DNA era muito barata: uma armação metálica e pessoas apenas. A diferença estava mesmo no comando harmônico de Ricardo Fernandes e na criatividade do carnavalesco, que fez um desfile barato sem luxo. E essa receita foi um sucesso na avenida, com 70% de seus 4000 componentes com fantasias doadas pela escola. Surpreendeu a mídia, que não a apontava entre as favoritas, e os jurados, apresentando um grande espetáculo, muito coerente com as noções de “telegenia” discutidas anteriormente, mas com muito pouco dinheiro, fórmula que se repetiu com sucesso nos próximos três anos.

A agremiação tijuicana, uma das mais antigas do carnaval carioca, fundada em 1931, foi durante muitos anos apresentada pela própria mídia como uma escola pequena, que

tentava apenas se manter entre as grandes. Essa percepção, da própria escola mesmo, só mudou quando ficou patente nos desfiles a diferença que a presença da comunidade podia fazer se isso fosse aliado às exigências do espetáculo visual da avenida. E mais que o elemento visual alegórico, ela investiu numa outra característica que marca fortemente a era da espetacularização dos desfiles, que é a teatralização das apresentações, através de alas e carros alegóricos em que seus elementos, em vez de estarem sambado, estão realizando uma coreografia ou uma representação cenográfica. No caso da Tijuca, era um espetáculo corporal, um movimento conjunto de 127 pessoas ensaiadas.

É claro que este é um processo mais antigo, basta lembrar a ala dançando o minueto no Salgueiro de 1963 ou a ala “Sente o drama”, do Império Serrano, em 1964, em que bambas como o compositor Jorginho do Império e o intérprete Jamelão faziam exhibições de samba no pé enquanto simulavam jogadas de futebol. De acordo com Hiram Araújo, a primeira ala de passo marcado era ainda mais antiga, remontando ao ano de 1957, introduzida pelos componentes da Ala dos Impossíveis, da Portela, ainda no tempo da Avenida Rio Branco⁴⁹.

Mas seria somente no fim da década de 90 e início da de 2000 que as coreografias e representações teatrais ganhariam definitivamente espaço na avenida, no momento em que o desfile da Sapucaí é pensado como mega-espetáculo, uma grande “ópera de rua”, como cunhou o carnavalesco Joãozinho Trinta. E não só as alas neste momento são coreografadas, mas também as composições dos carros alegóricos e, num processo ainda mais veloz, as comissões de frente.

Em muitas agremiações, tendo Imperatriz Leopoldinense, Beija-Flor de Nilópolis e Mocidade Independente de Padre Miguel como algumas de suas maiores representantes, o carro alegórico se transforma em um palco cenográfico para atores em cena ou apresentações circenses, como no abre-alas do carnaval do ano 2000 da verde-e-branco da Zona Oeste citado antes. Em muitos dos casos, representações que servem muito mais à transmissão da TV do que ao público da Sapucaí, já que o ritmo de desfile é acelerado e as arquibancadas ficam distantes dos foliões, tornando impossível que ele enxergue ou acompanhe toda a encenação feita, enquanto a exibição não-linear da televisão pode manter o foco durante um tempo maior num mesmo elemento dramático do espetáculo.

No caso das comissões de frente, as transformações foram bastante abruptas e rápidas. Como primeiro contingente de uma agremiação que saúda o público, a comissão de frente é originária das Grandes Sociedades carnavalescas, em que homens vestidos de fraque e cartola

⁴⁹ ARAÚJO, 1990, p.24

e montados a cavalo apresentavam o desfile aos espectadores e aos jurados. No caso das escolas de samba, segundo Hiram Araújo, fez sua primeira aparição foi na Portela, numa comissão de destaques criadas por Antônio Candeia, pai do famoso compositor portelense Antônio Candeia Filho, para valorizar os componentes com mais idade, que não podiam mais desfilar nas alas. Uma das primeiras tentativas de inová-las surgiu na escola de samba Vizinha Faladeira, em 1937, quando a agremiação foi campeã do carnaval com sua comissão em limusines e montada a cavalo. Em 1938, no primeiro regulamento a reconhecer esse tipo de abertura como um elemento da apresentação específico, foi proibida a inserção de qualquer elemento considerado “estranho à cultura do samba”.

A partir daí, predominam nas comissões de frente a velha máxima portelense, sendo um espaço para os mais antigos e renomados componentes apresentarem a agremiação. É só na década de 60 que surgem novas tentativas de inovações no setor. Além dos componentes não serem mais identificados pelo público cada vez mais heterogêneo de a partir de então, a comissão tradicional não se adequava ao conjunto teatral do samba-espetáculo, se tornando mais comum a comissão que ajudasse a contar o enredo. Assim, em 1965, apareceria a primeira iniciativa rumo ao atual modelo, quando o Salgueiro e seus carnavalescos da Escola de Belas Artes trouxeram para a avenida a primeira comissão fazendo referência ao tema, as burrinhas, representando imagens de antigos carnavais. A Imperatriz Leopoldinense, na década de 70, também surpreendeu, trazendo mulatas na abertura.

A Portela, que criou a comissão, também foi que a manteve por mais tempo o modelo tradicional até o início da década de 90, mas as notas dados pelos jurados à azul-e-branco a forçaram a mudar de estilo também. Era justamente numa época em que escolas como Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente de Padre Miguel contratavam coreógrafos, desenrolando um movimento de consolidação de um show de abertura em cada escola, o que até pela expectativa gerada pela mídia em torno de uma delas, se torna um elemento cada vez mais aguardado pelo público, como tem acontecido nos últimos anos com a Estação Primeira de Mangueira.

Essa ansiedade gerada para assistir à entrada de Mangueira se intensificou em 1998 e 1999, quando a formação clássica e já remota da comissão foi lembrada de maneira espetacularizada pelo coreógrafo Carlinhos de Jesus. No primeiro ano, ele levou para a avenida, no enredo “Chico Buarque da Mangueira”, homens vestidos com *smoke*, chapéu panamá, sapato branco e lenço no bolso, à moda antiga, mas que, em vez de apenas saudarem o público, se apresentavam numa coreografia exaustivamente ensaiada. No carnaval seguinte, técnicas de maquiagem modernas fizeram bailarinos ficarem idênticos a grandes baluartes do

samba já mortos, como Clara Nunes e Clementina de Jesus, só que agora coreografados, com todos seus passos marcados.

Enfim, o carnaval se transforma num grande teatro, e a própria estrutura para os desfiles começa a se preparar para essa nova realidade na Marquês de Sapucaí, como mostra matéria publica no *Globo* em 1º de fevereiro de 2000:

“Pela primeira vez, em 18 anos, o Sambódromo vai ser transformado num palco digno de receber uma superprodução artística, como o desfile das escolas de samba. Com o novo sistema de iluminação da passarela, desta vez, garantem o produtor Peter Gasper e o diretor artístico Aloysio Legey, os astros da festa – as escolas e seus componentes – terão o destaque que merecem.

(...)

Os antigos refletores ficarão de reserva, enquanto os 98 canhões (syncrolites) e 92 refletores color espalhados e por uma passarela sobre as arquibancadas, vão promover um show de cores na avenida. Legey explica que a luminosidade do novo sistema é bem maior. Ela poderá ser tonalizada, dando ao desfile uma iluminação de espetáculo teatral: com a pista iluminada e o público na penumbra.”

Como revela o texto acima, o desfile acabou sendo conduzido cada vez mais em direção ao grande show, em que as escolas e a própria Liesa se esforçam a cada ano para aperfeiçoar. Por outro lado, esse novo modelo acaba acentuando as críticas às transformações sofridas pelas agremiações, posicionamento das próprias escolas em algumas ocasiões, como será visto a seguir.

6 CRÍTICAS AO CARNAVAL-SHOW E PERSPECTIVAS FUTURAS

6.1 Alternativa ao espetáculo

*"Quilombo vem mostrar que a igualdade
o negro vai moldar com a própria mão"⁵⁰*

O crescimento das escolas de samba e transformação dos desfiles num grande espetáculo aumentaram as críticas feitas ao que muitos chamam de descaracterização das agremiações como fenômeno cultural. Mas certamente essa crítica não é algo contemporâneo, e já na década de 40 o compositor Cartola se afastaria da Mangueira, escola que fundou, devido a divergências provocadas pela entrada na escola de pessoas alheias ao processo que envolve o carnaval. Em 1978, sambistas como Paulinho da Viola, Antonio Candeia Filho, o Candeia, Clara Nunes e Monarco se afastariam da Portela em protesto contra o desvirtuamento das tradições da agremiação⁵¹.

Esse mesmo grupo de portelenses, junto com outros sambistas como Elton Medeiros e Martinho da Vila, já haviam fundado três anos antes, em dezembro de 1975, uma agremiação que seria um marco do processo crítico contra a espetacularização das escolas de samba: o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, com sede no bairro de Acari, subúrbio do Rio. Não era uma antítese ou negação das escolas, mas uma alternativa àquelas agremiações cada vez mais próximas do caminho do show. Era uma época em movimentos populares haviam retomado sua organização após os anos mais repressores da ditadura militar. A luta pelos direitos dos negros ganhava força, com a criação, por exemplo, do Centro de Estudos Afro-Asiáticos e do Instituto Popular de Cultura Negra, aos quais era ligado Candeia, um dos que liderou a fundação da Quilombo.

As premissas básicas da nova agremiação que surgia eram a valorização das culturas negras em tudo o que se referia a suas aspirações e a manifestação da arte popular que, segundo seus fundadores, há muito havia sido banida das escolas de samba. Além disso, tinha um outro diferencial: a escola desfilaria no carnaval, mas não disputaria em nenhum concurso, já que seus criadores acreditavam que o campeonato das agremiações era ditado por imposições dos organizadores, dos patrocinadores e da própria mídia.

⁵⁰ Versos de João Baptista de Medeiros para a GRAN Escola de Samba Quilombo.

⁵¹ Para compreender melhor este processo, foi indispensável na feitura deste trabalho o suplemento sobre carnaval publicado pelo *Correio Braziliense*, de 22 de janeiro de 1978, cujas principais partes estão transcritas no Anexo IX.

De acordo com declarações de Candeia, a necessidade de criação da Quilombo era por amor ao sambista e ao povo, numa tentativa de reabilitar o espírito comunitário da população. A agremiação então se tornou lugar de encontro de bambas e, mais do que reduto do samba, um centro de defesa da cultura negra. Na quadra, foram implantados cursos como os de costura, artesanato, capoeira e teatro, tudo mantido por ações dos próprios moradores. Candeia não aceitava dinheiro de patrocínio, de comerciantes e de bicheiros, e teria negado uma oferta de US\$ 20 mil feita por uma organização não-governamental estadunidense para financiar o projeto. Os recursos para financiar os desfiles eram conseguidos, na maioria das vezes, através de shows promovidos em benefício da escola (estratégia que Martinho da Vila repetiu recentemente, em 2001, para financiar a Unidos de Vila Isabel, que passava por dificuldades financeiras).

Mesmo depois da morte de Candeia, em 78, a Quilombo manteve suas características, e chegou a fechar os desfiles do carnaval carioca entre 1978 e 1981, na Avenida Rio Branco. Desde então, no entanto, devido à falta de recursos mínimos, desfilou esporadicamente, chegando a se apresentar na Marquês de Sapucaí, em 2002. As atividades na quadra de Acari, porém, foi mantida, e lá ainda funcionam cursos abertos à comunidade e projetos de valorização da cultura negra.

As dificuldades enfrentadas pela Quilombo para sobreviver são as mesmas de dezenas de outras agremiações no Rio de Janeiro, onde os espíritos amador e comunitário ainda são mantidos. Embora, diferente da Quilombo, o ideal de boa parte dessas escolas seja participar do grande show da Marquês de Sapucaí, os desfiles que acontecem na Avenida Intendente Magalhães, em Campinho, que reúne as 36 agremiações dos grupos de acesso C, D e E da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, são confeccionados em grande medida com o esforço de grupos dentro de comunidades carentes que tentam manter vivas as manifestações carnavalescas.

6.2 Espetáculo para criticar o espetáculo

*“Maiores são os poderes do povo
É o grito da massa, de novo
Se liga nessa! São Clemente vem aí
Contagiando a Sapucaí
Vejam só que brincadeira
Bagunçaram nosso carnaval
Nossa luta é pioneira*

Somos vanguarda da cultura nacional

A esperança continua

De ver um novo amanhã.”⁵²

Mas se a Quilombo era uma forma de resistência ao carnaval-show em que se tentava resgatar características antigas da festa, também foi possível fazer crítica ao espetáculo em que se transformaram as escolas de samba usando a própria forma espetacularizada moderna.

De uma forma menos crítica, e mais como um contraponto, em meados da década de 70, por exemplo, na contramão do movimento liderado pela Beija-Flor de crescimento espantoso das alegorias e encarecimento das apresentações, a União da Ilha do Governador, escola que acabara de ascender ao primeiro grupo em 1974, realiza desfiles considerados na época como os campeões na opinião do público, mas que não contavam com grande quantidade de recursos para sua realização. Era o lema do “bom, bonito e barato” que a escola implantou através do trabalho da carnavalesca Maria Augusta, professora da Escola de Belas Artes. Eram carnavais que primavam pela leveza das fantasias, o colorido dos adereços e a liberdade dos componentes para brincarem, o que diminuía gradativamente nas outras agremiações. Eram grandes e alegres apresentações, com bastante comunicação com as arquibancadas, que renderam à Ilha o terceiro lugar em 1977, com “Domingo”, a quarta colocação em 1978, como “O amanhã” e o vice-campeonato em 1980, com “Bom, bonito e barato”, este último já com o carnavalesco Adalberto Sampaio e dos autores Robertinho Devagar, Jorge Ferreira e Edino Capeta, em que a escola exaltava suas características mais marcantes:

“Colori com toda a minha simpatia / Um visual de alegria /
Cante comigo essa / Canção de amor / Sou a comunicação / Não
tenho luxo nem riqueza / Há simplicidade e beleza / Na festa do
meu coração. / Muito bom, / O meu bonito é barato / Da
simpatia, o retrato / Do povo no carnaval. / Obrigado, madrinha
Portela / Que me ajudo a caminhar / Por onde andei / Pelos
caminhos meu nome deixei / Nos Confins de Vila Monte eu
decantei / Com um sorriso de esperança / A Praça Onze, delirei
/ Domingo, na sutileza do amanhecer / Meu colorido encantou
você / O amanhã? O que será? O que será? / E outra vez na
passarela / Colorida e tão singela / O sangue novo faz toda
gente vibrar / Sou, sou eu / Trazendo felicidade / Sou eu.”

⁵² Ricardo Góes, Ronaldo Soares, Chocolate e Fernando de Lima. Maiores são os poderes do povo. Se liga na São Clemente! São Clemente, 1998.

Como menciona a letra do samba, os enredos da escola tratavam de temas cotidianos, como um dia de domingo no Rio ou as aventuras e crenças humanas na tentativa de descobrir como será o futuro, bem ao contrário dos enredos da história oficial ou não-oficial comuns na época. A composição também afirma que ela, a União da Ilha, é o “sangue novo”, ou seja, a mais nova escola que faz o público sambar e se divertir.

