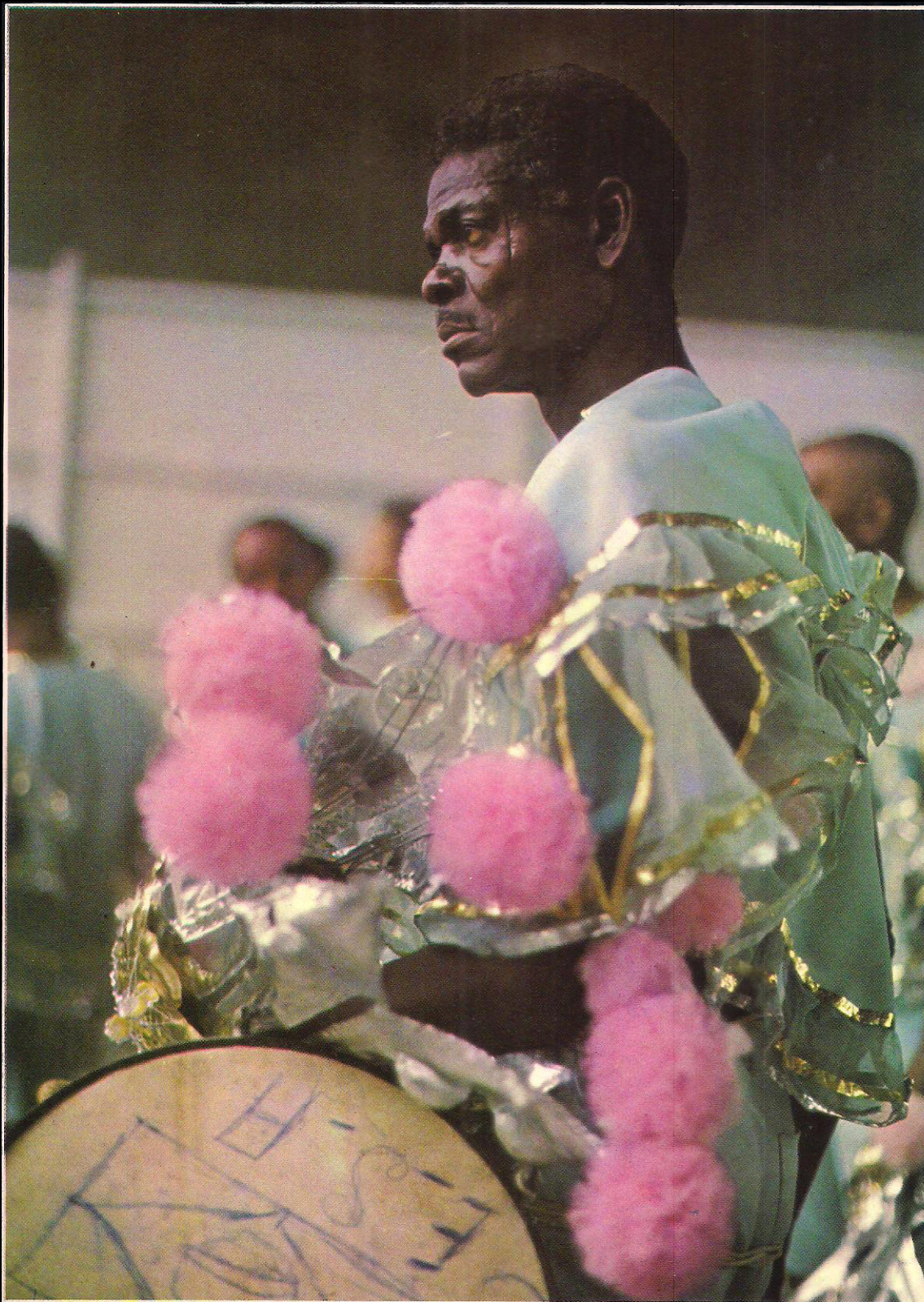


Carnavais de Guerra

O Nacionalismo no Samba



Dulce Tupy



© 1985 Dulce Tupy

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida de nenhuma forma e em nenhum meio – eletrônico, impresso ou outro – sem a permissão por escrito da autora do livro. Esta versão digital deste livro não pode ser distribuída por ninguém – nenhuma pessoa, empresa ou site – além da Tupy Comunicações.

O download deste livro está disponível no site da Tupy Comunicações: www.tupycomunica.com

Entre em contato com a autora pelo email dulce@tupycomunica.com ou pelo telefone (22) 2651-7441 ou pelo endereço da editora:

Tupy Comunicações

Av. Ministro Salgado Filho, 6661
Barra Nova – Saquarema – Rio de Janeiro
CEP 28990-000
Brasil

Versão digital: Subito Creative – www.subito.cr

Carnavais de Guerra

O Nacionalismo no Samba

Dulce Tupy



ASB

arte gráfica e editora ltda.

Zeppelin no Rio, 1930.



O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça

Oswald de Andrade



CARNAVAIS DE GUERRA
O Nacionalismo no Samba
© 1985

Dulce Tupy

Programação visual:
Pipsi Munk

Arte-final:
Antonio Carlos de Oliveira (Chico)

Edição e produção gráfica:
ASB Arte Gráfica e Editora Ltda.
Rua Sacadura Cabral, 120/203
Tel.: (021) 253-5801
Rio de Janeiro/RJ

Foto da capa:
Dulce Tupy

Foto da contra-capa:
Walter Firmo

Índice

Ensaio Geral•7

Prefácio Útil•9

Século do Cometa•13

 Mil e Novecentos•17

 Tempos Modernos•41

Década de Ouro•49

 Diamante Negro•53

 Sonho de Valsa•63

 Prestígio•77

Bebop no meu Samba•95

Balanço do Samba S/A•117

Gracias a la Vida•125

Bibliografia•126

 Notas•131

Ensaio Geral

7

Esta idéia começou a existir anos atrás, quando a Tijuca era um bairro pacato pontuado por vários morros e favelas. Os primeiros batuques que ouvi partiram de lá. Depois, foi uma mistura de ritmos, todo tipo de canção. Do canto da cozinha, aos ruídos de um velho rádio, na sala de visita. Da vitrola do vizinho às cantigas de minha avó.

O gosto pela escola de samba veio aos poucos, na saída da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, passando pelo enredo *Chica da Silva*, na Praça Saens Peña. Na avenida mesmo, só em 1970: as escolas de samba em evolução e a curiosa figura de Janis Joplin — a cantora — sob chapéu de plumas e seda. Foi em São Paulo que começou a se cristalizar meu amor pelo samba. Mais que amor, banzo.

A oportunidade jornalística surgiu na *Noitada de Samba* do Teatro Opinião, Rio, diante de um *bamba*: Ismael Silva. Este trabalho é dedicado a Ismael que me inspirou o caminho sinuoso que leva ao *mundo do samba*. No plano afetivo é dedicado à minha filha Lia, para que (pre)sinta as pulsações que emanam do *barro do chão*.

D.T.



Prefácio Útil

9



Há dois carnavais distintos no Rio de Janeiro: carnaval de rua e carnaval de salão. Embora comemorados simultaneamente, os dois pouco ou nada têm em comum.

De procedência italiana e praticados exaustivamente pelos franceses, os bailes de máscaras foram a origem do carnaval de salão. Em pesquisa sobre o carnaval carioca, a jornalista Eneida de Moraes anotou: "Em 1840, uma mulher italiana casada com um hotelheiro estabelecido no Largo do Rocio, onde está localizado o Teatro São José, promoveu então o primeiro baile do carnaval carioca. Nesse ano, o *Jornal* publicava o seguinte anúncio: 'Hoje, 22 de janeiro, no Hotel Itália, haverá baile mascarado com excelente orquestra, havendo dois *cornets à piston*'. O baile obteve tão grande sucesso que foi repetido em 20 de fevereiro"⁽¹⁾.

De origem híbrida que remonta aos antigos cortejos religiosos e folclóricos, os desfiles de rua — hoje principal atração do carnaval — são resultantes de um processo que envolve a colonização do País, a proletarianização do ex-escravo e a redefinição social do negro no contexto urbano brasileiro. Apesar das diferenças entre os dois carnavais, o de salão e o de rua, a oficialização do primeiro baile do Teatro Municipal e do desfile das escolas de samba nos anos 30 são faces de uma mesma tendência nacionalista.

1932, data do primeiro baile carnavalesco no Teatro Municipal, marca também o primeiro concurso entre as escolas de samba na Praça Onze, promovido pelo jornal *Mundo Sportivo*. Segundo Sérgio Cabral, o concurso teve repercussão em outros jornais e, pelo *tom* das matérias publicadas, ficou registrado o aspecto *pitoresco* e *original* de um torneio deste tipo, num momento em que todas as atenções carnavalescas se concentravam no já tradicional desfile de ranchos e grandes sociedades⁽²⁾. Porém, há ligeira controvérsia sobre os primeiros concursos. Na biografia de Paulo da Portela, consta que o primeiro concurso

entre as escolas de samba, na Praça Onze, foi em 1931, organizado por jornais *pequeninhos*⁽³⁾. Segundo depoimentos de Antônio Caetano, membro fundador da Portela, a escola conquistou naquele ano o terceiro lugar. Candeia e Isnard Araujo também consideram 1931 o ano do primeiro concurso organizado⁽⁴⁾, embora na tradição oral de alguns remanescentes se verifiquem referências a desfiles e concursos anteriores realizados ora na Praça Onze, ora nos bairros.

Para a antropóloga Maria Julia Goldwasser, essa disparidade de datas se deve ao próprio clima de improviso "sem ordem de apresentação e sem horário definido" que corresponde ao surgimento dos primeiros desfiles e concursos de samba no centro da cidade⁽⁵⁾. Período difuso e não de todo decifrado, os anos 30 podem ser considerados uma fase arcaica das escolas de samba que, num estágio embrionário, começavam a se estruturar de acordo com os padrões que resistem até hoje. Independente das especulações possíveis, um dos marcos definitivos da história do samba é o ano de 1935, quando o desfile das escolas entra para o calendário turístico da cidade, com apoio oficial, embora ainda não figurassem com destaque nas manchetes de jornal como os consagrados ranchos e grandes sociedades.

Deste modo, 1931 (data do primeiro concurso segundo a tradição), 1932 (data do primeiro desfile de escola de samba relevante para o noticiário local) ou 1935 (data do primeiro concurso promovido pela Prefeitura) — são todas datas-chaves que, observadas em sincronia com outros eventos carnavalescos e sociais do País, fornecem um painel de colorido nacionalista com reatamento posterior no samba-enredo de motivos patrióticos. Os chamados *carnavais de guerra* que correspondem aos anos da participação do Brasil na II Guerra Mundial (1943/44/45) serão um dos núcleos para onde convergem os fluidos ufanistas da nação.

Candeia e Isnard Araujo descrevem alguns enredos (assuntos ou temas desenvolvidos pelas escolas de samba



J. Carlos

durante o desfile carnavalesco) que foram liberados pela Liga de Defesa Nacional, organização de caráter patriótico: “Em 1943, (a Portela) levava como alegoria ⁽⁶⁾ uma vaca com as bandeiras cravadas em seu corpo; a vaca representava o eixo (Alemanha, Japão e Itália). Em 1944, o tema foi *Motivos Patróticos*, com homenagens ao Brasão da República, Bandeira, ao Hino Nacional entre outros. Em 1945 recebeu o nome de *Brasil Glorioso* dentro do mesmo estilo anterior...” ⁽⁷⁾.

Sérgio Cabral confirma que naqueles tempos difíceis a prefeitura resolveu ajudar apenas o carnaval realmente popular, isto é, o desfile das escolas de samba, preconizando ou promovendo, talvez, sua futura e rápida ascensão. “A Prefeitura do Distrito Federal anunciou, em nota assinada pelo prefeito Henrique Dodsworth, que só ajudaria em 1943 o carnaval ‘realmente popular’. As grandes sociedades ⁽⁸⁾ desistiram de desfilar e não houve o baile do Teatro Municipal. Poucos dias antes do carnaval, dois navios bra-

sileiros — o Brasilóide e o Afonso Pena — foram bombardeados em águas do Brasil. Mas a União Nacional dos Estudantes e a Liga de Defesa Nacional partiram para a promoção do carnaval popular, assumindo o comando dos desfiles das escolas de samba realizados, naquele ano, na Avenida Rio Branco” ⁽⁹⁾.

A cristalização dos enredos nacionais nos chamados *carnavais de guerra* é objeto deste estudo. Embora várias escolas de samba sejam referências históricas básicas, o foco recai sobre a escola de samba *Portela*, vencedora nos desfiles de 1940 a 47, período em que se molda a forma nacionalista dos enredos; sobre o *Império Serrano* que, com a maestria de seus sambas a partir do *Conferência de São Francisco*, de 46, e *Tiradentes* elevou o samba-enredo à condição de gênero musical; e, finalmente, sobre a *Mangueira* que, vencedora em 84 com um desfile apoteótico, inaugurou uma nova era nas escolas de samba. Realizada na ótica científica, prevaleceu na versão final da pesquisa o senso jornalístico. Sem relegar, portanto, o fator subjetivo que envolveu a coleta de dados, as entrevistas, os papos ao acaso e a paixão que acabam se inserindo num assunto tão minucioso como tão encoberto e que me recusei a tratar com luvas de plástico.



Século do Cometa

13

Carro
alegórico
com o cometa
de Harley

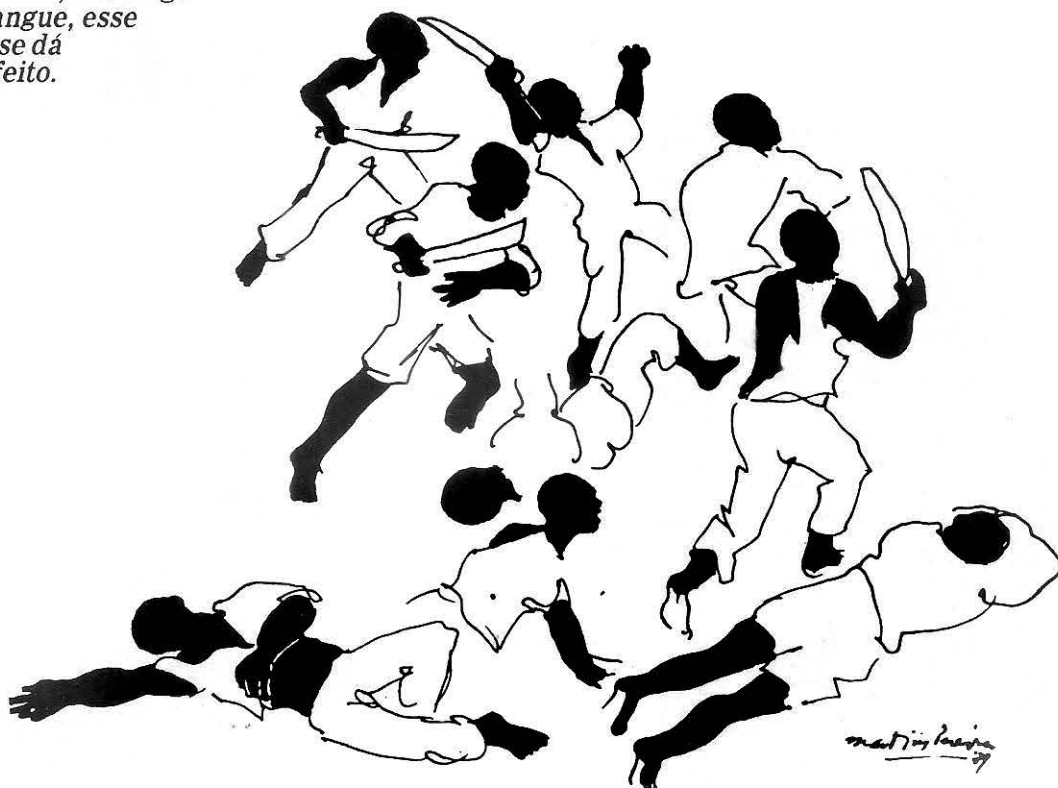
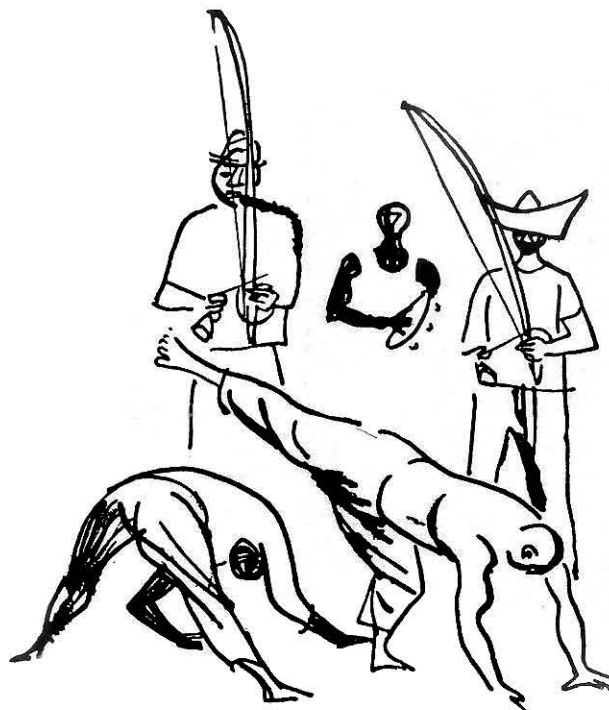
• As chamadas baianas não usavam de vestido; traziam somente umas poucas de saias presas à cintura e que chegava, pouco abaixo do meio da perna, todas elas ornadas de magníficas rendas; da cintura para cima apenas traziam uma finíssima camisa cuja gola e mangas eram também ornadas de renda. Ao pescoço punham um cordão de ouro ou um colar de corais, os mais pobres eram de miçangas; ornavam a cabeça com uma espécie de turbante a que davam o nome de trunfas, formado por um grande lenço branco muito teso e engomado. Calçavam umas chinelinhas de salto alto, e tão pequenas, que apenas continham os dedos dos pés, ficando de fora todo o calcanhar; e além de tudo isto envolviam-se graciosamente em uma capa de pano preto deixando de fora os braços ornados de argolas de metal simulando pulseiras.

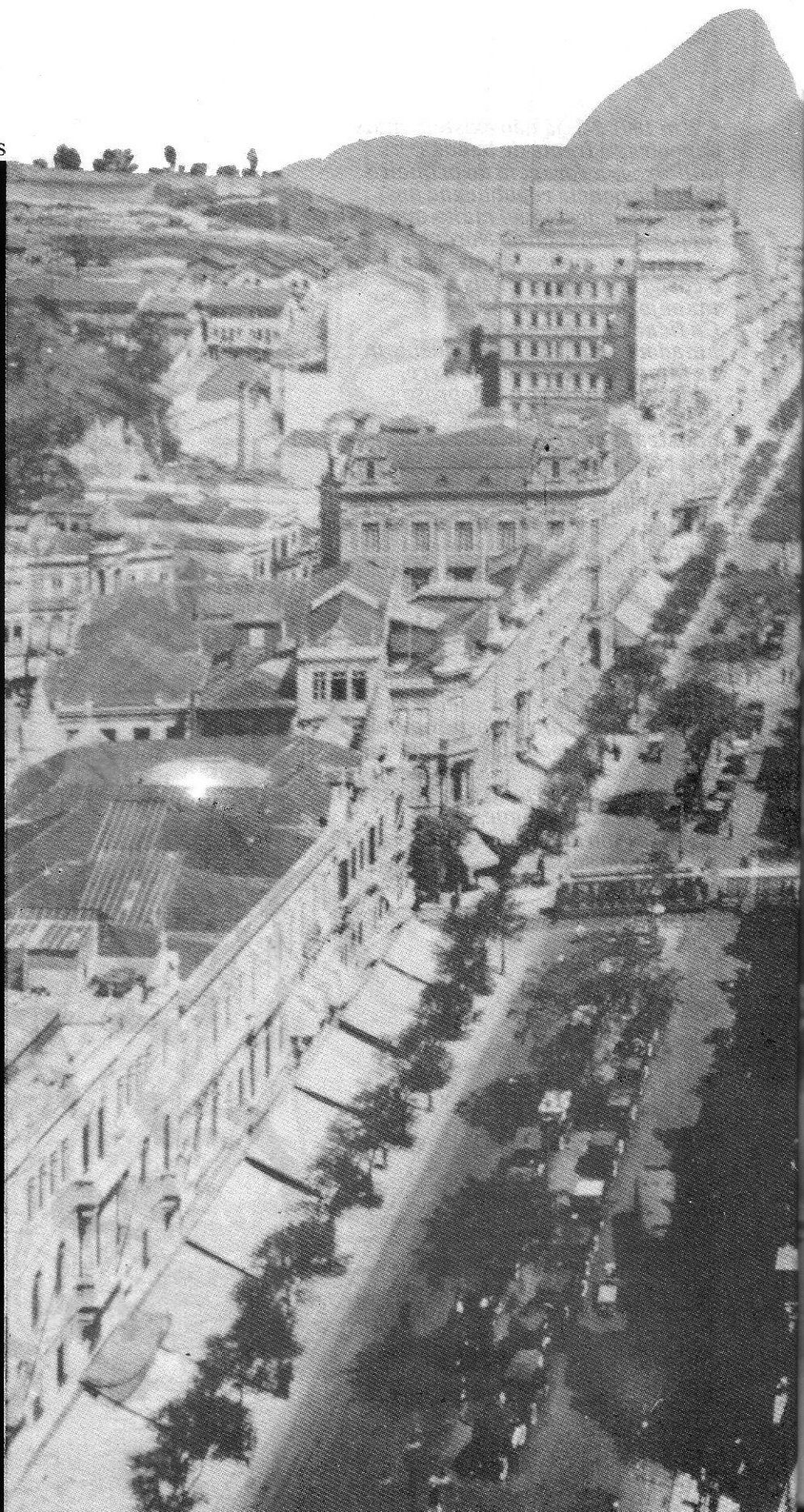
Manuel Antonio de Almeida



• Em 1901-2-3, já não existem mais capoeiras à frente de bandas militares; a coragem do primeiro chefe de polícia republicano nos livrou da indesejável malta que foi para Fernando de Noronha: Eram, pelo menos, os que formavam o corpo dos profissionais no manejo do pé e da navalha... Cá ficaram, no entanto, os amadores que, se não freqüentam as famosas escolas ao ar livre, onde se ia cultivar o tenebroso jiu-jitsu americano, ainda se adestram na arte de bem-aplicar no próximo uma boa rasteira, uma cocada ou um rabo-de-arraia... Pelos dias de loucura, carnavalesca, a alegria e a cachaça acendem os ânimos desses tradicionalistas: E o homem colonial é o que encontramos na rua vestido de diabo, tendo uma navalha dissimulada na extremidade de uma cauda enorme ou então guardando, sob as dobras macias de um misterioso dominó, um furador de saco de café ou um facão de cozinha. E, enquanto não provoca, não luta, não tinge as calçadas de sangue, esse homenzinho não se dá por feliz ou satisfeito.

Luiz Edmundo





Mil e Novecentos

17



O saber é um mistério

Aniceto do Império



século XX no Rio de Janeiro surgiu sob o signo da urbanidade. Frenesi político-cultural, a jovem capital da República assiste ao aparecimento de novos jornais, revistas, confeitarias, café-cantantes, teatros e salas de cinema. Ex-combatentes da guerra do Paraguai e da revolta dos Canudos chegam de toda parte atraídos pela miragem do grande centro. Marginalizados, esses grupos constituem os primeiros núcleos mais tarde reconhecidos como favela. Cortiços ou casas-de-cômodos proliferam. Nos velhos casarões subdivididos e alugados sobrevivem famílias, sub-empregados e biscateiros. Pequenos funcionários ocupam o casario modesto do

centro e bairros que acompanham o trajeto suburbano dos trens. A elite vive em mansões que despontam, entre jardins, na cidade.

A população do Rio, em 1900, varia em torno de 600.000 habitantes: 30% de negros, 30% de mestiços e 40% de brancos. A renda per capita provém basicamente do serviço público, do porto e do comércio. Os *déficits* orçamentários da prefeitura tornam-se motivo para constantes renúncias administrativas. Da Proclamação da República (1889) até o início do século, a cidade conheceu efetivamente oito prefeitos. Embora o primeiro plano de urbanização tenha sido traçado em 1875, é a partir de 1904, durante o governo Rodrigues Alves, que o Rio de Janeiro se transformará numa capital moderna.

Em 1900, decreto estabelece prazo para proprietários retirarem carros e cavalos da cocheira desapropriada na esquina da Rua Visconde de Rio Branco com o prolongamento da Avenida Gomes Freire, local onde o herói nacional Tiradentes teria sido enforcado. A pavimentação das ruas é precária. Circulam bondes puxados a burro, bondes de todo tipo. Bonde para casamento e batizado; bonde mortuário ou papa-defunto; bonde *ceroula*, forrado de branco, para as temporadas líricas

Entrudo,
cena de carnaval



Tocador de Cravo

Washt Rodrigues (extraído de Luiz Edmundo)



e bondes de *taio* ou *caradura* para o grosso da população. O primeiro automóvel com motor de explosão era movido a benzina adquirida nas farmácias. Entrou como bagagem e não pagou direitos aduaneiros por não constar na Alfândega taxa específica para automóveis. Transitam nas ruas *caleches*, *tílburis* e carroças. Mendigos se concentram nos becos repletos de lixo, focos de todo tipo de peste. Praças e ruas principais têm o ar de mercado com vendedores ambulantes e seus pequenos quiosques.

No final do século XIX, as primeiras salas de cinema são a novidade elegante da Rua do Ouvidor. Empresário e produtor de cinema, Paschoal Segreto realiza sessão especial para a imprensa. Entre as *vistas* estrangeiras e nacionais exibidas, a fita *O Maxixe do Outro Mundo* registra pioneiramente a dança amaldiçoada pela elite, polícia e Igreja, mas praticada pelo povo nas gafieiras (bailes populares). Surgem os *clubs*; granfinos freqüentam o *rowing* (regatas), aos domingos. Depois do *tennis*, *rowing* e *rugby*, chega a moda do *foot-ball*. No entanto, só na década de 20, no Vasco da Gama, seriam admitidos negros nas quadras de esporte.

Nos salões afrancesados do Rio, as principais danças ainda são a quadrilha, a polca, a valsa, o rocambole, a mazurca, a varsoviana, a escocesa ("schottisch" ou "xote"), etc. Aclamado nas agremiações populares e considerado pelos especialistas como o primeiro passo para a nacionalização da música popular, o maxixe era uma dança plebéia. Segundo Jota Efegê⁽¹⁰⁾, maxixe era o modo do povo dançar gêneros musicais estrangeiros; assim como o choro nasceu da interpretação brasileira sobre temas e partituras européias. Na época, a música popular é lundu, modinha, cançoneta, polca, tango, xote e maxixe. Compositores e instrumentistas (chorões) são: Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazaréth, Chiquinha Gonzaga, Paulino Sacramento, Sátiro Bilhar, Irineu de Almeida e outros. Intérpretes: Baiano, Mário Pinheiro, Cadete, Eduardo das Neves, Nozinho e outros. Está na moda serenata à luz de



Zé Pereira

s/a (extraído de Luiz Edmundo)



O recitador

Washt Rodrigues
(extraído de Luiz Edmundo)

Maxixe
Celio Barroso
(extraído de Jota Efegê)



20

lâmpioes, piano na sala de visita e a poesia de Catulo da Paixão Cearense.

Com o aprimoramento das técnicas de impressão, surgem as revistas ilustradas, onde a imagem conquista espaço entre blocos compactos de texto. Fotógrafos ampliam sua estreita função de retratar instantâneos familiares e passam a reportar as transformações da cidade. A revista semanal *Rua do Ouvidor* critica o *Zé Pereira*, passeata carnavalesca com barulhentos adufos, triângulos, panelas, pratos e todo tipo de percussão. Grotescos jogos de *entrudo* — brincadeira de esguichar água e jogar farinha — são praticados com violência nas ruas e com moderação nas casas. Trazidos pelos portugueses no período colonial, *entrudo* e *Zé Pereira* entram em desuso nos carnavais do século XX, apesar de surtos esparsos e derradeiros.



k. Lixto
(extraído de Jota Efegê)

Arquivo Malta/M



s/a (extraído
de Luis Edmundo)



Clubes recreativos de uma burguesia liberal emergente mantêm cortejos carnavalescos pelas principais vias da cidade. Frequentadas por comerciantes, políticos e intelectuais, as chamadas *grandes sociedades*, surgidas em meados do século XIX, são a nota *chic* do carnaval carioca. Atuando em campanhas cívicas como a Abolição da Escravatura e Proclamação da República (1888 e 1889), com banda de música e carro alegórico, a vida das *grandes sociedades* se confunde com a própria evolução política.