No entanto, mesmo com os grandes desfiles que fez, a Ilha nunca chegou a ser campeã, com os títulos sendo concedidos às escolas que gastavam mais e eram mais luxuosas. Na década de 90, sua diretoria resolve então investir para que a agremiação seguisse o modelo das outras, deixando seus enredos leves e enveredando em temas pesados históricos. O resultado foi bastante negativo, pois a escola não conseguiu se equiparar em luxo e riqueza com as outras e perdeu seu grande diferencial, o que culminou em sua queda para o grupo de acesso em 2001, com o enredo patrocinado “A União faz a força, e com muita energia”, desenvolvido pelo carnavalesco Wani Araújo, discípulo de Joãosinho Trinta.

Mas crítica realmente veemente ao espetáculo aconteceu em 1990, com a São Clemente, que levou para a avenida o enredo “E o samba sambou”, dos carnavalescos Carlinhos Andrade e Roberto Costa, com samba dos compositores Helinho 107, Mais Velho, Nino e Chocolate, como destacado abaixo:

“Vejam só! / O jeito que o samba ficou... e sambou / Nosso povão ficou fora da jogada / Nem lugar na arquibancada / Ele tem mais para 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-sintores”, 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.”

A agremiação, localizada no bairro de Botafogo, na Zona Sul carioca, se caracterizava desde meados da década de 80 por enredos com algum tipo de reivindicação, num momento em que foi posto fim ao regime de ditadura militar no Brasil e algumas escolas seguiram uma linha de dura crítica social e política. Em 1990, quando decidiu criticar o show da avenida em

plena Sapucaí, acabou repassando alguns dos aspectos mais marcantes da manifestação da qual ela própria fazia parte.

Logo no início do samba, a agremiação faz uma referência aos ingressos e fantasias caros que afastaram muito as comunidades que acompanhavam as escolas o ano inteiro, mas não podiam nem desfilar nem assistir às apresentações. Como foi visto anteriormente, este é um processo longo de encarecimento do desfile, que recentemente tem sido revertido graças às doações de fantasias a desfilantes mais pobres.

Em seguida, se remonta aos dirigentes (lee-se, na maioria das vezes, bicheiros) que usam o poder aquisitivo para contratar os melhores passistas, as melhores portas-bandeira, os melhores mestres-salas e os melhores intérpretes de samba. É a era da profissionalização de alguns setores das escolas. Se antes cada componente participava de determinada agremiação por torcido ou algum tipo de identificação, se tornaram comuns aqueles que oferecem seus serviços às escolas, numa relação comercial típica do mundo empresarial. É um fenômeno que começou na contratação dos carnavalescos e artistas que confeccionavam os desfiles, e que se estendeu a setores como a bateria, a comissão de frente e o grupo de cantores. Profissionais que fazem apresentações de samba no exterior com sua escola, participam de ensaios em clubes e casas de show e, muitos deles, sobrevivem do carnaval.

O samba também critica outra característica muito abordada dos espetáculos produzidos na Sapucaí: o grande número de artistas, neste caso não os sambistas, mas atores, cantores e modelos que participam da festa, que se transformou num espaço excelente para aparecer e fazer marketing pessoal. E a necessidade de estar na imprensa para sobressair e alcançar a fama, mesmo que efêmera, é um fenômeno próprio da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, nas quais as escolas de samba estão inseridas.

Além disso, a indústria da produção da fama é extremamente rentável, e os considerados “famosos” são o motivo de diversas revistas, colunas nos jornais e programas de TV. No carnaval, a rede de televisão Rede TV, por exemplo, transmite desde 2004 somente curiosidades sobre os famosos na chegada à Sapucaí e aos desfiles dos blocos de Salvador e das escolas de São Paulo, deixando apenas como pano de fundo a manifestação cultural que está por trás de toda aquela movimentação.

Apesar de na maioria das vezes serem pessoas totalmente alheias às tradições culturais do samba, para algumas agremiações, a presença dos famosos deve ser incentivada e valorizada. O argumento de alguns diretores é que, com figuras conhecidas nacionalmente participando de suas apresentações, sua agremiação estará mais presente na mídia, não faltará ao noticiário sobre a vida corriqueira dos artistas. É que, numa sociedade em que são

estimulados os desejos de aparecer e de ver os outros, ganha espaço o culto à pessoa, à personalidade, e muito pouco ao que ela faz ou representa. Assim surgiu o cargo de madrinha de bateria de escola de samba, em 1985, quando a Mocidade Independente de Padre Miguel convidou a modelo Monique Evans para desfilar à frente de seus ritmistas. O que ela tinha feito para merecer representar a bateria que criou as paradinhas do samba? Era famosa é a resposta mais acertada. Daí por diante, surgiram outras madrinhas, boa parte modelos e atrizes em busca de seus quinze minutos de fama, algumas que acabaram se eternizando no cargo, como a modelo e empresária Luma de Oliveira. Raras são as agremiações que concedem o cargo a uma passista de sua comunidade. E mesmo as agremiações mais resistentes vêm cedendo à pressão para buscar publicidade. Foi o que aconteceu no caso da Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 2007, em que depois de uma jovem da comunidade ter sido eleito na quadra rainha da bateria, foi anunciada a troca dela pela cantora Preta Gil, filha do ministro da Cultura do primeiro mandato do governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), Gilberto Gil, como relatou o site de fofoca sobre famosos, em que se percebe uma clara decisão da escola de criar mídia em cima de sua madrinha:

“Preta Gil é a nova madrinha da bateria da Mangueira, uma das escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro. Ivo Meireles, diretor da agremiação, convocou uma entrevista coletiva para a tarde desta quinta-feira (16), depois de revelar que já não agüentava mais receber ligações de jornalistas querendo saber quem ocuparia o disputado posto. (...) Vestindo calça jeans, camiseta com transparências e sapato rosa e dourado, Preta ocupava lugar de destaque na mesa principal e parecia bastante enturmada com os integrantes da bateria da escola.

Ela mostrou-se emocionada ao ouvir o anúncio de que era a madrinha da bateria de 2007.

_ O convite é uma emoção única, uma surpresa. Estive na quadra há duas semanas como de costume. Gosto de vir aqui aos sábados porque sempre tem muita gente bonita. Nessa semana Ivo me perguntou o que eu achava e fiquei emocionada, sem palavras. Na minha boca só cabia “sim, sim, sim!”. Não tem como dizer não para a Mangueira. Pra mim, fazer parte da escolha de Carlos Cachça e Cartola vai mudar a minha vida, que vai ser dividida em “antes e depois” deste acontecimento.

(...)

Ela ainda explicou que terá que se dividir entre os dois ‘carnavais’ mais badalados do Brasil, o do Rio de Janeiro e o de Salvador, onde seu pai abriga o camarote Expresso 2222.

(...)

Ivo Meireles explicou porque, depois de tantos anos de tradição, a escola trará uma celebridade no posto de madrinha da bateria.

_ Em 84, criei um concurso pra madrinha da bateria. Nunca teve celebridades porque ela não se submeteria a isso, a ter que disputar a preferência com meninas da comunidade. Mas, por questões internas, este ano resolvi inovar.

Ele contou como o nome de Preta surgiu como o mais indicado para ocupar o posto.

_ Primeiro veio o convite para gravar a vinheta da Globo, porque o mandato da rainha de 2005, Jaqueline Nascimento, já tinha terminado. O presidente sugeriu que mandássemos uma passista qualquer, mas aí lembrei da Preta, que está sempre nos ensaios e é próxima da comunidade. Daí, além da vinheta, chamei pra tudo. A Preta brilha que é um absurdo, vai ser uma madrinha *tsunami*.”⁵³

Além do surgimento da madrinha de bateria, a escola de samba usada como trampolim para a emergência da fama exerce outras mudanças nas agremiações. Um exemplo claro é a substituição das mulatas e dos destaques que desfilavam nos carros alegóricos por um batalhão de modelos, atores e cantores, que após os desfiles garantem fotos e tomadas de TV que darão audiência aos meios de comunicação. Com a noção de o espetáculo da Sapucaí é feito para ser coberto jornalisticamente, em tempos em que não eram instaladas na avenida grandes gruas de TV e que a maioria das câmeras ficava no lado direito da Marquês de Sapucaí, no fim da década de 80 e início da de 90, existia até mesmo disputa entre destaques-artistas em busca de lugares nos carros que ficassem mais favorecidos às câmeras.

Por outro lado, num mesmo tom nostálgico dos últimos versos do samba que a São Clemente levou para a avenida em 1990, a Portela em 2004 tomou uma atitude que, curiosamente, acabou gerando muita mídia para a escola: tirou do posto de madrinha de bateria a apresentadora e modelo Adriane Galisteu e colocou em seu lugar Maria das Dores Rodrigues, a dona Dodô, na época com 84 anos.

Ao mesmo tempo, um ano antes, tinha estreado à frente da bateria da Beija-Flor Raíssa de Oliveira, menina de apenas 12 anos de Nilópolis que havia acabado de vencer um concurso de passista mirim promovido pelo telejornal RJ-TV, da Rede Globo. Raíssa e Dodô roubariam a cena das musas naquele ano, e, após o carnaval, se entrevistaram numa matéria publicada no site www.ocarnavalcarioca.com.br:

“Elas são de gerações completamente diferentes, sendo que uma tem idade mais que suficiente para ser avó da outra, mas ambas

⁵³ Disponível em www.babado.ig.com.br

têm a mesma disposição e amor às suas bandeiras para defender suas respectivas escolas no mesmo posto, que é a cobiçada posição de Rainha de bateria.

Estamos falando de Dodô, de 84 anos, que é a majestade da bateria da Portela, e de Raíssa, de 13 anos, que ocupa o trono da ala de ritmistas da atual campeã do carnaval, Beija-Flor de Nilópolis.

Colocamos a rainha mais idosa do carnaval carioca para fazer uma pergunta para a rainha mais nova e vice-versa. Confira o bate-papo da realeza do samba:

Dodô pergunta - Qual foi sua reação ao saber que você foi escolhida rainha de bateria da Beija Flor?

Raíssa responde - Eu juro que nem desconfiava. Sempre são mulheres e atrizes, e sou muito nova para isso. Fiquei muito feliz, pois nenhuma garota de minha comunidade tinha assumido este posto. Acho que mostrei para todos que qualquer garota pode ser também. Todo mundo é igual e capaz de chegar aonde cheguei aqui em minha comunidade.

Raíssa pergunta - Gostou de ser chamada para rainha da bateria da Portela? Você largaria a Portela para ir pra outra escola? Qual foi seu primeiro ano de desfile?

Dodô responde - Pensei que estavam de brincadeira comigo! Só podia ser brincadeira... Só colocam loirinhas, moreninhas, bonitinhas, e quando me chamaram eu sei que estavam me sacaneando. Mas gostei muito, pois a Portela sempre me prestigiou. Meus meninos ritmistas me receberam muito bem... Eu sou a verdadeira madrinha dos meus meninos. Quanto a sair da escola, se estou com 69 anos de Portela, tu acha que vou sair daqui, meu peixinho elétrico? Nem pensar! Nunca sairia da minha escola. Sou muito grata e bem recebida na Portela! Passei minha juventude toda aqui e não é depois de velha que vou sair da minha casa. A primeira vez que desfilei foi em 1935, como porta bandeira a convite de Paulo da Portela. Eu tinha 15 anos e logo no meu primeiro desfile já trouxe o campeonato pra casa! E agora, nesse primeiro ano como madrinha de bateria, também quero trazer o título para a quadra.

Dodô se despede - Raíssa, meu peixinho elétrico, só te dou um conselho: não deixe nunca o sucesso te subir à cabeça. Continue sempre bacana e legal com você é e siga as palavras de sua mãe. Eu estou com a juventude, pois vocês me levam. Eu sou popular!

Raíssa se despede - Dodô, eu te adoro! Você tem muita disposição e admiro muito seu vigor. A senhora vive intensamente e mostra para todos de sua idade que é possível viver bem depois de um certo tempo. Você é um exemplo de vida! Te mando muitos beijos.”

Na conversa entre as duas inusitadas madrinhas para os tempos do carnaval-espetáculo, percebe-se uma surpresa de ambas ao serem chamadas para o cargo, que as duas

revelam acreditar que só pertenciam às modelos e atrizes convidadas de fora da escola. A escolha delas, no entanto, pode ser explicada de maneira bastante simples. No caso da Portela, era o ano em que a escola revivia o enredo “Lendas e Mistérios da Amazônia”, de 1970, seu último título sem dividir o campeonato com nenhuma outra agremiação no carnaval, e o clima de nostalgia era condizente com a presença de Dodô na função. Já no caso da Beija-Flor, atendia à tal revalorização da comunidade discutida antes.

É exatamente sobre bambas que perderam espaço dentro das escolas de samba para elementos alheios ao carnaval que trata o enredo campeão do Império Serrano de 1982, “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”, que naquela época criticava o que ela chamou de “super-escola de samba S/A”, se referindo à de Sociedade Anônima atribuída a empresas com ações nas bolsas de valores cujos papéis podem ser comprados por qualquer cidadão:

“Enfeitei meu coração / De confete e serpentina / Minha mente se fez menina / Num mundo de recordação / Abracei a Coroa Imperial / Fiz meu Carnaval / Extravasando toda minha emoção / Oh! Praça Onze, tu és imortal / Teus braços embalaram o samba / A tua apoteose é triunfal / De uma barrica se fez uma cuíca / De outra barrica um surdo de marcação / Com reco-reco, pandeiro e tamborim / E lindas baianas / O samba ficou assim. / E passo a passo no compasso / O samba cresceu / Na Candelária construiu seu apogeu / As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer / Pedem passagem pros Moleques de Debret / ‘As Africanas’, que quadro original / Yemanjá, Yemanjá 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! / Bum, bum paticumbum prugurundum / O nosso samba minha gente é isso aí.”

Mais do que criticar o espetáculo do carnaval, o samba de Beto Sem-Braço e Aloísio Machado fala das transformações sofridas pelas escolas de samba ao longo de sua existência, desde o tempo dos desfiles de resistência da Praça Onze até a era do grande show, que após 1982 ainda se aperfeiçoaria e ganharia novas formas, passando pela comissão de frente das burrinhas e os enredos do Salgueiro na década de 60.

Um samba que reconhece a desvalorização das figuras tradicionais e da comunidade do samba operada pelo carnaval espetacularizado, e que ainda demonstra a percepção da escola de samba que, como fenômeno cultural, nasceu de um processo social de transformação e que, certamente, continua e continuará se modificando. Consciência mesma presente na composição para 2007 do mesmo Império Serrano e do mesmo Aloísio Machado,

mas agora em parceria com Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Senna e João Bosco, com o enredo “Ser diferente é normal: O Império Serrano faz a diferença no Carnaval”:

“A história do samba mudou / Bateria diferente, olha o toque do agogô / O primeiro destaque e a comissão / As novidades verde-e-branco, meu irmão.”

Mesma idéia de mudança presente também na sinopse do enredo apresentada pelo carnavalesco Jack Vasconcelos:

“Força inovadora do carnaval desde sua fundação, o Império Serrano foi a primeira escola de samba vinculada a um segmento profissional, os trabalhadores do porto do Rio de Janeiro. Nem por isso se tornou um gueto: a diferença era respeitada e havia lugar para todos. Jornalistas, funcionários públicos, donas de casa também opinavam e participavam. Por isso surgiu de forma tão forte e impressionante que se sagrou campeã, provocando violenta cisão na entidade representativa das escolas de samba da época, já que as co-irmãs se recusaram a aceitar a vitória da estreante.”

É interessante notar que essa percepção de que a agremiação é um fenômeno em transformação constante está sendo levado para a avenida justo no Império Serrano, que das grandes escolas, junto com Portela, foi uma das que menos se adaptou ou que mais demorou a se enquadrar no modelo desfile-espetáculo. Até 2005, os carros alegóricos do Império continuavam menores do que os de suas co-irmãs, e as fantasias mais simples. A agremiação chegou, inclusive, a ser rebaixado para o grupo de acesso, criticada por jurados e pela imprensa por não ter alegorias e roupas tão ricas e luxuosas, nem administração tão racional, como das outras. A Portela, salvo alguns desfiles em que prevaleceu a força de seu samba, como no vice-campeonato de 1995, com o enredo “Gosto que me enrosco”, também não alcançou mais resultados tão expressivos em termos de colocação do desfile.

Duas agremiações que, no entanto, nos dois últimos anos, vêm tentando se adaptar ao *show* sem perder suas características mais tradicionais, tão presentes e valorizadas ainda hoje. Tanto que, no carnaval de 2005, foi provocada uma grande comoção na avenida quando a velha guarda da Portela não entrou na Sapucaí junto com a escola devido a um problema num carro alegórico que acabou atrasando o desfile. O público vaiou a presidência da escola, que decidiu fechar os portões de entrada da passarela sem seus baluartes, e o protesto causado levou a Liesa a permitir que eles atravessassem parte da avenida sozinhos, sem outros

componentes, sem contar pontos nem tempo de cronometragem, ovacionados pelas pessoas presentes ao sambódromo.

Além disso, são escolas que, se por um lado destacam suas tradições, por outro passam por uma renovação intensa, com entrada de jovens integrantes, principalmente depois das reedições de sambas históricos no carnaval de 2004, “Lendas e Mistérios da Amazônia” na Portela e “Aquarela do Brasil” no Império, que atraíram novos sambistas. Renovação que fica evidente no noticiário da disputa do samba na Portela para 2007:

“Maior campeã do carnaval carioca com 21 títulos, a Portela apostou na renovação e escolheu o samba dos compositores Diogo Nogueira, Ciraninho e Celsinho de Andrade para representar a escola em 2007. Dez mil pessoas lotaram a quadra da agremiação em Madureira para acompanhar a festa. O resultado foi anunciado por volta das 4h da manhã deste sábado. Compositores da nova geração, Diogo, que tem 25 anos, estava concorrendo pela 2ª vez, e Ciraninho, que entrou na ala a poucos dias da entrega do samba, tem 26.”⁵⁴

6.3 Uma síntese: Vila Isabel e as metamorfoses

*“A grande paixão
Que foi inspiração
Do poeta é o enredo
Que emociona a velha-guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras,
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras,
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão.”*⁵⁵

Esse processo de renovação e de caminhada rumo à espetacularização também está sendo percorrido por uma outra grande agremiação tradicional carioca, mas que está obtendo resultados de forma bem mais rápida: a Unidos de Vila Isabel, campeã do carnaval de 2006,

⁵⁴ Disponível em http://odia.terra.com.br/especial/rio/carnaval2006/htm/geral_61899.asp.

⁵⁵ Martinho da Vila. Unidos de Vila Isabel, 1984.

repetindo o feito de 1988, quando conquistou o que era até então seu único título no carnaval com “Kizomba, a festa da raça”. A escola voltou a vencer justamente no momento em que entrou na avenida com um perfil diferente do que costumava ter, quando fazia um carnaval mais alegre e solto. E com um dado muito importante: um patrocínio da empresa estatal Petróleos de Venezuela (PDVSA) que não teve seu valor oficial divulgado, mas que, segundo jornais venezuelanos, podem ter chegado a US\$ 2 milhões, com participação direta do presidente Hugo Chávez nas negociações.

O dinheiro permitiu com que a Vila fizesse um caro e luxuoso desfile, repleto de alas da comunidade para contar o ideal de América Latina unida defendido por Simón Bolívar⁵⁶ no enredo “Soy loco por ti America - A Vila canta a latinidade”. Com um patrocínio muito peculiar e discutido, principalmente pela imprensa venezuelana⁵⁷, que argumentava contra o gasto de dinheiro do Estado para financiar uma programação cultural de outro país, a própria trajetória da agremiação foi muito particular até chegar à vitória.

A Vila Isabel havia sido rebaixada para o grupo de acesso no carnaval de 2000, depois de alguns de dificuldades financeiras para se manter no Grupo Especial. No Grupo de Acesso A, foram quatro anos, sendo o último dele, no qual foi campeã e ascendeu, com um enredo patrocinado pela prefeitura da cidade de Parati, no sul do Rio de Janeiro. Desde então, a Vila já vinha imprimindo um ritmo de carnaval diferente do que estava habituada, embora mantivesse a força do canto e da dança de sua comunidade. No primeiro ano de volta ao Especial, em 2005, contratou Joãosinho Trinta para desenvolver mais um tema patrocinado, o da indústria naval, que o carnavalesco não pôde completar devido a um problema de saúde. Foi um ano de estruturação, em que reformou sua quadra de ensaio e se manteve no grupo. Após o resultado de 2005, assumia a presidência da escola o empresário Wilson Vieira Alves, apelidado de Moisés, que já era superintendente da agremiação no ano anterior e tinha um proposta clara de administrar a Vila de forma empresarial, como faziam co-irmãs de sucesso nos desfiles. Foram contratados então a dupla que havia levado o Porto da Pedra ao sétimo lugar naquele ano, Alexandre Louzada e o diretor de carnaval Ricardo Fernandes, que levaram com eles a experiência positiva de rigidez no cronograma de feitura de alegorias e fantasias e de participação da comunidade nos ensaios.

Receitas que, como já foi mostrado antes, era quase uma garantia de sucesso, que se confirmou após as conversas com a Venezuela e o patrocínio, que acabou dando o título à

⁵⁶ Em 1826, Bolívar tentou promover uma integração continental ao convocar o Congresso do Panamá, dando início ao que seriam as Conferências Panamericanas.

⁵⁷ Ver anexos VI e VII

escola. No entanto, a Vila não escapou das críticas em relação à mudança de seu perfil, inclusive de seu maior ícone, o cantor e compositor Martinho da Vila, que se afastara da agremiação depois de não concordar com sua derrota na disputa de samba enredo.

Críticas às quais Moisés e Ricardo Fernandes responderam justificando que, se a Vila queria ser competitiva e não ser mais rebaixada para o grupo de acesso, tinha que fazer um espetáculo condizente com os padrões do Grupo de Acesso carioca, como revela a matéria do dia 1º de março de 2006 publica na versão *online* do jornal *Folha de São Paulo*:

“O presidente da agremiação atribuiu à vitória ao samba-enredo e à adoção de uma gestão empresarial.

_ A Vila precisava de uma boa quadra, de um bom barracão e de ter alegorias em condições _ disse.

O diretor de carnaval da escola, Ricardo Fernandes, fez coro às declarações:

_ Quem era saudoso de uma Vila Isabel bagunçada, com uma metodologia que levou a escola ao Grupo de Acesso no passado deve estar muito infeliz com esse campeonato _ disse. Segundo ele, antes a escola desfilava com 500 pessoas trajando camisas da escola e não havia horário fixo para a concentração.”

O número alto de pessoas desfilando sem fantasia e falta de regularidade no horário de concentração antes do desfile, como pode ser observado, são apontados como problemas na organização da Vila que a atrapalhava em anos anteriores e que teriam sido eliminados em 2006, destacando o que a nova administração da escola pretendia com as transformações anunciadas e comprovadas.

Foram alterações repentinas, mas não sem serem resistidas. O maior ponto de tensão dessas modificações bastante repentinas na Vila Isabel aconteceu no que diz respeito à disputa de samba-enredo na escola, o que acabou provocando a discórdia e o citado afastamento de Martinho da Vila da agremiação. Martinho representa a tradição dentro da escola, e tradição aqui nos termos que Eduardo Granja Coutinho utiliza para analisar a obra do portelense Paulinho da Viola, em que dizer que o compositor apaixonado pela azul-e-branco de Oswaldo Cruz preserva as tradições do samba em sua música significa que o tempo passado se faz presente em sua obra, não como algo cristalizado e sem vida, mas em permanente mudança, numa concepção dialética da cultura que a enxerga como uma ação criadora do sujeito, um organismo vivo, em constante mutação.⁵⁸

⁵⁸ COUTINHO, 2002.

Então, se Martinho remete à tradição da Vila Isabel, isso quer dizer também que ele foi agente de mudanças na agremiação. Quando se ligou à Vila, na década de 60, levou à escola um novo tipo de samba. Seu modo compactado de compor imprimiu métrica e mais poesia às letras carnavalescas. Os sambas antes do surgimento de Martinho e, de certa forma, do imperiano Silas de Oliveira, eram mais descritivos, e se tornou depois mais poéticos, com melodias mais simples e fáceis de cantar.

E a derrota de Martinho da Vila na disputa de 2006 para o grupo formado por André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos Petisco representou, em certa medida, uma derrota, pelo menos naquele desfile, do samba mais poético para o mais marcado por versos fáceis e em ritmo mais acelerado, atendendo às demandas dos desfiles atuais. Características que a leitura comparativa dos dois sambas pode comprovar. No primeiro deles, versos multifacetados, mais próximos do que se pode considerar um grito de guerra, de chamamento aos desfilantes a defenderem a Vila em sua passagem pela avenida, composto por André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos Petisco:

“Sangue caliente corre na veia / É noite no Império do Sol / A Vila Isabel semeia / Sua poesia em portunhol / E vai... buscar num vôo à imensidão / Dourados frutos da ambição / Tropical por natureza / Fez brotar a miscigenação / ‘Soy loco por ti, América’ / Louco por teus sabores / Fartura que impera, mestiça mãe terra / Da integração das cores / Nas densas florestas de cultura / Do sombrero ao chimarrão / Sendo firme, ‘sin perder la ternura’ / E o amor por este chão / Em límpidas águas a clareza / Liberdade a construir / Apagando fronteiro, desenhando / Igualdade por aqui. / Arriba, Vila! / Forte e unida / Feito o sonho do libertador / A essência latina é a luz de Bolívar / Que brilha num mosaico multicolor / Para bailar ‘La Bamba’, cair no samba / Latino-americano som / No compasso da Felicidade / Irá pulsar mi corazón.”

Percebem-se aí referências então a elementos típicos do imaginário latino-americano (estereotipado quase sempre), como o sombrero mexicano ou a idéia da miscigenação das raças. Além disso, é muito utilizada a menção a frases já presentes no imaginário das massas, como os termos “Soy Loco por Ti, América”, que no ano anterior ao desfile fazia parte do refrão da música de abertura da telenovela *América*, da Rede Globo, com a canção “Soy Loco por Ti, América”, de Gilberto Gil e Capinam; a referência a “La Bamba”, música de autoria desconhecida que mistura o rock’n rol estadounidense com ritmos tradicionais latinos e que fez sucesso mundial nos meados do século passado na voz de cantores como Ritchie Valens; e

à expressão “ser firme, sem perder a ternura”, frase célebre do líder revolucionário comunista Che Guevara. Um conjunto de recursos para que o público e os componentes pudessem cantar o samba na avenida diferente do usado por Martinho, adepto da linha melódica cadenciada, facilitando os movimentos do samba no pé:

“Avante Vila Isabel! / Vai afirmar / Que quando há união, dá pra chegar / No céu azul de quem quer o só voar / Nos sonhos possíveis de se realizar / Deus te abençoe ó grande América! / O teu novo mundo só quer amor e paz / E o paraíso de quem trabalha e faz / Mistura homogênea que satisfaz / Com as graças da velha mamãe África / Tempero, sabor e cor nas relações / Bailando na música e na mágica / Dos sons das ruas e dos salões / Simón Bolívar / Foi um bamba / Com rumba, candomblé, com tango e samba / Preconizamos seus ideal / Simón Bolívar / Foi o bamba maior / Com rumba, candomblé, com tango e samba / Preconizamos seu ideal / Soy loco, louco por ti / E falo em portunhol / Bom vinho nos faz sorrir / Amando a lua e o sol / Cantando a liberdade / Clamor de fraternidade / Eis o nosso sonho de carnaval.”

Não cabe aqui, no entanto, julgar qual dos dois sambas é melhor ou pior, mas apenas apontar suas diferenças. O fato é que a composição de André Diniz e parceria levou a Vila ao campeonato, e numa disputa acirrada com a Acadêmicos do Grande Rio, em que o quesito samba-enredo era o desempate. No fim, as duas agremiações terminaram com os mesmos 397,6 pontos, mas a favor da Vila porque a escola conquistara 39,9 pontos em samba-enredo, contra 39,8 da co-irmã. Diante disso, Martinho voltou atrás e reconheceu o mérito dos outrora adversários, como aponta em depoimento ao jornal *O Globo* de 2 de março de 2006:

“O samba hoje segue outro padrão, que eu não gosto, de privilegiar a empolgação. Não trabalha a melodia, a poesia. Neste tipo de padrão, a Vila tinha um bom samba.”

Consciente de que passou por essa transformação apontada anteriormente, a escola tentará em 2007 o bicampeonato com o enredo “Metamorfoses: do reino natural à corte popular do Carnaval - as transformações da vida”, que no próprio samba enredo de Evandro Bocão, André Diniz, Serginho 20, Carlinhos Petisco e Professor Wladimir expõe tal modificação, que possibilitou que em dois anos, a agremiação saísse do grupo de acesso ao campeonato do grupo especial:

“A Vila também se modificou / No universo do carnaval /
Lindamente desabrochou / E um sonho fez real.”

Um sonho de ser campeã que se fez real em um carnaval que também está em constante transformação, como cita o próprio título de seu enredo para 2007. Como exemplo desse processo de mutação contínua, pode-se citar que a Vila foi a primeira campeã de uma era que se inaugurou em 2006 no carnaval carioca e que ainda guarda muito mais de expectativa do que tempo suficiente para sua análise: a construção da Cidade do Samba, complexo de galpões equipados, com instalações elétricas, espaço para confecção de fantasia e segurança no trabalho para concepção do espetáculo levado à avenida. Com investimento de cerca de R\$ 90 milhões, a Cidade do Samba ocupa uma área de 92 mil metros quadrados na Zona Portuária da cidade. Cada escola de samba tem direito a um galpão com 19 metros de altura, com que as alegorias que serão levadas à avenida podem ser vista da forma como entrarão na passarela. Antes, isso era uma tarefa impossível na maioria dos velhos barracões, que eram baixos e com condições precárias. Além disso, com a possibilidade de concentrar a feitura das fantasias num só lugar, acredita-se que elas serão cada vez mais uniformes e bem acabadas.

Como nos estúdios de cinema de Hollywood, com isso as escolas de samba estão sendo inseridas de vez no processo industrial. Se antes os barracões não condiziam com o espetáculo apresentado na Marquês de Sapucaí, agora existe uma fábrica de carnaval, que deve mudar completamente ao longo dos próximos anos a maneira de se compreender e fazer os desfiles, pelo menos esteticamente. Um caminho em direção ao espetáculo que começa a se expandir, com planos de transformar o desfile do grupo de acesso A, no sábado do carnaval, num show tão competitivo quanto o de domingo e segunda-feira.