Modestos, anárquicos e originários dos *cucumbis*, os *cordões* dominam o carnaval de rua com suas fantasias e instrumentos originais: maracas, ganzás, omelês, etc. Antes de se estruturarem como manifestação carnavalesca, os *cucumbis* eram cortejos simbólicos de origem africana. Mais tarde, foram incorporados aos festejos

do culto negro de Nossa Senhora do Rosário, mesclando refrões *bantos* e versos em português. Na passagem do século, alguns cordões se autodenominam grupos ou *clubs* adotando a terminologia da época. Serão reconhecidos popularmente como *blocos de sujo*, *blocos de embalo* ou blocos, simplesmente.

Trazidos pelos migrantes nortestinos e inspirados nos autos e pastoris de Natal, os *ranchos* carnavalescos surgem no final do século XIX com suas orquestras de sopro e cordas e melodias de ritmo lento. As fantasias e os temas (ou enredos) são geralmente extraídos da mitologia greco-romana ou de lendas. Mais familiares que os cordões e menos luxuosos que as *grandes sociedades*, os *ranchos* sistematizam a participação das mulheres ou *pastoras* nos desfiles.

21

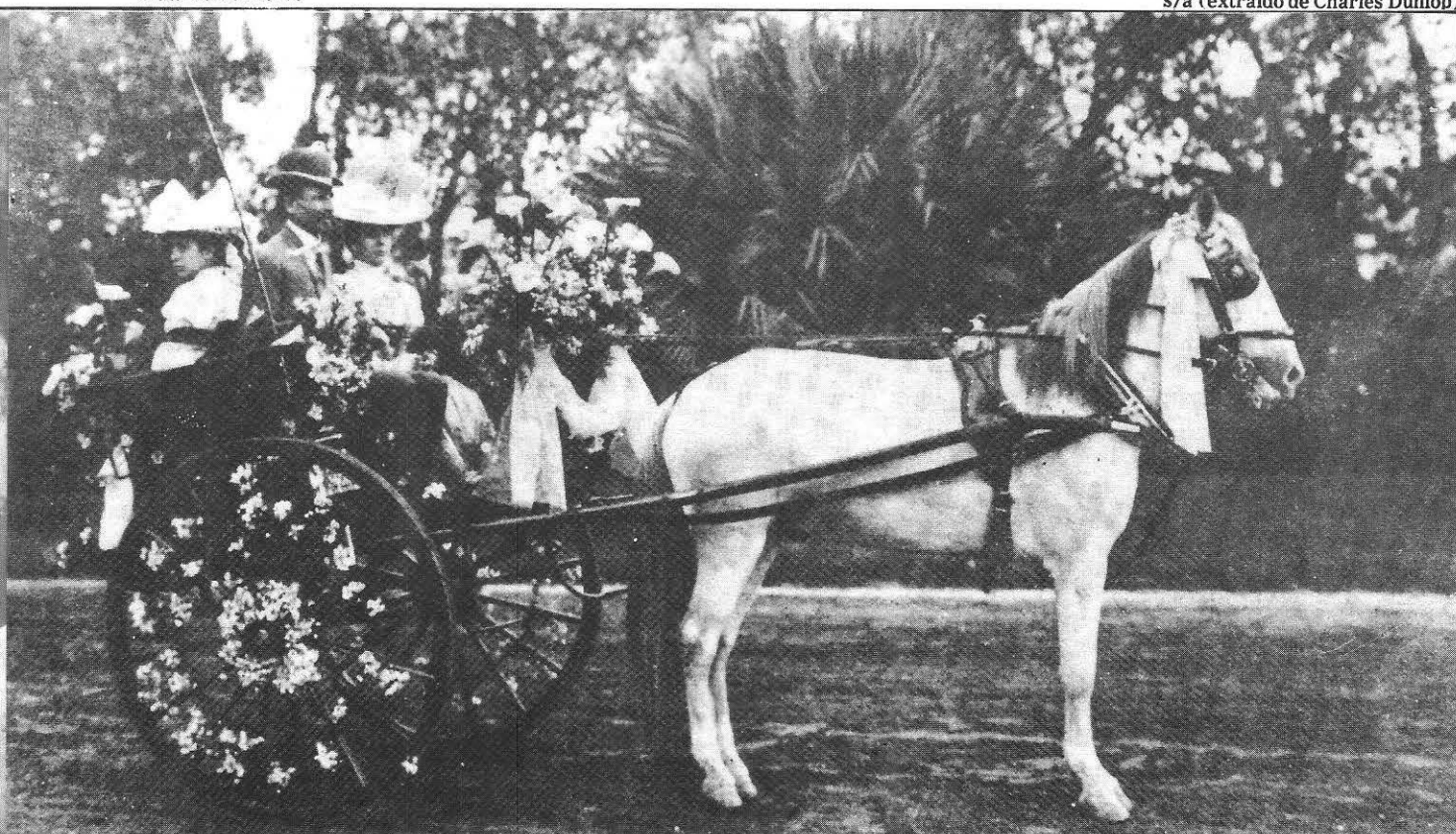
Conjunto de
choro ou chorões

alta/MIS/Revista Módulo



No variado carnaval de rua do início do século predominam as fantasias inspiradas nos antigos cordões: *velho, índio, rainha, rei, palhaço, diabo, morcego* e outras. Nos bailes destacam-se as *odaliscas, borboletas e jardineiras*. Serpentina, confete e lança-perfume já estão em uso. De origem portuguesa, as tradicionais *batalhas de flores* ao ar livre são substituídas pelas *batalhas de confete*. Além do carnaval, a festa popular mais importante da cidade é a de Nossa Senhora da Penha onde, paralelamente aos cultos católicos, se praticava o *samba*, o *batuque* e a *capoeira* nos arredores da igreja. No centro da cidade, os festejos dos descendentes de ex-escravos extravazavam das casas das *tias baianas*, onde também tem acolhida o *choro* na sala de visita. A *Belle Epoque* carioca, arremedo da civilização européia, envolta em contradições e pobreza, é a estufa onde se aclimata o *samba*, nascidos nos núcleos afro-brasileiros.

Batalha de Flores



s/a (extraído de Charles Dunlop)

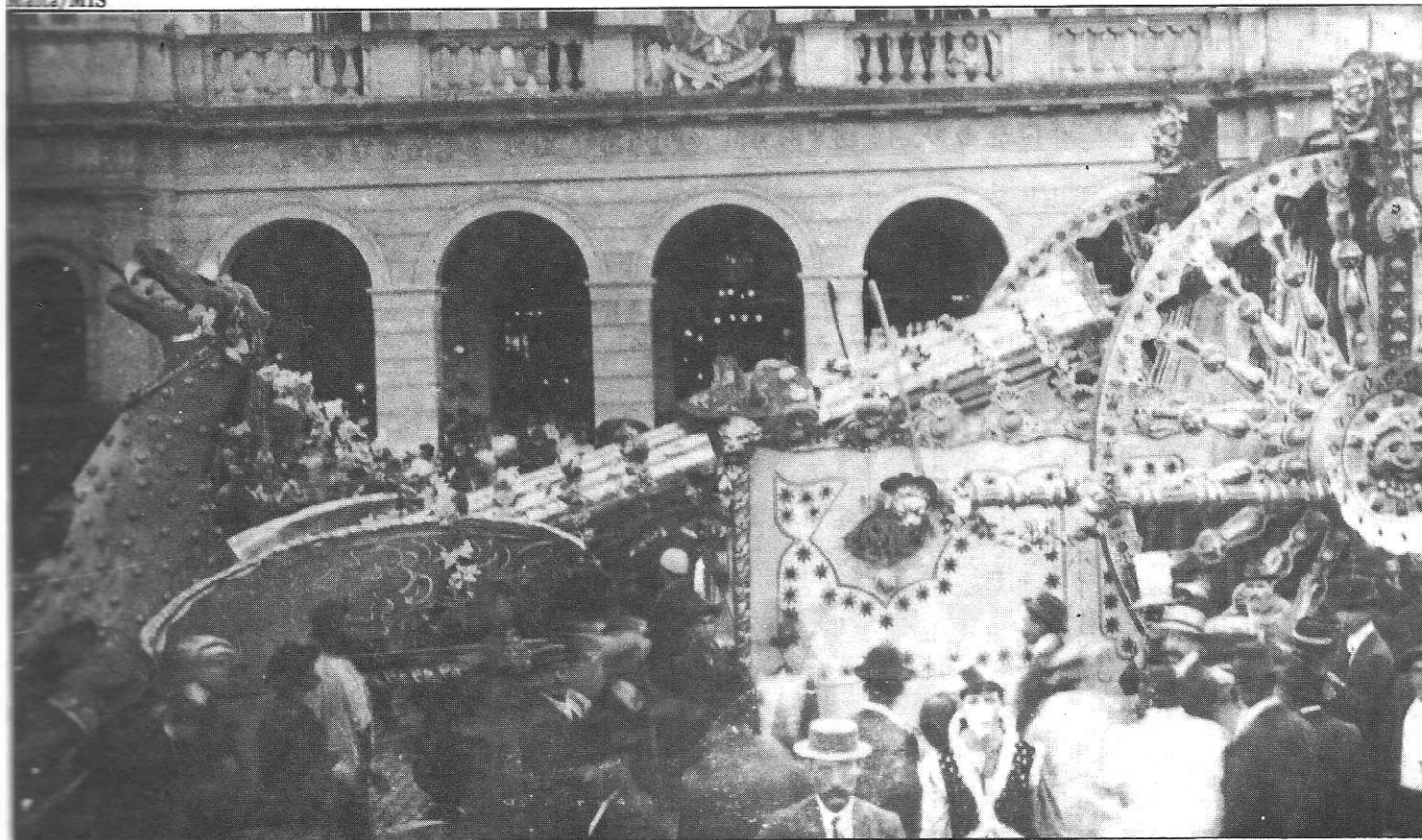




Rancho Gualamalas
carnaval de 22

Carro Alegórico

Malta/MIS



*Alegria do
povo é sambar
e sonhar*

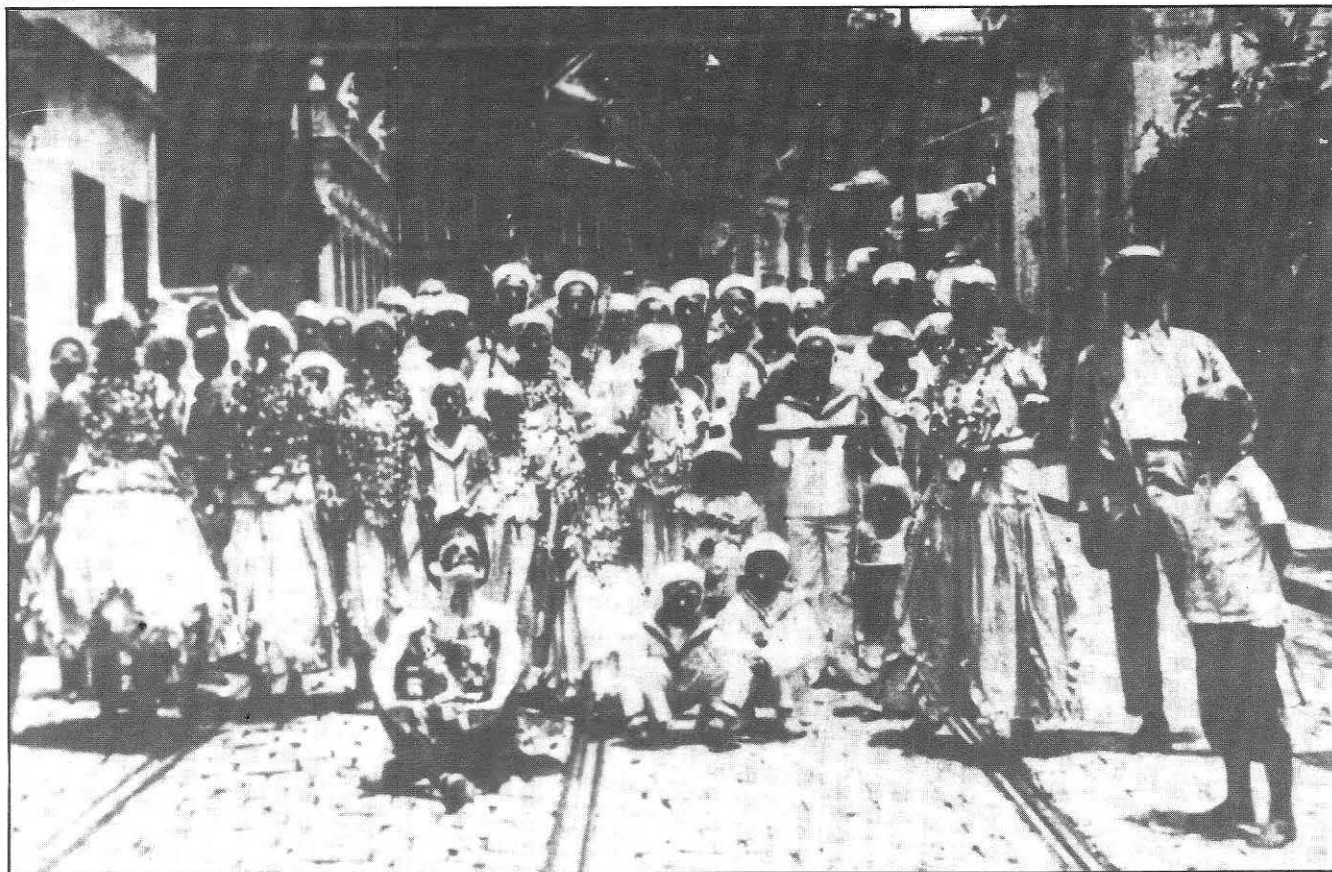
Zé Ramalho



Lundu

Washt Rodrigues
(extraído de Luiz Edmundo)

Cordão



1901

— O presidente *Campos Sales* governa o País desde 1899.

— Aparecimento do jornal *O Maxixe*. Assegurando boa bilheteria nos teatros desde 1886, o maxixe agora é enunciado como *maxixe de salão*, numa versão mais contida que a das gafieiras.

— A dança sertaneja *Corta Jaca*, apresentada em 1897 com música da maestrina *Chiquinha Gonzaga*, em ritmo de tango, volta a fazer sucesso no *Eldorado*, casa de espetáculos e variedades no bairro boêmio da *Lapa*.

— *O Abre-Alas*, música de Chiquinha Gonzaga para o cordão *Rosa de Ouro*, é sucesso no carnaval.

— As *passeatas*, no carnaval, começam a se chamar *préstitos*. Além das *grandes sociedades*, desfilaram vários clubes pela cidade; as agremiações menores se limitaram aos bairros.

— Inovações nos brinquedos carnavalescos: pulverizações de perfume, narizes postiços e óculos coloridos de origem alemã.

— Nasce o sambista Paulo da Portela, 13 anos após a abolição da escravidão.

— *Melo Moraes Filho* lança o livro *Festas e Tradições Populares do Brasil*; começa a valorização do folclore nativo.

— Em Paris, *Santos Dumont* contorna a torre *Eiffel*. Por desejo do inventor, o dinheiro do prêmio é distribuído entre os operários do projeto do *dirigível* e o restante entregue a polícia para pagar os penhores dos pobres.

— Primeira exposição de *Picasso*.

Maxixe

25

Célio Barroso
(extraído de Jota Efegê)



1902

26

— *Rodrigues Alves* é eleito Presidente. São Paulo domina a vida política nacional. Café, no sul, e borracha, no norte, sustentam a economia brasileira, basicamente agrária.

— *Euclides da Cunha* publica *Os Sertões*, relato da campanha de *Canudos* com grande repercussão nos meios políticos e literários.

— Aparece o primeiro disco brasileiro

— *Isto é bom* — chapa nº 1 da Casa Edison, gravada por Manoel Pedro dos Santos, popular *Baiano*. Entre 1902 e 1904, Baiano gravou 3 discos marca Zon-O-Phone: a canção *Ave Maria* (letra de *Fagundes Varela*), a cançoneta *Art Nouveau* e a modinha *Querida Flora*. Os discos que substituíram os antigos cilindros eram

chapas gravadas em apenas um dos lados, próprias para gramofone.

— Surge *O Malho*, publicação de conteúdo humorístico com colaboração de *Olavo Bilac*, *Bastos Tigre* e ilustradores como *J. Carlos*, *Calisto*, *Raul* e outros. Em 1929, por combater a Aliança Liberal, vencedora na Revolução de 30, *O Malho* será incendiado.

— Os *cordões* se multiplicam. A polícia licencia cerca de 200 cordões, no carnaval.

— O maxixe continua sua escalada.

— Na Europa, Portugal declara a falência. A peça *O Bas-Fond*, de *Gorki*, encenada por *Stanilavsky*, em Moscou, reflete condições de vida dos miseráveis.



Presidente do Cordão
s/a (extraído
de Luiz Edmundo)

1903

— Primeira mensagem do prefeito *Pereira Passos*, do Rio de Janeiro, então Distrito Federal e capital da República, sobre *Embelezamento e Saneamento da Cidade*. De 1903 a 1906 são introduzidas normas *civilizatórias* como: proibição dos costumes do *entrudo* no carnaval; proibição de venda de bilhetes de loteria nas ruas e de miúdos de rezes em tabuleiros; proibição de ordenhar vacas na porta do freguês e de criação de porcos no perímetro urbano; proibição do exercício de mendicância nas ruas; criação do serviço de apreensão de cães vadios; obrigação de pintura nas fachadas dos prédios.

— O fotógrafo *Augusto Malta* é contratado para registrar as obras da Prefeitura: alargamento e pavimentação das ruas; obras do cais do Porto e cais Pharoux (atual Praça XV); obras de higiene; remodelação dos largos, praças e jardins; construção, em Manguinhos, do primeiro forno de incineração da cidade, etc.

— 6 *automóveis* circulam na Capital da República, numa velocidade média de 30 km.

— *Rodrigues de Carvalho* lança o livro *Cancioneiro do Norte*.

— 48% da produção mundial do *petróleo* é produzido nos EUA. Detroit é proclamada capital mundial do automóvel. Primeiro filme narrativo americano: *O Grande Assalto de Trem*.

— Em Londres circulam os primeiros *táxis a motor*.

— *Bernard Shaw* lança *Homem e Super-Homem*.

Estandarte do Cordão

A. Pacheco
(extraído de Luis Edmundo)

27



1904

28

— Início das obras para construção da *Avenida Beira-Mar* e *Teatro Municipal*, no Rio, a obra mais requintada da administração Pereira Passos.

— A terrível ofensiva contra a *febre amarela* e *peste bubônica*, a cargo do jovem sanitarista *Oswaldo Cruz*, vira tema de um dos maiores sucessos carnavalescos, a polca *Rato, Rato*, de Claudino Costa e Casemiro Rocha, pistonistas da *Banda do Corpo de Bombeiros*.

— Devido a intensa campanha da Prefeitura, este ano não houve *entrudo* no carnaval carioca. Surge a designação de *sujo* para os mascarados maltrapilhos.

— Landaus enfeitados acompanham os *préstitos*, levando famílias dos sócios e diretoria dos clubes carnavalescos.

— Após um incêndio, o mais antigo clube carnavalesco da cidade é reorganizado e abandonando o nome de *Euterpe Comercial Tenentes do Diabo*, abre seu quadro social a todas as classes.

— Em São Paulo circulam 83 veículos. É criado o exame para motoristas.

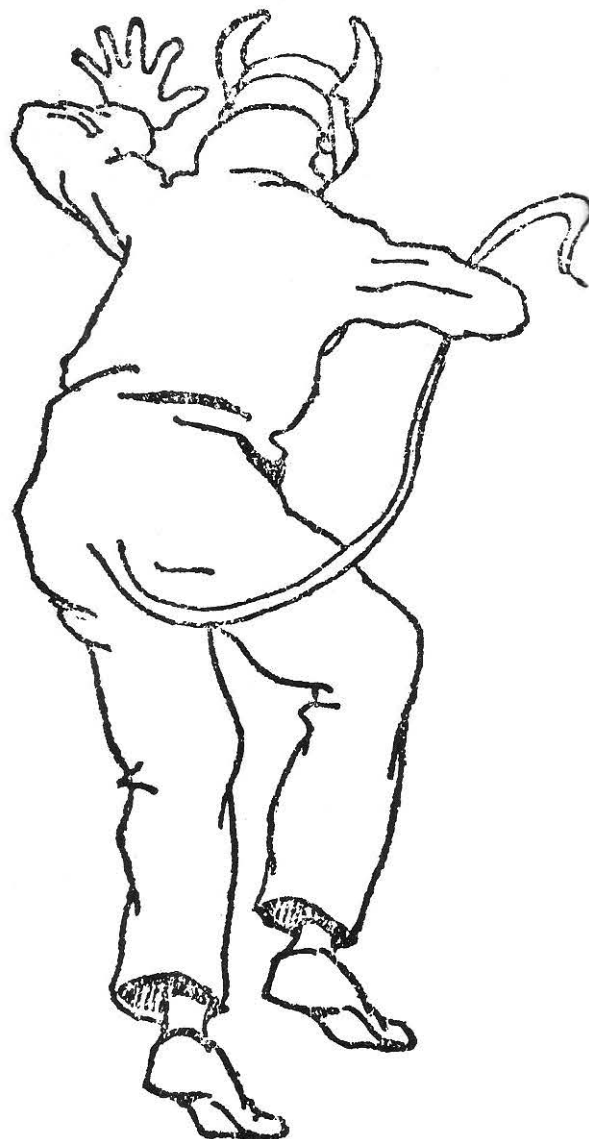
— No Canadá constitui-se a *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company Limited* para introduzir a energia elétrica gerada por força hidráulica, destinada à iluminação, força motriz e outros fins industriais.

— Inaugurado o metrô de Nova York.

— Começam as obras do *Canal do Panamá*.

— Pavlov recebe o *Prêmio Nobel* por seu trabalho sobre o reflexo condicionado.

— *Freud* explica a *Psicopatologia da Vida Cotidiana*.



Diabinho
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

1905

— A *Light* inicia a construção da usina hidrelétrica de Ribeirão das Lages, no Estado do Rio de Janeiro. Início da canalização do *Rio Carioca*.

— *Inauguração da Avenida Central*, construída em tempo recorde para os padrões da época. A novidade é a *luz elétrica*.

— Inaugurado o primeiro *cinema ao ar livre* em um *chopp dançante*, no *Passeio Público*, com gerador a gás.

— O carnaval decorreu animado apesar do *estado de sítio* decretado por motivo de revolta na Escola Militar, em novembro de 1904. Embora proibido, o *entrudo* ressurge violento. Volta também uma antiga canção: “Eu vou beber/ Eu vou me embriagar/ Eu vou fazer barulho/ Prá polícia me pegar./ A polícia não quer/ Que eu sambe aqui/ Eu sambo acolá.” No caso, a palavra *samba* indica apenas a dança e não ainda o gênero musical.

— Repelido pela burguesia, o *maxixe* chega ao apogeu nas sociedades carnavalescas e nos bailes populares.

— O *Clube Tenentes do Diabo* recebe pela primeira vez donativo, diretamente das mãos do *Barão do Rio Branco*.

— Inaugurado o *metrô* de *Londres*, onde também circulam os primeiros *ônibus a motor*.

— Anúncios de gás *neon* são postos em uso.

— *Einstein* propõe a *teoria da relatividade*.



Avenida Central (Rio Branco)



Rei dos Diabos
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

1906

30

— *Convênio de Taubaté* realiza a aliança política dos estados de São Paulo (produtor de café) e Minas Gerais (produtor de leite) inaugurando o que se convencionou chamar de *a política do café-com-leite*, em que se revezavam no governo presidentes oriundos de um ou de outro estado. Início do governo Afonso Pena (mineiro).

— Restabelecido o *Plano Inclinado* de Santa Teresa em correspondência com os *bondés* da linha Paula Mattos. Inaugurado o novo *túnel* do Leme (Túnel Novo) e a *Avenida Beira-Mar* ao longo da praia do Flamengo. Circulam no Rio 35 automóveis.

— O prefeito carioca *Pereira Passos* é exaltado no carnaval com *músicas* e *carros alegóricos* por suas benfeitorias, num prenúncio dos enredos nacionais.

— Primeiro concurso de cordões promovido pela *Gazeta de Notícias*. Aparece a lança-perfume *Rodo*, de origem suíça.

— O tango-chula *Vem cá, mulata*, de *Arquimedes de Oliveira* e *Bastos Ti-*

gre, exaltando o *Clube dos Democráticos*, atinge o ponto máximo de saturação carnavalesca. Em 1912 é editado em Berlim com o título *La Maxixe Bresiliense*.

— No *Teatro Carlos Gomes* estréia a revista *O Maxixe*.

— *I Congresso Operário* no Rio. Vence a linha *anarco-sindicalista*. Pouco tempo depois é acionada a legislação que permite a *expulsão dos estrangeiros*; os imigrantes são acusados de serem os principais disseminadores do anarquismo no País.

— Na França, *Santos Dumont* realiza o primeiro voo público do mais pesado que o ar. O *14 Bis* decola com seus próprios meios no campo de Bagatelle; Dumont conquista o título de *Pai da Aviação*.

— Nos EUA são promulgadas leis que proíbem a venda ou fabricação de mercadorias adulteradas ou com rótulos fraudulentos.

— Lâminas de barbear são postas à venda.



1907

— Rui Barbosa representa o Brasil na Conferência da Paz em Haia, Holanda.

— A Prefeitura do Rio, sob administração do *Marechal Souza Aguiar*, consegue empréstimo de 10 milhões de libras esterlinas. O funcionamento da Usina de Ribeirão das Lajes possibilita a inauguração de 18 novas salas de exibição de cinema no Rio.

— Aparecimento da revista *Fon-Fon* refletindo o esnobismo carioca. Surge a revista infantil *Tico-Tico*; dura mais de meio século.

— Jornais noticiam a existência de um núcleo de pessoas vivendo no *Morro de Santo Antônio* em condições anti-higiênicas; são as primeiras notícias das futuras favelas.

— Surge a *Sociedade Carnavalesca Ameno Resedá*, o rancho que vai promover uma reviravolta na música e no desfile do carnavalesco. Polícia proíbe saída de dois cordões devido ao excesso de rivalidade entre eles, ocasionando brigas e violência entre os membros.

— Em carro presidencial, as filhas de *Afonso Pena* lançam a moda do *corso* na Avenida. Primeira grande *batalha de confete*. Aparecem as primeiras fantasias de mulher (travesti).

— Devido a episódio ocorrido durante visita do ministro alemão (que adorou o maxixe *Vem cá, mulata*), fato fartamente ridicularizado pela imprensa, o Ministro da Guerra, *Marechal Hermes da Fonseca*, proíbe a execução de maxixes em solenidades públicas por bandas militares.

— Influenciado pelo impacto da *Exposição de Arte Negra*, na Europa, *Picasso* inaugura o *cubismo* com a tela semiabstrata *Les Demoiselles d'Avignon*.

— Na *Noruega* mulheres conquistam direito a voto.

— *Convenção Internacional dos Direitos Autorais* é assinada em *Berlim*.

— *Ford* inicia a produção em massa de seu automóvel.

— *Jack Johnson* é o primeiro negro a se tornar campeão mundial de boxe.



Tipo do Morro
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

1908

32

— Primeiro *ônibus* faz o percurso da Praça Mauá ao Passeio Público, com algumas viagens extraordinárias para a *Exposição Nacional*, na Praia Vermelha, em comemoração ao centenário de Abertura dos Portos às nações amigas.

— O inventor *Claudio Benadei* constrói o primeiro automóvel brasileiro com motor importado. É criado o *Automóvel Clube do Brasil*. A primeira travessia Rio-São Paulo é feita por um conde francês, em 33 dias de viagem, num carro *Brasier* de 16 cavalos.