6.4 Relações com a mídia também se transformam

Com todas as modificações sofridas pelas escolas de samba ao longo de sua existência, as relações delas com a mídia, responsável (claro que não exclusiva) por algumas dessas transformações, também mudou. Se nos primeiros anos do século passado a imprensa era uma promotora e incentivadora da festa, através de seus entusiastas cronistas, foi ganhando ao longo dos anos um caráter mais de divulgador da festa, com interesses meramente comerciais. As colunas de carnaval que duravam o ano inteiro nos principais jornais do país desapareceram. E só é dedicado mais espaço aos festejos na proximidade de

sua realização. A televisão, apesar de ser o meio que mais intervém na feitura dos desfiles contemporâneos, começa a noticiar o carnaval com frequência apenas a partir dos meses de dezembro e janeiro. Toda a movimentação dentro das escolas em meses anteriores, como as escolhas de samba-enredo que chegam a reunir mais de 10 mil pessoas em quadras como a da Beija-Flor de Nilópolis, resultam, quando muito, em notas nos telejornais e principais meios impressos do país. Diminuíram também os programas de rádio que divulgavam as escolas. Em FM, atualmente, apenas dois programas fazem este trabalho durante todo o ano: *Domingo de Bamba* e *Vai Dar Samba*, ambos na estadual Roquete Pinto, comandados pelos jornalistas João Estevão e Miro Ribeiro, respectivamente. Na AM, sambistas como Rubens Confete, Dorina e Noca da Portela ainda tentam manter com dificuldade seus programas.

Na verdade, o que mais importa a grande parte da imprensa atualmente não é o envolvimento da população com o carnaval o ano inteiro, mas apenas o show lucrativo da Marquês de Sapucaí, em imagens certamente deslumbrantes que vendem jornais e rendem audiência às TVs e rádios, principalmente quando revelam a participação dos famosos na festa. Esse quadro da atual cobertura carnavalesca é constatado pelo jornalista Alberto João, do jornal *O Dia*, um dos idealizadores da sessão *O Dia na Folia*, na versão *online* da publicação:

“A cobertura é muito fraca. Os jornais e TVs esperam dezembro ou até janeiro. No *Dia* impresso, eu procuro sempre fazer matérias, mas o problema é conseguir tempo para conjugar *online* e impresso. Eu era contra a presença de rainha e madrinha de bateria famosa, porém estou mudando de pensamento, porque acho que infelizmente é a maneira de divulgar uma escola de samba e o carnaval. Cada quadra em uma final tem mais de 10 mil pessoas, e a imprensa fecha os olhos. O Bom Dia Rio e o RJ-TV, da TV Globo, dão notas curtas e mesmo assim, porque são donos do direito da festa.”

Uma realidade que só se modifica na internet, onde *sites* especializados dão ampla importância a todo o processo de feitura do carnaval. Assim, páginas como www.ocarnavalcarioca.com.br, www.tamborins.com.br e www.galeriadosamba.com.br não se preocupam apenas com a festa nos dias de folia, mas por ela em toda sua expressão o ano inteiro. Costumam ser o único meio, junto com os programas de rádio já citados, em que não se ignora ou se é deixado em segundo plano o fato de os ensaios técnicos de rua das escolas se constituírem verdadeiros “carnavais fora de época” nos bairros ou que, em alguns fins de semana precedentes ao carnaval, de 30 a 50 mil pessoas se reúnam nos ensaios técnicos da

Marquês de Sapucaí. São nos *sites* também que as escolas dos grupos de acesso ganham destaque, tendo seu carnaval também divulgado.

É o crescimento da audiência de páginas como essas que estão acabando forçando as versões *online* dos grandes jornais também criarem espaços específicos para o carnaval, como o que é *O Dia na Folia* ou o recém-aberto blog *Roda de Samba* no *Globo Online*, numa iniciativa dos jornalistas Frederico Soares e Leonardo Bruno, que já vinham tentando manter um noticiário mais freqüente do carnaval no *Jornal Extra*.

A relação das grandes escolas com a mídia também mudou. Hoje, ela é intermediada por assessores de imprensa profissionais, como acontece nas empresas mais estruturadas, e a figura mais antiga do divulgador sem formação em jornalismo tem ficado relegada ao rádio. Algumas agremiações também têm suas próprias publicações, como a *Revista da Mangueira* ou o jornal *O Beija-Flor*, que em novembro de 2006 se expandiu e ganhou uma TV *online* *O Beija-Flor*.

As escolas também já criam situações para estar na mídia. Na Beija-Flor dos últimos anos, por exemplo, alguns detalhes do desfile vêm sendo divulgados antes do carnaval com a certeza de que causarão polêmicas, como aconteceu em 2003, quando a agremiação tentou levar para a avenida uma representação de Jesus Cristo, causando atrito com a Igreja Católica. Outros adotam a tática da geração de expectativa e a apresentação de novidades que os carnavalescos sabem que chamarão a atenção da mídia apostando no repertório comum da imprensa, como quando Joãozinho Tinta divulgou só nas vésperas do carnaval que um astronauta da Nasa faria um vôo numa máquina movida a jato de ar sobre a avenida na abertura do desfile da Acadêmicos do Grande Rio, em 2002.

Características esta marcante de um grande espetáculo cuja preparação é consciente da cobertura que receberá da mídia. Características de um fenômeno vivo, que acompanha seu tempo, em constante mutação que, como foi visto ao longo de todo este trabalho, influenciou a cobertura da festa pela imprensa e foi influenciado pela participação de jornalistas, publicitários, artistas, ou seja, da mídia inserida no contexto de indústria cultural que produz a cada ano no Rio de Janeiro o maior espetáculo da Terra.

7 CONCLUSÃO

*“Chegou o carnaval
 Sou liberdade nesta avenida
 Meu canto é o grande astral
 Desmascarando a própria vida
 Na dança me embalei
 A contradança é a magia
 E no avesso que criei
 Você pode ser o rei desta folia!
 Vem, vem me querer...
 Eu acendi a luz da sedução
 Quem, quem vai querer?
 Ser mais um elo na corrente da ilusão?
 A terra não deixou matar a fome
 O índio conquistou a caravela
 Ai, amor, amor
 Vem ser a dama da noite mais bela!
 O craque vende o cartola
 O réu condena o juiz
 A mulata deita e rola
 Na inversão do meu país
 Enquanto há samba
 A festa continua
 Canta, meu povo
 Que a avenida é sua!”⁵⁹*

Ao fim deste trabalho, percebem-se claras as mudanças por quais as escolas de samba passaram desde sua fundação, na década de 20 do século passado. Mas evidente também é que todas essas transformações se inscreveram num contexto em que a sociedade se modificava, assim como a mídia, que aqui foi discutida do ponto de vista da influência que teve no processo de mutação das agremiações carnavalescas.

“Que ti-ti-ti é esse que vem da Sapucaí?”⁶⁰

⁵⁹ Juan Espanhol, Sylvio Paulo e Jarbas Cuíca. Quem vai querer? Arranco do Engenho de Dentro, 1989 e 2005.

⁶⁰ Darcy do nascimento, Djalma Branco e Dominginhos do Estácio. O ti-ti-ti do Sapoti. Estácio de Sá, 1984 e 2007.

Assim, inserida numa sociedade em que se produz cultura como espetáculo a ser consumido, foi sim a mídia grande impulsionadora do show que acontece todos os anos na avenida. Um processo, no entanto, em que as escolas de samba não foram passivas e omissas, já que sempre foram conscientes de que estavam participando de um jogo de concessões, desde sua fundação.

*“Gamboa, a Pequena África de Oba / Na Pedra do Sal viu despontar / A Cidade do Samba”*⁶¹

Quando Ismael Silva e a turma do Estácio criaram um bloco com diretoria de terno e gravata que recebeu o nome de escola de samba, na década de 20, a intenção era ganhar legitimidade das classes dominantes por meio de um carnaval ordeiro e negociar sua existência. Negociação que construiu no imaginário brasileiro um Rio de Janeiro que se tornou a cidade do samba, símbolo de uma identidade nacional forjada por governos e pela mídia.

*“Mantém sua essência / E segue a se transformar”*⁶²

Mas negociação possível por se tratar de uma manifestação que já nasceu sob o signo da transformação, originária de influências diversas, que não se rendeu a idéias cristalizadoras dos tradicionalistas, que vêem nos fenômenos culturais insígnias de relíquias inertes.

*“Sou eu, tenho samba no pé, sou sambista”*⁶³

Negociação possível também por se tratar de uma manifestação extremamente sólida, cujas bases, mesmo quando as escolas são inseridas no grande espetáculo, continuam sendo o sambista. Apesar de não estarem freqüentemente no noticiário dos grandes meios de comunicação, são eles que mantêm um sentido de unidade na escola.

⁶¹ Cláudio Russo, J. Veloso, Carlinhos do Detran e Gilson DR. Áfricas: do berço real à corte brasileira. Beija-Flor de Nilópolis, 2007.

⁶² Evandro Bocão, André Diniz, Serginho 20, Carlinhos Petisco e Professor Wladimir. Metarmofoses: do reino natural à corte popular do carnaval – as transformações da vida. Unidos de Vila Isabel, 2007.

⁶³ Toco, Rafael Só e Marquinho Marino. O futuro no pretérito, uma história feita à mão. Mocidade Independente de Padre Miguel, 2007.

*“Nesse mundo onde tudo é relativo / Minha escola é meu motivo / Meu maior prazer”*⁶⁴

São torcedores, são apaixonados, são os que lotam as quadras nos fins de semana no meio do ano e que fazem os delírios dos carnavalescos se transformarem em fantasias e alegorias de ferro, madeira e isopor. São os que vestem a camisa, se orgulham de sua escola e a defendem como seu patrimônio cultural.

*“Do gueto, um palco de glória / Corre em meu sangue a história”*⁶⁵

Na maior parte pessoas humildes, que contam através da sua história a história de exclusões da sociedade contemporânea. Que contam através de sua história a história das escolas de samba.

*“Quero brincar à vontade / Lembrar com saudade a minha raiz”*⁶⁶

São os que identificam na escola de samba não o circo ao povo, pensamento que alguns intelectuais querem fazer valer, mas sua identidade cultural, sua forma mais rica de expressão.

*“É chama eterna, dom da criação / Que fala ao pulsar do coração”*⁶⁷

Uma expressão na qual são criadores e agentes indispensáveis. Nada seriam os grandes e memoráveis desfiles sem a participação do sambista. O êxtase do “Chuê, Chuá” da Mocidade em 91, a euforia do “Peguei um Ita no Norte” do Salgueiro em 1993, o “Aquarela do Brasil” do Império Serrano de 1964 ou o “Yes, nós temos Braguinha” da Mangueira de 1984.

⁶⁴ Arlindo Cruz, Maurício, Aluizio Machado, Carlinhos Sena e João Bosco. Ser diferente é norma – o Império Serrano faz a diferença no carnaval. Império Serrano, 2007.

⁶⁵ Divid Souza, Fábio Costa, Francisco, William dos Anjos e Vagner Fonseca. Preto-e-branco a cores. Unidos do Porto da Pedra, 2007

⁶⁶ Márcio das Camisas, Professor Elísio, Mariano Araújo e Robson Moratelli. Caxias, o caminho do progresso, o retrato do Brasil. Acadêmicos do Grande Rio, 2007.

⁶⁷ Lequinho, Junior Fionda, Aníbal, Amendoim do Samba. Minha pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio colher a última flor. Estação Primeira de Mangueira, 2007.

*“Vamos mergulhar nessa jogada / A sorte está lançada / Hoje é o grande dia / No tabuleiro da emoção / Vou apostar na alegria”*⁶⁸

É o sambista que “bota fogo” na Sapucaí, risca o chão da Marquês, contagia com sua alegria. É quando há interação entre o sambista e o público (de sambistas ou não) das arquibancadas que se produz o desfile inesquecível.

*“E nesse canto de fé / Salgueiro traz o axé / E faz a louvação”*⁶⁹

É o que encara a agremiação quase como uma religião e que chora ao ouvir o grito de guerra do puxador na entrada da avenida. É o que brinca nos ensaios, “bebemora” nas escolhas de samba, compõe nos concursos de samba de quadra e de terreiro.

*“Reluz o show em formas sem fim / O homem e o poder da criação / Diga quem sou, sorria pra mim / No olhar da comunicação”*⁷⁰

E o que continua sambando quando os planos do carnavalesco dão errado, quando as alegorias quebram na avenida e quando a chuva destrói a fantasia. É brilho máximo do desfile quando as formas se esvaem. É brilho máximo da escola quando os holofotes da mídia se apagam para esperar o próximo carnaval.

*“O ninho da águia, celeiro de bambas!”*⁷¹

São os bambas, mas não mais com o sentido do início do século passado, quando eram os líderes dos marginalizados e perseguidos pela polícia. São bambas porque guardam as tradições das escolas, que a percebem como algo vivo dentro, sim, de uma competição de co-irmãs, em que as transformações são necessárias.

⁶⁸ Gustavo Clarão, Gilberto Gomes, Nando, Pablo Fernandes, P.C. Portugal, Dominginhos do Estácio. A Viradouro vira o jogo. Unidos do Viradouro, 2007.

⁶⁹ Dudu Botelho, Marcelo Motta, Zé Paulo, Luiz Pião. Candaces. Acadêmicos do Salgueiro, 2007.

⁷⁰ Ivinho do Cavaco, Totonho, Silvão e Jorge Remédio. De lambida em lambida, a Tijuca dá um click na Avenida. Unidos da Tijuca, 2007.

⁷¹ Diogo Nogueira, Ciraninho e Celsinho Andrade. Os Deuses do Olimpo na terra do carnaval – uma festa dos esportes, da saúde e da beleza. Portela, 2007.

“Taca fogo nas cinzas, não deixa apagar / Eu vou no samba afrevado, no chamego arretado / Pra lá e pra cá / Já rasgou a fantasia, homem da noite, mulher do dia”⁷²

São os que dão ao carnaval seu sentido. Príncipes favelados. Reis esfarrapados. Que brincam de inverter a realidade. Que subvertem a ordem do que devia ser. São as bambas que, mesmo em meio às influência da grande sociedade do espetáculo, não deixam a chama do samba se apagar.

⁷² Merrenga, Xande Sbrinho, Lula Inspiração, Bill Amizade e Aliomar. Teresinha, uhuhuuuu!!!! Vocês querem bacalhau? Imperatriz Leopoldinense, 2007.

8 SUÍTE

8.1 Anexos

ANEXO I – Vídeo do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1991, baixado do site www.carnavalaovivo.cjb.net. Em suporte de CD-ROM. Arquivo: Mocidade.

ANEXO II – Vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1988, baixado do site www.carnavalaovivo.cjb.net. Em suporte de CD-ROM. Arquivo: Vila Isabel.

ANEXO III

CNN diz que desfile de escolas do Rio é ilegal

Claudia Bojunga, *JB Online* (www.jb.com.br), 6/02/05

A CNN divulgou ontem, no site da rede na internet, uma matéria afirmando que o desfile das escolas de samba do carnaval carioca deveria ser considerado ilegal. Isso porque “deve todo o seu esplendor ao dinheiro das apostas do jogo do bicho.” O texto é de um repórter da agência de notícias Associated Press, no Rio de Janeiro.

A reportagem comenta que é conhecido dos cariocas o caráter contraventor de uma das mais importantes festas brasileiras e diz que o fato estaria patente, por exemplo, pela homenagem do Salgueiro aos bicheiros Miro e Maninho, no enredo deste ano. Imagens de pai e filho, que morreram no ano passado e eram patronos da escola, foram mostradas ontem em um carro alegórico.

O Secretário municipal de Turismo do Rio de Janeiro, Rubem Medina, em delaração ao JB , rebateu às críticas de forma veemente.

_ Esse é um problema que não cabe à CNN, eles devem estar com raiva porque não têm competência para fazer uma coisa parecida _ afirmou Rubem Medina.

O secretário explicou que o financiamento das escolas de samba vem da arrecadação dos ingressos do Sambódromo, da receita das propagandas e da Prefeitura do Rio.

Além disso, algumas agremiações são patrocinadas por empresas. A Grande Rio, por exemplo, recebeu R\$ 2,5 milhões da Nestlé, e a Mangueira ganhou apoio da Petrobrás com o enredo “Mangueira energiza a avenida. Carnaval é pura energia e a energia é nosso desafio”.

A novela *Senhora do Destino* também é citada por exibir a ligação entre o jogo do bicho e as escolas de samba, por meio do personagem de José Wilker, o Giovanni Improtta.

“Um bicheiro patrono de uma escola que não deixa ninguém chocado por aqui.”

O texto traz também uma explicação do antropológico Roberto da Matta sobre a relação ilícita: “Todo mundo sabe que os bicheiros sempre financiaram o carnaval. É a forma deles conseguirem uma legitimidade na sociedade.”

A CNN relata que na última década cerca 100 mortes podem ser ligadas ao jogo do bicho. E diz que Maninho teria sido provavelmente executado.

Sobre o assunto, a Associated Press ouviu o prefeito Cesar Maia, que defendeu o carnaval da cidade:

_ O financiamento das escolas de samba, hoje em dia, é completamente independente do jogo do bicho _ afirma o prefeito, na matéria.

A crítica se mantém quando a reportagem fala do caso do governo da Dinamarca que deu US\$ 189 mil dólares à Imperatriz Leopoldinense, que tem como enredo o bicentenário do escritor dinamarquês Hans Christien Andersen. O governo da Dinamarca retirou o apoio oficial ao saber, por meio de um jornal local, que o bicheiro Luiz Pacheco Drummond, presidente honorário da Imperatriz, tem ligações com o crime organizado e ficou seis anos na cadeia.

“Mas como já era tarde para pedir o dinheiro de volta o príncipe Frederik e a princesa Mary, da Dinamarca, cancelaram a vinda ao Rio.”

_ Quer proibir, pode proibir. A gente não faz mais e acaba _ disse Anísio Abraão David, presidente de honra da Beija-Flor.

ANEXO IV

Deu Giovanni na cabeça

Eliane Lobato, publicado no site Terra Notícias, disponível no endereço http://www.terra.com.br/istoe/1844/artes/1844_deu_giovanni_na_cabeca.htm

Na (então) pequena Juazeiro do Norte, no Ceará, um garoto que gostava de recitar os anúncios do sabonete Eucalol tal e qual ouvia na rádio ficou extremamente aperreado por ter sido reprovado no teste para locutor de uma tevê local. “Ao me ver desesperado, o cara falou: ‘Tem vaga para ator, quer fazer?’ Era para me consolar, e eu fui.” Assim, por acaso e como lenitivo da mágoa, nasceu o ator que hoje é considerado um dos maiores do Brasil. Mais: ele é

felomenal! José Wilker de Almeida, que aboliu o último sobrenome, faz tanto sucesso como Giovanni Improtta na novela *Senhora do destino*, da Rede Globo, que pode até alterar os rumos do folhetim. “Inicialmente, a Maria do Carmo (Suzana Vieira) terminaria com Dirceu de Castro (José Mayer), mas eu não esperava que a obsessão dele (Giovanni) por ela fosse tão longe. Ficou difícil para mim. Vamos gravar duas cenas de casamento e escolher com quem ela vai terminar no último capítulo”, garante o autor Aguinaldo Silva. E pode ser que Giovanni sobreviva ao término da trama, com um programa só para ele. “Surgiram consultas extraoficiais. O seriado teria o núcleo dele, a família e as pessoas que o rodeiam, como o Madruga. Mas só vou pensar nisso depois”, diz Silva. “Acho legal, engraçado. Mas seria para o ano que vem, segundo me disseram”, completa Wilker.

A maior prova de que seus bordões estão na boca do povo, veio no Carnaval: “Fui desfilar no sambódromo e fiquei 15 minutos ouvindo as pessoas gritarem ‘É fe-lo-me-nal!’”, conta. Em sua bela casa no Jardim Botânico, zona sul do Rio de Janeiro, ao lado do cachorro maltês chamado Cão, e de Belmira, a gata siamesa, o ator dá uma doce descrição de Giovanni. “A primeira marca dele é ser romântico. A segunda é ter um extraordinário senso de humor”, aposta. Nas ruas, Wilker colhe dicas. “Outro dia, um cara sugeriu falar da ‘lady smurf’ ou ‘lei de smurf’. Demorei a entender que era lei de Murphy. Adorei e já usei na novela.” Esse carisma todo pode passar a imagem de que bicheiro é legal? Wilker responde com voz bonita e pausada: “Isso talvez ocorra na cabeça de intelectual que consegue enxergar cabelo em ovo.”

Para ele, “Aguinaldo está muito mais para denunciar a ineficiência do esquema policial deste país do que para elogiar a figura do marginal.” A deputada Denise Frossard (PPS/RJ), que era juíza em 1993 e condenou à prisão a cúpula do jogo do bicho carioca, se permite uma brincadeira sobre o tema. “Veja só: o talento do Wilker é tão grande que até eu me apaixonei pelo Giovanni Improtta.” A sério, ela lembra que os papéis são inconciliáveis. “Corre o risco de as pessoas pensarem que o jogo do bicho é uma atividade inocente, quando, na verdade, é um véu para encobrir atividades criminosas pelas quais eles foram condenados.” O deputado federal Antonio Carlos Biscaia (PT-RJ), que pediu ao Ministério Público para investigar as homenagens feitas no Carnaval pelas escolas de samba Salgueiro e Mocidade Independente de Padre Miguel aos contraventores Miro e Maninho (já falecidos) e César Andrade (foragido), tem opinião parecida.

Esses debates submetem o ator a uma lógica repetitiva: de novo, Wilker rouba a cena. Mas nem sempre foi assim. “Meu primeiro trabalho em tevê foi tomar um soco na cara num seriado chamado O gavião. Depois fiz pontas em programas.” Natural que o jovem iniciante

procurasse, então, outras praias. Ele se mudou para o Rio e foi viver de teatro, participando de peças como *O arquiteto* e *o imperador da Assíria* e *Ensaio selvagem*. Tentou montar *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, mas só houve um espetáculo. “Fomos proibidos pela Bárbara Heliodora, que era presidente do Serviço Nacional do Teatro e achou que aquilo era subversivo.”

Um fato perpassa todas essas etapas de vida de Wilker, 58 anos: a participação em movimentos da chamada esquerda. Essa particularidade quase levou Aguinaldo Silva, que já trabalhou com o ator em sucessos como *Roque Santeiro* e *Fera ferida*, a um equívoco. “No início, o Wilker seria o jornalista Dirceu e o Mayer seria o Giovanni. Foi o Wolf Maia (diretor da novela) que me sugeriu a troca”, revela o autor. Mas Wilker também tem em seu passado experiências ao estilo Giovanni. “Eu e o Stephan Nercessian descobrimos, no início da carreira na Globo, que receber muitas cartas dava o maior ibope lá dentro. Então, passamos a mandar pilhas de cartas para nós mesmos.” Mais do que ficar famoso, ele ganhou muitos amigos na emissora. Como Miguel Falabella, que o define como “grande ator, companheiro solidário, engraçado, inteligente”. E o ano que começou com Giovanni será encerrado com a realização de um sonho. Depois de atuações memoráveis como o Vadinho de *Dona Flor e seus dois maridos* e o Lorde Cigano de *Bye bye Brasil*, Wilker será Lampião no filme *Os desvalidos*, de Francisco Ramalho.

ANEXO V

Grande Rio traz elenco de *Senhora do Destino* e fala sobre alimentação

Janaína Lage, publica na *Folha Online* no dia 08/02/2005, disponível em www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u105365.shtml

A Acadêmicos do Grande Rio confirma este ano a tradição de escola preferida dos artistas. A escola de Duque de Caxias vai trazer os principais atores da novela das oito para falar sobre a alimentação com o enredo "Alimentar corpo e alma faz bem".

A mistura entre ficção e realidade incluirá também gravações durante o desfile. As semelhanças não param aí: o bicheiro da novela, interpretado por José Wilker, é o presidente de uma escola de samba, a Unidos de Vila São Miguel. A escola de mentirinha trará para a avenida um enredo sobre a protagonista, Maria do Carmo, interpretada por Suzana Vieira, madrinha da bateria da Grande Rio na vida real.

Outros atores globais, como Letícia Spiller, Eduardo Moscóvis, Carolina Dieckman, Maria Maia, que é a rainha da escola de mentirinha, Ludmila Dayer e José Mayer também participam da apresentação.

A escola de Caxias tem o patrocínio da Nestlé. O carnavalesco Roberto Szanieck diz ter conseguido ampliar o tema proposto pelo patrocinador para falar sobre 'a alimentação do ser humano'. Nesta interpretação, a escola vai mostrar não só a fome de comida, como também de fé e de cultura.

Segundo Szanieck, o carnaval da Grande Rio será diferente em comparação com as outras escolas. "Fizemos uma pesquisa inversa, vimos tudo que já passou pela avenida e tentamos não fazer a mesma coisa. Usamos todos os tipos de materiais, desde conduítes de ar condicionado até pets [garrafas plásticas] espalhadas", disse.

O abre-alas vai representar Gaia, a mãe terra. Frutas, legumes, peixes, carnes e laticínios serão mostrados. Em seguida, a escola mostrará a industrialização do alimento e a diversidade culinária das regiões do país. Em seguida, a Grande Rio apresentará as festas e as comemorações que têm na comida um dos seus principais elementos, como Natal, Ano Novo, Dia das Mães, casamentos, Páscoa e festa junina.

A Grande Rio vai mostrar ainda os sentidos relacionados à alimentação, como visão, tato, olfato e paladar e sobre a energia que os alimentos produzem, com aminoácidos e ácidos graxos.

Fé

A parte mais subjetiva do enredo mostrará a fome de espiritualidade e de fé, as vertentes que criaram religiões como o cristianismo e os cultos africanos. O carnavalesco destaca, no entanto, que o objetivo não é polemizar. 'Não queremos falar da religião e sim do simbolismo dos alimentos que são usados em oferendas e doações em diversas crenças', disse.

Na seqüência, a escola vai mostrar a fome de cultura, com apresentação dos diversos tipos de arte. Segundo o carnavalesco, o último carro da escola é uma mensagem para "acabar com a discriminação e as barreiras que isolam os seres humanos para pôr fim à fome no mundo".

A Grande Rio é a penúltima escola a desfilar no Carnaval do Rio de Janeiro. A Beija-Flor, uma das favoritas deste ano, vai fechar as apresentações.

ANEXO VI

Jornais venezuelanos destacam título da Vila Isabel no Rio

Agência EFE, publicado em 02/03/2006

Caracas - Os jornais venezuelanos destacam hoje em suas manchetes a vitória da Unidos de Vila Isabel no carnaval carioca, já que a escola foi patrocinada pelo governo do presidente venezuelano Hugo Chávez.

O enfoque dado pelos jornais se distanciou dos comentários burlescos e sarcásticos de comentaristas de rádio e de televisão. Um deles chegou a sugerir que a Força Armada Nacional (FAN) patrocine outra escola de samba em 2007 em troca de permitir que militares venezuelanos desfilem de tangas.

Os jornais e as rádios também não entraram em um acordo em relação ao valor do patrocínio dado à Vila Isabel pela estatal Petróleos da Venezuela SA (PDVSA), já que alguns falavam em US\$ 450 mil, e outros em US\$ 2 milhões.

O jornal "El Universal" traz em sua capa a foto do carro alegórico que tinha uma imagem de 14 metros de altura de Simón Bolívar com um coração vermelho na mão direita, qualificada de "figura polêmica", que fechou o desfile da escola.

"Carro de Bolívar ganhou no Rio" era a manchete do matutino "2001", que também imprimiu em sua capa uma grande fotografia da imagem do líder da independência, assim como os matutinos "Diario Vea" e "El Nuevo País".

"Bolívar com plumas premiado no Rio" foi o título da contracapa do "El Nuevo País", que acrescentou que a escola carioca ganhou graças ao melhor samba-enredo, chamado "Soy loco por ti, América", que, segundo o jornal, "resume o pensamento do presidente Chávez".

O jornal "El Nacional" trouxe em sua capa uma fotografia com torcedores da Vila Isabel festejando a vitória com uma bandeira venezuelana e reproduziu a letra do samba-enredo, que em uma de suas estrofes diz "arriba, Vila, forte e unida, feito o sonho do libertador", e "a essência latina é a luz de Bolívar".

O matutino "Reporte" assegurou em sua capa que "mais de 500 bolivarianos viajaram ao Rio de Janeiro com todas as despesas pagas" para animar o desfile da Vila Isabel.

"Enquanto em Caracas o povo recebe um carnaval de segunda (...), mais de 500 bolivarianos viajaram ao sambódromo do Rio de Janeiro com todas as despesas pagas para enaltecer o Bolívar carnavalesco da escola de samba paga pela 'Choroesa'", acrescentou, referindo-se ao roubo de dinheiro público em que a PDVSA supostamente está envolvida.

ANEXO VII

A última do *Jornal Nacional*

Urariano Mota, publicado no site *La Insígnia* de fevereiro de 2006, disponível em http://www.lainsignia.org/2006/marzo/ibe_008.htm.

Na última semana, o *Jornal Nacional* pregou no público brasileiro mais uma das suas peças. Nas edições após o carnaval, enquanto o mundo inteiro havia noticiado:

"A samba group backed by Venezuelan oil money was declared carnival champion Wednesday" (Washington Post, 1.3), "The annual parade competition at Brazil's famous Rio de Janeiro carnival has been won by a samba group largely funded by the Venezuelan government (BBC News, 1.3), "A samba club backed by Venezuelan President Hugo Chavez took first place in Rio de Janeiro's Carnival on Wednesday with a performance that promoted Latin American unity but steered clear of his outspoken opposition to U.S. influence" (ABC News, 1.3), "Escuela Unidos de Vila Isabel gana carnaval de Rio de Janeiro 2006" (Xinhuanet, China, 2.3).