— Morte do escritor e fundador da *Academia Brasileira de Letras Machado de Assis*. *Pereira da Costa* lança o livro *Folclore Pernambucano*.

— É fundada a *Associação Brasileira de Imprensa* na sala de sessões da Caixa Beneficente dos empregados de *O País*. Surge a *Careta*, órgão dos parnasianos (permanece até 1950).

— Surgem as primeiras *fitas* de enredos nacionais ou *filmes pousados*: *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, *Os Estranguladores*, *Os Capadócios da Cidade Nova* e *O Comprador de Ratos*.

— Nos *bales* predominam as fantasias de *pierrô*, *reis*, *vassalos* e *princesas*. Na rua, ao lado dos tradicionais *velhos*, surge o *bebê*. Diminuem os *diabinhos*, reminiscência dos primitivos cordões.

— *Orquestra* com mais de 20 músicos, *coral* afinado, *luxo* nas fantasias e o *enredo Corte Egípciana* no desfile do rancho *Ameno Resedá*, são as inovações do carnaval de rua.

— O *Clube dos Fenianos* homenageia *Rio Branco* e *Rui Barbosa*. Além dos dois estadistas, os *Democráticos* saúdam o sanitarista *Oswaldo Cruz*. É um surto de ufanismo que atinge o carnaval.



1909

— O *civilismo*, nome pelo qual ficou conhecida a campanha eleitoral de *Rui Barbosa* para a presidência da República contra o *Marechal Hermes da Fonseca* (apoiado pelo senador *Pinheiro Machado*), é um dos sintomas da divisão entre os grupos oligárquicos que disputam o poder. No carnaval, aparece a polca *No Bico da Chaleira*, satirizando os adutores do senador gaúcho.

— Um chefe de polícia proíbe a fantasia de *índio*, provocando acirrada polêmica nos jornais.

— No *Concerto Avenida*, onde mais tarde se estabeleceria o famoso *Café Nice*, um *maxixe* com a participação de todas as *coristas* da casa é anunciado como grande atração dos bailes carnavalescos.

— O *cinema* se torna uma mania carioca. A opereta *Viúva Alegre* inspira a paródia cinematográfica *O Viúvo Alegre*. *Pinheiro Machado* inspira a sátira *Pega na Chaleira*.

— Início das obras do caminho aéreo do *Pão de Açúcar*. Aprovados os planos da *Light* para recuperar a linha do *Corcovado*.

— Inauguração do *Teatro Municipal* com a participação do cantor *Mário Pinheiro* na ópera *Moema*, de *Delgado de Carvalho*.

— Excursão do time de *football Corinthians*, inglês, ao Brasil, gerando, em seguida, a criação do *Corinthians* de São Paulo.

— O romancista *Lima Barreto* publica *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* retratando o jornalismo e a literatura da época. Estando em moda os temas nordestinos, *Osório Duque Estrada*, autor do *Hino Nacional*, publica *O Norte*, impressões de viagem.

— Na *Inglaterra* são introduzidas *penas para velhos* acima de 70 anos.

— Descoberto *medicamento contra sífilis*. Nasce a *quimioterapia*.

33



Dança do Velho
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

1910

34

— *Revolta dos Marinheiros* liderados por *João Candido* contra o uso da *chibata* e castigos corporais na Armada; coincide com a posse presidencial, em novembro, do *Marechal Hermes da Fonseca*. É declarado estado de Sítio.

— Apogeu da crítica política em *caricatura*.

— *Marechal Cândido Rondon* cria o *Serviço de Proteção ao Índio*.

— Transferência da *Biblioteca Nacional* de um antigo prédio na Lapa para a Avenida. Inauguração do *Cais do Porto*. 1.772 árvores são plantadas nos principais pontos da cidade.

— O cinema se consagra como forma de entretenimento. Sucesso estrondoso do filme cantante *Paz e Amor*, inspirado na frase do ex-presidente *Nilo Peçanha*: “farei um governo de paz e amor”. Foi exibido mais de 1.000 ve-

zes, não raro gerando tumulto na entrada. Além das comédias, dos filmes baseados em crimes, dos tradicionais dramalhões e dos temas históricos, já havia surgido no cinema a temática carnavalesca: *Surpresas do Carnaval*, *Pela Vitória dos Clubes* e *O Cordão*.

— O ponto animado no carnaval é a *Galeria Cruzeiro*, no *Hotel Avenida*. Canta-se, nas ruas, trechos adaptados das *operetas* em ritmo de *marcha*. Os jornais começam a destacar o *desfile dos ranchos*.

— Pianista de modestas agremiações, o popular *Sinhô* já é conhecido como *músico profissional*. Participa do carnaval do *Dragão Clube Universal* com sede no *Catumbi*,

— Ao lado de grupos de *chorões* (flautas, violões, cavaquinhos, bandolins, clarinetas e pistões), das rodas de samba e batucada na tradicional *Festa da Penha*, surgem conjuntos organizados por compositores da cidade divulgando suas músicas geralmente dirigidas ao próximo carnaval. Cerca de cem mil pessoas freqüentam as festas do mês de outubro.

— É constituída a *União Sul Africana*.

— Após processo revolucionário, é proclamada a *República de Portugal*.

— *Manifesto Futurista* preconiza estética de máquinas.



Malta/MIS/Revista Módulo

1911



Após surto cinematográfico, na primeira década, recesso na produção brasileira. A concorrência com filmes estrangeiros gera desentendimentos entre produtores e exibidores, com franca vantagem para o cinema europeu.

— Começa a circular o jornal *A Noite*, de Irineu Marinho.

— Numa reportagem do *Jornal do Brasil*, samba é mencionado como gênero, equivalente a *tango*, como ocorreria mais tarde com *Pelo Telefone*, formalmente considerado o primeiro samba brasileiro.

— No carnaval, o *Fado Liró*, número da revista teatral portuguesa ABC, em tempo de *marcha*, é um dos maiores sucessos.

— Como componente da *Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhos da Jardineira*, o flautista Pixinguinha e seu irmão Henrique participam da batalha de confete na *Avenida Central*. Neste ano, Pixinguinha inicia suas atividades de gravação, atuando no *Choro Carioca*, para a *Casa Faulhaber*.

— Com o pomposo enredo *Corte de Belzebuth*, o rancho *Ameno Resedá* chega ao auge de seus desfiles e de sua história. Através da habilidade de um de seus diretores, apelidado *Lord Diplomata*, então porteiro do palácio presidencial, o rancho consegue ser recebido pelo presidente *Hermes da*

Fonseca nos jardins do *Palácio Guanabara*, residência particular do marechal.

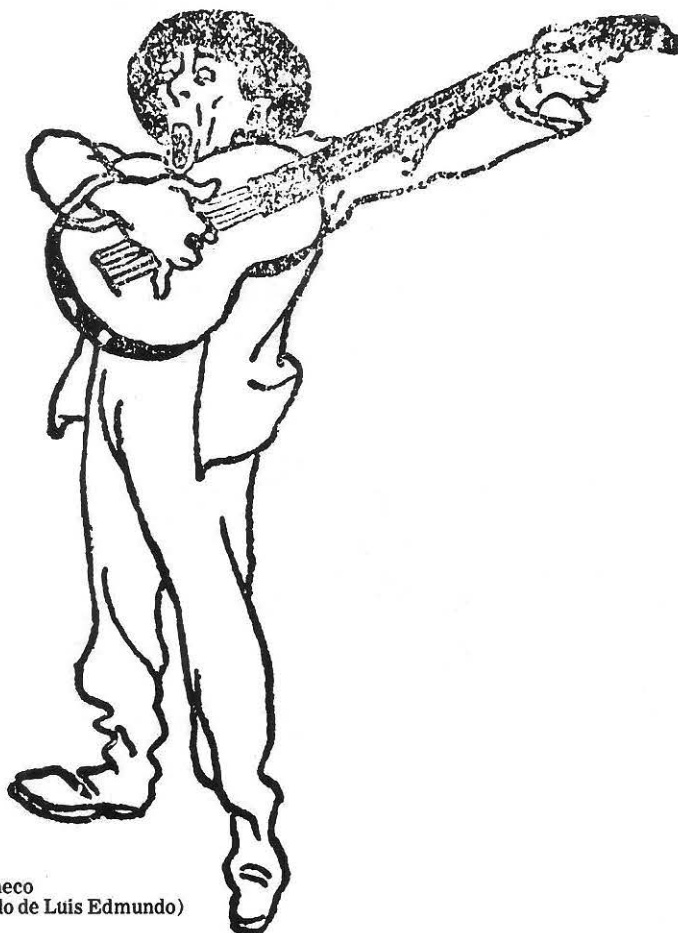
— Publicado em folhetim do *Jornal do Commercio*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, crônica da vida carioca. Alexina de Magalhães Pinto lança livro sobre *Cantigas das Crianças e do Povo*.

— O ragtime é consagrada música popular americana; a formação instrumental dos primeiros grupos de jazz não se diferencia muito dos grupos de *choro* brasileiros.

— No México, Porfirio Diaz renuncia à presidência. A revolução se alastra.

— Criada a sociedade secreta *Mão Negra*, na Sérvia.

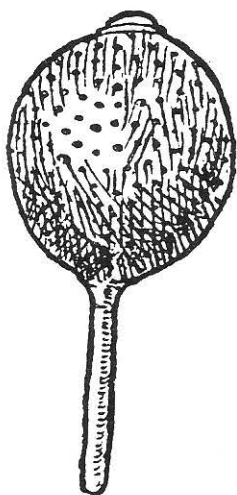
— Conferência Internacional, na Bélgica, para controlar abusos no comércio de bebidas alcoólicas.



A. Pacheco
(extraído de Luis Edmundo)

1912

36



Chocalho
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

— Realizado apenas um filme de enredo no Rio; não chega a ser exibido. É censurado pela *Marinha* por focalizar a vida do cabo *João Candido*, líder da rebelião dos marinheiros contra a chibata.

— Devido à morte de *Rio Branco*, o carnaval foi adiado para *Sábado de Aleluia*. Mesmo assim, alguns clubes fazem o *préstito* na Avenida. No segundo carnaval, mais animado, uma nota do jornal ironiza: “Com a morte do Barão/ Tivemos dois carnavá/ Ai, que bom, ai, que gostoso/ Se morresse o marechá”. Nas ruas, sucesso da canção portuguesa *Vassourinha*, da revista teatral *O País do Vinho*. Nos estados do nordeste, em luta contra as oligarquias, os versos serão alterados, tornando-se autênticos hinos populares.

— Famosíssimo, o rancho *Ameno Resedá* é considerado o criador de uma verdadeira *arte carnavalesca*. Este ano o enredo apresentado no desfile é *Sistema Planetário*.

— Além de tocar em conjuntos de choro como o *Trio Suburbano*, e participar de gravações para a *Favorite Record*, Pixinguinha é diretor de harmonia do rancho *Paladinos Japoneses*.

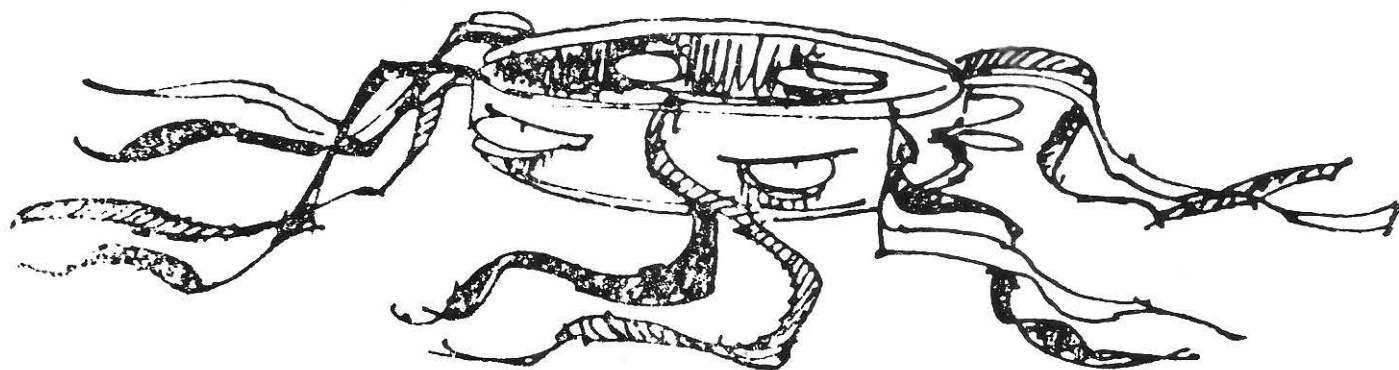
— Inauguração do primeiro trecho do caminho aéreo do Pão de Açúcar, da *Praia Vermelha* até o *Morro da Babilônia*. No ano seguinte, inauguração até o *Pico do Pão de Açúcar*.

O escritor e futuro modernista Oswald de Andrade regressa da Europa afirmando e defendendo *Almeida Junior* como pintor da *nossa natureza tropical e virgem*. *Augusto dos Anjos* publica *Eu*, poesia simbólica, consumida em edições sucessivas.

— *Congresso Operário* organizado e dominado pelos *pelegos*, no recém-inaugurado *Palácio Monroe*, sob os auspícios do governo.

— Proclamada a *República da China*.

— Ciclo de canções atonais de *Schoenberg*.



Pandeiro
s/a (extraído
de Luis Edmundo)

1913

— O pintor expressionista *Lasar Segal* expõe em São Paulo.

— A canção *Cabocla do Caxangá*, com letra de *Catulo da Paixão Cearense* e música de *João Pernambuco* faz sucesso nos saraus. Pouco tempo depois é lançada, pela *Casa Edison*, *A Viola está Magoada*, de *Catulo*, com a designação de *samba*. É um dos raros casos de uso desta designação — *samba* — anterior ao famoso *Pelo Telefone*, datado de 1916.

— Uma *polca* da revista carnavalesca *Dengo-Dengo* é muito cantada no carnaval. Com melodia adaptada de um canto tradicional da Bahia, mantém a estruturação formal do *partido-alto* (uma das formas habituais do *samba*).

— Como nos anos anteriores, o *Teatro São Pedro* realiza baile à fantasia no carnaval, instituindo prêmio aos melhores dançarinos de *maxixe*.

— Uma canção norte-americana trazida pelo negro jamaicano *Sam Lewis* chega ao Brasil. Três anos mais tarde, uma versão de *Caraboo* será um dos maiores sucessos do carnaval.

— Nos EUA é instituído *imposto federal sobre renda*.

— Filme épico de *Griffith*: *Nascimento de uma Nação*.

— Poemas de *Apollinaire*: *Alcools*.

— O balé *A Sagração da Primavera*, de *Stravinsky*, é considerado obsceno.

— *Proust* publica o primeiro livro da série *Em Busca do Tempo Perdido*.

— Em *Nova York*, *Marcel Duchamps* scandaliza com sua tela *Nu Descendo Escada*.



Quiosque no Largo da Lapa

Arquivo Malta/MIS



Máscaras
s/a (extraída
de Luis Edmundo)



1914

38

— Além do maxixe, no *reveillon* do Teatro Carlos Gomes, é anunciado *tango, valsa e habanera*.

— *Nair de Teffé*, primeira-dama do País, *caricaturista* com o pseudônimo *Rian*, inclui no programa de uma recepção palaciana um número nacional de violão — o *Corta Jaca* — da maestrina *Chiquinha Gonzaga*. O episódio vira escândalo nos jornais e chega a ser considerado por Rui Barbosa um verdadeiro atentado à moral pública.

— No carnaval, um carro alegórico *Embolada do Norte* registra a valorização dos temas nordestinos na cidade. Com máscaras, barbas e ves-

timentas típicas do nordeste, o Grupo do Caxangá (*João Pernambuco, Caninha, Donga, Jacob Palmieri, Henrique, Pixinguinha, Manoel da Costa e Osmundo Pinto*) percorre os principais pontos da Avenida.

— Primeira composição gravada de *Pixinguinha*: o tango *Dominante*.

— A I Guerra Mundial (1914-18), em que o Brasil toma pequena parte ao lado dos aliados, permite uma pausa na crise das oligarquias brasileiras que o *civismo* anunciara. Corresponde ao período presidencial de *Venceslau Brás*, sucessor do *Marechal Hermes*.

Desfile de
Grande Sociedade



1915

39

— Afonso Arinos realiza ciclo de conferências sobre *temas folclóricos*, em São Paulo.

— A efervescência política é tema de músicas no carnaval. Antiga *polca* com letra remodelada ridiculariza o *Dudu*, apelido do *Marechal Hermes da Fonseca*. A melodia da *embolada Caboca do Caxangá*, com uma letra satírica, é endereçada ao *senador Pinheiro Machado*. Aproveitando temas políticos e folclóricos, os teatros de revista apresentam: *Cabocla do Caxangá*, *Ai, Filomena* e a *Última do Dudu*.

— *Pixinguinha* e *Sinhô* aparecem como atração das festas mais animadas da cidade. São os dois principais expoentes da embrionária *música popular*.

— *Lima Barreto* publica *A Numa e a Ninfa*, em folhetim do jornal *A Noite*.

— Na Europa, primeiros ataques de *Zeppelin*. A *Sérvia* é tomada pelos alemães, austríacos e búlgaros.

— *Junkers* constrói a primeira *aeronave metálica*.

— *Griffith* filma e exhibe *Intolerância*.



Maestro

H. Elius
(extraído de Luis Edmundo)



Tempos Modernos



Malta/MIS

*Desaparecida a valsa, tomaram
lugar saliente os
tangos de Ernesto Nazareth.
O tango era samba.
Havia medo de dizer o vocábulo,
como já antes
haviã sido polca, lundu e maxixe
todos os sambas
do tempo do imperador.*

Orestes Barbosa



Largo da Carioca



Na cronologia do samba, o ano de 1916 é uma espécie de limite entre o que se poderia considerar folclore e cultura popular. Entendendo-se por folclore a produção anônima, coletiva, mantida pela tradição oral e *cultura popular* o produto individualizado que no Brasil coincide com a modernização das cidades, o samba é de fato ponto crucial. "Samba na verdade já havia, mas somente a partir de agora se fixaria pelo êxito que lhe daria consagração definitiva como a mais típica e representativa canção e coreografia popular urbana do país", afirma o musicólogo Edigar de Alencar ⁽¹¹⁾. Para José Ramos Tinhorão, a fofa (séc. XVIII), o lundu (séc. XIX) e o maxixe (séc. XX) são danças que precederam o samba temperado em folclore branco, índio, negro e mestiço ⁽¹²⁾. Herdeiro dos batuques ancestrais da África e da semba angolana — tradicional umbigada dos pares nas rodas de canto e dança — o samba passou por estágios sucessivos antes de atingir a forma urbanizada.

Em depoimento para o MIS — Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, Donga, autor do samba *Pelo Telefone*, distinguiu as variações do samba que marcaram a ultrapassagem de uma fase folclórica (primitiva, anônima e coletiva) para a popular (urbana, individual e profissionalizante): "Tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada. É bom esclarecer que batucada não é samba, pois está mais próxima da capoeiragem, pois foi o primeiro canto que apareceu na capoeira (...) Muitos fazem confusão, mas batucada não tem nada que ver com o samba. Samba-batuque é um equívoco, pois samba é sapateado, nos pés, pelos homens e nos quadris pelas mulheres". ⁽¹³⁾

Segundo João da Baiana, também remanescente dos tradicionais festejos cariocas, "samba era proibido" e, para se realizar era preciso licença especial da polícia. Em depoimento para o MIS, ressaltava que, além do choro na sala de visita, havia o *candomblé* (prática religiosa *gegê, nagô e angola*) nos quintais: "O samba era antes. O

candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a seção recreativa, depois vinha a parte religiosa. Tinha o samba corrido, aquele que nós cantávamos. E havia também o samba de partido-alto que eu e o Dunga sambávamos (...) No partido-alto cantava-se em duplas, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez. No samba corrido todos faziam coro (...) O samba duro já era batucada. A batucada era capoeiragem (...) Nós tirávamos umbigada, mas se fosse para pegar duro já era capoeiragem" ⁽¹⁴⁾.

Dono de um dos maiores arquivos de música popular brasileira, Almirante apresentou sua versão sobre o surgimento do samba *Pelo Telefone*, possivelmente inspirado na toada nordestina Rolinha, de grande sucesso numa revista teatral, em 1916: "As festividades religiosas dos afro-brasileiros no Rio de Janeiro tiveram importância durante as comemorações natalinas, especialmente os ranchos e ternos de Reis. Na Rua Visconde de Itaúna nº 117, defronte da Praça 11 de Junho (hoje Av. Presidente Vargas), residia a baiana Hilária Batista de Almeida, nascida no dia de São Jorge e tratada como Tia Ciata ou Asseata. Os habitués da casa dançavam o samba usando suas duas formas: partido-alto e raiado. Armandando-se a roda, todos batiam palmas ritmadas, com acompanhamento de violões, cavaquinhos e instrumentos de percussão, cantando melodias com versos populares. Ao serem escolhidos dois pares, defronte dos outros passistas faziam evoluções com sinais cabalísticos e cada um dava forte umbigada (...) Num partido-alto, em 1916, seis participantes da roda criaram o samba intitulado *Rocero* (...) A primeira exibição do número, classificado como tango, deu-se no Teatro Velo, à Rua Haddock Lobo, Tijuca, a 25 de outubro daquele ano" ⁽¹⁵⁾. Para Almirante, o *Rocero* seria, então, o *Pelo Telefone* de Donga. Durante muito tempo, Donga foi acusado, sobretudo por seu rival, o pianista Sinhô, de ter roubado e registrado como sua música criada coletivamente numa roda de samba. Não

se discute aqui a autoria da música. Trata-se de recriar o clima em que se deu o aparecimento do samba *Pelo Telefone*, considerado um autêntico marco na estória da música popular brasileira.

Para Marília Barbosa e Arthur de Oliveira, a música desta possível criação coletiva é sem dúvida o *Pelo Telefone* de Donga. "Na noite de 6 de agosto de 1916, uma sexta-feira, na casa da famosa Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna nº 117, João da Mata, mestre Germano, Tia Ciata, Hilário Jovino, Sinhô e Donga entre outros, improvisaram cantorias aproveitando inclusive cantigas folclóricas extraídas da burleta *O Marroeiro*. Donga registrou em seu nome a música de um de seus improvisos, o que deu margem a intermináveis e inexplicáveis controvérsias. Essa música é o arquitelebérrimo *Pelo Telefone*, sucesso retumbante no carnaval de 1917. O que está perfeitamente estabelecido — qualquer dúvida resulta da ignorância, má fé ou ambas as coisas — é que Donga registrou como de sua autoria apenas a música. E só ler o registro. As declarações enfáticas de Sinhô e Pixinguinha não permitem atribuir a autoria da música a qualquer outro parceiro: a música é de Donga que, por outro lado, nunca se atribuiu sequer parceria na letra" (16).

Em entrevista concedida ao sociólogo Muniz Sodré, Donga descreveu a atmosfera social que precedeu o aparecimento do primeiro samba urbano de comprovado êxito nacional: "Os delegados da época, beaguins que compravam patentes da Guarda Nacional, faziam questão de acabar com o que chamavam folguedos da malta. As perseguições não tinham quartel. Os sambistas cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais (...) No governo do Presidente Rodrigues Alves, as coisas começaram a mudar. As funções de delegado passaram a ser exercidas por bacharéis de Direito. Diminuiu, aos poucos, a perseguição aos sambistas. Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. Eu, o Ger-



Oxum



Omulu

mano, genro da Tia Ciata, o Didi da Gracinda costumávamos procurar Hilário Jovino, mestre de samba, que nos aconselhava na seleção de músicas. Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon para que gravasse um samba. Foi quando consegui gravar o famoso **Pelo Telefone**"⁽¹⁷⁾. Gravado pela Casa Edison na chapa 121.312, com a Banda Odeon, em seguida por Baiano e coro, chapa 121.322, o **Pelo Telefone** não foi o primeiro samba registrado em disco. Segundo Roberto Moura, *Em casa de baiana*, gravado em 1913 e *A viola está magoada*, gravado em 1914, são sambas que antecedem o **Pelo Telefone** na indústria fonográfica.⁽¹⁸⁾ Mas o samba de Donga foi o primeiro a alcançar sucesso nacional. Para tanto, influíram vários fatores. A letra jocosa e provocativa sobre a "jogatina" na cidade ("O chefe da polícia/ pelo telefone/ mandou me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar...") era de fácil assimilação e foi sem dúvida o estopim para a difusão maciça do samba. Nas gravações, a

letra foi alterada ("O chefe da folia/pelo telefone/ manda me avisar/ que com alegria/ não se questione/ para se brincar...") Nas ruas, e nos jornais da época, o samba vingara com inúmeras versões e acirrada polêmica, contribuindo definitivamente para a fixação do gênero como música de carnaval.

Uma interpretação que foge do repetitivo (quem foi o verdadeiro autor do **Pelo Telefone**, se **Pelo Telefone** é tango, maxixe ou samba; se foi o primeiro samba gravado ou não etc.) é de Muniz Sodré que superando a sim-

45

Morro da Favela





Selo do disco Pelo Telefone

ples exposição de dados evita o partido emocional da polêmica: “Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objetos de freqüentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência, na Praça Onze, da mulata Hilária Batista de Almeida — Tia Ciata (ou Asseata) — casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Venceslau Brás (...) A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia da resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação — segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba raiado; no terreiro batucada (...) Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: **respeitabilidade** pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais **respeitáveis**); os sambas (onde atuava a elite negra da **ginga** e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada — terreno próprio dos negros mais velhos onde se fazia presente o elemento religioso — bem protegida por seus **biombos** culturais da sala de visitas (noutras casas poderia deixar de haver tais **biombos**: era o alvará policial puro e simples). Na batucada só se destacavam os bambas de perna veloz e de corpo sutil (...) A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana geradora de signi-

Dança batuque
s/a (extraída
de Luis Edmundo)

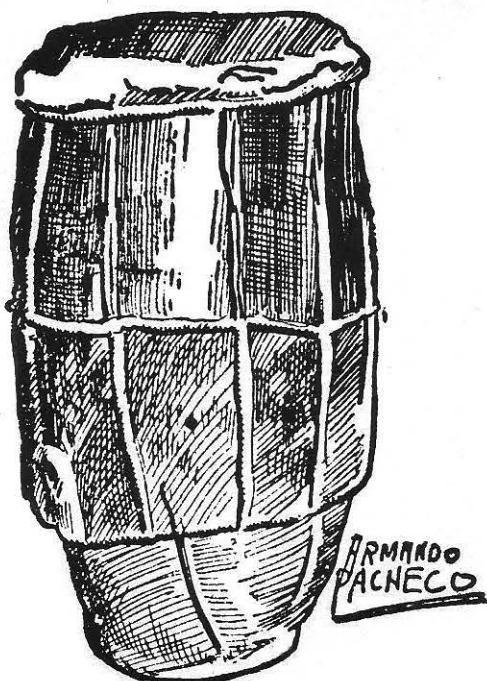


47

ficações capazes de dar forma a um modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (19).

O ano de 1916 marca também o aparecimento de uma adaptação do cançonetista Alfredo Albuquerque sobre melodia norte-americana trazida por um cantor da Jamaica, anos atrás. Segundo Edigar de Alencar, a versão brasileira da jamaicana Caraboo alcançou grande sucesso no car-

naval de 17, ao lado da toada sertaneja O meu boi morreu que inspirou, no mesmo ano, uma revista onde um dos quadros era um ragtime dançado pela atriz Antonia Denegri (20). O Êxito dos temas folclóricos, a difusão retumbante do samba Pelo Tel fone e a penetração relativa mas significativa de canções norte-americanas no mercado musical são aspectos que se entrelaçam na superestrutura da sociedade brasileira em fase pré-industrial. A partir de 17, o samba começa a pesar na balança musical da cidade até se tornar, nos anos 30/40, o gênero de maior popularidade em todo o país.



Atabaque
A. Pacheco
(extraído de Luis Edmundo)

DECCA
presenta
CARMEN
MIRANDA

"The
SOUTH AMERICAN
WAY"

SOUTH AMERICAN WAY
TOUSAQUE EM MADRID
QUE É QUE É SANTANA TEIA?
CO, CO, CO, CO, CO, CO, CO
NANA EU QUERO
BAMBO-BAMBO

DECCA ALBUM NO. 102

Década de Ouro

*Empresta-me o cabaco d'urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba.*

Luiz Gama

49



J. Carlos



O Morro, painel de Portinari destruído em incêndio (1949)

Jornal do País

*Eu entendo a juventude transviada
E o auxílio luxuoso de um pandeiro*

Luis Melodia



É proibido soprar

Escolas de samba, carnaval, escambal central do Brasil: e de repente pintou uma portaria da Secretaria de Turismo deste belo estado: regulamentação da formação do som do carnaval. Pintou por acaso alguma liberação? Máscaras, por exemplo? Necas de Pitibiribas: escolas de samba, carnaval, escambal central do Brasil: pintou proibição. Nessa grande ânsia nacional a transa agora é proibir instrumentos de sopro nas escolas de samba, pro desfile da tal secretaria.

Em nome de quê, calculem: em nome da tradição. Diz a tradição da Secretaria de Turismo do estado brasileiro da Guanabara que samba de escola na avenida nunca teve instrumentos de sopro. E, portanto, fica proibido, por decreto, de vir a ter.

À parte os argumentos dos sambistas tradicionalistas e tal, fica mais uma vez o seguinte: a censura atinge limites cada dia mais loucos. O próprio departamento de censura não entrou nessa, mas os *free-lancers* da coisa trataram o assunto com o mesmo método *tradicional*: proibiram.

Ninguém sabe se pode, porque em nome do samba de 1930, um órgão do Governo tomou a iniciativa de castrar possibilidades novas para o samba de 1971, 72. O nome disso, em português bem explicado, é *censura estética*. Ou seja, amizade: de repente, um órgão do Governo proíbe novas formas — no caso, do samba. E quem não se choca demais com o absurdo tropicalista da transa governamental relendo os “considerandos” da tal portaria, atrás de desculpas sambísticas (1930, no mínimo) para a consagração geral da censura, nesse nível. E nem pensam na palavra-chave: *Censura*. Vai tudo ao ritmo daquele sambão acomodado.

Viva o Paulinho da Viola e outros que não têm medo de instrumentos de sopro, nem ao menos no carnaval da secretaria do governo. Viva a liberdade que cada escola (não se aprende na escola) deve ter, só de usar instrumentos de sopro no desfile. Viva o instrumento de sopro proibido pela censura da secretaria do turismo. Etc.

Nesse país surrealista, tudo, de repente, fica normal e ninguém sente falta do que perdeu. A ala de frente das escolas não será mais decidida por elas, mas pela censura estética, que não deixa (por motivos de manutenção) mais de 15 pessoas participando; pratos da bateria?

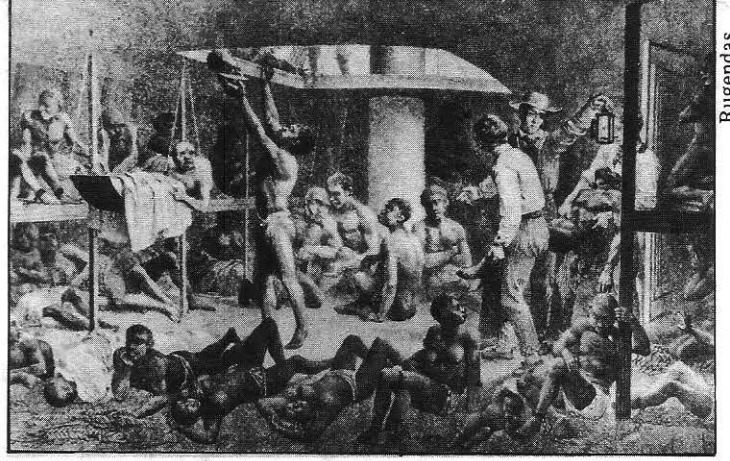
As escolas de samba não têm mais a menor possibilidade para decidir quantos ficam melhor para o som que pretendem: a uniformização da transa turística não permite mais de um par. E se a gente precisar de vinte? Não pode, amigo: está, já, proibido.

E tudo em nome do próprio samba, essa “entidade” abstrata e no entanto concreta, em andamento, andando em 1971 apesar de tal tradição repressiva. Pode, amizade?

Reprimir é *tentar* impedir o andamento das transas. Mas não é, exatamente, impedir: a lei é uma sugestão e só. O samba é uma transa e vária. Vária, revisão, com acento. A secretaria de governo do turismo não quer que o samba possa precisar de instrumentos de sopro, pratos e outros sons no desfile do carnaval. Torno a repetir: faz censura estética prévia, anula as possibilidades, restringe o campo de ação, limita o andamento, proíbe usos e invoca o próprio samba como defesa da castração. Os sambistas engolem essa?

Então engulam. E engulam o meu molho como tempero. Ou então descontem os pontos no desfile, mas ganhem essa: batam nos pratos, ora bolas!

Torquato Neto



Negros no porão do navio

Castigo público na praça de Sant'Ana



Diamante Negro



*Para se falar em samba temos que
falar em negro,
para se falar em negro temos que
contar a sua luta
através de muitas gerações,
erguendo o seu grito
contra o preconceito da raça e de cor
herança da escravidão.*

53

Candeia e Isnard Araujo

Canção do escravo Kwanyama

Deram-me um duro trabalho na ombala
Tapar com linha a brecha do tanque de água
Varrer macutos* com as mãos
Transportar a água num cesto
Matar um boi com uma pequena agulha
Tirar-lhe a pele raspando com as unhas
E com as unhas abater a árvore
Secar farinha estendendo-a sobre a água
Oha! Deram-me na ombala um trabalho duro*

tradução livre —
Museu de Antropologia
Luanda/Angola

*ombala = aldeia
* macutos = gravetos

Para situar socialmente os primeiros agrupamentos de samba é necessário apreender o processo histórico que transforma o africano em escravo e este em cidadão negro. Em sucessivas pesquisas sobre raças e classes sociais no Brasil, América Latina, Caribe e Estados Unidos, o sociólogo Octávio Ianni observou como ao longo de vários séculos e sob as mais diversas condições de existência, o africano passou por figurações como *escravo*, *crioulo*, *liberto*, *mulato* ou simplesmente *negro*. No Brasil, assim como em todos os países onde a abolição da escravatura ocorreu como consequência do colapso dos meios de produção do regime escravocrata, o abolicionismo explicaria apenas parcialmente esta lenta e progressiva

metamorfose. “O problema principal é explicar como a formação social escravista é constituída ou se constitui, reproduz e entra em crise” (21). Segundo Ianni, na configuração da sociedade brasileira nas últimas décadas do século XIX, deve-se considerar que a nação havia ingressado num ciclo de expansão acelerada pela cafeicultura, dependia dos vínculos econômicos externos, sobretudo da Inglaterra, e estava organizada com base na escravatura. A Guerra do Paraguai, o aparecimento do *exército deliberante* na política nacional, os surtos iniciais de produção artesanal e fabril, o abolicionismo e a abolição, imigração européia, o movimento republicano e a queda da monarquia são eventos que, conjugados estruturalmente, ajudam a desvendar a fisionomia da época.

“Os ambientes urbanos diferenciam-se acentuadamente seja no âmbito interno, seja com referência à sociedade agrária. A cidade ganha estatuto diferente no campo. A cultura urbana adquire fisionomia própria, artística e científica. (...) À medida que um sistema social progride, criam-se e multiplicam-se carências. Ao mesmo tempo que o progresso implica numa acumulação de riqueza e na elevação do nível de vida (para certos grupos sociais), o desenvolvimento gera tensões e novas necessidades. Aumenta o interesse pela vida intelectual, a necessidade de tecnologia, a precisão de capital, a fome de braços, etc. Portanto, a escravidão estava condenada *técnica e moralmente*, num momento em que a sociedade nacional ingressava numa fase de expansão acelerada. Por isso, impõem-se a transformação do escravo em trabalhador livre, daquele que é *meio-de-produção* em *assalariado*. Em outras palavras, a mão-de-obra simplesmente transforma-se em força de trabalho, no sentido de fator adequado à produção de lucro. Ao transformar o escravo em trabalhador livre, o que ocorre é a libertação da empresa do ônus de propriedade de um fator do qual agora só interessa a sua capacidade de produzir valor. (...) É com a separação completa, entre trabalhador e os meios de produção que se estabelece uma condição básica à entrada da economia nacional no

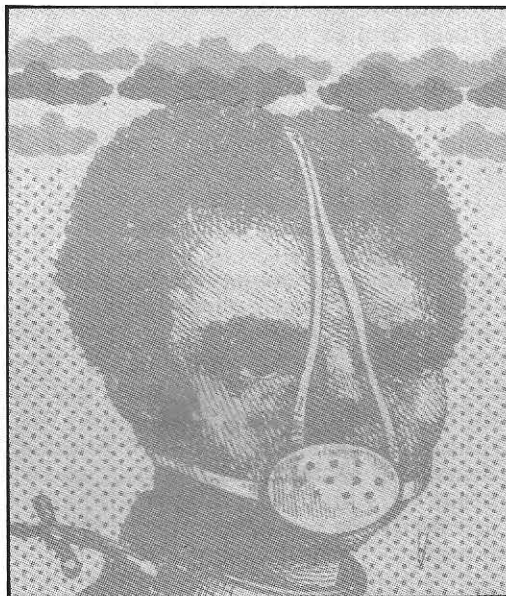


Dançarina de Macumba

s/a (extraído
de Luis Edmundo)

ciclo de industrialização” (22). Para Ianni, a contradição entre liberdade e escravidão só aparece quando surge a contradição entre *cidade* e *campo*, civilização *urbana* e *agrária*. E neste quadro que se insere o processo da Abolição. “O desenvolvimento econômico-social e a concomitante diferenciação interna da sociedade brasileira colocaram em evidência as limitações do regime escravista. Mais ainda, a cultura urbana, gerada com aquelas transformações, colocou em discussão as bases morais e políticas do regime” (23).

Numa análise detalhista, o sociólogo Florestan Fernandes considera que mesmo antes da Abolição (1888), a cidade já se afirmara como *símbolo de liberdade* para onde convergiam escravos em fuga e libertos em geral. Apesar da falta de traquejo com os serviços urbanos, da fixação em ocupações periféricas e de uma existência semimarginal, para os que saíam do cativeiro, viver na cidade era uma tentativa de superar o *traumatismo da escravidão*: “tornava-se uma condição ideal para se despojarem mais depressa do que houvesse de ignóbil no estado de *escravo* ou de *liberto*” (24). Porém, a liberdade para o cidadão negro significava plena disposição da pessoa sobre si mesma (quanto, onde e como trabalhar), acarretava a noção de que



Escrava Anastácia

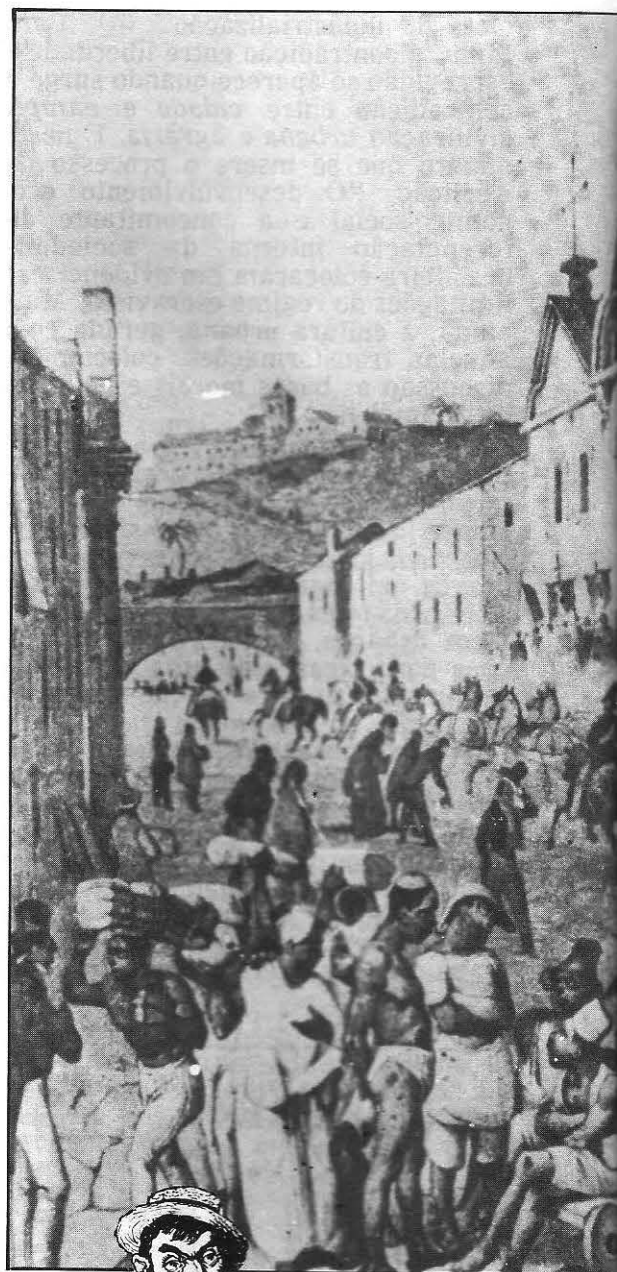
Jogo da Capoeira



Rugendas

a dignidade do homem livre é incompatível com os serviços degradantes e aliava-se ao princípio *pré-capitalista* de que o trabalho deve ser dosado pelas necessidades imediatas de consumo, tanto do indivíduo como de seus dependentes. Em dois volumes sobre a *Integração do Negro na Sociedade de Classes*, Florestan reuniu depoimentos de negros e mulatos em São Paulo, que admitiram as *cabecadas* por falta de *experiência* ou *amparo social*. “Reconhecem a inconstância ao trabalho, a volúpia de trocar ocupações e, mesmo, a matreirice com que alguns negligenciavam as obrigações contraídas se conseguissem embolsar, adiantadamente, o pagamento dos biscates. *Caçoavam* dos imigrantes (dos italianos em particular), não tanto porque trabalhassem arduamente, mas porque se privavam de todo conforto — boa alimentação, vestuário decente, prazeres, etc. — para *guardar dinheiro*”⁽²⁵⁾. Esse desajustamento psicossocial que Florestan define como *apatia residualmente dinâmica* e que também está presente no conceito de *traumatismo da escravidão com traços de resistência* adotado por Clóvis Moura em *O Negro, de bom escravo a mau cidadão*, enfim, essa popular e tropical política do *corpo mole*, condicionada por fatores do econômico e culturais, irá sedimentar o terreno onde mais tarde desponta a figura típica do malandro e o mito da malandragem tão decantados, exaltados, repelidos e persistentes na música popular brasileira, sobretudo no samba dos anos 30 e 40.

“O negro cidadão não é o negro escravo transformado em trabalhador livre. O negro cidadão é apenas o negro que não é mais juridicamente escravo. Ele foi posto na condição de trabalhador livre, mas nem é aceito plenamente ao lado de outros trabalhadores livres, brancos, nem ainda se modificou substancialmente em seu ser social original. E o escravo que ganhou liberdade de não ter segurança; nem econômica, nem social, nem psíquica. O cativo que sai da casa do senhor ou da fazenda, de um dia para outro, sem ter sido preparado ou ter-se apropriado dos meios sócio-culturais necessários à vida das novas condi-

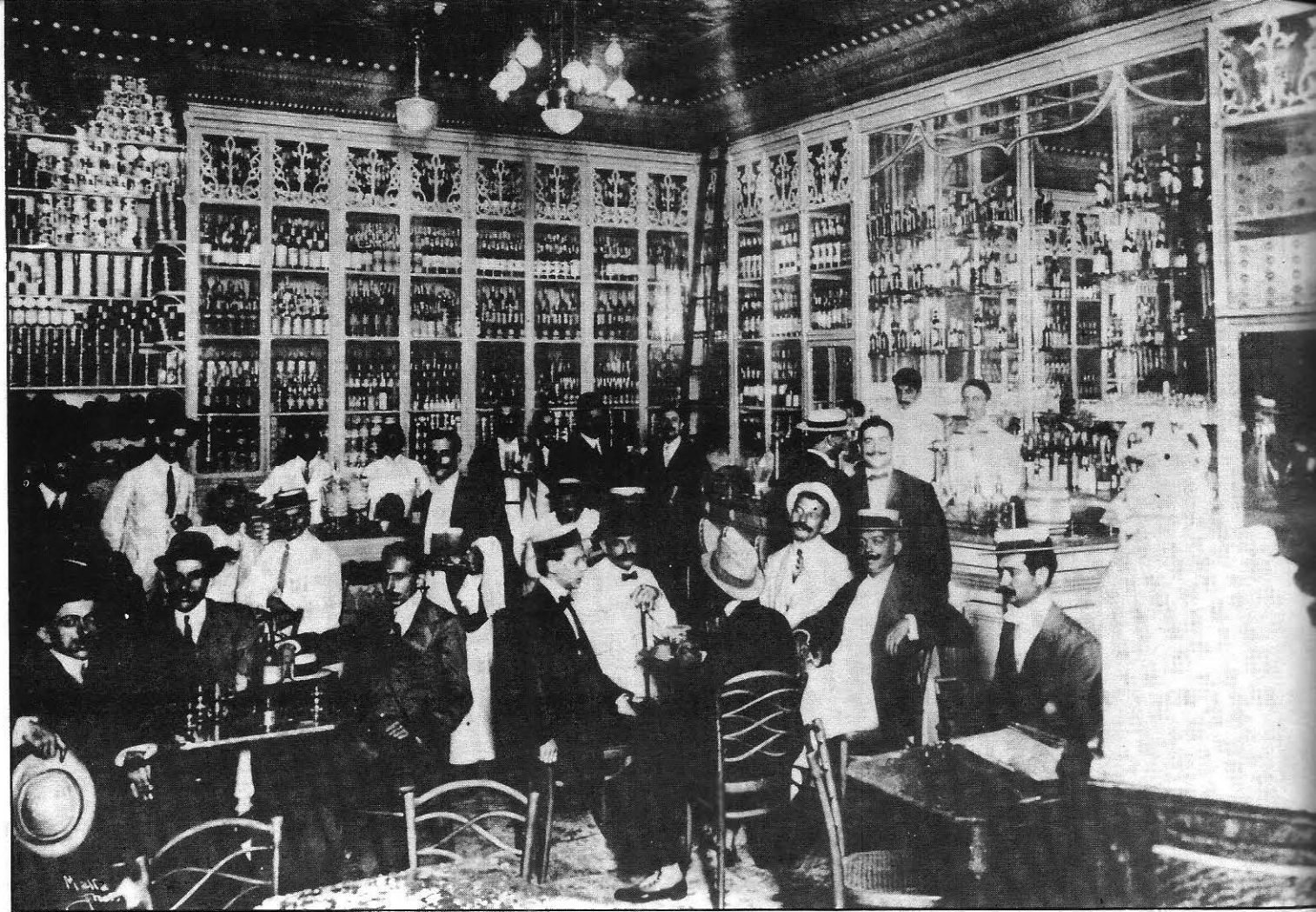




ções, não é ainda um homem livre. Ao contrário, é uma pessoa cujo estado alienado vai manifestar-se, agora plenamente, pois é na liberdade que ele compreenderá que foi e é espoliado. (...) Tomará consciência de que não tem meios de consegui-los, salvo pela venda de sua força de trabalho, operação para o qual não foi preparado. O mercado de trabalho, ainda incipiente, será uma entidade à qual o novo trabalhador livre se adaptará demoradamente. É que o negro cidadão é o escravo a que se deu liberdade; é o negro no qual persiste o escravo, ainda que em apenas alguns de seus atributos psíquicos e sócio-culturais. Por isso, a primeira e segunda geração de negros livres serão essencialmente gerações de ex-escravos. Tanto as pessoas como as relações e estruturas econômicas e sócio-culturais estarão profundamente impregnadas dos componentes engen-

drados no mundo escravocrata'', diz Ianni ⁽²⁶⁾.

Para tais observadores, as condições históricas em que se verificou a formação do capitalismo no Brasil explicariam porque o negro não foi integrado imediatamente após a abolição. Condicionado por fatores econômicos e pela herança cultural de escravidão, no processo industrial brasileiro, o negro foi preterido pelo imigrante, formando, a partir de então, volumoso contingente de desocupados. Segundo João Baptista Borges Pereira, que pesquisou a mobilidade social do negro no meio radiofônico, o Brasil *moderno* que irá aos poucos substituir o Brasil *arcaico, rural, tradicional e provinciano*, traz em si uma correspondência no plano de suas expressões culturais, determinadas pelo perfil da vida urbana, no



Confeitaria



qual a música entra como um de seus componentes mais expressivos ⁽²⁷⁾.

“Dentre as várias formas musicais populares indenticadas legitimamente ou não ao grupo negro, o samba destaca-se como o gênero-símbolo de toda uma linha musical sobre o qual recaiu a missão de representar a autenticidade da poética popular brasileira em determinada fase histórica de nossa vida. O atual samba — urbano e comercializado — é o produto estilizado de uma tendência musical que começou a ganhar expressões mais refinadas e citadinas nos centros lúdicos-religiosos das populações negras do Rio de Janeiro, logo no começo do século. Recém-egresso da escravidão, sem condições institucionais para desenvolver satisfatoriamente seus anseios de sociabilidade nos quadros urbanos, essa população encontrava em tais centros a oportunidade de convívio endogrupal, onde a maioria predominante era branca. Ali, submetidas a toda sorte de pressões, inclusive policiais, os negros arrigementavam, por assim dizer, fragmentos de sua tradição cultural que sobreviveram à escravidão, e com eles ensaiavam a composição de um estilo de vida precário e que aos olhos da maioria branca era profundamente desabonador. Em tais centros, cantavam, dançavam, adoravam suas divindades meio-africanas, meio-cris-

tãs, que posteriormente evoluíram, num processo de laicização de costumes, para as famosas escolas de samba do Rio de Janeiro que durante o carnaval desfilam pelas avenidas”⁽²⁸⁾. Para João Baptista, o processo de valorização do samba, deslocando a música *negra* de uma situação de desprestígio social para a posição de a música popular brasileira, pode ser enunciado a partir de pelo menos três fatores. Em primeiro, a consagração do *ritmo* na música ocidental, sobrepondo-se à melodia e à harmonia. Essa tendência *renovadora*, sobretudo após a I Guerra Mundial, acarretaria uma retomada das fontes populares e explica o aparecimento do *jazz*, no sul dos Estados Unidos, na mesma época em que surge o samba. Para tanto, o autor resgata a análise de Mário de Andrade, que em seus *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em 1926, já dimensionava a questão da polirritmia na moderna música do Ocidente: “Não é por causa do *jazz* que a fase atual é de predominância rítmica. E porque a fase atual é de predominância rítmica que o *jazz* é tão apreciado”⁽²⁹⁾.

Como segundo fator, João Baptista assinala o contraponto da cultura nacional com as transformações estruturais, econômicas e políticas, da

sociedade brasileira. Em oposição à nostalgia de um Brasil rural e ao sentimento bucólico da cantiga *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense. (Não há/ O gente/ O não/ Luar como este/ Do sertão), do início do século, a música popular que se afirma nas décadas seguintes tem como assunto principal a própria urbanidade. Exemplo máximo, o samba *Pelo Telefone* de Donga, (O chefe da folia/ Pelo Telefone/ Manda me avisar/). O próximo fator resultaria do que o autor define como um “emaranhado painel de exaltação nacionalista” que, após a I Guerra Mundial, dominou de forma acentuada todas as expressões da vida política. Essa *busca de autenticidade nacional* desde o romantismo, no século anterior, se transformara numa das principais vertentes do pensamento brasileiro; se expressa de maneira visceral na Semana de Arte Moderna (1922); assume uma identidade política nos anos 30 e possibilita um *status* à música popular, sobretudo *negra* (samba), jamais visto, consolidando sua posição de destaque entre as demais alternativas culturais da cidade⁽³⁰⁾.

Para o autor de *Cor, Profissão e Mobilidade Social*, o surgimento do rádio, testado no Rio em 1922 como parte das comemorações do centenário da Independência, é particularmente determinante na aceitação dessa nova linha musical. Inaugurado em 7 de setembro de 1923, dia da Independência, com fins educativos e explorado comercialmente a partir do final da década, o rádio promove uma abertura para novas alternativas profissionais. “Neste nicho ocupacional, embora competindo com os brancos, o negro se alojou com relativa facilidade, se se comparar o que ocorre com o enquadramento profissional do preto em outras esferas de trabalho”⁽³¹⁾. Comercialização da música popular, formação de um público consumidor, massificação e industrialização, nos anos 30, são expressões do contexto urbano brasileiro que concorrem para a profissionalização do músico popular. “As gravadoras haviam trocado o antigo processo mecânico de gravação de disco pelo processo elétrico; as estações de rádio adquiriram mais po-



Os «Batutas» em Paris

Embarcaram há dias para a Europa, com destino a Paris, os oito cantores e músicos brasileiros que fizeram época, entre nós, com os seus «maxixes» e modinhas nacionais. Foram, diz-se, fazer propaganda da arte indígena, tão menosprezada pelos nossos maiores escriptores e artistas.

A partida desses propagandistas foi objecto de violenta discussão nos jornaes. Para uns, a nossa missão musical vae redundar em prejuizo para os nossos creditos de povo culto, de que os Oito Batutas não podem ser a expressão mais legitima. Para outros, porém, os francezes saberão o que essa missão exprime, tomando os nossos oito grãúas como authenticos representantes do genio popular, e não como delegados do Club dos Diarios, da Associação Commercial ou da Academia Brasileira de Letras.

Indifferentes a essas duas opiniões, tomámos um alvitre: con-

sultar, a respeito, o nono batuta, o sr. Antonio Feliciano do Espirito Santo, estivador aposentado, cavalleiro da Ordem de Leopoldo e official da legião de Honra, o qual com a maior gentileza, nos forneceu, no seu gabinete de trabalho, um caixão de kerozene para nos servir de cadeira, e nos foi, logo, dizendo:

— Eu, como a imprensa não ignora, não quiz ir á Europa com os meus companheiros. Isso não significa, entretanto, que eu tenha divergido delles em relação á embaixada, mas, simplesmente, uma indisposição de saúde, que me impediu de embarcar.

Cuspiu longe, na parede, e esclareceu:

— Quando o marechal Mangin

estive no Rio, o sr. ministro da Guerra forçou-me a tomar parte em uma festa ao glorioso militar. Calcei as botinas, e fui. Tamanho foi, porém, o supplicio do calçado, que ainda hoje não me posso ter em pé por muito tempo.

E passando os dedos da mão entre os do do pé:

— Foi por isso, apenas, que eu não embarquei.

— E que nos diz o senhor dessa missão? — perguntámos. — Acha que ella contém aos interesses nacionaes?

Antonio Feliciano olhou o tecto com despreocupação, como quem procura casualmente um rato ou uma idéa, e opinou:

— Eu acho, com franqueza, que os resultados para o Brasil vão ser os melhores. Os companheiros que seguiram, são, realmente, batutas. E' gente escolhida a dedo.

— Acha então, que a França nos mandará, como retribuição, uma embaixada de compositores? — indagámos.

— Não, senhor.

— Uma grande missão litteraria, com Anatole France, Paul Bourget, Henri Barbusse, Frederic Masson...

— Absolutamente!

— Uma embaixada politica, chefiada por Briand?

— Também, não.

— Então, — exclamámos, arreliados, — que vamos tirar nós da ida dos Oito Batutas a Paris? Que é que isso nos vae adiantar?