O jornal, melhor dizendo, O jornal da TV Globo, cuja sede é no mesmo Rio de Janeiro onde se deu o espetacular primeiro lugar da escola de samba de Vila Isabel, fez um não menos espetacular silêncio. Se nos fazemos entender, a coisa não é bem que o JN tenha deixado de dar a notícia da vitória da Vila Isabel. Isto, sob evidente constrangimento, foi realizado. O estranho é o silêncio sobre a repercussão mundial de um título para uma escola de samba do Rio, estranho silêncio de um telejornal que adota um tom ufanista, brasileiro-sangue-bom de Brasil Grande salve, salve. Se a repercussão em todo o planeta do carnaval do Rio de Janeiro deixou de ser notícia, a sua ausência no JN é digna de dois ou três comentários.

A notícia sob constrangimento

Antes do resultado, na edição de 27.2.2006, tudo que o JN viu da escola campeã foi "A Unidos de Vila Isabel cantou as belezas da América Latina. Lhamas, sombreros mexicanos". Um pouquinho pouco, deveria ser dito, principalmente quando se agigantava, no desfile da campeã, um boneco de Simón Bolívar de 13 metros de altura. E mais as figuras de Che Guevara, Abreu e Lima, Tiradentes, un poquito más que llamas que maman y sombreros, por supuesto. Pero na edição de 1.3.2006, o JN se redime, e descobre a impossível de não ser mirada figura de Simón Bolívar: "Na passarela, lhamas, sombreiros, deuses, símbolos astecas e a homenagem ao herói Simón Bolívar. O revolucionário que sonhou com uma única nação para os povos latino-americanos".

Pero, pero: diferente de anos anteriores, a notícia do primeiro lugar dessa escola de samba veio como um apêndice, ao fim de um bom enche-lingüiça. Se não, mirem: somente depois de se saber dos malotes com 560 notas, anotem, de se ir a arquibancadas, a envelopes que serão abertos, a perdas de pontos na contagem, etc. etc, aí por volta do décimo rato momento aparece a escola Vila Isabel. No décimo primeiro instante o mestre-sala da Vila chora, até o raro momento em que os belíssimos lhamas voltam, e bandeiras da Venezuela aparecem, com a informação, dita de passagem, que a escola recebera um milhão de dólares da petrolífera da Venezuela. Se olvidamos esta cifra que é de Jefferson, o anão Roberto, pero não de Bolívar, o gigante Simón, pois se divulgara antes em toda a imprensa um patrocínio de 500.000 dólares, é de se notar que numa reportagem de 3 minutos e 41 segundos, a Vila Isabel recebeu míseros 30 segundos para a razão do campeonato, o seu desfile. A própria notícia do prêmio de campeã veio em sétimo lugar na edição de 1.3.2006.

Diferente da notícia do campeonato da Beija-Flor, no carnaval do ano passado. Em 9.2.2005, o anúncio de "Beija-Flor é tricampeã" foi o destaque do jornal. Como um samba-enredo no ar, de salve, salve a gente bronzada do Brasil, ela abriu o JN em tom de apoteose. Na primeira ala, "os foliões lotaram uma das arquibancadas da passarela do samba". Na segunda, "se divertiram, cantaram, dançaram até a chegada dos malotes". Na terceira, a Beija-Flor começa a crescer. Na quarta, tensão e transporte para...Na quinta explodir "A festa do tricampeonato incendiou as arquibancadas". E partiu pro abraço, como completaria o narrador-mor das inenarráveis partidas de futebol. Tudo era alegria. Imagens de riso e emoção para a vitória da "escola que mostrou a história do cristianismo e dos sete povos das missões no Rio Grande do Sul".

A razão, as razões

Como se vê, a notícia, até mesmo na sua ausência, vem construída muitas edições antes. A reportagem, queremos dizer, a fórmula de reportagem do Jornal Nacional construída como um thriller, com antes, durante e depois na burra ordem que um dia foi rejeitada por Godard ("Todo filme tem começo, meio e fim", disse-lhe uma vez um crítico. E Godard, "sim, mas não nessa ordem"), a fórmula que se repete ano após ano, com os closes nas lágrimas para expressar o sentimento, com a voz que narra a imagem dos negros na beleza e no luxo, uma exceção de todos os anos da imagem negra, essa fórmula pronta vem de vários carnavais.

Mas a terra gira, a roleta e a história com ela. Improvável era até então, no mundo dos desfiles das escolas e dos sambas-enredo, um sentimento à esquerda, com o devido perdão de Mano Décio, ou mesmo da afirmação de algo antiimperialista. O enredo teatral, de megaspetáculo, com todos os equívocos das sínteses apressadas, com os costumeiros

assassinatos dos fatos históricos, jamais poderia prever o destaque para o herói Simón Bolívar, erguido com mais de 13 metros de altura sob o patrocínio de um governo anti-Bush. Quis o gênio de Hugo Chávez, esse nome que não se pronuncia no JN, e se o for jamais com um tom simpático, quis a imprevisibilidade do presidente venezuelano e com ele a roda histórica que assim fosse. Pois Chávez é o homem que até mesmo na cena da coroação de reis e de rainhas sempre roubará a cena. Quem sabe, em tom de broma, arrancando a coroa real e assentando-a na própria cabeça, para depois, com mil perdões devolvê-la ao dono.

Pois foi esse homem que vindo da Venezuela para o Brasil, e do Rio de Janeiro para todo o mundo, no carnaval entrou nos periódicos da Inglaterra à China como financiador de escola de samba, e, pior para a mídia brasileira, como o sócio da campeã dos desfiles em 2006. É mesmo um gênio do mal, como o pinta Bush. Daí que a "sua" escola apareça no JN como um cortejo de lhamas e sombreiros, antes do resultado da apuração. Depois, na vitória, com os mesmos lhamas acompanhados pelo gigante Bolívar, pero destituído de qualquer conteúdo político, sem menção a Guevara e ao general Abreu e Lima, esse bravo de Pernambuco que foi lutar em toda a América. A repercussão mundial dessa vitória, de novos personagens que entram na passarela do samba, dessa "politização" à esquerda na alegria, não entra nem pode nem deve entrar na pauta do Jornal Nacional. Daí o silêncio, o vago ar de absurdo silêncio, gerado pela notícia que pulou fora da pauta de todos os anos. Uma ausência assim, em um jornal ufanista que adora notícias do Brasil no mundo, chega à fronteira da ficção-maravilha. Como diria Zeca Pagodinho, só no cinema.

ANEXO IX

Escolas de samba, cultura popular**Suplemento Especial *Correio Braziliense* de 22 de janeiro de 1978**

As Escolas de Samba começaram a viver sua atual crise quando o sambista, para quem a Escola é uma casa, o único lugar onde ele pode se realizar totalmente, começou a perder a voz ativa, a iniciativa, sendo substituído por profissionais (cenógrafos, coreógrafos, etc.) de classe média, que interferiram num processo de cultura popular altamente característico. O repórter João Bosco Rabello passou 10 dias no Rio e trouxe 20 horas de material gravado, resumidos nesta edição. O papo foi na casa de Candeia, pras bandas de Jacarepaguá. Muita cerveja e uma madrugada toda em claro. Presentes Paulinho da Viola, Carlos Elias e um gravador num canto da sala, esquecido, mas ligado, registrando fielmente o que foi dito. Participando da conversa, o jornalista do Rio Ruy Fabiano e João Bosco Rabello do **Correio Braziliense**, este último com exclusividade sobre o material. No fim, um saldo positivo: algo que vira um importante documento do samba.

O MOTIVO

Transformadas em centro de atenções do carnaval carioca, as escolas de samba atravessam a mais séria crise de sua história, iniciada em agosto de 1928, com a fundação de Deixa Falar, por um grupo de sambistas do Estácio. O que inicialmente era apenas uma comunidade com a finalidade única de cantar sambas e brincar os carnavais, uma forma barata de diversão, acabou envolvida com o crescimento da cidade, pela indústria do turismo e suas conseqüentes implicações. Hoje, elas enfrentam este incômodo dilema: reagir contra a crescente descaracterização – que entre outras coisas colocou o sambista como um elemento decorativo dentro da escola – ou assumir de vez a carapuça de máquina de fazer dinheiro, que já provocou até o apelido de Escolas de Samba S/A.

Este ano, as costumeiras discussões que antecedem o carnaval foram precipitadas por um fato que acentuou mais ainda as correntes que disputam a liderança nas escolas: a escolha do samba-enredo da dupla Jair Amorim/Evaldo Gouveia para representar a Portela. Compositores de ligação recente e discutível com o universo das escolas de samba, (Evaldo Gouveia, por exemplo, declarou não gostar de carnaval e aproveitar os feriados para descansar em um afastado sítio) tiveram seu samba-enredo indicado pela direção da escola, apesar dos protestos gerais, dos mais expressivos compositores da escola. Mas a reação não foi menos

violenta: Paulinho da Viola, Clara Nunes, Candeia e Monarco, nomes dos mais conhecidos da agremiação de Oswaldo Cruz, são apenas alguns dos que não se conformam com o fato e, a protesto não desfilarão este ano.

Porém, o recente episódio da Portela, reflete a gravidade da crise das escolas de samba. Para muitos, talvez a maioria, trata-se apenas de um acontecimento isolado, restrito ao âmbito da famosa escola de Madureira, quando a verdade é muito mais ampla e complexa. A verdade trata do esmagamento de uma cultura popular por elementos estranhos a essa cultura, uns na ambição desmedida de faturamento e outros ávidos de promoção pessoal e profissional. Esse processo não é de hoje que se vem desenrolando, pois, já em 1946, Cartola se afastava de Mangueira, escola que fundou, por um desentendimento com Hermes Rodrigues, que tentava fazer campanha eleitoral através da verde e rosa usando os sambistas e o prestígio da Mangueira. Muitos fatos antecederam esse processo massacrante de deformação dos valores culturais das comunidades de samba, mas ele será mais facilmente compreendido a partir de depoimentos valiosos como o do compositor Nelson Sargento, de uma memória invejável e um vasto currículo dentro do samba, além de uma participação as suas mais importantes na história da Mangueira. Mas Nelson é uma figura à parte, de uma riqueza interior belíssima e de uma força de espírito rara, qualidades que aliadas ao seu talento de compositor, pintor (de quadros e paredes) e convivências com Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Alfredo Português, Cartola e outros, lhe conferem uma indiscutível autoridade para falar do assunto.

Sobre Candeia, outra grande expressão do samba e que também participa dessa edição especial do CB, juntamente com Paulinho da Viola e Carlos Elias, há muito pouco o que falar, pois é figura que dispensa comentários. Filho da Portela, como o classificam alguns, Candeia há muito se bate numa luta desigual, tentando desmascarar a grande farsa armada em torno das escolas, pelas empresas de turismo, com a cumplicidade da própria Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, cujo presidente Amaury Jório, defende literalmente o princípio de Escolas de Samba S/A Candeia abriu uma alternativa para os sambistas: o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, que deve ser entendida exatamente como uma alternativa e não como uma antítese, no dizer de Paulinho da Viola. A propósito, Paulinho trava com Carlos Elias e Candeia, uma discussão sobre a situação das escolas de samba em nossos dias, num papo que começou por volta das dez horas da noite e só foi terminar pelas 6 da manhã seguinte, com muita cerveja e muita descontração. Esse papo está reproduzido na íntegra e, com exclusividade nesta edição e já pode ser considerado como um

documento da maior importância, um registro que certamente deve ser levando em conta, principalmente pelos sambistas, alvos principais do trabalho desses compositores.

Outra figura que comparece com o seu esclarecimento de igual valor é o compositor Elton Medeiros, que a exemplo de Paulinho (por sinal seu parceiro) e de Candeia, Carlos Elias e Nelson Sargento, é também um estudioso do assunto e sempre preocupado em manter “acesa a chama” (isso é verso de Paulinho) de uma formação cultural de um povo, manifestada de diversas formas, mas que tem na escola de samba, talvez, a sua mais forte raiz.

Disso tudo, resumidamente, podemos contar com esclarecimentos preciosos, como o batismo da Portela por uma Yalorixá africana; a exploração do mito de Natal, por elementos invasores e principais responsáveis pela deturpação e inversão dos valores dessa cultura; a existência de uma frente interessada em apagar a memória até da história do país; a omissão de determinados setores oficiais com relação ao problema; a ausência do sambista na AESERJ, que deveria ser a entidade mais interessada na defesa de seus direitos, mas que exerce papel inteiramente oposto; a imposição do nome Portela, por um delegado de polícia e, uma série de outras denúncias que precisam chegar ao público e à consciência de cada um. O problema é mais grave na medida em que se observa, hoje, uma deformação a tal nível nas escolas de samba, que fica mesmo difícil, praticamente impossível, entender uma cultura de raiz e até vislumbrar os horizontes de suas verdades, seus hábitos e o comportamento interno das mais tradicionais agremiações do Rio de Janeiro.

A abordagem que deveria ser feita, o que deveria ser dito, e até opiniões sobre a edição deste caderno, bem como a sua validade ou não, tudo isso, foi longamente discutido por Paulinho da Viola, Candeia, Nelson Sargento e Elton Medeiros. Claro que o assunto não foi abordado em toda a sua profundidade, pois para isso, seria preciso muito mais que algumas páginas de um jornal: seria necessária uma longa e dedicada pesquisa, cujo resultado teria de ser publicado em um livro. Mas, dentro do espaço que tínhamos, procuramos colocar uma visão sincera do sambista com relação a todo este processo comercial.

Deve ser destacada ainda a importante presença do jornalista carioca Ruy Fabiano, que participou da noite em casa de Candeia e do papo com Nelson Sargento, além de troca de sugestões e de idéias mantidas com ele, de fundamental importância para esta publicação.

As fotografias de todo este caderno foram feitas em épocas diferentes, parte delas na Avenida Presidente Vargas, com a participação do próprio Paulinho da Viola, no carnaval passado. Publicamos também, uma foto inédita tirada por Paulinho, na concentração da escola, focalizando Beki Klabin e um autêntico passista de escola de samba em primeiro plano. Outro documento inédito fornecido por Paulinho e Candeia, com exclusividade e

publicado na íntegra, é um trabalho de André Motta Lima, Candeia, Paulinho e Cláudio Pinheiro, entregue em 1974 ao presidente da Portela, Carlinhos Maracanã, relatando os desejos dos membros da comunidade e tecendo críticas que consideraram construtivas para a escola.

João Bosco Rabello

O BATE-PAPO

O papo foi na casa de Candeia, pras bandas de Jacarepaguá. Muita cerveja e uma madrugada toda em claro. Presentes Paulinho, Carlos Elias e um gravador num canto da sala, esquecido, mas ligado, registrando fielmente o que foi dito. Participando da conversa, o jornalista do Rio Ruy Fabiano e João Bosco Rabello do Correio Braziliense, este último com exclusividade sobre o material. No fim, um saldo positivo: algo que vira um importante documento do samba.

Paulinho da Viola – Eu acho que as pessoas estão pegando aspectos isolados. O negócio não é esse. Nós temos de pegar aquilo que aconteceu. Primeiro nós temos de fazer um levantamento da história do samba. O que ele significou, como ele surgiu, porque/em que condições/quem eram as pessoas que faziam isso no começo, em que condições elas faziam, o que eles diziam, o que eles comiam, o que eles pensavam, porque eles tomavam cacete.

Candeia – Isso que você tá falando aí é o que eu considero cultura própria do sambista, que é onde se choca com “esses caras” que não têm vivência, esse conhecimento. Isso exatamente, em termos objetivos: a comida, a vestimenta, o linguajar, tudo isso faz parte dessa cultura.