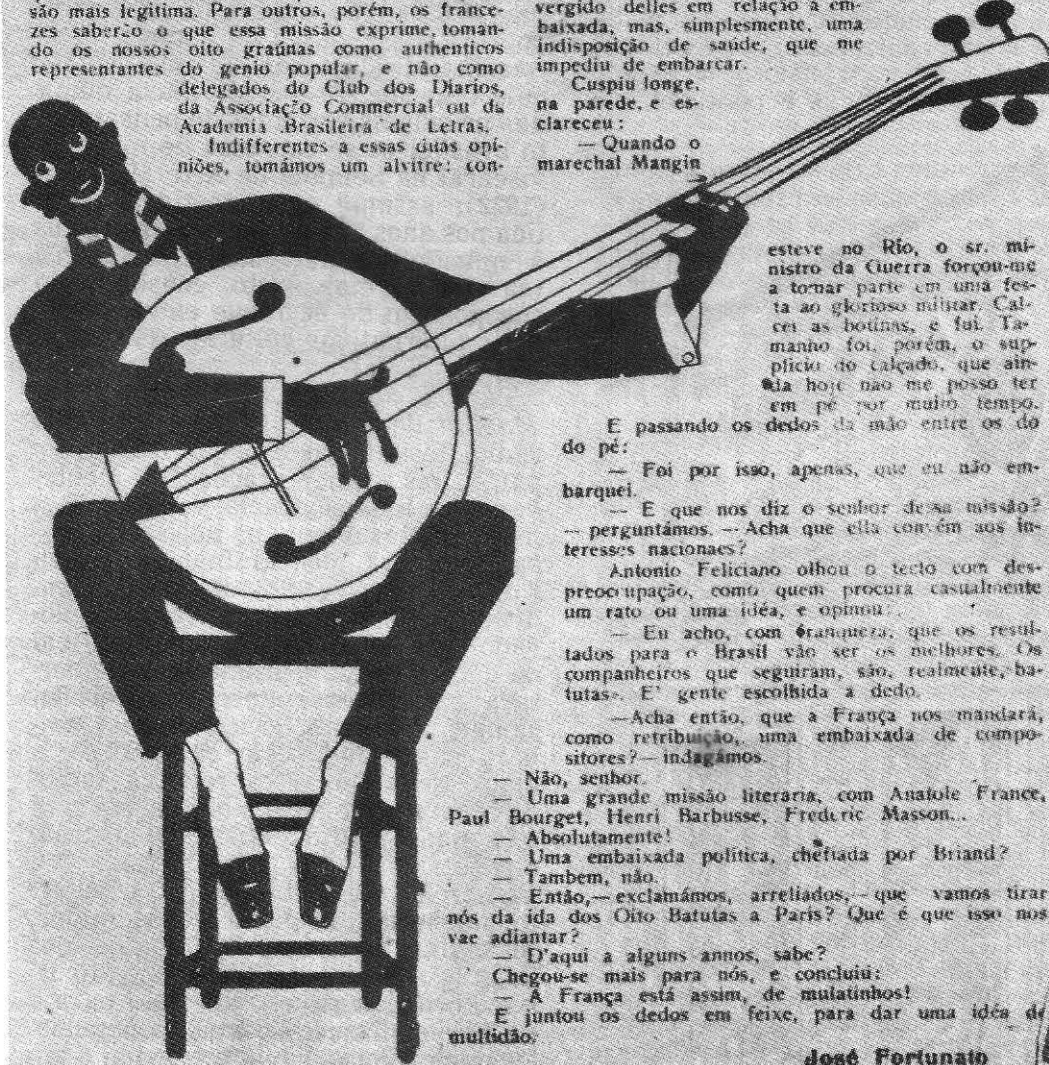
— D'aqui a alguns annos, sabe?

Chegou-se mais para nós, e concluiu:

— A França está assim, de mulatinhos!

E juntou os dedos em feixe, para dar uma idéa de multidão.

João Fortunato

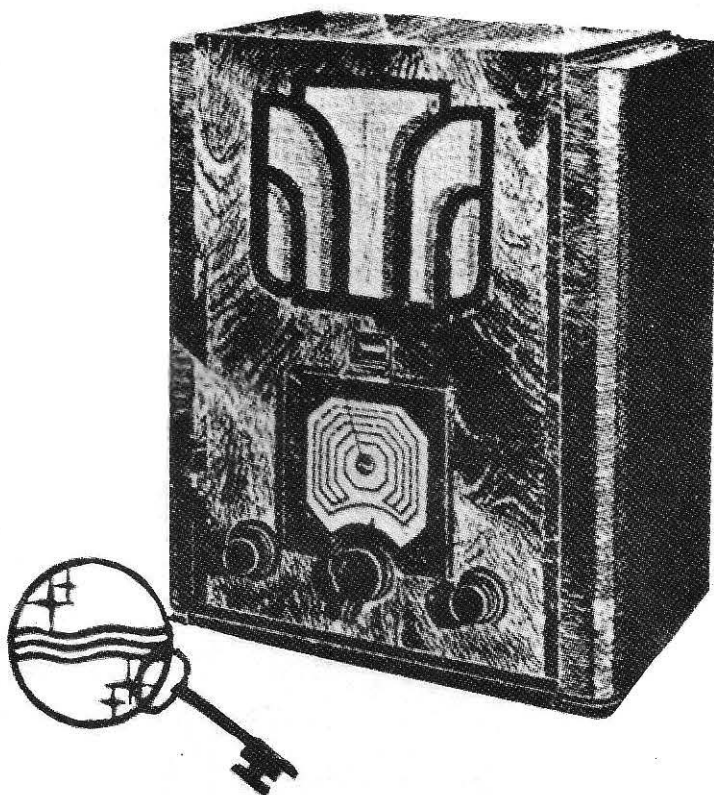


A CHAVE QUE LHE ABRE O MUNDO!

61

tência e o aparelho receptor passou a ser um sinal de *status* da classe média (...); uma nova geração de compositores e cantores (Mário Reis, Noel Rosa, Almirante, Carmem Miranda, Ismael Silva, Ari Barroso e outros) surgiu naquela fase; nasciam novas gravadoras e novas estações de rádio”
(32)

Em 1928 foi fundada a escola de samba *Deixa Falar*, no bairro do Estácio. Em dezembro de 1929, a primeira gravação com acompanhamento de percussão típica de escola de samba é feita por Almirante e Bando de Tangarás. Classificado, erroneamente, de *choro de rua*, o samba *Na Pavuna* registrou, pioneiramente, a batucada própria dos morros do Rio. “Arrebanhamos alguns tocadores de tambores, cuica, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria. Um deles, um preto forte de apelido *Andaraí*, era tão compenetrado em seu instrumento, que tocava tamborim de olhos fechados, como em êxtase” (33). Mas o êxtase das escolas de samba só viria, de fato, muito mais tarde. Se o rádio foi o veículo de afirmação do sambista prestes a se profissionalizar, a escola de samba foi a trincheira onde o negro se defendia de sua situação marginal. No momento em que a sociedade brasileira fazia uma revisão de seus valores políticos/culturais, a escola de samba estava apta a revelar um universo preservado pela comunidade negra desde o período colonial. “A Semana de Arte Moderna, de São Paulo, é de 1922 e realizou-se no Teatro Municipal; as primeiras escolas de samba começaram na década de 20, nos morros de favelados cariocas. Não é uma coincidência, é uma convergência”, verifica Clóvis Moura. “Enquanto a cultura dominante se auto-afirmava com o modernismo, procurando suprir o descompasso entre a nossa realidade e a cultura de elites, a cultura popular punha na rua a escola de samba, num transbordamento do negro do morro, pois ele já não se continha mais nos seus grupos específicos religiosos e tradicionais, nos pequenos cordões ou ranchos carnavalescos. Vinha para o asfalto, exibir a sua contracultura” (34). Contramodernismo tropical e profundamente moreno, as



escolas de samba revelam parte do universo cultural do negro no Rio de Janeiro. Porém, rituais como o candomblé e a umbanda continuariam reprimidos pela sociedade urbana, branca e cristã. Expressões da cultura afro-brasileira como o jongo (música e dança com fundamento religioso, de origem quimbunda, dos bantos) permaneceriam também encobertos pela cortina de preconceitos da cidade. O samba era apenas a ponta de um iceberg, resistente e colossal.



Sonho de Valsa

63





Ismael Silva

• *Escola de samba é um agrupamento carnavalesco que antes de ser escola de samba já existia, sempre existiu. Em todos os bairros, aqui no Rio de Janeiro, tinha seu agrupamento. O pessoal do lugar saía, no carnaval, com fantasias diversas. Então saía, por exemplo, de um determinado bairro, vamos dizer, 100 pessoas vestidas à vontade. Gente com a roupa virada do avesso, homem, né, com a cara pintada e tal. Em lugar de máscara pintava a cara. Perto, já tinha uma fantasia bonitinha, uma moça vestida de seda... essas 100 pessoas, uma hora depois, eram mais de 500 pessoas. É o tal agrupamento que também tem o nome de arrastão, porque aonde passava ia arrastando, ia aumentando, aumentando, aumentando. É gente que queria brincar e tava sozinho. Saía de casa prá brincar esperando mesmo*

passar um bloco prá cair dentro, como se diz. Então ia aumentando. Pois bem, sempre aumentando. Ninguém se conhecia. A não ser aquelas 100 pessoas que saíam de determinado lugar. Mas prá quem via, quem não sabia, pensava que era tudo do mesmo lugar, claro. Nada! Ninguém se conhecia. E eu achava muita graça nisso. Sempre achei graça nisso. Porque ninguém se conhecia mas dava aquela impressão. Ia todo mundo brincando, pulando... tudo familiarizado, tudo aquela ligação, que parecia todos amigos. Muito engraçado, né. Pois bem, escola de samba é isso: um agrupamento organizado. Porque o dia que organizou, virou escola de samba. E saiu do bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, em 1929.

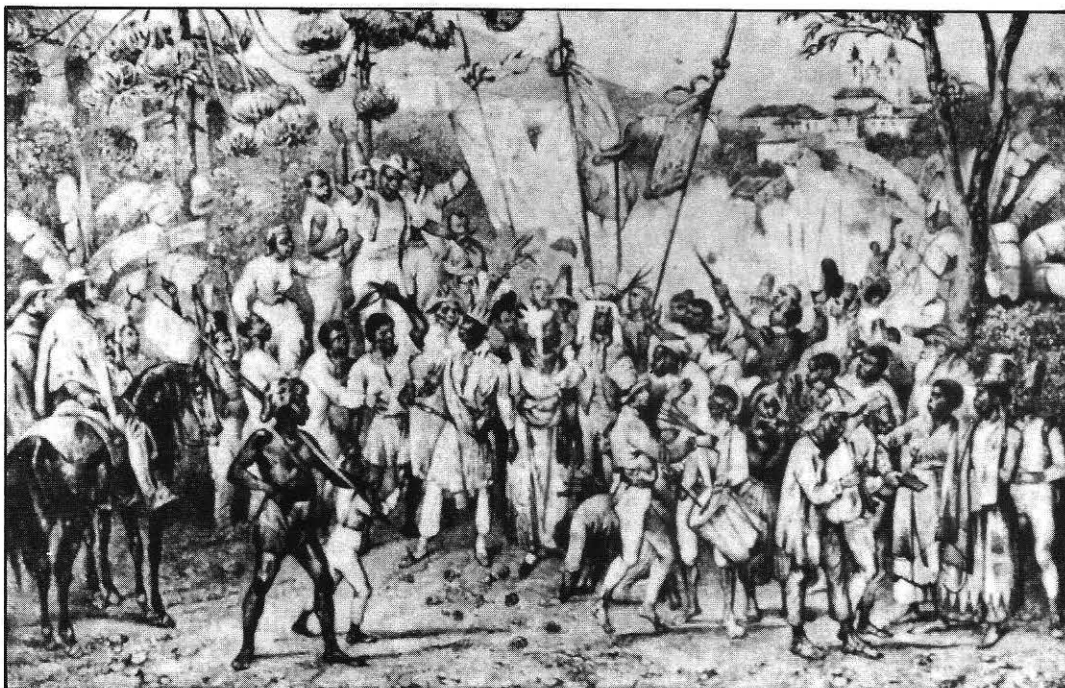
Ismael Silva

Em geral, os cortejos e festas populares no Brasil tem ou tiveram intenção religiosa, afirma o folclorista Edison Carneiro. “Os mais antigos, ao que tudo indica, são a *folia do*

Divino e o *rei do Congo* que correspondiam outrora, e até certo ponto ainda correspondem, aos setores branco e negro respectivamente, da população”⁽³⁵⁾. O *Divino* consistia numa festa móvel do calendário católico que culminava com a sagração de um Imperador, “um branco, de cabelos compridos e cacheados que, de coroa, cetro e manto ocupava um trono montado a meia nave na igreja”. O cortejo ia de casa em casa anunciando a festa. Levava uma bandeira e uma coroa, músicos, dançarinos e cômicos ao som da viola, pandeiro e caixa. A visita era recebida pelos donos da casa como uma honra retribuída com farta distribuição de comida, bebida e presentes para serem leiloados durante a festa. Instaurado pelos portugueses em todas as colônias, o costume permaneceu em alguns pontos do Brasil como em Pireñópolis, no Estado de Goiás, até hoje e com menor incidência

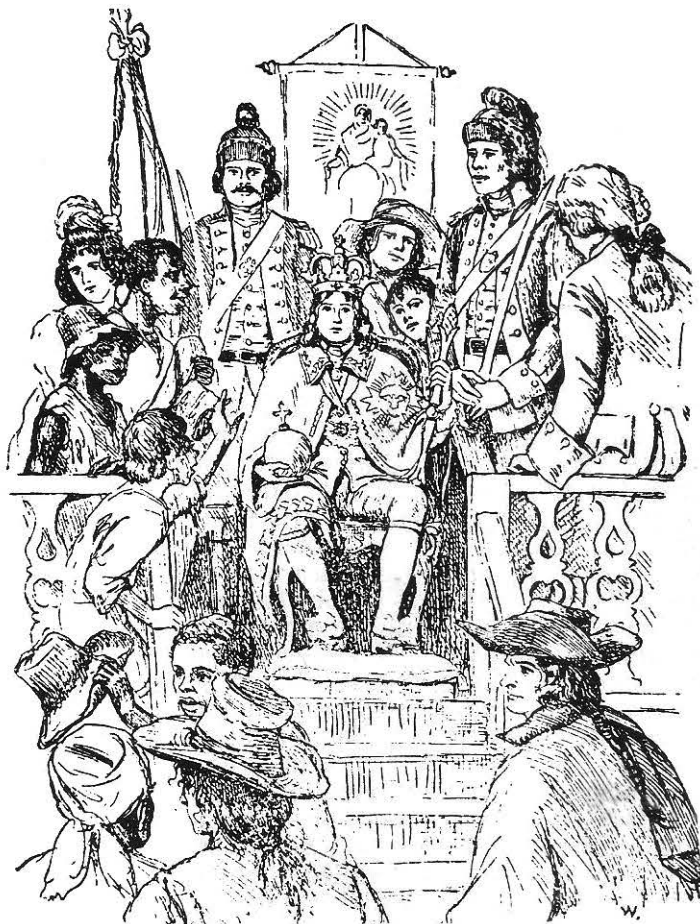
nos outros Estados⁽³⁶⁾. O *rei do Congo* era uma adaptação dos antigos reinados africanos às condições da escravidão. Consistia na coroação de um respeitável negro de idade, “ordeiro e pacífico, sobre o qual se pronunciavam favoravelmente as autoridades policiais, pois uma das suas obrigações era manter em obediência e quietação os demais escravos”⁽³⁷⁾. Precedidos por batedores músicos e acrobatas, o rei e a rainha eram protegidos por uma guarda de honra até a igreja da Irmandade do Rosário, onde o vigário, branco, procedia à coroação simbólica, após a missa. Quando os reis voltavam à rua, começavam as danças e os comes e bebes com que os escravos comemoravam a coroação e o dia de licença dos escravos. Segundo o folclorista, o costume desapareceu antes da Abolição, mas os *reis*, como o povo diz, sobrevivem em pontos isolados como o nome de *congada* “representação popular que se desenrola no reino do Congo”⁽³⁸⁾.

Procissão folclórica em louvor a São Benedito, as devotas *taieiras* desfilavam nas festas natalinas. Eram baianas com seus panos brancos, ouros e enfeites. Um dos consensos mais



Rugendas

Festa de Nossa Senhora do Rosário



Imperador do Divino

aceitos entre os pesquisadores demonstra a permanência de traços, ainda que remotos, das antigas taieiras na atual ala das baianas das escolas de samba. Estruturadas em meados do século XIX, as cantatas e tocatas de reis, transformam-se em agremiações populares conhecidas como *ternos* e *ranchos*. Com canções próprias e acompanhamento de violas e pandeiros, à luz de lanternas chinesas, esses grupos homenageavam os Reis Magos em presépios públicos e particulares. “Trazidos da Bahia para o Rio de Janeiro nos anos de 1870, os ranchos não vingaram como desfile de reis, mas, posta de lado a intencionalidade religiosa, pastoras, tenores, alegorias, mestre-sala e porta-estandarte criaram alma nova no carnaval carioca e passaram a liderar em esplendor e em apoio popular, as demais associações carnavalescas. (...) Foi deles que partiu a inovação do motivo central do desfile, diferente de ano para ano (*enredo*), que se impôs como modelo a todos os desfiles de carnaval contemporâneos e posteriores”⁽³⁹⁾. Formas sincréticas de antigos cortejos religiosos e profanos, os *cordões* (mais tarde reconhecidos como blocos de sujo) foram as organizações mais populares do carnaval carioca na segunda década do século XX. Abertos, despojados de luxo e espalhados

por toda cidade, os *blocos* ou *cordões* são o sêmem da escola de samba. A fusão dessas manifestações populares frutificou e, na segunda década do século, gerou as primitivas escolas de samba. “Os sambistas conduziam nos braços caramanchões, lanternas, bonecos de massa, cartazes e figuras de jacaré, de porco, de águia. Não havia carretas, nem alegorias, e só depois de 1930 surgiu o *enredo*”⁽⁴⁰⁾.

Base do carnaval de rua, os *blocos de sujo* eram grupos desorganizados, espontâneos, onde não raro se estabelecia um clima de brigas. No entanto, considera o historiador Ari Araujo, seria incorreto pensar que no confronto entre blocos só havia tumulto. “Estes conflitos, na verdade, somente se davam quando se procedia alguma irregularidade ou provocação deliberada, tais como o rompimento da corda que vedava a entrada de elementos estranhos, ou o singular roubo da porta-estandarte de um bloco pelo mestre-sala de outro. O perigo estava em que, ao se defrontarem dois blocos numa mesma rua em sentido contrário, após confabulações amistosas entre os respectivos dirigentes, arriavam-se as cordas e os integrantes se entrecruzavam, sendo a saudação oficial prestada pelas duplas de porta-estandarte e mestres-sala, que, ao se cruzarem, evoluíam por algum tempo comum. Acontece que se um dos mestres-sala dormisse no ponto, o outro, espertamente, num volteio mais malandro, oferecendo a mão, podia tomar-lhe a porta-estandarte e com ela o próprio estandarte, símbolo do bloco que somente seria devolvido no ano seguinte e teria que ser buscado no local de ensaio do bloco realizador da façanha. Bom! Ai, começava a ingresia, pois uma humilhação de tal ordem ninguém estava muito a fim de aturar e, normalmente quando isso acontecia, o pau comia solto aos gritos de *enrole o pano* (o estandarte) e a partir daí era cada um por si e Deus por todos”⁽⁴¹⁾.

Segundo Ismael Silva, em agosto de 1928 foi fundada a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, que desfilou no ano seguinte na Praça Onze, entre os terminais das estradas de ferro da Leopoldina e Central do Brasil, nos bairros próximos da Saúde, Cidade Nova, Largo do Estácio, Morro de São Carlos e Catumbi. Habitantes das imediações e geralmente subempregados, os sambistas Nilton Bastos (compositor e parceiro de Ismael Silva), Alcebiades Barcelos (compositor conhecido como Bide, parceiro de Margal), Juvenal Lopes (cantor), Osvaldo Vasques (o Baiaco), Marcelino, Gaúinho, Osvaldo Boi-de-Papoula (primeiro presidente da escola) e outros participaram da primeira for-



Congada

Washt Rodrigues
(extraído de Luis Edmundo)

mação da escola. Quanto à designação *escola de samba*, proliferam diversas teorias. Ismael justificava o nome pela proximidade do ponto de encontro dos *mestres* do batuque, da capoeira e do samba com a antiga Escola Normal onde se formavam os professores do ensino básico ⁽⁴²⁾. Seria, então, uma ironia dos sambistas, ironia de *bamba* (mestre de samba), um paralelismo sarcástico entre os *mestres* da escola de samba e os *mestres* da rede de ensino oficial, ensino este o qual os próprios sambistas não tinham acesso garantido. Em outros relatos consta que o significado da expressão *escola*, no sentido de *saber*, já existia isoladamente entre os blocos, aparecendo às vezes na forma de *academia* ou *universidade* do samba. Há quem veja na denominação *escola de samba* um mecanismo tático do grupo de sambistas que, apropriando-se de uma formulação do sistema, passa a interagir

com ele, em dois sentidos. Primeiro, a ciência do samba é um privilégio de quem não tem acesso à escola tradicional. Por outro lado, a *escola de samba* é a maneira do grupo marginalizado se revelar organizadamente diante da sociedade. Aos poucos o termo *escola de samba* foi consagrado por todos, tanto pelos blocos como pela sociedade em geral que começa a visualizar o fenômeno considerado exótico que germina ao lado de suas já consagradas instituições carnavalescas: bailes, corsos, ranchos e grandes sociedades. Ou seja, tanto o carnaval estava enraizado historicamente, como era propício o surgimento de uma nova manifestação carnavalesca que, por sua vez, engendraria um novo gênero musical — o samba — e com ele todo um grupo social emergente na tessitura urbana da cidade. A escola de samba Deixa Falar, em 1929, alterou a terminologia dos blocos, graças à repercussão de seu desfile e à fama de seus lendários sambistas.

Em 1932, a Deixa Falar se transforma em *ranchinho*, categoria intermediária entre os pólos *escola de samba* e *grande sociedade*, num possível desejo de ascensão (ou integração) social. Anseio de superação de si mesma ou simples motivo de sobrevivência, a passagem de escola para rancho implicou também no acesso a uma pequena subvenção em dinheiro distribuída pelo prefeito Pedro Ernesto às



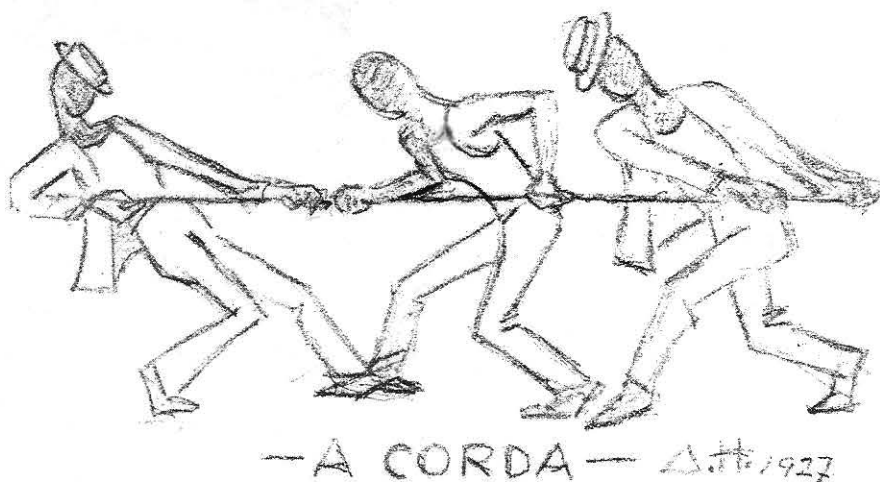
agregiações consideradas tradicionais. Não conseguindo se impor aos demais ranchos no desfile, a primeira escola de samba acabou se dissolvendo. Mas a pedra de toque estava lançada. A partir de 1930, vários blocos adotam o nome de *escola de samba*, defendido pioneiramente pela *Deixa Falar*. Do ponto de vista formal, e apesar das rivalidades bairristas, blocos ou escolas apresentavam semelhanças quanto ao desfile. "A frente vinha o coro masculino juntamente com as pastoras, cuja função era evoluir e ajudar o compositor a entoar a primeira parte do samba, que era simplesmente o que mais agradasse a todos durante os ensaios (via de regra cantava-se dois a três sambas durante toda a passeata; havia, porém, um principal); depois a porta-estandarte (mais tarde transformada em porta-bandeira) e o mestre-sala; ao lado vinham as filas de baianas, com a graça, a leveza e suavidade de seus passos e a variação multicolor de suas fantasias (misturadas aos valentes, cuja posição favorecia a defesa da corda); e, por fim, o *caramanchão* (que era um caramanchão mesmo) onde postavam: ao centro o compositor da música escolhida ladeado pelos *mes-tres de canto*, via de regra dois, que improvisavam a segunda (isto numa época em que não havia *sistema de som* instalado, exigindo destes, além da qualidade de bons improvisadores, bons partideiros, um volume de voz privilegiado) e atrás o acompanhamento que, excluídos os instrumentos de sopro, não se diferenciava muito dos ranchos, constituído de instrumentos predominantemente de corda como violões, cavaquinhos, bandolins e alguns instrumentos de ritmo como pandeiro, tamborim, reco-reco e gan-zá" (43).

Outro exemplo da composição estrutural das escolas e blocos pioneiros (*Deixa Falar*, *Mangueira*, *Vizinha Faladeira*, *Unidos da Tijuca*, *Azul e Branco* e outros) se refere à formação do bloco *Vai Como Pode*, futuro *Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela*. "O primeiro elemento a se apresentar era o *pede-passagem*, uma tabuleta onde vinha gravado o símbolo e o nome da escola. Logo atrás, a co-



O corso na Avenida Rio Branco

missão de frente, naquela época também chamada *linha de frente*. Em seguida a porta-bandeira e o mestre-sala. Atrás deles, o primeiro puxador de samba e o primeiro verzejador, seguidos pelo caramanchão, que trazia a alta direção da escola, e pelo segundo par de porta-bandeira e mestre-sala. Depois, o segundo verzejador e o segundo puxador. No final, a bateria, precedida pelo respectivo diretor. A bateria não era fantasiada obrigatoriamente. Em torno do caramanchão,



A. Herculano/Rio Arte

NA EXPOSIÇÃO DA INDEPENDENCIA

O samba a' baiana,
C- no corelo de musica

Agência O Globo



Tia Eliziaria, antiga baiana

limitadas pelas filas de baianas, evoluíam as fantasias”⁽⁴⁴⁾. As aparentes divergências na descrição da estrutura das escolas, nos primeiros desfiles, deve-se ao fato de que no início não existiam normas estabelecendo um padrão. Com o tempo, regras são estabelecidas: algumas caíram em desuso, outras resistem até hoje.

Segundo remanescentes desta fase de formação dos modelos, a primeira escola a apresentar *enredo* e *alegoria* foi a *Portela*. Candeia e Isnard Araujo explicam que a representação do enredo foi feita através de *adereço* sendo que os sambas cantados durante os desfiles assim como as fantasias não expressavam necessariamente o tema escolhido. “O fato ocorreu em 1931, quando a Portela surgiu com o enredo *Sua Majestade, o Samba!* A idéia do tema veio de Caetano que imaginou a

primeira alegoria surgida em Escola de Samba”⁽⁴⁵⁾. Em entrevista concedida às pesquisadoras Marília Barbosa e Lygia Santos, mestre Cartano, membro-fundador da Portela, conta como era a alegoria: “Fomos considerados a primeira escola de samba a apresentar enredo para desfile, que foi *Sua Majestade, o Samba!* A alegoria era uma barrica que eu imaginei, e representava os instrumentos de um conjunto musical. O corpo era a barrica, uma espécie de bumbo, a cabeça de um tamborim e as pernas e os braços eram vaquetas”. Outro veterano da Portela, mestre Rufino, restaura com cores vivas detalhes desse momento difuso na memória popular:

“Quem ia na Barrica era Eurico. Nós descemos de trem na Central e fomos desfilando até a Praça Mauá. Chegamos na Praça Onze às duas e meia da manhã. Demos uma volta e viemos



Agência O Globo

embora pra Central. Ai não cantamos samba, viemos só no assovio e no arrastar da sandália" (46).

Segundo as autoras, naquele ano de 1931, quando as escolas apenas começam a se estruturar, os jornais justificam a queda do número de ranchos nos desfiles devido à difícil situação econômica que o País atravessa. A revolução de outubro de 1930 inaugurava a Segunda República ou República Nova no Brasil. A aristocracia cafeeira representada pela República Velha fora banida momentaneamente do poder que é então ocupado por uma burguesia atraída pela promessa de industrialização capaz de modificar a face da sociedade brasileira. Porém, os efeitos da Grande Depressão Mundial de 1929 ainda se fazem sentir. No

Rio de Janeiro, o enredo *Pela Grandeza da Pátria* do rancho *Os Desteimados*, reflete a inspiração *nacionalista* que atinge o carnaval e irá atingir com veemência as recém-organizadas escolas de samba. Não é por acaso, pois, que a primeira escola de samba, a Deixa Falar, apresentasse em 1931 um enredo híbrido que, partindo de um tema clássico, incluía uma moderna homenagem à Revolução. E do jornalista Sérgio Cabral a transcrição do enredo, no relato extraído de um jornal da época: "A Primavera e a Revolução de Outubro".

"1ª parte — *As Quatro Estações*. Iniciando o enredo, surgem os caçadores de mariposas, representados por 12 pequenos, seguidos pelas Odaliscas da Primavera (...). O 3º grupo é composto da senhorinha Maria da Luz, representando o Jardim da Primavera, cercado de incansáveis borboletas (...) Vem em seguida o Inverno, representado pela senhorinha Ade-Noria, em custosa fantasia. Ricamente fantasiada e empenhando o estandarte do rancho, Iracy Ferreira, porta-estandarte do Deixa Falar, representando a Primavera, ladeada pelo Outono, na presença do mestre-sala Benedito Trindade, o rei da elegância coreográfica. Fecha a primeira parte do enredo a senhorinha Helena Vieira que envergará custosa fantasia, representando o Verão. 2ª parte — *Homenagem à Revolução*. Abre esta parte a famosa senhorinha Isaura Vieira, representando a figura simbólica da Paz, seguida por três oficiais gerais (...) Apresentando rica fantasia, representando o Distrito Federal, surge a gentil senhorinha Alzira Pereira, seguida pelos Estados que mais cooperaram para o triunfo da Revolução" (47).

Em 1932, o enredo do Blovo *Vai Como Pode*, depois *Portela*, foi *Carnaval Moderno*, em homenagem ao rei momo (rei do carnaval). Entre outras inovações, trazia sombrinhas cobertas com papel fino de seda, preconizando as alegorias de mão adotadas em larga escala nos carnavais seguintes. No desfile, os sambas versavam sobre temas amorosos, a vida das escolas ou o próprio desfile. No concurso de samba, promovido pela Prefeitura da cidade, ganha o samba *Mulher de Ma-*





Rancho em desfile de 1920

landro, de Heitor dos Prazeres (48). Além de Prazeres, compositores originários dos diversos redutos do samba como Cartola, Ismael Silva, Brancura, Paulo da Portela, Bide, Marçal e outros faziam a ponte entre o meio radiofônico e o samba genuíno. O rádio havia entrado em fase de expansão publicitária; o samba substituíra o maxixe na aceitação popular. A indústria fonográfica, passando do processo mecânico para o elétrico, conhece um de seus surtos mais férteis. E o momento da formação dos grandes ídolos da música popular: Carmem Miranda, Silvío Caldas, Francisco Alves, o *rei da voz*, que se infiltrava nas rodas de *malandragem* à procura de novos sambas que pudessem levar adiante sua bem sucedida carreira iniciada com o maxixe *Pé de Anjo*, do pianista Sinhô. A década de 30, conhecida como a *década de ouro* da música popular brasileira, revelou ser o rádio um excelente veículo promocional. “Foi então que um fato inusitado aconteceu. Os cantores populares da época, os que se exibiam nos teatros, nos pavilhões e circos, os que se faziam aplaudir nos espetáculos de variedades, descobriram que o rádio poderia ser para eles um elemento de promoção” (49). Por outro lado, a presença de compositores e intérpretes da classe média como Noel Rosa, Ary Barroso, Custódio Mesquita, João de Barro, Al-





Getúlio Vargas

mirante e Mário Reis nos *anos dourados* do rádio brasileiro, mostra que a música popular assumira um prestígio social jamais alcançado anteriormente. Urbanizado, industrializado e consumido nos lares do país inteiro, o samba em sua origem continuava, porém, um ilustre desconhecido.

“O público que conhece a música do *malandro* pelo disco, ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia na boca do próprio *malandro*. O efeito é muito maior e a sugestão é muito intensa. Na competição entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A *cuíca*, por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a atenção devida. Dizem que uma caixa de charuto usada por uma *alta patente* do samba vale, às vezes, uma orquestra completa. E a impressão que se tem realmente. Com seus instrumentos bárbaros, as escolas conseguem verdadeiros milagres, efeitos impressionantes. Para julgar, só vendo com os próprios olhos. Nos morros da cidade, existem melodias ignoradas (...) Escolas existem que apresentarão mais de cem figuras. E facilmente compreensível o que será mais de cem

bocas cantando com a sinceridade que os cantores de samba põem na voz para maior repercussão das palavras. O espetáculo promete um esplendor estupendo e deverá ter um êxito formidável e bem merecido”⁽⁵⁰⁾, descrevia com entusiasmo um redator da época. Em 1933, pela primeira vez o desfile das escolas entrou no programa do carnaval elaborado pelo *Touring Club* e Prefeitura do Distrito Federal. Além do apoio financeiro aos ranchos e grandes sociedades, o prefeito liberou pequena ajuda em dinheiro a algumas escolas. Dois dispositivos introduzidos no regulamento do desfile visavam a preservação do que foi então considerado como característico das escolas de samba: a obrigatoriedade das alas (grupos) de baianas e a proibição de instrumentos de sopro⁽⁵¹⁾. Quanto aos enredos, um passar de olhos sobre os temas das seis escolas classificadas no desfile confirma a predominância dos motivos de natureza folclórica, referentes à música popular ou relacionados à origem do samba — universo básico do sambista:

Uma Segunda-Feira no Bonfim (Mangueira)

Numa Noite na Bahia (Azul e Branco)
O Mundo do Samba (Unidos da Tijuca)
Voando para a Glória (Vai Como Pode)
e Convidados da Fama (De Mim Ninguém se Lembra)
Na Bahia (União do Uruguai)

Na classificação dos premiados, três enredos tratam do folclore baiano (*Uma Segunda-Feira no Bonfim*, *Numa Noite na Bahia* e *Na Bahia*); um se refere ao próprio samba (*O Mundo do Samba*); e dois, empatados, focalizam a passagem do samba da condição de anonimato para a glória ou fama (*Voando para a Glória* e *Convidados da Fama*). São todos enredos que se voltam para o próprio sambista e podem ser considerados metalinguísticos já que, representam uma reflexão sobre si mesmos. Através dos enredos, as escolas re-afirmavam seus próprios valores, redimensionando e resgatando diante de si mesmas e do espectro social, suas próprias raízes.

No carnaval, adquiriam alegoricamente o *status* negado o ano inteiro. "Todos aqueles que olhavam o negro do morro como desordeiro, viam-no organizado (...) Através da organização que lhe custara sacrifício, dinheiro, tempo e paciência, dominava a metrópole. Por outro lado, as instituições ou órgãos que o oprimiam e/ou perseguiram no morro, agora estavam a seu serviço: a polícia que o prendia abria alas para que a escola desfilasse (...) O carnaval era, assim, sociologicamente, uma festa de integração, mas, especialmente, um ato de autoafirmação negra (...) Os valores se invertiam e o negro era dominador e não o dominado"⁽⁵²⁾, observa Clóvis Moma. Os enredos que caracterizam essa primeira fase das escolas de samba serão sucessivamente substituídos pelos enredos pré-nacionalistas ou rigorosamente nacionais, segundo normas cada vez mais restritivas dos regulamentos dos desfiles, moldados pela emergente indústria do carnaval.





Carnaval de 1924 - "Democráticos"

Prestígio



Era terça-feira gorda. A multidão inumerável burburinhava. Entre clangôres da fanfarra passavam préstitos apoteóticos.

Eram alegorias ingênuas ao gosto popular, em cores cruas.

Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida, de peitos enormes — Vênus para caixeiros.

Figuravam deusas — deusa disto, deusa daquilo, já tontas e seminuas.

A turba, ávida de promiscuidade, acotovelava-se com alarido e, aqui e ali, virgens atiravam-lhes flôres.

Nós caminhávamos de mãos dadas, com solenidade, o ar lúgubre, negros, negros...

Mas dentro de nós era tudo claro e luminoso!

Nem a alegria estava ali, fora de nós.

A alegria estava em nós.

Era dentro de nós que estava a alegria — a profunda, a silenciosa alegria...

Manuel Bandeira



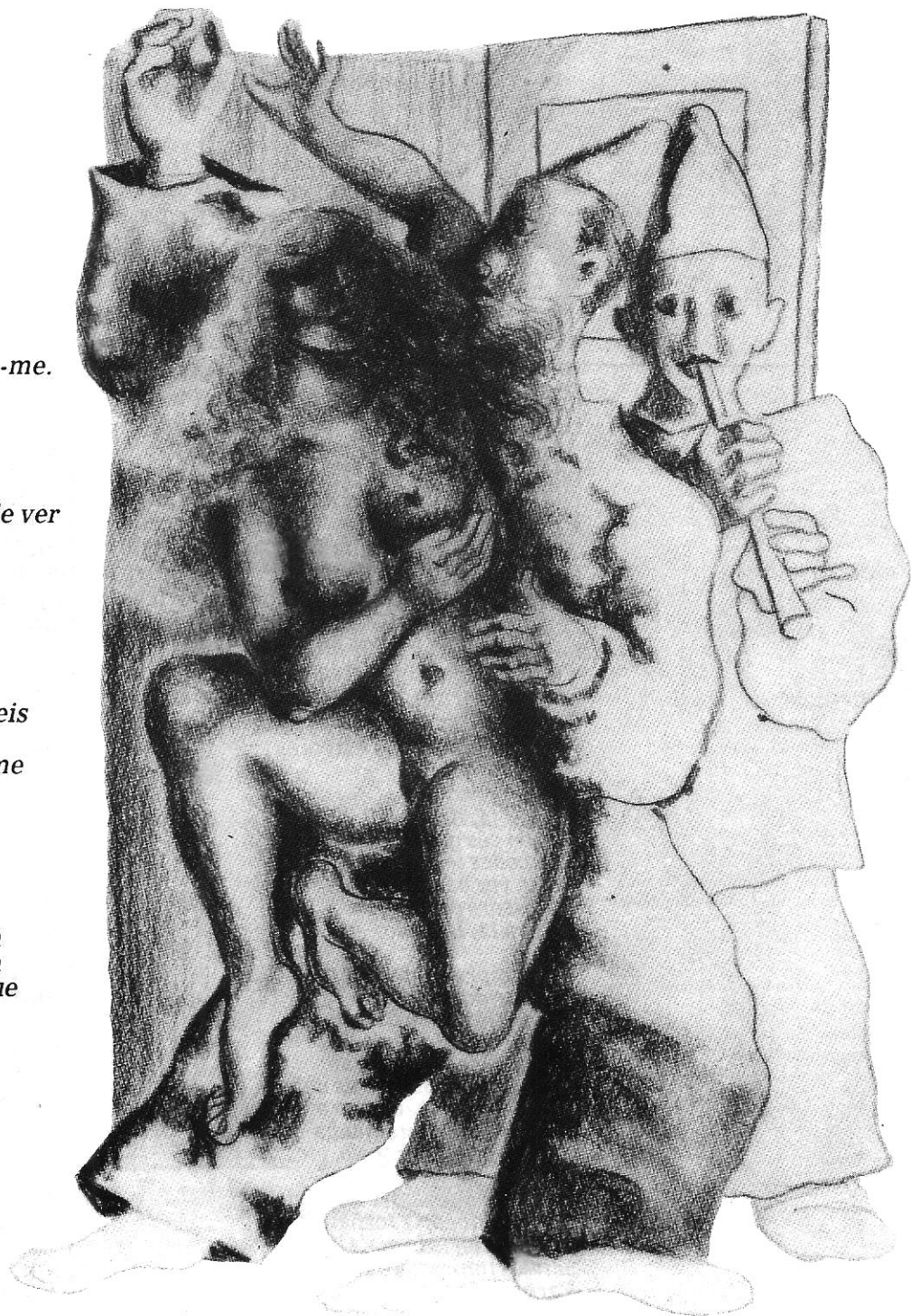
Mário de Andrade

• Ah, não me esquecerei jamais daquela noite de janeiro, faz dois anos, em que vi descer do morro uma escola, cantando aquele admirável samba que em seguida Francisco Mignone aproveitou na sua "Quarta Fantasia" para piano e orquestra. O céu estava altíssimo e a noite parára exausta de tanto calor. E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar o passarinho. O negro da estiva fazia o solo mais ou menos, e logo o coro largava a se desesperar. As vozes das mulheres, quando então subiam nas quatro notas do arpejo ascendente inicial, vozes abertas, contraditoriamente alviçareiras, como que ainda empurravam mais o espaço dos

grandes ares, deixando mais amplidão para a desgraça. Uma desgraça real, nascida por certo de inconsciências tenebrosas, que quase impedia a contemplação da música belíssima, de tão irrespirável tornava esta vida. Sei que não pude agüentar. Assim é a tristeza actual do samba. É possível que, dentro de poucos annos, mude de character, porque toda esta música urbana, mesmo de gente de morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária. E, no caso, o nosso character nacional, não definido, atravessado de internacionalismos e influências estrangeiras fataes, seria essa necessária tradição.

Mário de Andrade

• Fui de Landau com D. Zizinha,
 a prima Débora, Ermindinha
 Cantuária e os meninos
 Santiago Fontes, para assistir,
 pela primeira vez, à passagem
 dos grandes clubes pela Avenida
 Central, recém-inaugurada.
 Os carros alegóricos fascinaram-me.
 Um mundo de deslumbramento
 começou a viver em
 mim para toda a vida.
 Aquele mau gosto valia mais do
 que todos os modelos dulçurosos
 de beleza que eu já me cansara de ver
 nos quadros académicos
 que ornavam salas de visita.
 As danças de cordões, os antigos
 cordões com índios, o velho,
 o porta-estandarte, os diabinhos,
 os sujos, o morcego, o urso,
 as pastoras, e a charanga
 tocando marchinhas inverossímeis
 de doçura e graça.
 Os requebros do maxixe que eu me
 acostumei mais tarde a dançar
 nos Democráticos, no Feniano e
 Tenentes, depois no Bola Preta
 com as minhas amadas
 de passagem, lindas musas que
 não me desprezam nunca.
 O carnaval carioca foi uma coisa
 de grande responsabilidade para
 muita gente que amou o Rio, e que
 considerou sempre que nada
 podia fazer melhor a felicidade
 desta cidade que divertir-se
 no carnaval. Homens austeros
 dedicaram-se ao carnaval
 como às ordens religiosas,
 à maçonaria ou aos
 centros cívicos e espíritas.



Di Cavalcanti

Consta a tradição que o primeiro samba-enredo teria surgido em 1933, na Mangueira. De fato, o *Homenagem*, de Carlos Cachaca, contém muitos traços que o identificam, hoje, como um autêntico samba-enredo. Não é o caso, porém, do samba *Mossoró* (ou *Sai Pra Lá, Brocoió*) do portelense Zé da Cachacinha, inspirado no cavalo vencedor do Grande Prêmio Brasil, em 1933. O enredo *Academia do Samba* apresentado pelo então bloco *Vai como Pode* (futura *Portela*) trazia três cavalos alegóricos representando os grandes redutos do samba: Estácio, Mangueira e Tijuca. Tudo indica, inclusive o refrão, que as estrofes eram improvisadas durante o desfile. Para a posteridade, ficaram registradas essas estrofes:

*Sai pra lá, Brocoió
Tu não vês que onde estou
Não podes te arrumar
Desta vez bancastes
O Mossoró de galocha
Sai pra lá, Brocoió.*

*Em sempre cantei o samba
Na base do improviso
No meitiê eu sou o bamba
Verso e não fico indeciso
Lá em casa tem um gato
Quando come lambe as unhas
Também tem cachorro magro
Que serve de testemunha
Sai pra lá, Brocoió, etc.*

*Salve A Noite, salve A Pátria
Salve também O Jornal
Não querendo ir mais longe
Salve a imprensa em geral
Vai enganar teu pai
Me fez eu passar vergonha
Que a cara já me cai
Sai pra lá, Brocoió, etc. (53)*

Estamos nos primórdios dos desfiles das escolas de samba na Praça Onze. Geralmente os blocos e/ou escolas preparavam dois ou mais sambas para o desfile. “Os sambas eram apenas um estribilho (primeira parte) sobre o qual os sambistas improvisavam (versavam)”, registra Edison Carneiro⁽⁵⁴⁾. No samba *Mossoró*, a definição do folclorista se verifica no interior dos próprios versos: “Eu sempre cantei o samba/ Na base do improviso/ No metiê eu sou bamba/ Verso e não fico indeciso”. A estrutura aberta do samba de *partido-alto* (o improviso) e a simetria das estrofes que sempre voltam ao refrão (mote/motivo) tem nos cantos africanos e nos *pontos* do candomblé (cânticos do ritual afro-brasileiro) sua principal influência. Para os não iniciados no estilo pode parecer monótono; os improvisos duram o tempo que a imaginação dos partideiros (versejadores) persiste. Para os turistas do samba e nessa categoria se inclui grande parte da audiência de rádio nos anos 30, o partido-alto soava como algo no mínimo exótico e, certamente, de difícil percepção. Cultuado nos *tempos* do samba, o partido-alto estava em descompasso com o samba já urbanizado pelo ritmo comercial das rádios. Para se inserir no mercado do disco e galgar a cidade, inevitavelmente o samba de desfile teria que se adaptar. Assim, como se fez com as mulheres em tempos arcaicos na China, a indústria musical florescente começava a calçar sambistas com minúsculas sapatilhas. “Eu conheci o samba de pé descalço”, diria Ismael Silva pouco antes da morte, em 1975 “hoje o samba está de *smoking*”⁽⁵⁵⁾. Portanto, o *Homenagem* de Carlos Cachaca, sem a elasticidade do improviso espontâneo e ágil do *Mossoró*, tinha tudo para ser aplaudido pela banca julgadora do desfile e assumir, mais tarde, a condição de percussor dos sambas-enredo.

Recordar Castro Alves
Olavo Bilac
E Gonçalves Dias
E outros imortais
Que glorificam nossa poesia
Quando eles escreveram
Matizando amores
Poemas cantaram
Talvez nunca pensaram
De ouvir os seus nomes
Num samba algum dia

E se esses versos rudes
Que nascem e que morrem
No cimo do outeiro
Pudessem ser cantados
Ou mesmo falados
Pelo mundo inteiro
Mesmo assim como são
Sem perfeição
Sem riquezas mil
Essas mais ricas rimas
São prova de estima
De um povo varonil.

E os pequenos poetas
Que vivem cantando
Na verde colina
Cenário encantador
Desse panorama
Que tanto fascina
Num desejo incontinido
Do samba querido
A glória elevar
Evocaram esses vultos
Prestando tributo
Sorrindo e cantar (56).

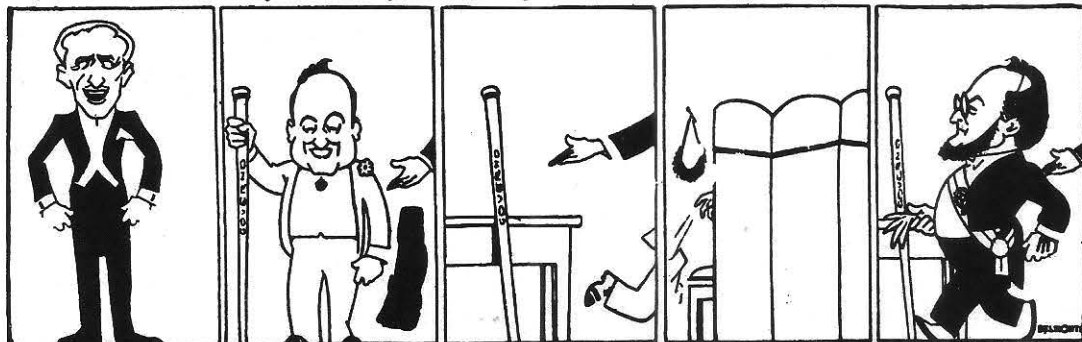
Na primeira parte são evocados os grandes poetas: Castro Alves, Olavo Bilac, Gonçalves Dias e outros "imortais". Aparentemente, esses "imortais" seriam o *enredo* do samba, o tema propriamente dito: uma homenagem aos poetas que "Nunca pensaram/ de Ouvir os seus nomes/ Num samba algum dia". A segunda estrofe é construída sobre uma tensão entre dois pólos: apesar dos "versos rudes", o sambista também faz "ricas rimas". Em oposição à eternidade dos "imortais", o samba dura apenas o instante do carnaval: são versos "que nascem" e "que morrem". Esta contradição latente, subverte o próprio sentido do enredo. Se a primeira estrofe é o domínio dos grandes poetas ("imortais"), a segunda é habitada pelos simples mortais ("povo varonil"). Separados por uma ligeira modulação no samba, os dois universos se tangem e estão contidos, embora

Getúlio Vargas,
de chefe do
governo provisório
à presidência
da República, 1934

Tomou posse da presidência da República o sr. Getúlio Vargas

POR OCASIAO DA SOLENNIDADE REALIZADA ESTA TARDE NO PALACIO TIRADENTES, O SR. GETULIO VARGAS LEU UM MANIFESTO A NAÇÃO, HISTORIANDO OS TRABALHOS DO GOVERNO PROVISORIO

"O problema do Brasil é a Constituição Brasileira. O primeiro dever do governo é tirar o povo da canga obscura que o tem envolvido pelos seculos afóra"



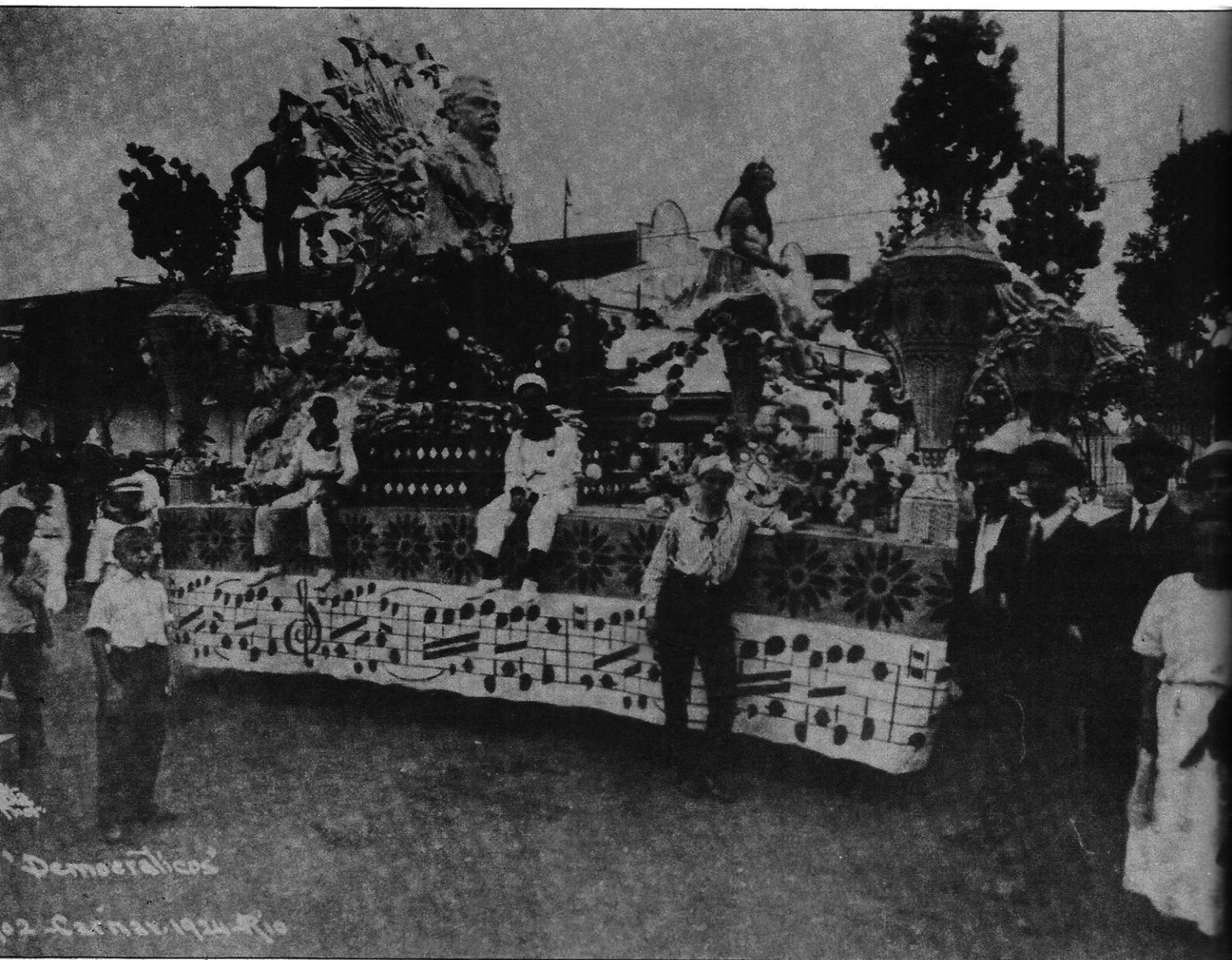
— Meus senhores! Agora...

... o sr. chefe do governo provisório...

... vai transmitir o governo...

... após as formalidades legais...

... ao presidente constitucional da República!



residualmente, um no outro. Essa singularidade define a terceira e última estrofe onde “os pequenos poetas” (os sambistas), enfim, convivem no mesmo espaço do carnaval e do samba com “vultos” da cultura letrada. Surge, então, o verdadeiro motivo, o enredo submerso. O porquê relacionar grandes e pequenos poetas: “Num desejo incontido/ Do samba querido/ A glória elevar”. Para elevar “o samba querido”, pequenos poetas evocam homens cultos: “Prestando tributo/ Sorrindo a cantar”. Mas elevar para quê? A resposta não está explícita nos versos, mas sugerida nas entrelinhas, na intensão e no “desejo incontido”, de que os sambas “Pudessem ser cantados/ Ou mesmo falados/ Pelo mundo inteiro/ Mesmo assim como são/ Sem perfeição”. E como atingir o mundo inteiro senão pelo rádio?

Nessa rede de significados, é possível detectar a auto-imagem do sambista para consumo da cidade. O samba começava a fascinar a sociedade da

época, conquistando grandes audiências, apesar da filtragem estética das rádios. O morro, onde vivia a elite do samba, é apresentado, pois, não como espaço marginal (o que reforçaria sua própria marginalidade) mas como “cenário encantador”, “verde colina”. No momento em que está em disputa um valioso mercado de trabalho — o rádio — tornava-se vital uma aliança entre pequenos e grandes poetas. É claro que os sambistas (que aliás já sustentavam grande parte do repertório dos cantores de rádio) tivessem interesse nessa possível confraternização. Assim, pequenos poetas assumem a exaltação da poética oficial, dos valores urbanos ao mesmo tempo em que projetam, pela brecha que a sociedade permite, sua cultura periférica, tangente, folclórica, ancestral. Essa retórica do samba-enredo, verdadeiro lance de diplomacia ou o popular *jogo de cintura*, caracteriza a primeira alteração formal dos sambas de desfile. A alquimia estava cifrada.

Empiricamente, o caminho que leva à cidade traz de volta ao mundo do samba. Mas a sedimentação desse caminho seria ainda adiada. Em 1935, o singelo samba *Guanabara*, de Paulo da Portela, exhibe mecanismos fundamentais na estrutura do samba-enredo em construção. Expressões como *jóia rara*, *céu azul*, *resplandece*, *gigantes*, ou rimas como *riqueza* e *natureza*, serão utilizadas exaustivamente durante as próximas décadas pelo artista popular.

*Como é linda a nossa Guanabara
Jóia rara que beleza
Quando nosso céu está todo azul
Anoitece
O céu se resplandece em seu bordado de estrela
Vê-se o Cruzeiro do Sul
Pão de Açúcar, o gigante
Fiel vigilante da nossa baía
Poderoso não dorme um instante
Guardando as riquezas que a natureza cria*
(57).