PV – Mas por que acontecia isso? Que processo é esse que fez com que a escola viesse se mantendo num determinado nível, com seus valores próprios, na época considerados...

C – válidos?

PV – Não, não. Considerados coisas de marginais. A linguagem do samba, tudo o que significa essa coisa chamada samba, o cara como se veste, como ele anda, como ele come, o que ele fala, como ele dorme, as palavras que ele diz, a maneira como ele diz, o vocabulário, tudo dele, entende, né? Isso aí são marginais. Isso aí são seres marginalizados, é gente que vive... são semianalfabetos...

C – Andar com o violão antigamente embaixo do braço era coisa de marginal. Com o pandeiro então... entrava no cacete.

PV – Se você não consegue situar isso dentro da história do povo da gente, dentro da cultura brasileira, dentro da história do povo carioca, da cultura carioca, o que é isso, como é que esses caras começaram, que relação é essa que eles começaram a ter com o chamado Poder, que força eles tinham para se impor, a ponto de dizer: “Ah, já que nós não podemos acabar com esse negócio que tá aí, a gente faz o quê?” Vamos institucionalizar isso. Criando o quê? Criando desfile oficial. Agora, tem o seguinte...

C – Prestação de Serviços.

PV – Se não contar essas coisas todas, que o nome da Portela foi uma coisa imposta por um delegado de polícia, que não era esse nome, se não contar esse negócio todo, se não contar a história das escolas de samba... com detalhes, não adianta.

C – Eu sou contra. Eu sou contra.

PV – Você é contra, Candeia, mas não adianta nada. Porque realmente aquilo que já foi dito, há dez, quinze anos atrás, sabe como é que é...? Em nenhum jornal é possível fazer isso. Você vai ter que dar um quadro, um panorama atual das escolas de samba, atacar aquilo que tem que ser atacado, aquilo que tá mais em evidência, mais claro, denunciar aquilo que tá mais, sabe... isso que o Bosco tá dizendo, você chega numa escola de samba hoje, nego tá cantando. “Ô jardineira, porque estás tão triste”; samba de rádio; “tudo está no seu lugar”, e os sambas de rua não estão sendo cantados...

Carlos Elias – Nada está no seu lugar, essa é a verdade.

PV – É, os sambas enredos são escolhidos arbitrariamente, não existe democracia nas escolas, quer dizer, o povo da escola não vota, isso é que tem que ser denunciado, entende? Não existe um Conselho Fiscal que seja representativo de escola, essas coisas todas têm que ser denunciadas.

C – O sambista não tem participação ativa no samba...

PV – Participação ativa no samba. Uma escola hoje é uma coisa abstrata, quer dizer, quando uma escola deveria apesar de, aquele negócio que a gente falou na entrevista, apesar de: compromissos com turismo, e coisa e tal, apesar de ser uma coisa já infiltrada e tudo, deveria, (deve) prevalecer dentro da escola valores que são fundamentais à manutenção do samba, quer dizer: uma escola de samba o que é? Implica inclusive no seu patrimônio, na sua história, no seu patrimônio cultural, quer dizer, o que é o que é? Todos os seus elementos antigos, toda a história daquilo ali, o acervo, a maneira como se dançava, os sambas tradicionais, escola de samba.

C – Exato. Pra lhe fazer lembrar, que aí eu sou obrigado a citar...

PV – Se não disser isso tudo, não adianta, eu já tô falando há uns quinze anos, tô cansado.

C – Pra me lembrar e pra manter sempre acesas todas essas formações...

PV – Eu não consigo mais falar...

C – Pra tentar mostrar é que a criação da Quilombo tá aí. Pra tentar mostrar o que era o jongo, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, uma série de manifestações que praticamente estão em extinção, tá igual à fauna, que o homem chegou lá e depredou. Então, pra manter esse tipo de coisa, é necessário que haja uma lembrança viva, porque sem as coisas tradicionais, a coisa se perde realmente. Porque nossos filhos vão perguntar dentro de pouco tempo, nossos netos, talvez, sei lá, o que foi o sambista.

Ruy Fabiano – Memória, né?

PV – Memória, muito simples. Então, naquilo que hoje é considerado folclórico, tudo bem...

C – Mas aí há outro detalhe...

PV - ...mas que seja, entendeu, colocando, em nível, mesmo do seu povo conhecer sua história.

C – Mas nós no Brasil, nós no Brasil...

PV – Isso já justifica o Quilombo.

C – Mas nós no Brasil, nós temos um outro detalhe, Paulinho, que nós consideramos as coisas relacionadas com a nossa cultura, até, por exemplo, na música popular, consideramos subdesenvolvidos, por exemplo, o baião, o xaxado, o carimbo, essas coisas assim, são consideradas músicas inferiores, classe C, compreende?

PV – Exato, mas...

C – Não, não é assim pra mim, pra você, mas então, essa tendência que nós temos...

PV – Tinhorão cansou de denunciar isso, hein?

F – É a mentalidade subdesenvolvida, né? A reverência às coisas que vêm de fora.

C – Exatamente. É uma tendência que faz com que...

PV – Agora, temos que denunciar as razões dessa tendência. Uma das coisas que parece evidente, meu Deus do Céu, é que parece que tem uma coisa armada, um complô armado, sempre houve nesse país, um complô para...

C – Guerra Fria?

PV – Não, não. Para apagar a história do país, rapaz. Pra apagar, pra mentir, pra contar história diferente, pra inventar coisas que não existem e toda vez que você tenta trazer à tona a verdade, vem nego e afunda.

RF – Pra reintegrar o papo: você estava falando de um livro, que livro é esse?

C – Bem, o livro é o seguinte, contém fatos... (*refere-se ao livro “Escolas de Samba: árvore que esqueceu a raiz, de Candeia e Isnard Araújo, publicado pela Editora Lido e pela Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, em 1978*).

RF – Quem escreveu o livro?

C – O Isnard, Ivan (?) ficou mais ligado em colher depoimentos (*Isnard Araújo, criador do projeto do Museu Histórico Portelense*). Esse livro tem até uma historinha. Quem ia escrever esse livro era eu e o Paulinho. Mas, falta de tempo, não conseguíamos nos encontrar, e eu me liguei no Isnard pelo fato de ele ter assumido lá, e eu ter sugerido a ele fazer um levantamento do Museu da Portela. Então, aproveitando o depoimento do pessoal da Velha Guarda da Portela, sempre senti necessidade de registrar esses fatos.

RF – É a história da Portela?

C – É.

RF – Mas é uma abordagem sociológica?

C – Aí é que vêm os detalhes. O livro, a princípio, era apenas um levantamento histórico da Portela.

RF – Memória da Portela.

C – É, memórias da Portela, mas a coisa se tornou tão profunda, o entusiasmo da gente foi tão grande, que não começamos a expandir todos os fatos com relação ao samba, basicamente a história da Portela. Mas não está preso unicamente à Portela, entendeu?

RF – Partindo da Portela, abordagens mais amplas, né?

C – Perfeitamente. Agora, com fatos, inclusive procurando evitar isso que o Paulinho falou aí: ser mais um livro estatístico, nesse aspecto, não. Pelo menos, eu estou contando aquilo que eu sinto, dando minha opinião, dando meu depoimento com relação a coisa que assisti, daquilo que eu vivi na minha vida de samba.

RF – Visto de dentro, então!

C – Perfeitamente. Sem pretensão literária, que nós não temos nem condições, apenas fazendo um trabalho que via servir, com toda a humildade, como um documento.

RF – Esse livro já tá pronto?

C – Já.

RF – Vão lançá-lo quando?

D – Deve ser lançado no final deste mês.

RF – Legal.

C – Sim. E vai por aí afora. Ele é um pouco crítico, mas também contém fatos relativos à Portela, tem muita coisa interessante. Muita gente não sabe, por exemplo, que o próprio Estácio mesmo, o próprio Ismael Silva participava do que ele chamava: “Vou na Roça”. Roça era Oswaldo Cruz, apenas o Estácio teve o privilégio de ter sido oficialmente registrado primeiro, mas o movimento de sambistas, é da mesma época.

RF – O Estácio era mais centralizado.

C – É, mais centralizado...

PV – Mas o pessoal antigo, ó Candeia...

C – Não, não tiramos o mérito de...

PV – O pessoal antigo sempre falou que quem trouxe o samba foi o pessoal do Estácio.

C – Perfeito, eles participavam com o Paulo da Portela, inclusive com o caso do seu Napoleão, que era jongueiro, era negócio de jongo, cruzado na linha das almas, tinha que pedir licença na hora da entrada. Tinha uma irmã do falecido Natal, que ia com o seu Napoleão, que morava ali pra baixo (*Dona Benedita morava na rua Maia Lacerda, no Estácio*), que freqüentava a casa das baianas (*Tia Ciata, Bebiã e outras*) ali na Praça Onze, e tal, aquele negócio todo.

PV – Olha, isso não vem ao caso, mas a Portela é cruzada na linha das almas. Descobri isso por acaso.

C – Cruzada na linha das almas não, a Portela tem como madrinha, é batizada por uma yalorixá africana. É a única Escola de Samba que foi batizada por uma yalorixá africana, Dona Neném, entendeu?

PV – Esse aspecto de escola de samba é uma coisa que nunca foi falado. Esse aspecto que é um outro lado do negócio, isto é, não sai numa matéria, isso dá muito trabalho, tem que estudar...

C – Ah, mas também não vou vender meu peixe todo pra vocês, senão vocês vão publicar antes do meu livro, vão esvaziar meu conteúdo (risada). Então, vocês comprem o livro e depois copiam aí. Foi um trabalho de pesquisa muito grande, rapaz, não foi mole fazer não. Tive de levantar muita gente aí. Seu Caetano. Olha, queres ver uma polêmica? Já começa por aí. Nós não tiramos seu mérito, não ferimos todo o lado positivo de contribuição que ele deu à Portela, mas abordamos o assunto com clareza, de uma tal maneira, porque são

testemunhos de pessoas que ainda estão vivas e que negam que Natal foi esse mito, pelo menos que dizem que foi. O fundador, isto e aquilo...

PV – Não foi bem isso. Mas não foi mesmo...

PV – Atualmente, eles estão explorando o nome, a figura do falecido Natal para tudo, entendeu como é que é o negócio? Fizeram do Natal uma espécie de bandeira e tão explorando esse mito até hoje. Tem coisas realmente inexplicáveis. Mas isso a gente não vai dizer, porque nós não tamos aí pra denegrir a imagem de um homem já falecido e que o saldo dele foi positivo. Ninguém tira o mérito dele não. O saldo dele é realmente muito positivo em termos de samba, mas também não é o que exploram por aí, que falam, não chega a ser mesmo. Acima dele existem pessoas, vamos dizer, em relação à Portela, que foram muito mais importantes para a Portela e que não tiveram a notoriedade que alcançou o Natal. Como o Caetano, como o Rufino, o Paulo da Portela.

RF – Ele era uma figura especial, independente de tudo.

PV – Bem, mas o que tem a ser dito para os sambistas...

C – Coisas diretas...

PV – Sambistas: vocês precisam tomar consciência com relação ao que está acontecendo, porque o que está acontecendo é o seguinte, todo sambista tem que tomar conhecimento do que está acontecendo, todo sambista, quer dizer, todos aqueles caras que têm realmente um vínculo, ligados à escola, tudo aquilo que tem sido feito até hoje com relação às escolas é um negócio que precisa ser esclarecido, precisa ser discutido, como estamos discutindo aqui. É que parece que existe um complô, a impressão que se tem é que tudo que existe nos ambientes todos de escola de samba, é sempre no sentido de apagar uma memória, rapaz, apagar no sentido assim de dizer: “O passado foi uma coisa que morreu”.

C – Eu sei. Deixa eu fazer uma referência, Paulinho. Por que você não fala da minoria dos autênticos? Quer dizer, a minoria dos autênticos é o tipo de...

RF – Isso tem outro motivo, né, quer dizer...

Carlos Elias – Tradição já era!

C – É a frase deles. Agora, uma coisa que você é culpado. Paulinho, eu queria que você conversasse com o Isnard: o Hiram tá explorando aquela entrevista que você deu naquela ocasião (73), até hoje...

PV – Não está.

C – Não está?

PV – Não tá. Eu li o que ele falou a meu respeito. Que em 68 eu...

C – Não, você não tá me entendendo, ele não está explorando porque ele declarou isso. Ele apenas cita isso, ele diz: “eu tô falando como tradicionalista e tal...”

PV – Posso falar que o Hiram... aquilo ali, rapaz, eu voltei a falar nessa entrevista, não adianta ele explorar, porque eu voltei a falar o seguinte: apesar do compromisso existente hoje, das escolas com o turismo, com não sei o quê, porque nós não podemos realmente imaginar uma comunidade fechada, isolada, não sei de quê, “patati patatá”, tudo isso que já falamos há cinquenta anos, o samba, mantém, é necessário para ser samba, manter certos valores fundamentais dele, senão desvirtua tudo, então isso ficou muito claro, quer dizer, não tem, não pode explorar nada. Eu não quis justificar a situação atual, pelo contrário, eu disse que apesar dessa loucura toda, é necessário ter certos valores que façam com que aquilo tenha um peso realmente verdadeiro e não essa coisa falsa, rala, artificial, que já é a substituição desses valores, sabe como é que é, posso enumerar aqui, pô!

RF – Padroniza algumas coisas...

PV – Claro.

C- Certo, Paulinho. Agora, uma coisa que era muito importante, não parece nada, mas que tem que ser dito alto e bom som, é de que, eu sei que é teu pensamento também, falo por você, no caso, de que toda a nossa luta, todo nosso trabalho, pra não ser confundido, nós não temos nenhum interesse político, não pretendemos ser diretor da Portela, nós falamos como sambistas, pelo que vivemos, certo? Quer dizer, por trás de nossa posição, não existe nada a ser escondido. Não tenho pretensão, não quero ser diretor, não quero ser tesoureiro, não quero honraria, não quero receber nada assim pra mim. Com toda sinceridade, mal comparando, não vou dar uma de Pelé, cruzar os braços e dizer que tá tudo bom, uma democracia bonita, e tal, igualdade, tudo jóia, certo? Dar uma de Pelé e deixar o barco pegar fogo. Então, nosso trabalho, é claro, não estamos lutando em honra própria, mas e até por aqueles que não têm condições de falar, eu às vezes até chamava a atenção do Paulinho e dizia: “Olha, Paulinho, você tem, quer queira, quer não, uma posição de liderança perante esse pessoal, eles esperam que você... tem que chegar e falar, porque a gente tem realmente que falar. Agora, pra mim, é até uma satisfação que você Paulinho esteja mais entusiasmado que eu. Eu que já tô me sentindo um pouco desgastado cansado de estar brigando aí, e você vem essa: “Não, nós temos que falar, temos que... sei lá”. Eu confesso a você que até me surpreendeu essa tua atitude agora, viu, malandro?

PV – É isso que... não, rapaz, peraí...

C – Não, não que eu esteja negando as coisas que você faz não, você não modificou nada, não, mas é uma posição realmente assim, mais, assim...

PV – Mais ativa, mais ativa...

C – Mais ativa, é isso, vamos dizer assim. Não é que você fosse um omissor diante da situação não, mas é que realmente...

CE – Chegou uma hora que a coisa... a gente fica naquela de achar que vai melhorar...