O tradicional bloco de Madureira havia trocado o nome genérico de *Vai como Pode* pela pomposa denominação de *Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela*, por influência (ou imposição) de um delegado de polícia. Para José Ramos Tinhorão, esse tipo de intervenção das autoridades instituídas seria responsável pela valorização crescente dos enredos nos desfiles e, em consequência, pela formação definitiva do samba-enredo. Segundo o pesquisador, a partir de 1935 todas as escolas de samba são solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica, “eminentemente ufanista”, iniciando-se a tradição dos enredos “capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e as glórias nacionais” (58). Apesar de não ter havido contagem de pontos para o quesito samba no desfile de 35, a Portela venceu o concurso na Praça Onze com o enredo *O Samba Dominando o Mundo*. Nesse primeiro desfile oficial, promovido pela Prefeitura e jornal *A Nação*, os quesitos considerados pelo júri foram originalidade, harmonia, bateria e bandeira (estandarte).

Em 36, o samba *Natureza Bela do Meu Brasil*, da Escola de Samba



Unidos da Tijuca, foi mais um passo para a cristalização da tendência *nacionalista* emergente no samba-enredo. Embora só a primeira parte se enquadre no que se poderia definir como um “poema musical com caráter de exaltação patriótica”, o *Natureza Bela* se transformou num autêntico sucesso (59). Na época, vender uma composição para um intérprete influente ou apenas parte dela (a parceria) era recurso habitual que sambistas usavam para chegar às gravadoras e, conseqüentemente, à profissionalização através do disco. Neste caso, dez anos depois de lançado no desfile, o samba de Henrique Mesquita foi gravado pelo cantor Gilberto Alves e Orquestra Fon-Fon. Porém, além do nome do autor, aparece no registro da gravação uma parceria *profissional* que não existia antes. O *Natureza Bela*, da Tijuca, foi o primeiro samba-enredo a tocar nas rádios.



*Natureza bela do meu Brasil
Queira ouvir esta canção febril
Sem você não tem mais noite de luar
Pra cantar
Uma linda canção ao nosso Brasil*

*É um sambista apaixonado
Que lhe pede natureza
As noites de luar
Que vive bem perto de você
Mas sem lhe ver...
Eu vejo as águas correndo
E sinto o meu coração palpar
E o meu pinho gemendo
Sem minhas saudades matar... (60).*

Segundo o cronista Jota Efetê, teria sido o escritor Coelho Neto o responsável pela moda do nacionalismo nas agremiações carnavalescas. Tendo publicado uma crônica no *Jornal do*



△.H.
1927



△.H.
1927

Brasil, dias após o carnaval de 1923, apelando para o patriotismo dos ranchos no sentido de apresentarem como enredo temas de caráter nacional, o rancho *Ameno Resedá* cuidou logo de atendê-lo ⁽⁶¹⁾. No ano seguinte à preleção de Coelho Neto, o *Ameno Resedá* apresentou o enredo *Hino Nacional* num desfile carnavalesco onde até então o imaginário popular era ilimitado. *Últimos Dias de Pompéia*, *Mi-carême*, *Cruzeiro do Sul*, *Rainha de Sabá*, *Lohengrin* e *Walkírias* foram alguns dos temas que concorreram com o *Hino Nacional*, em 1924. Abarganhado apenas o modesto prêmio de harmonia em vez do ambicionado primeiro lugar, o *Ameno Resedá* não se conformou em perder para tão prosaicos enredos, vencedores daquele ano: *Carmene* e *Vida de Joana D'Arc*. Numa carta aberta, endereçada ao próprio Coelho Neto, mentor intelectual do enredo *nacionalista*, o primeiro secretário do rancho reclama da dificuldade em associar carnaval e patriotismo: "Na verdade, com muito maior facilidade se adapta um enredo histórico ou tradicional, quer de fantasia ou de amor, a um préstito carnavalesco — que um hino patriótico, onde as imagens nunca foram corporificadas, mas apenas idealizadas, e onde, em consequência, o artista é forçado a aplicar toda a concepção, criando as figuras simbolizadas no verso, dando-lhes vida, apresentando-as em sentido figurado, com a maior realidade possível, para que o público, ao apreciar o trabalho, possa, com a necessária facilidade e o pouco tempo que a passagem do préstito permite, ligar a fantasia que tem a seus olhos com os versos do *Hino Nacional*" ⁽⁶²⁾.

Não podendo alterar a premiação estabelecida pela banca julgadora, Coelho Neto publica a íntegra da carta do *Ameno Resedá* no *Jornal do Brasil* e, dias depois, sua própria resposta, considerando que seria impossível emitir juízo sobre os resultados por não ter sequer assistido aos desfiles. Se os tivesse assistido, entre os enredos teria preferido *justamente* o do *Ameno Resedá*, justificou-se Coelho Neto, encorajando a adesão patriótica do ran-

cho: "Se o júri não lhe conferiu o primeiro prêmio, não deixou de louvar a idéia e certo estou de que no próximo ano, o Ameno Resedá terá consolador triunfo vendendo o seu exemplo imitado, com o que não só lucrarão os ranchos, tendo fartas novidades para explorar, como o Povo que aprenderá alegremente, em espetáculos artísticos, a amar o Brasil através da poesia de suas lendas, dos episódios da sua história e dos feitos dos seus heróis. Os precursores semeiam, não colhem. Este ano foi dado o primeiro passo e, já agora, ninguém poderá disputar ao Ameno Resedá a glória de haver norteado pelo civismo as suas festas carnavalescas" (63).

É interessante o paralelismo de tais relatos do cronista e historiador popular Jota Efegê com a análise do nacionalismo da Semana de Arte Moderna, realizada pelo crítico literário José Miguel Wisnik. "Poucos dias antes do início da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, o escritor Coelho Neto lançara no Rio de Janeiro, como um desafio aos compositores nacionais, o projeto de um poema-sin-

fônico a se intitular *Brasil*, para a realização do qual os autores interessados concorriam a um prêmio de 'dez contos de réis', disputado em concurso" (64). A composição vencedora no torneio lançado na Liga da Defesa Nacional seria apresentada na abertura da exposição comemorativa do Centenário da Independência. Segundo o autor, o projeto era grandioso: "oferecer, através da música, um painel histórico do Brasil, desde os 'dias virgens' anteriores à descoberta, até o centenário". A partir de uma leitura crítica do projeto de Coelho Neto Wisnik considera: "Temos, portanto, uma tentativa marcadamente ideológica de fazer a música responder a interesses sociais, de aparelhá-la conceitualmente (revestindo-a de 'literatura') para que ela desempenhe determinada função. Mobilizada pelos expedientes programáticos-descriptivos do poema-sinfônico, a música faria despontar determinada imagem do Brasil (implicando, também, essa imagem do Brasil numa determinada concepção de música)" (65). O nacionalismo estava na pauta do dia.





Tarsila do Amaral, 1924

Movimentos culturais e políticos como a *Semana de Arte Moderna*, em São Paulo, e o levante *tenentista* do Forte Copacabana, no Rio, estavam envoltos num sentimento nacional difuso que atravessa a década e norteia a Revolução de 30. Instaurado em 1937, o Estado Novo, expressão radical do nacionalismo político brasileiro, se identifica com os Estados totalitários do mundo ocidental. “Mas se o facismo italiano e o nazismo alemão correspondiam a uma fase capitalista desenvolvida, o Estado Novo deveria corresponder a uma etapa capitalista inicial. As contradições de que surgiu o Estado Novo, e as que se mantiveram ou apareceram na sua vigência, apresen-

taram-se com uma complexidade que o aparato policial, a brutalidade repressiva e a extremada centralização apenas disfarçaram”⁽⁶⁶⁾. Com o desfile organizado a partir de 1935 sob a égide do nacionalismo vigente, as escolas de samba corresponderam, a sua maneira, a essa tendência mobilizadora. Naquele ano, a oficialização dos desfiles de samba na Praça Onze, prenunciara uma nova fase no destino das escolas. Visando a contestação do *rei-momo*, figura mitológica carnavalesca, surge o *cidadão-momo*, encarnado pelo cantor Silvío Caldas. No ano seguinte, Paulo da Portela, personagem carismático do mundo do samba, recebe o título de segundo cidadão-momo com um discurso impregnado de ironia, onde o sambista proclamava a república do samba:

“Eu, Cidadão Momo de 1936, eleito pelos foliões desta Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, de acordo com os poderes que me foram conferidos para governar durante o último tríduo da folia, considerando que o nosso regime republicano não se coaduna com um reinado, nem mesmo carnavalesco, considerando que o samba nasceu no morro e rei não frequenta morro, considerando que no carnaval não pode haver vassalagem, considerando que a monarquia, pelas próprias extravagâncias do rei, por mais popular que seja, não pode encarnar o samba, verdadeira alma do carnaval, resolvo destronar o rei, que terá a cidade como *ménage*, ficando sem efeito todo e qualquer decreto lavrado pelo monarca, a estas horas reduzido à expressão mais simples”⁽⁶⁷⁾.

Ainda em 36, o “desejo incontinido” de Carlos Cachça no samba *Homenagem* — ver o samba atingindo o mundo inteiro — aparentemente tornava-se realidade. O programa radiofônico oficial *A Hora do Brasil*, transmitindo diretamente do morro da Mangueira para a Alemanha, dias antes do carnaval, projetava a importância que a música popular assumira aos olhos perspicazes do governo revolucionário. Segundo Sérgio Cabral, o próprio Lourival Fontes, da Diretoria do Turismo e futuro diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), estava no morro da Mangueira

durante a transmissão. Em 37, Paulo da Portela — espécie de embaixador do samba pelo elo que fez entre sambistas e autoridades — é eleito *cidadão-samba*, num concurso inventado para competir com o título de *cidadão-momo*. Outro vez, a maestria de Paulo em conjugar assuntos carnavalescos e política transparece no seu decreto de posse:

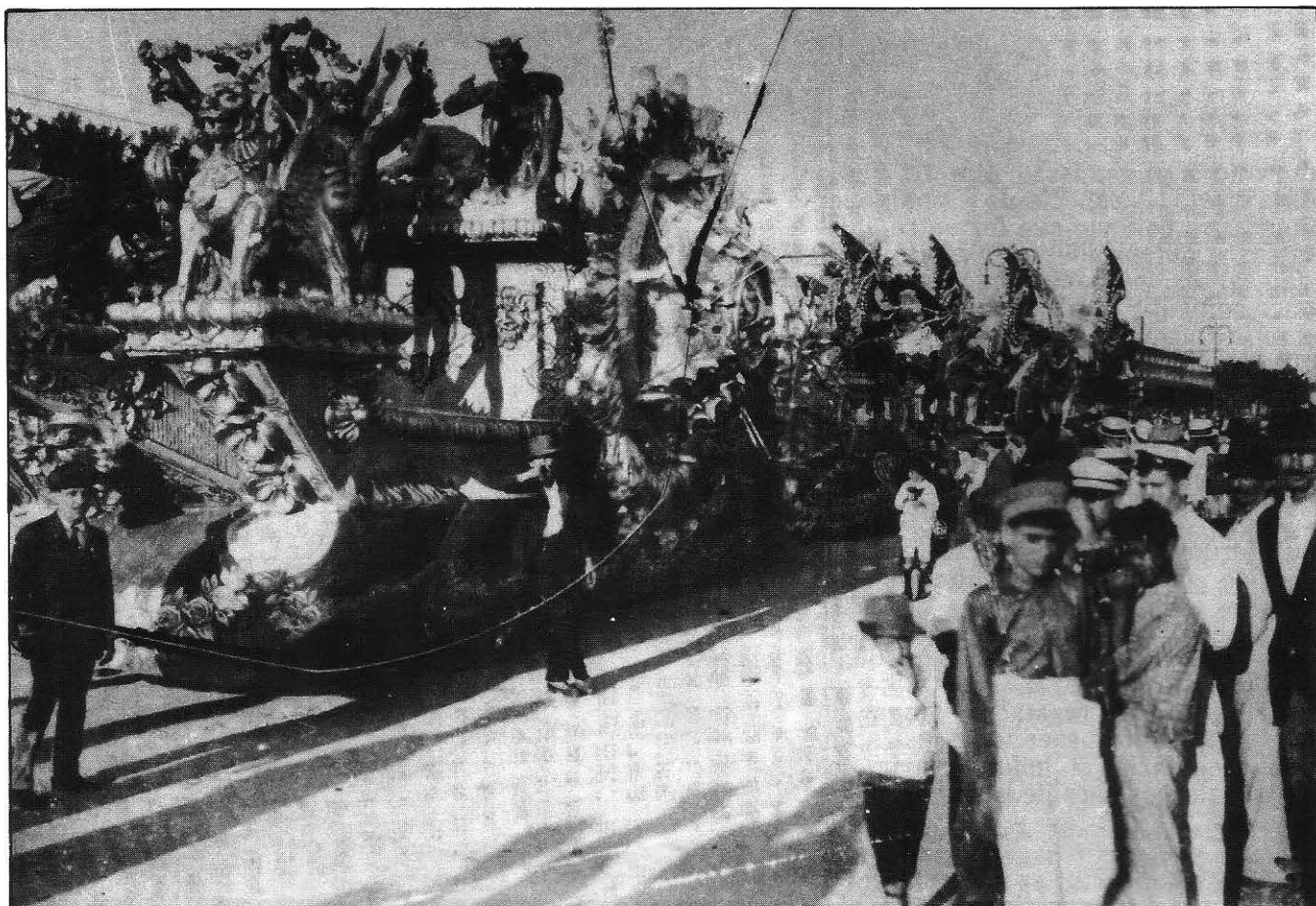
“Art. 1º — Ficam suspensos todos os pagamentos de pensões, lavadeiras, senhorios e todos os ‘cadáveres’.

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

Art. 3º — As prestações ficam na obrigação de fornecer todas as fazendas necessárias à indumentária dos carnavalescos durante os folguedos da

Tenentes do Diabo





o luxo dos carros alegóricos

República do Samba, sob a condição de receberem como sinal apenas 1% do valor da respectiva compra.

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

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

Art. 6º — Todos os aristocratas desta democratíssima República são condenados, sumariamente, a aderir ao meu governo, afim de compreender que o samba é feito de pedaços d'alma, cintilações do cérebro, muito amor e grande dose de amor pátrio.

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

Art. 8º — Todo aquele que, por atraso mental ou mal fingida hipo-

crisia, não queira concordar com o absoluto domínio do samba, deve ir se 'desguiando' de fininho para não ser considerado desmancha prazer.

Dado e passado aos quatro dias de fevereiro de 1937" (68).

Nesse ano, a polícia não permitiu que algumas escolas desfilassem depois do horário estabelecido. A meia-noite, a luz foi desligada. O enredo da Portela era *O Carnaval*. Se na capital do Brasil o ambiente começa a ficar sombrio, no outro hemisfério uma guerra começa a explodir. Em plena guerra civil, a cidade de Guernica, na Espanha, é destruída por bombardeios nazistas. E o balão de ensaio da II Guerra Mundial, barbárie retratada no mural veemente de Pablo Picasso. Em julho, o exército japonês marcha rumo a Pequim. Pouco depois, a Itália abandona a Liga das Nações Unidas. Acirra-se, na Alemanha, uma onda anti-semita. Surgem meias de nylon em Nova York. Walt Disney produz o filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, primeiro desenho animado de longa metragem. A passos largos, o

governo brasileiro se aproxima dos governos e ideologias totalitárias da Europa. A crise do poder manifestada a partir da Revolução Constitucionalista, em 1932, no Estado de São Paulo e a Intentona Comunista, em 1935, antecipara a diluição do horizonte democrático previsto pela Constituição de 1934. Em novembro de 1937, o presidente Getúlio Vargas dissolve o Congresso Nacional decretando o Estado Novo pelo rádio. A partir de janeiro de 1938, o programa radiofônico *A Hora do Brasil* basicamente de propaganda institucional, passa a ser difundido para todo o País através de uma rede nacional. No carnaval, não houve concurso entre as escolas de samba por causa das chuvas. O enredo da Portela era *A Democracia do Samba*. Em 1939, o discurso de posse do novo cidadão-samba é inspirado na linguagem dos decretos oficiais, assinado pelo *Generalíssimo Sambista* que implanta *Estado de Alegria Permanente* ⁽⁶⁹⁾... O samba se ajustava à sistemática do Estado Novo. Pela primeira vez é utilizado o dispositivo do regulamento oficial



O Estado Novo pelas ondas do rádio

extraído de Getúlio Vargas, edição histórica

Cidadão-Samba

1937

1937

GRANDE CONCURSO CARNAVALESCO DE A RUA

DIA 4

valido até 11

Voto em

da Escola de Samba

.....

para Cidadão-Samba, 1937.

Cupom para o concurso, publicado no jornal "A Rua" extraído de Sérgio Cabral

CARLOS PRESTES

A FRENTE DA INSURREIÇÃO ARMADA NO RIO!



A MANHÃ
2ª EDIÇÃO

SOBO SEU COMMANDO LEVANTOU-SE, ESTA MADRUGADA, A GUARNIÇÃO DESTA CAPITAL

Todas as forças insurrectas no Rio, ao-
sua frente em todo o país, estão sob o dire-
ção política e militar de Luiz Carlos Prestes.
O movimento vinha sendo preparado
desde algum tempo. Os acontecimentos do
norte do país, tendo deflagrado a revolu-
ção no território nacional, determinaram
da parte de Prestes a ordem de sobre-
vir.

O MOVIMENTO ESTENDE-SE A TODO O TERRITÓRIO DO PAÍS

Em S. Paulo, o commando das forças
revolucionárias foi assumido
pelo general Miguel Costa

O AVISO DE PRESTES aos seus companheiros

Texto do sobrevivo dado, ontem,
por Luiz Carlos Prestes aos seus companhe-
iros da revolução.

"O Exército Revolucionário, sob a mi-
nha direção, frente aos acontecimentos
que se desenvolvem no norte do país e à
ameaça de instalação de uma ditadura
reacionária, decide que todas as forças da

que publicamos em outro local o que foi ha-
zendo honras pela manhã. Já a tarde, o ex-
ército supremo da Revolução, marchou para
esta madrugada a proclamação das for-
ças armadas do Rio e de outros pontos do
país. Sua palavra de ordem foi imediata-
mente cumprida, conforme se verifica com
a generalidade do levante nesta capital.

Revolução está já pronta para lutar pe-
las liberdades populares e para dar o golpe
definitivo no governo de trabalho nacional
de Getúlio Vargas.

Da e hora serão oportunamente
marcados.

Rio de Janeiro, 26 de novembro de
1935 - LUIZ CARLOS PRESTES

Jornal "A Manhã", 1935

proibindo temas considerados não-nacionais. Devido ao enredo *Branca de Neve e os Sete Anões*, a escola de samba *Vizinha Faladeira* é desclassificada pela comissão julgadora. Com o enredo *Teste ao Samba*, a Portela conquista, pela segunda vez, a vitória no desfile. Os componentes da escola traziam como adereço de mão diplomas de papel e uma alegoria representando um quadro-negro onde se lia: "prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil é incentivar o povo brasileiro" (70).

Agora a escola de samba era realmente uma escola, com quadro-negro, diploma e caráter cívico! Mas um imprevisto, no ano seguinte, decepciona os mestres. O enredo da Portela era *Homenagem à Justiça* e, como alegoria, a escola trazia estátuas da Liberdade, Justiça, etc. "O samba de Paulo da Portela teve pouco tempo



Guernica Pablo Picasso

para ser ensaiado e os componentes mudaram o sentido das palavras”, contam Isnard e Candeia ⁽⁷¹⁾. Em vez de “salve a justiça”, o coro cantou “pau na justiça”, invertendo o sentido do verso. Pesquisadores contam que o lapso teve efeito fulminante e a escola acabou classificada em quinto lugar. Outros dizem que a escola chegou a ser desclassificada, mas os portelenses aprenderam a lição. A partir daí, a Portela irá conquistar por sete vezes consecutivas o primeiro lugar, com bem ensaiados enredos patrióticos, no diapasão da estética populista do Estado Novo. No mesmo ano, a contratação de um grupo de sambistas, liderados pelo compositor Cartola, da Mangueira, para uma temporada no Cassino Atlântico, era o anúncio de uma nova era. Até 40, os sambistas se limitavam a participar de raras gravações de disco e programas de



rádio. Segundo Tinhorão, foi Paulo da Portela quem organizou profissionalmente o primeiro conjunto de ritmistas para gravar suas composições. Era o *Paulo e sua rapaziada*. Mais tarde, Paulo criou outro conjunto ao lado de Heitor dos Prazeres e Cartola ⁽⁷²⁾. A temporada dos compositores da Mangueira no elegante cassino era sintoma de que as escolas começavam a interferir no mercado profissional. Para o sambista, o samba assumia a dura condição de trabalho. Para os músicos da cidade — compositores, intérpretes e instrumentistas — o samba já era então um excelente negócio. O rádio entrara em acelerada expansão comercial, desde o início dos anos 30, quando deixara de ser apenas educativo. Ao lado das tradicionais revistas (teatro musical) e do cinema mudo que fizeram furor na República Velha, o rádio começava a se impor como

moderno veículo de massificação cultural. Em 33, o jovem compositor Noel Rosa retratava em *Não Tem Tradução*, as mudanças sociais decorrentes da nova tecnologia importada.

*O cinema falado
E o grande culpado
Da transformação
Dessa gente que pensa
Que um barracão
Vale mais que o xadrez
Lá no morro
Se eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo
Do francês e do inglês*

*Amor lá no morro
E amor pra chuchu
As rimas do morro
Não são Y love you
E essa história de alô, alô boy
E alô Johnny
Só pode ser conversa
De telefone*

*Essa gente hoje em dia
Que tem a mania da exibição
Não se lembra que o samba
No idioma francês
Não tem tradução
Tudo aquilo que o malandro
Pronuncia com voz macia
E brasileiro
Já passou do português*

*As rimas que o nosso morro criou
Bem cedo o malandro aprovou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote na gafeira
Dançando o fox-trote.*

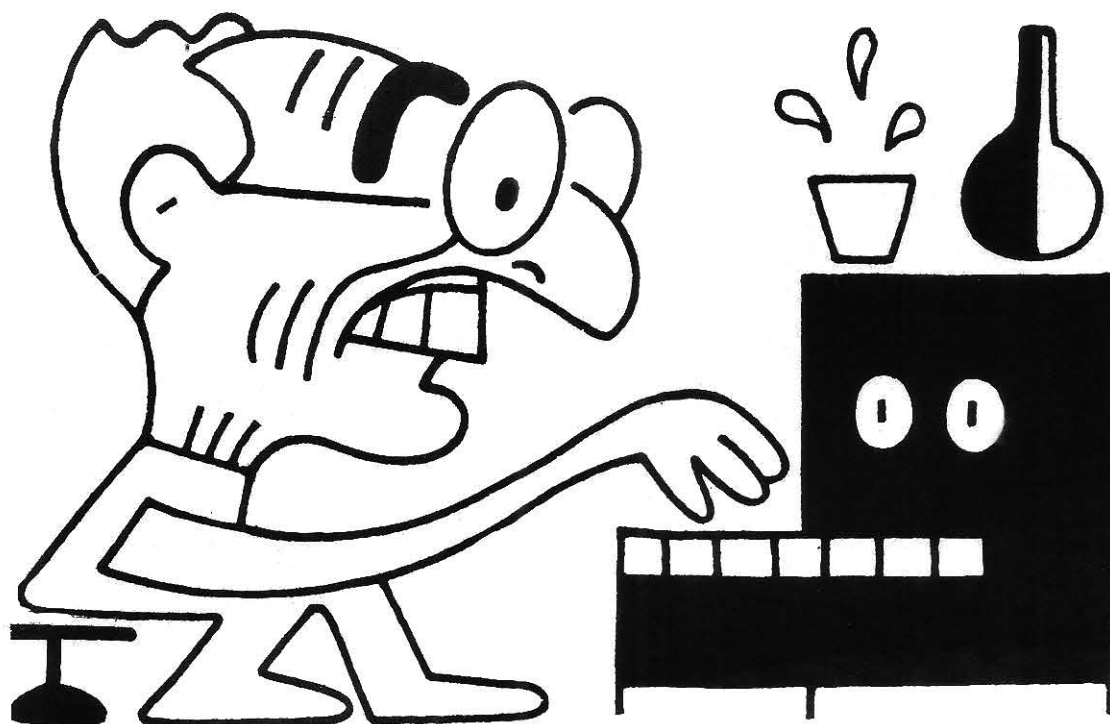
Rancho Inocentes do Catumbi





No Brasil, o cinema falado começava a dar asas à imaginação. Misturando música popular, enredos de comédia e cenários mirabolantes, os filmes musicais dessa época são parte da florescente indústria cinematográfica no País. Produzido e dirigido por Ademar Gonzaga, em 33, o filme *Voz do Carnaval* registrava a mais famosa cantora do rádio — Carmem Miranda — que também participaria de dois “clássicos” musicais brasileiros: *Alô, Alô Brasil* e *Alô, Alô Carnaval*. Em 38, Carmem é consagrada no filme *Banana da Terra*, vestida de baiana, interpretando a música *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, acompanhada do Bando da Lua. O número, depois apresentado ao vivo no Cassino da Urca, ⁽⁷³⁾ foi sua última atuação no cinema brasileiro, antes de se transferir para os Estados Unidos. Pianista, compositor, advogado e locutor esportivo, Ary Barroso foi um craque radiofônico. Nacionalista ferrenho, em 37 lançou o programa *Calouros em Desfile*, na rádio Cruzeiro do

Sul, onde exigia que os candidatos cantassem somente música brasileira e anunciassem corretamente o nome dos compositores. Em 39, Ary lança o samba *Aquarela do Brasil*, iniciador do samba-exaltação de melodia extensa, apoiado em grande aparato orquestral e letra ufanista. O samba visava não só o sucesso imediato mas a conquista do mercado internacional de música popular. ⁽⁷⁴⁾ Foi gravado originalmente por Francisco Alves e teve centenas de versões no Brasil e exterior. Em 1944, Ary fez duas viagens aos Estados Unidos, após o lançamento, no mercado norte-americano, de *No tabuleiro da baiana* e *Aquarela do Brasil*, chegando a participar da trilha sonora do filme *Você já foi à Bahia?*, de Walt Disney e tendo recebido um diploma da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood. Fruto de uma exuberante e contraditória sociedade tropical, o samba era então uma espécie de esfinge a se questionar à sombra de uma bananeira: deciframe ou devora-me.



π.

Ary Barroso

Nássara



Bebop no meu Samba



A própria oficialização, tão condenada por muitos, não me parece ser a causa da falta de brilho em nossos carnavais atuais. Necessário seria, no entanto, que essa oficialização não fosse feita exclusivamente para agradar os turistas, mas para bem servir aos carnavalescos, liquidando, inclusive, com os entraves da burocracia que tanto prejudica a vida brasileira e portanto também o nosso carnaval. Liberdade para o carnaval e os carnavalescos. Liberdade para suas canções, para seus préstitos, para seus enredos. Isto sim, é de que precisamos para fazer melhor e mais bela nossa festa máxima.