C – Ah, exato, exato, positivo. Eu esperava que chegasse ao ponto que chegou. Você nunca esperava talvez, Paulinho saber que...

PV – Não tô fazendo defesa de coisa nenhuma. Tô querendo dizer o seguinte: é só pegar as entrevistas que eu já entreguei na mão de vocês, que nós fizemos naquele quadrado, eu, você, Elton e Martinho.

C – Perfeito, perfeito.

PV - ...e a que eu dei pro Torquato, pô, cansei, e ainda deve ter mais lá em casa, em...

C – Mas hoje você fala com um tom de objetividade que talvez não falasse com tanta clareza.

PV – Ó, eu já assumi coisas assim, por exemplo, a revista Homem queria que eu fizesse uma matéria sobre... é aquele negócio que a gente não sabe. Eu, rapaz, não tô a fim mais de fazer coisas, entende, como a gente vem fazendo até hoje, Candeia, de dar entrevistas como Quixotes, sabe como é que é? Sabe, querendo... não tem sentido. O que nós temos que fazer hoje é realmente armar um time contra isso que tá aí, mas um time assim, quer dizer, o Quilombo tá lá, ele vai sair, ele vai fazer... Não tem que colocar o Quilombo contra nada, sabe. Com a antítese não sei de quê, nada disso. Nós temos que colocar o Quilombo como uma coisa a ser construída, como uma alternativa, mas não precisa colocar como antítese. Outra coisa: o que nós temos que fazer é chamar na responsabilidade uma porção de gente que vive falando de escola de samba há uma porrada de tempo... ô desculpe! Não sabia que tinha mais gente aí...

C – Não, não tem nada não, isso é até o palavrão mais bonito que se diz por aqui.

PV – Sabe o que é? É que a gente fica sem querer assumir uma posição mesmo de luta, de todo mundo na luta. Não adianta mais um jornalista escrever um negocinho, não adianta. Tem que fechar todo mundo numa coisa só, discutir o assunto profundamente, como já foi feito há muitos anos atrás, negócio de seminário de samba, simpósio que teve em 69, que nós temos tudo isso lá registrado e tudo, e fazer outro, num outro nível, quer dizer, aquilo de 69 foi feito só pra “acoxambrar tudo”, acomodar, tinham as teses, e tudo ficou lá. O que tem de ser feito hoje é negócio pra sair um documento definitivo sobre escola de samba. Mas

uma coisa definitiva, assim, levantamento de tudo, histórico, chamar todo mundo que teve realmente, palavra e peso dentro dessa história toda, trazer o depoimento dessa gente, fazer, se possível, até um livro, que uma coisa dessas...

C – Com essa profundidade toda, só um livro.

PV – Eu acho que não precisa ser exatamente um livro. Pode ser numa linguagem jornalística, mas pode ser um documento muito importante, porque aí, esgota isso, sabe como é que é, senão a gente vai passar a vida inteira naquele negócio que eu te falei: todo ano antes do carnaval tem um cara perguntando: “O que você está achando, como era antigamente? Hoje tem muita pluma, botaram não sei o quê.” Muitas entrevistas que nós demos já se perderam, muita coisa já se perdeu, que não é de hoje isso, é desde aquele tempo, pó, entende? Sei lá. Então, isso aí eu acho que tem que ser denunciado sempre, mas não nesse nível em que as coisas ficam abstratas, sabe? Olha, o crioulo de escola de samba ficou por baixo, o sambista não sei de quê, o sambeiro não sei de onde, a classe média... não, nada disso. Isso aí já era. O que tem de ser colocado é isso: fazer um levantamento mesmo, sério, das escolas de samba. O seu comportamento atual, das suas relações internas, de como se vota numa escola, em que situação está o povo, realmente, da escola, se está votando ou não, quem decide, como é que se decide, como é escolhido o samba-enredo, sabe como é que é? Que interesses tem por trás disso, quanto se fatura, onde vai esse dinheiro, essas coisas todas, pô!

Carlos Elias – Quanto se gasta pra tentar ganhar um samba-enredo? Essa dupla gastou cerca de 70 mil cruzeiros, o Norival Reis e o parceiro dele gastaram quase 40...

Paulinho da Viola – Isso aí, não somos nós que estamos dizendo, foi o próprio Hiram mesmo que disse nos jornais. Hoje em dia tá todo mundo aí pra faturar, quer dizer, o cara assume essa. O cara que tá dirigindo uma escola de samba, ele não pode fazer isso, Candeia. O cara que dirige, que tá fazendo o carnaval, assume o seguinte: “Tá todo mundo aí para faturar mesmo”. Tá nos jornais, pô! Não dá mais pra desmentir.

C – Olha só, outra bobagem que o Hiram falou. Olha a inversão de valores: que a escola está perdendo estes anos por culpa nossa (*a Portela não ganhava desde 1970*), os tradicionalistas.

PV – Porque estamos de fora?

C – É, não sei, não entendi.

Ruy Fabiano – Dentro do processo deles.

C – É, nós tradicionalistas é que somos culpados.

PV – Nós tamos aí dentro, rapaz. Nós fomos chamados este ano, como já disse na entrevista, me recusei a fazer samba-enredo...

C – Uma bandalheira o que ele falou. Ele inverteu tudo, presta atenção, inverteu...

RF – Ele quer dizer o seguinte: o fato de vocês não compactuarem com eles só trava o processo que eles querem implantar dentro da escola.

C – Mas, como compactuar? Olha, vamos fazer uma análise rápida, pra depois o Paulinho falar, que ele é mais objetivo. Olha como é difícil, no clima atual o processo que eles criaram, tá difícil. Eu respondo por mim. Por exemplo, ter que corromper bateria pra colocar meu samba, eu tenho que pagar, pra adquirir simpatia, porque senão eles boicotam mesmo. Porque o clima atual é em relação ao dinheiro. Tem que ter torcida organizada, levando gente de fora da escola, tem que reunir, por exemplo um grupo do bairro em que eu moro, ensaiar aqui, de tarde, e levá-los em caravana, de ônibus, o cara vai pra curtir um choppinho...

Carlos Elias – Pagar ingresso de todos eles na porta...

C – É, tem que investir nisso tudo, pra poder competir dentro da escola, com a minha torcida, aquela facção, senão eu vou pegar no microfone, vou cantar sozinho, ninguém vai cantar comigo.

PV – O que tem de ser denunciado é o seguinte: dinheiro, sabe como é, dinheiro, a própria corrupção, ela sustenta a mentira durante até muito tempo, isso já foi dito, de outra forma, tô parafraseando aí, mas não vai sustentar durante todo o tempo, porque essa droga vai ruir, rapaz. Não tenha ilusão, vai ruir, as pessoas vão começar a perceber...

C – Eles tão com o poder na mão. Paulinho fala em termos objetivos. Pra mim, beleza... eles não vêem beleza naquilo que eu vejo. Eles não vêem graça na Neuma, na Maria Joana do Império Serrano, na Tia Vicentina, na Tia Clementina, certo? Eles não vêem beleza nesse pessoal. A beleza que eles querem ver é a da estética daquela mulher seminua, daqueles quadris bonitos, quer dizer, um negócio onde a minha posição em relação à deles já está completamente distanciada. A nossa posição está completamente distanciada.

PV – Ninguém tem nada contra essa mulher, seminua, é que...

C – Não, eu gosto...

PV – O problema é isso, não tem nada a ver, mulher pelada sambando.

C – É gostoso, é bonito, toda mulher de corpo bonito é interessante. Até uma outra mulher é a primeira a reconhecer a beleza daquela. Acho que a coisa tá sendo configurada de uma maneira, tá sendo colocada no lugar das coisas fundamentais, com relação ao samba.

CE – Substituição da comissão de frente.

C – A comissão de frente, por quê? Porque comissão de frente são aqueles coroas da antiga, e que até não podiam mais sambar, tavam naquela de prestar um serviço à escola, era um negócio de manter aquela dignidade do sambista e tal. Isso foi substituído por mulheres jovens, exuberantes, lindas. É isso. Então, esse processo, entra por quê? Pra agradar o chamado mercado de consumo, agradar o turismo. A imagem do nosso carnaval não está sendo vendida corretamente, porque o carnaval é uma festa que devia ser vendida como integração do povo, quer dizer, o patrão e o empregado desfilando na mesma escola...

PV – Você se engana. Ela está sendo vendida corretamente, porque ela está, você usou bem o termo, quer dizer, sendo **vendida**. Então, corretamente, por quê? Porque os caras querem isso mesmo. A gente, você já cansou de ver anúncio, assim, não tô falando que o turismo fez isso, entende, mas a gente já cansou até de anúncio. Eu já vi um anúncio do Haiti, para Executivos, que era uma mulher seminua, sabe, com o seio de fora, sabe, era um convite para negócios pro Haiti e pra ser lá, pra uma ilha dessas, Havaí, não sei onde é que é. Era uma mulher com o seio de fora, entendeu? Eu já vi declaração de nego, aqui, de autoridades aí, dizer que o que nós temos que vender mesmo é mulher pelada, e que nós temos que vender mulher, futebol, samba, essas coisas todas. Que isso é que nós temos que vender. Turismo daqui, não pode vender outra coisa. Quer dizer, existem essas implicações, que precisam ser analisadas, entende? O que eu sinto é isso. O que tem de ser denunciado, rapaz, é essa coisa arbitrária, que vem de cima pra baixo, dentro de uma escola de samba. Quer dizer, um cara se arvorar e dizer: EU mudo o samba-enredo, EU decido o que é isso, EU faço isso, EU faço aquilo, ou então vira um outro e diz: “quem não estiver satisfeito vá para a arquibancada”. É isso que tem que ser denunciado, quer dizer, nenhuma escola de samba...

C – Brasil, ame-o ou deixe-o...?

PV – Não... é o cara chegar e dizer: olha aqui, quem não estiver satisfeito que vá pra arquibancada. Isso aí...

C – É uma coisa altamente fascista.

PV – Então, isso aí é que ... eu acho que... Quer uma sugestão para matéria? Abre a matéria assim: “QUEM NÃO ESTIVER SATISFEITO VÁ PRA ARQUIBANCADA”. Ou “O SAMBISTA QUE NÃO ESTIVER SATISFEITO VÁ RECLAMAR NA ARQUIBANCADA”. Pronto, é assim que a gente tem que abrir a matéria.

8.2 Bibliografia e Fontes

a) Livros

ADORNO, Theodor. **A indústria cultural**. São Paulo, TA Queiroz, 1995.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval – Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

_____. **Memória do Carnaval**. Rio de Janeiro: Riotur, 1990.

AUGRAS, Maria. **O Brasil do Samba-Enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Moderna e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hicitec, 1993.

BORDIER, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **A influência do jornalismo**. In: **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CAMPBELL, Collin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CAVALCANTI, Maria Isaura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC / Funarte, 1995.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola.** Rio de Janeiro: edUERJ, 2002.

_____. **Os cronistas de Momo – Imprensa e Carnaval na Primeira República.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

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

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

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

PAIVA, Raquel, SODRÉ, Muniz. **O Império do Grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica**. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Música Popular, do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

TORQUATO, Gaudêncio. **Cultura, Poder, Comunicação e Imagem**. São Paulo: Pioneira, 1994.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 1995.

b) Artigos e matérias publicadas na Internet

AZEVEDO, Raphael. Nova geração do samba vence na Portela. **O Dia Online**. Disponível em http://odia.terra.com.br/especial/rio/carnaval2006/htm/geral_61899.asp. Acesso em 12 de novembro de 2006.

BOJUNGA, Claudia. CNN diz que desfiles de escolas do Rio é ilegal. **JB Online**, 06 de fevereiro de 2005. Disponível em www.jbonline.com.br. Acesso em 12 de novembro de 2006.

CO-AUTORIA do público no destino de do Carmo. **Globo.com**, 11 de março de 2005. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/Senhoradodestino/0,23167,3807,00.html>. Acesso em 10 de agosto de 2006.

COMISSÃO de carnaval. **Beija-Flor de Nilópolis**. Disponível em www.beija-flor.com.br/por/02-Carnaval07/comissao/comissao_conteudo.htm. Acesso em 10 de agosto de 2006.

DODÔ X Raíssa. **O Carnaval Carioca**, Rio de Janeiro, 13 de março de 2004. Disponível em www.ocarnavalcarioca.com.br. Acesso em 12 de novembro de 2006.

FELIX, José. O melhor fim para Senhora do Destino. **AOL Notícias**, 09 de fevereiro de 2005. Disponível em <http://noticias.aol.com.br/brasil/fornecedores/aol/2005/02/09/0002.adp>. Acesso em 12 de novembro de 2006.

LAGE, Janaína. Grande Rio traz elenco de *Senhora do Destino* e fala sobre alimentação. **Folha Online**, 08 de fevereiro de 2005. Disponível em www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u105365.shtml.

LOBATO, Eliane. Deu Giovanni na cabeça. **Terra Notícias**. Disponível em www.terra.com.br/istoe/1844/artes/1844_deu_giovanni_na_cabeca.htm. Acesso em 12 de novembro de 2006.

MOTA, Urariano. A última do *Jornal Nacional*. **La Insígnia**, fevereiro de 2006. Disponível em http://www.lainsignia.org/2006/marzo/ibe_008.htm. Acesso em 15 de junho de 2006.

PINHEIRO, F.S. O Laíla merece. **No Mínimo**, 07 de março de 2003. Disponível em www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-049.htm. Acesso em 12 de novembro de 2006.

PRETA Gil é nova rainha da bateria da Mangueira. **Babado**, 19 de novembro de 2006. Disponível em www.babado.ig.br. Acesso em 19 de novembro de 2006.

VIEIRA, Cláudio. História e histórias das Escolas de Samba. **O Dia**, Brasil, 26 de janeiro de 2001. Disponível em www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/capitulos.htm. Acesso em 10 de agosto de 2006.

c) Outros sites (acesso contínuo para atualização de notícias)

www.academiadosamba.com.br. Acesso em setembro, outubro e novembro de 2006.

www.carnavalaovivo.cjb.net. Acesso em setembro, outubro e novembro de 2006.

www.dicionariompb.com.br. Acesso em setembro, outubro e novembro de 2006.

www.galeriadosamba.com.br. Acesso em setembro, outubro e novembro de 2006.

www.liesa.com.br. Acesso em setembro, outubro e novembro de 2006.

www.obatuque.com. Acesso em setembro de 2006.

www.tamborins.com.br. Acesso em setembro, outubro e dezembro de 2006.

d) Jornais

CAMPEONATO de samba. **O Mundo Sportivo**, 03 de fevereiro de 1932, página 2.

DISCIPLINA militar na Vila. **Jornal do Brasil**, 23 de fevereiro de 2006, página 11.

ESPETÁCULO de luzes na Sapucaí. **O Globo**, 1º de fevereiro de 2000, página 17.

HORÁRIO para o desfile das escolas de samba. **O Globo**, 25 de fevereiro de 1933, página 3.

RABELLO, João Bosco. Escolas de samba, cultura popular. **Correio Braziliense**, 22 de fevereiro de 1978, suplemento especial.

VILA é campeã no Rio. **Folha de São Paulo**, 1º de março de 2006, página 11.

e) Programa de TV

OBSERVATÓRIO da imprensa. **TV Educativa**, em 22 de fevereiro de 2005.