Eneida de Moraes



No início da década de 40, em termos de samba-enredo, o caminho estava projetado, mas havia ainda muito chão para bater. A trilha percorrida pelas escolas de samba levava

sistematicamente aos *enredos nacionais*. Em 34 nascera a primeira associação de sambistas, a *União Geral das Escolas de Samba* — UGES⁽⁷⁵⁾ e o embrião do samba-enredo. Em sua forma primitiva e ancestral, a essência do samba não correspondia à expectativa idealista do estado revolucionário emergente, instalado no País com a Revolução de 30. Segundo Tinhorão, a partir de 1935, ano do primeiro desfile oficializado, com apoio da Prefeitura, as escolas foram solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica, eminentemente ufanista⁽⁷⁶⁾. Em 1938, passa a constar, nos estatutos da *União das Escolas de Samba*, a obrigatoriedade dos enredos versarem sobre fatos e vultos da história do Brasil⁽⁷⁷⁾. Porém, induzidas ou não, só nos últimos anos da II Guerra Mundial (1943/44/45) as escolas de samba incorporariam, de fato, o espírito da campanha patriótica desencadeada sistematicamente pelos órgãos do governo. Com a Revolução de 30, o País sofrera uma progressiva reformulação administrativa. Entre outros órgãos, foram fundados: o *Instituto Nacional do Livro*, o *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, o *Serviço Nacional de Teatro*, o *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, o *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, o *Museu Imperial*, o *Museu das Missões*, o *Conselho Nacional de Cultura* e o *Conselho Nacional de Geografia*. Foram reestruturados: o *Museu Nacional*, o *Museu Nacional de Belas Artes* e a *Biblioteca Militar*⁽⁷⁸⁾. Mas, dentre todos os dispositivos governamentais, o DIP — *Departamento de Imprensa e Propaganda* — funcionou sem dúvida como o mais atuante catalizador ideológico da época por sua própria natureza, alcance e predomínio. “O movimento popular carecia de uma máquina de propaganda para manter acesa a fagulha da motivação coletiva”, explica Alberto Dinis. “Assim, ainda no governo re-



AGÊNCIA NACIONAL

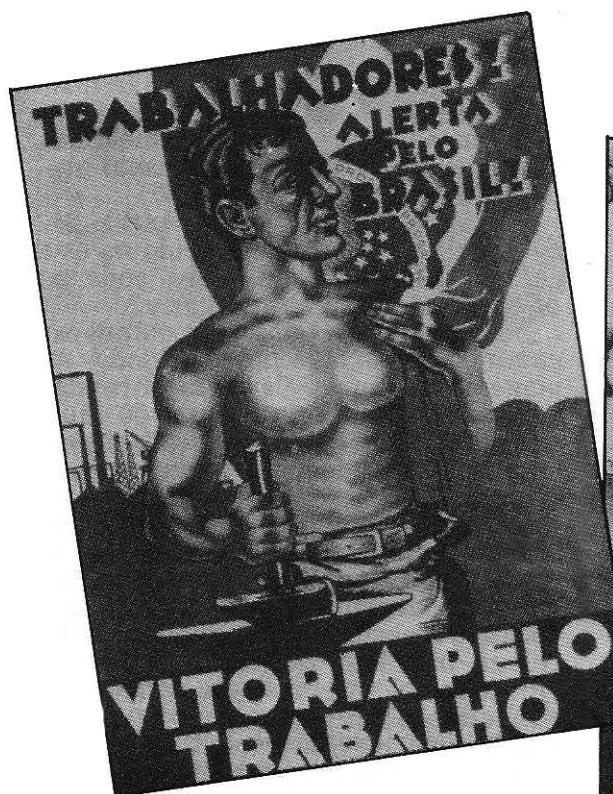
informações para todo o BRASIL

PALACIO TIRADENTES
RUA DA MISERICORDIA
RIO DE JANEIRO

TELS: { 22 - 7610
Oficial 2396

Serviço de Recortes

D I P



volucionário, foi estabelecido o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), em 1934, convertido em Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Com o golpe de Estado de 1937 transformou-se em Departamento de Propaganda (DNP) e, finalmente, em 27-12-39, três meses depois de iniciada a Segunda Guerra Mundial, ganhou o formato definitivo de DIP, o órgão da censura e da auto-censura, do controle de informação e da escamoteação. Para o povo o DIP era o 'fala sozinho' — a única voz autorizada a manifestar-se" (79).

Sustentáculo político e psicológico do Estado Novo, segundo Dinis, em agosto de 1940, o DIP anuncia em todos os jornais concurso para premiar os melhores *shorts* cinematográficos e *sketches* radiofônicos sobre os 10 anos do governo Vargas a serem comemorados em outubro seguinte (80). Ultrapassado o grande equívoco do ano anterior, a Portela vence o concurso de escolas de samba, em 41, trazendo para o asfalto o enredo *Dez Anos de Glória*, em homenagem híbrida e funcional. Como a escola e a Revolução de

30 comemorassem naquele ano uma década de existência, "foram feitos dez carros representando os dez anos anteriores que a Portela desfilara, que corresponderam aos dez anos de governo de Getúlio Vargas" (81). Mais uma vez o enredo aparente — dez anos de governo — se confunde com o enredo submerso — dez anos da escola de samba — numa fusão tática e estratégica, promovida pelo sambista. De fato gloriosa, essa dupla investida rendeu à Portela o primeiro dos sete prêmios consecutivos (de 41 a 47), quando reinou como campeã imbatível do carnaval carioca e formalizou o molde dos futuros desfiles. Com enredos nacionalistas e verdadeiro fôlego de gato, a escola dera o pulo histórico. O modelo estava fixado; faltava apenas a maestria. Apesar da ascensão vertiginosa nos últimos anos e de inúmeras simpatias, no rol da *cultura oficial*, permanecia o samba discriminado e até combatido. "O canto clássico e a canção sentimental", alertava um juiz do Tribunal de Segurança Nacional, "são pelos mesmos motivos prejudicados fazendo-se a apologia do



J. Carlos

samba, porque os seus temas são dissolventes da moral, a sua letra é do 'homem do povo' e a sua técnica, se existe, refoge a qualquer preceito artístico de criação burguesa" (82).

O sambista continuava tateando cada palmo de chão percorrido na escala social da cidade. Para onde a oficialização do samba o levaria?

Dois preciosos exemplos apontam os caminhos do samba nesse período. A viagem da cantora Carmem Miranda — grande sucesso do rádio e do musical brasileiro — aos Estados Unidos, em 1939, é um fenômeno que se inscreve nesse círculo de pensamento, assim como a visita do maestro Leopold Stokovsky ao Brasil para recolher a então 'exótica' música nativa. Segundo inúmeros depoimentos e registros da época, o maestro foi orientado por seu colega brasileiro Heitor Villa-Lobos em suas coletas musicais com a finalidade de apresentá-las num congresso panamericano de folclore. Consta que as gravações, realizadas a bordo do navio ancorado no cais do porto, duraram dois dias e teve a participação das mais significativas patentes musicais do País. O saldo da pesquisa, conhecido no exterior como 'Native Brazilian Music', foi um álbum duplo com 16 músicas, jamais editado no Brasil. Entre os músicos que participaram das gravações estão: Pixin-

Villa-Lobos e o secretário de Stokowsky



Agência O Globo



guinha, Donga, João da Baiana, Cartola, Luiz Americano, Zé Espinguela, Jararaca e Ratinho e um grupo de ritmistas da Mangueira ⁽⁸³⁾. Esses dois fatos, exemplares da relação de 'boavizinhança' entre Brasil e EUA contra a frágil 'união' dos sambistas (no plano interno), reproduzem, nos anos 30, a eterna peleja do dragão multinacional contra o santo caseiro. Com a expansão da guerra e a crescente identificação dos regimes autoritários latino-americanos com a ideologia nazi-fascista, surgira a partir dos EUA uma verdadeira 'cruzada' moderna pela democracia. Nesta celebração histórica, onde o Brasil fica literalmente entre a cruz e a espada, começam a ruir as bases insólitas do Estado Novo. "Formidável máquina de persuasão e propaganda fora montada pelos Estados Unidos para criar, numa

América Latina até então mantida na escuridão do feudalismo, um clima de elevação e idealismo. A queda da França e a luta desesperada da Inglaterra haviam deixado os países do continente desvinculados, presas fáceis da penetração do Eixo. Os interesses comerciais, desta vez conjugados ao liberalismo político do governo Roosevelt, puseram em marcha a grande invasão ianque que deveria modificar radicalmente o panorama intelectual, político e econômico do continente. A América Latina, extensão cultural da Península Ibérica, mercado cativo da Europa, de repente tornava-se continuação dos EUA. O OCIA (Office of the Coordinator of Interamericans Affairs), entregue à direção do banqueiro Nelson Rockefeller, foi o artífice desta operação tocada em todos os níveis incluindo o sucesso de Carmem Miranda em Hollywood, a criação do Zé Carioca de Walt Disney, a vinda de Orson Wells, o menino prodígio do cinema americano, para filmar um épico brasileiro, convites a generais para visitarem os EUA, caravanas de jornalistas e intelectuais percorrendo o paraíso americano — verdadeira lavagem cerebral para celebrar a democracia" ⁽⁸⁴⁾.

Na edição do jornal *O Globo* de 11-2-42, uma manchete chama a atenção:



Arquivo /Jornal do País

Carmem Miranda

“PRÊMIOS PARA OS RANCHOS, BLOCOS E ESCOLAS DE SAMBA. A Prefeitura está realmente empenhada para que o Carnaval deste ano tenha uma animação excepcional. Agora mesmo, o Sr. Jorge Dodsworth apresentou ao prefeito a sugestão do julgamento dos blocos, ranchos e escolas de samba por comissões designadas pela Prefeitura. A sugestão foi aceita. Assim é que os ranchos e blocos serão julgados no domingo, na Praça Paris, e as escolas de samba na Praça Onze. Essas organizações carnavalescas devem pedir inscrição até sábado, às 13 horas, apresentando juntamente a descrição dos enredos”⁽⁸⁵⁾. Nas entrelinhas podia-se ler: o País vive uma crise econômica e política profundas (“A Prefeitura está realmente empenhada para que o Carnaval deste ano tenha uma animação excepcional”); os ranchos e blocos são espetáculos destinados ao selecionado público da Praça Paris, enquanto as escolas de samba se limitam ao bairro pobre nas proximidades do Mangue — gueto judeu, dos negros e das prostitutas — em fase de reconstrução, para dar passagem à mais ampla avenida já traçada na cidade do Rio, Avenida Getúlio Vargas. No mesmo jornal, uma notícia afirma que na manhã seguinte haverá uma filmagem com crianças pertencentes à Colônia de Férias do Proventório Paula Cândido e da Colônia de Sol de Niterói. “As crianças fantasiadas cantarão, até 10 horas, com acompanhamento de pandeiros, reco-reco, cuicas, cavaquinhos, etc. Orson Wells filmará, em technicolor, os



Primeira página de O Globo 3/9/39

mais curiosos aspectos da festa”⁽⁸⁶⁾. Quinta-feira, dia 12-2-42, as notícias na primeira página de *O Globo* aproximam fatos à primeira vista desconexos. “REUNIR-SE-ÃO NO RIO, EM ABRIL, TODOS OS UNIVERSITÁRIOS DO BRASIL. O QUE SIGNIFICA A OFICIALIZAÇÃO DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES. Repetiu intensamente no seio da classe universitária carioca, provocando amplas manifestações de simpatia, o decreto-lei assinado pelo presidente Getúlio Vargas oficializando a União Nacional dos Estudantes, como entidade coordenadora e representativa dos alunos dos estabelecimentos de ensino superior do país.” Ao lado, com foto, a cobertura da filmagem de Orson Wells na praia de Icarai, em Niterói, realizada na manhã anterior. A seguir, a notícia bombástica: “VÃO SER ADOTADAS NO RIO AS PRIMEIRAS MEDIDAS PARA A EXECUÇÃO DO DECRETO QUE MANDA ORGANIZAR A DEFESA PASSIVA DA POPULAÇÃO. MOBILIZAÇÃO SANITÁRIA DO RIO PARA TODAS AS EMERGÊNCIAS.” A matéria explica que serão criados corpos de enfermeiros voluntários e a cidade será dividida em distritos, “transformando-se fábricas, farmácias e clubes em abrigos eventuais”. Rosna o fantasma da guerra. Apesar do clima bélico, o jornal continua: “O Baile das Atrizes realiza-se hoje no Teatro Carlos Gomes. Orson Wells coroará Mary Lincoln rainha do baile”⁽⁸⁷⁾. Na segunda edição do mesmo dia, *O Globo* estampou: “SERÁ NA URCA: O CARNAVAL BRASILEIRO DE ORSON WELLS. O maior técnico de cinema já reservou sua mesa na Urca, para as quatro



Primeira página de O Globo 26/3/41

noites de carnaval. Orson Wells, como freqüentador assíduo do 'gril' refrigerado da Urca, acaba de escolher o mais elegante 'night-club' da cidade para as suas quatro noites de carnaval à nossa moda. Julgou o ambiente mais adequado e também o mais indicado para enriquecer de impressões novas as suas observações em torno do Carnaval carioca. 'Cidadão Kane' já mandou reservar sua mesa, escolhendo o melhor local." Na página seguinte, um anúncio de fantasias da loja de roupas *A EXPOSIÇÃO* exhibe dois modelitos que estão 'abafando' no momento: 'marinheira' e 'fuzileiro estilizado'.⁽⁸⁸⁾ Tempo de guerra e carnaval... Dias depois da folia, dois navios brasileiros são bombardeados na costa americana. Na página 3 da edição final do dia 19-2-42, o redator de *O Globo* clamava: "OS BENS ALEMÃS RESPONDERÃO PELA PERDA DO BUARQUE" — um dos navios atacados. "O governo já determinou ao novo cônsul em Norfolk rigoroso inquérito a fim de apurar a nacionalidade



Primeira página de O Globo 28/1/42

do submarino atacante e todos os detalhes do afundamento"⁽⁸⁹⁾. A guerra começa a rondar. No carnaval, a Portela vencera novamente o concurso das escolas de samba com o enredo *A Vida do Samba*, ressaltando a origem indígena do samba em vez da raiz africana. Para os especialistas Candeia e Isnard, Lino Manoel dos Reis, o autor do enredo, teria preferido a versão *indígena* "em virtude das alegorias e fantasias", mas fáceis de serem representadas. As fantasias



eram inspiradas no índio brasileiro e na figura típica do malandro carioca de camisa listrada. Além desses, a Portela homenageou a cantora Carmen Miranda que havia fixado residência nos EUA, numa alegoria representada por um "arranha-céu" ⁽⁹⁰⁾. A letra do samba exaltava justamente o prestígio da música popular brasileira no exterior:

*Samba foi uma festa dos índios
Nós o aperfeiçoamos mais
É uma realidade
Quando ele desce do morro
Para viver na cidade*

*Samba, tu és muito conhecido
No mundo inteiro
Samba, orgulho dos brasileiros
Foste ao estrangeiro
E alcançaste grande sucesso
Muito nos orgulha o teu progresso* ⁽⁹¹⁾.

Orson Wells no Rio



Agência O Globo

Em agosto de 1942, sob forte pressão, o governo brasileiro declara guerra aos países do Eixo. No combate externo às ditaduras européias o Estado Novo começa a desmoronar. Nas semanas que antecedem o carnaval de 43, a opinião pública está dividida. Muitos consideram um autêntico absurdo festejar o carnaval em estado de guerra. Mas em janeiro, a primeira dama do País, Dona Darci Vargas, promove recepção em benefício da cantina do soldado combatente onde participam vários representantes das escolas de samba. Incorporados na campanha lançada pela *Liga de Defesa Nacional* e pela *União Nacional dos Estudantes*, os sambistas compõem sambas alusivos à democracia e à guerra, como esse exemplar de Paulo Portela:

*Democracia
Palavra que nos traz felicidade
Pois lutaremos
Para honrar a nossa liberdade
Brasil oh! meu Brasil*

*Unidas nações aliadas
Para o front eu vou de coração
Abaixo o Eixo
Eles amolecem o queixo
A vitória está em nossa mão* ⁽⁹²⁾

Durante a guerra, inicia-se uma violenta campanha contra os povos considerados inimigos nos campos de batalha. Em sua edição final de 1-3-43, *O Globo* noticia em letras garrafais: "NÃO HAVERÁ CARNAVAL PARA OS INIMIGOS DO BRASIL", leia-se alemães, italianos e japoneses residentes no País e seus descendentes. Na matéria, o redator explica que, segundo portaria do chefe de polícia, estão "os súditos do Eixo proibidos de qualquer participação nos folguedos de Momo". Avisa ainda que o uso do lança-perfume será reprimido apenas nos recintos fechados. Não será permitido o uso de máscaras ⁽⁹³⁾. Na edição das 11 horas do dia 3-3-43, um comentário humorístico: "O carioca, no início do ano, sofreu o maior susto de sua existência, quando alguns pessimistas, desses pessimistas de sempre, surgiram com o 'boato' desagradável de que, este ano, o carnaval não será



Carnaval de 1944

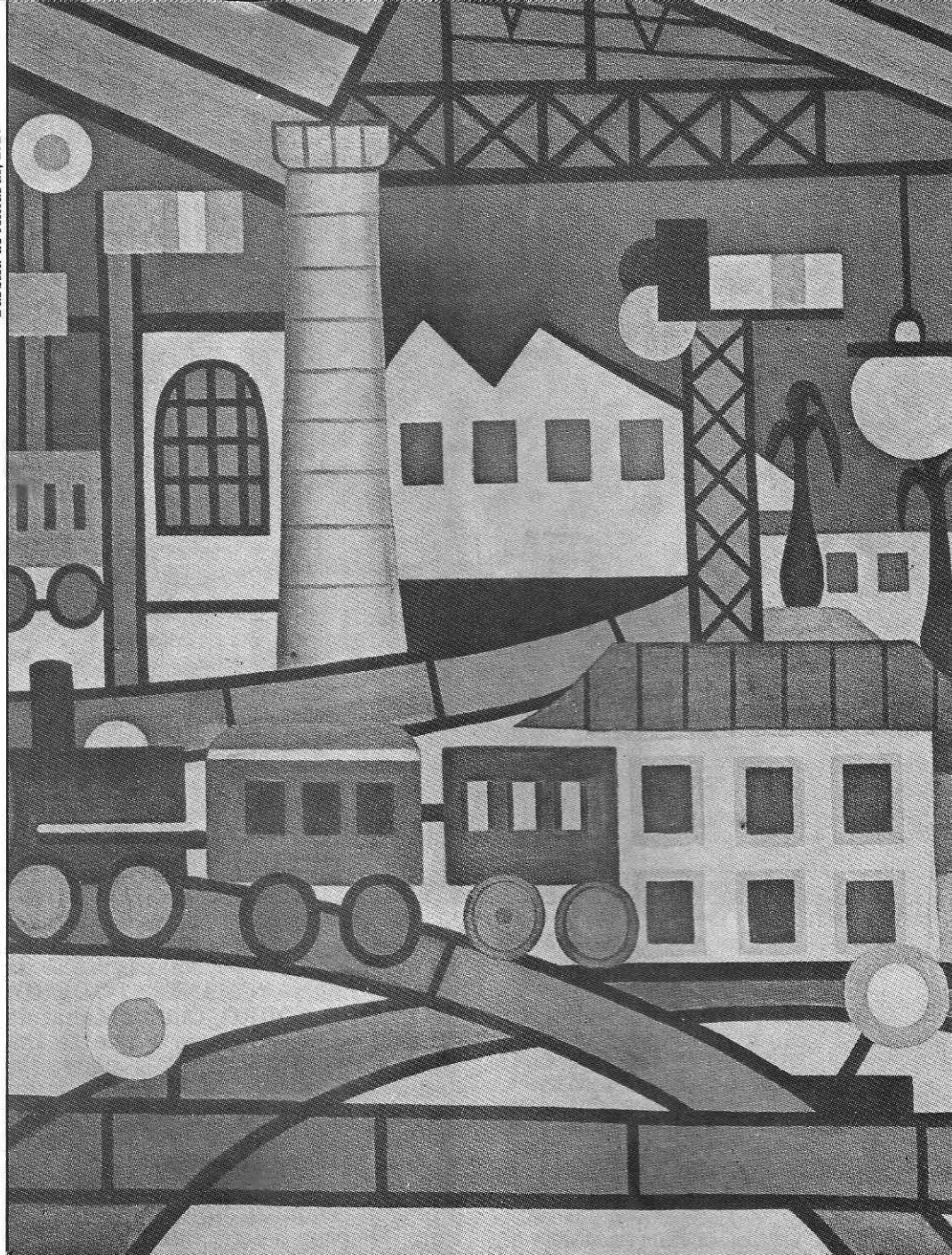
comemorado” ⁽⁹⁴⁾. Na página 7 da edição final: “GHANDI PODERIA JEJUAR O DOBRO. Ontem Mahatma Ghandi venceu o prazo a que se impusera como protesto.” E mais: “O jejum do ‘mahatma’ Ghandi foi um ridículo episódio do fanatismo oriental” ⁽⁹⁵⁾. Apesar dos sustos nativos e da tensão mundial, em 1943 o carnaval se realizou normalmente e no desfile a Portela conquistou o tri-campeonato com o enredo beligerante *Carnaval de Guerra*. O samba de Alvaiade, Nilson Gonçalves e Ataulfo Alves chamava-se apenas *Brasil*:

*Brasil, terra da liberdade
Brasil, nunca usou de falsidade
Hoje estamos em guerra
Em defesa de nossa terra
Se a Pátria me chama eu vou
Serei mais um defensor
Irei para a linha de frente
Travar um duelo
Em defesa do meu pendão
Verde Amarelo
Embora eu tenha que ser
Sentinela perdida
Honrarei minha pátria querida* ⁽⁹⁶⁾.

A cobra vai fumar,
slogan dos expedicionários
brasileiros

Walt Disney





A Gare

Durante os anos da participação brasileira no conflito mundial — 1943, 44 e 45 — os enredos foram liberados para as escolas de samba pela *Liga de Defesa Nacional* e pela recém-formada *União Nacional dos Estudantes*, cabendo ao sambista apenas o desenvolvimento do tema e o samba-enredo⁽⁹⁷⁾. A Liga era uma sociedade patriótica inspirada no *escotismo* literário do poeta parnasiano Olavo Bilac. “Estimular o patriotismo consciente e coercivo; propagar a instrução primária, profissional, militar e cívica; e defender, com disciplina, o trabalho; com a força, a paz; com a consciência, a liberdade; e, com o culto do heroísmo, a dignificação da nossa história e a preparação do nosso porvir”, proclamava Bilac no discurso de instalação da *Liga de Defesa Nacional*, em 1916, na Biblioteca Nacional, no Rio, no dia 7 de setembro — data da Independência do Brasil.

No ano seguinte, uma *Liga Nacionalista* foi criada também em São Paulo⁽⁹⁸⁾. Promotoras de um patriotismo engalanado, com raízes no movimento republicano do final do Século XIX e no positivismo, tais *Ligas* pouco ou nada têm a ver com o nacionalismo libertário dos anos 20, inaugurado formalmente na Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Segundo o historiador e crítico literário Antônio Cândido, deve-se sublinhar essa diferença pois o “nacionalismo acentuado desta geração renovadora” deixava de lado o “patriotismo ornamental de Bilac e Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio País pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas”⁽⁹⁹⁾. Pilar do modernismo brasileiro, o poeta e escritor Oswald de Andrade manifestava publicamente, em 1924, sua versão do

nacional através do Manifesto Pau Brasil, em versos!

"Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau Brasil. Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da libertação nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria.

O melhor de nossa tradição lírica.

O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiras de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo dirigido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil" (100).

Vinte anos depois da publicação do Manifesto Pau-Brasil o relógio da sociedade brasileira ainda permanecia regido pelos ponteiros ideológicos e estéticos do século passado. Em 1944, o enredo campeão da escola de samba Portela foi *Motivos Patrióticos*. O sam-

ba, de José Barriga Dura, mantinha o mesmo título. Embutindo sentimentalismo ("Adeus minha querida que já vou partir") no patriotismo emocional ("Seguiremos para a fronteira/ Para defender a vida inteira/ Nossa querida bandeira"), a Portela ganhou pela quarta vez o primeiro lugar.

*Somos todos brasileiros
E por ti queremos seguir
O clarim já tocou reunir
Adeus minha querida que já vou partir
Em defesa do nosso País
É verde, amarelo e branco e azul
Cor de anil é o meu Brasil*

*Oh! meu torrão abençoado
Pelos seus filhos adorados
Seguiremos para a fronteira
Para defender a vida inteira
Nossa querida bandeira (101).*



extraído de Nosso Século

Em 1945, um desfile de escolas de samba no Clube Vasco da Gama termina em briga e facada; resultado: um morto, vários feridos e muito assunto para os jornais. Pouco depois, é proibida a dança do frevo — gênero popular do nordeste e particularmente de Pernambuco — nos bailes do Rio de Janeiro, como medida preventiva contra as brigas entre grupos carnavalescos. Atingidos em seu orgulho musical mais profundo (o frevo está para Recife assim como o samba para o Rio), os diretores da *Federação Carnavalesca de Pernambuco* apelaram para a *Associação Brasileira de Imprensa* por uma revogação da medida “que tanto feriu nossos sentimentos nacionalistas”. A resposta da chefatura de polícia é surpreendente: “Essa proibição não se estende aos clubes sociais, mas somente aos bailes de caráter popular, onde, pelo seu ritmo, a dança poderá dar margem a excessos e incidentes” (102). No carnaval, o esquema patriótico se repete. O enredo com que a Portela conquista seu quinto campeonato é *Brasil Glorioso*. Samba de Jair Silva:

*Brasil terra adorada
Brasil dos brasileiros
Conhecido no mundo inteiro
Como um País hospitaleiro
Com uma só bandeira
Acolhe o mundo inteiro
O Brasil é um país diverso
Está sempre com os braços abertos
No Brasil sempre existiu humanidade
O Brasil é um país sincero
No Brasil se encontra a liberdade* (103).

Nos conturbados anos da guerra, toda a população foi mobilizada, de uma maneira ou de outra, pela campanha oficial. Na música, não só os sambistas ligados às escolas de samba se mostraram sensíveis ao patriotismo. Compositores das mais diversas tendências se inspiraram em notícias e fatos do cotidiano, criando um verdadeiro painel musical da guerra. Para o musicólogo Edigar de Alencar, essas músicas, sobretudo as sátiras carnavalescas, valem como “uma contribuição de guerra, singular pelo seu sentido, mas nem por isso menos digna de registro”. Neste caso estão: a mar-



Oswald de Andrade
Tarsila do Amaral, 1924



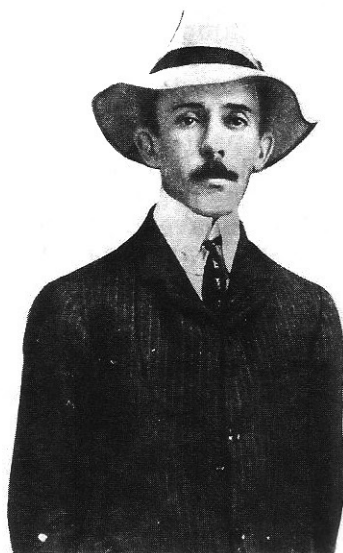
cha carnavalesca *Adolfito Mata-Moros*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, caricaturando Adolf Hitler; *China-Pau*, da mesma dupla de compositores, sobre a resistência do povo chinês contra os japoneses; *O Danúbio Azulou*, de Nássara e Frazão, com aproveitamento de compassos da valsa *Danúbio Azul*; *Que Passo E Esse, Adolfo?*, de Haroldo Lobo e Roberto Roberti, paródia do passo marcial dos soldados alemães; entre outras ⁽¹⁰⁴⁾. Com a vitória das forças aliadas no plano externo, e a luta pela redemocratização do País, no plano interno, começa a tombar a rigidez repressiva do Estado Novo ⁽¹⁰⁵⁾. Em abril de 45, Getúlio assinara decreto-lei anistiando os presos políticos. Em maio, é extinto o DIP e fixada a data para as eleições gerais. Os partidos políticos, dissolvidos em 37 com a decretação do Estado Novo, voltam a se organizar, entre eles a UDN (União Democrática Nacional), o PSD (Partido Social Democrata), o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), o PRP (Partido de Representação Popular) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Contradizendo as expectativas de euforia, o chamado "carnaval da vitória", em 1946, foi um fracasso. "Afim, sendo o primeiro carnaval depois da guerra e o País estando livre da ditadura, esperava-se um carnaval inesquecível. A decoração da cidade — sob o pretexto da falta de verba — foi paupérrima, enquanto as grandes sociedades, ainda com prestígio de maiores atrações carnavalescas, saíram com muita simplicidade" ⁽¹⁰⁶⁾. No desfile das escolas

de samba, a Portela conquistou pela sexta vez o campeonato com o enredo *Alvorada do Novo Mundo*. Como alegoria, apresentou a "Volta das Forças Armadas", os "Acordos Ministeriais", um panteão representando as "Nações Unidas" e as figuras de *Hitler*, *Mussoline* e *Tio Sam*. O sambanredo de Boaventura dos Santos chamava-se *Carnaval da Vitória* ⁽¹⁰⁷⁾.

O Carnaval da Vitória
É o que a Portela revela
Liberdade, progresso, justiça
Que realiza o valor de um povo herói
Jamais poderia esquecer
essa data sagrada
Que o mundo inteiro sempre lembrará
Esse carnaval cheio de encantos mil
Lá lá lá lá lá lá lá lá
Canta, canta o meu Brasil ⁽¹⁰⁸⁾

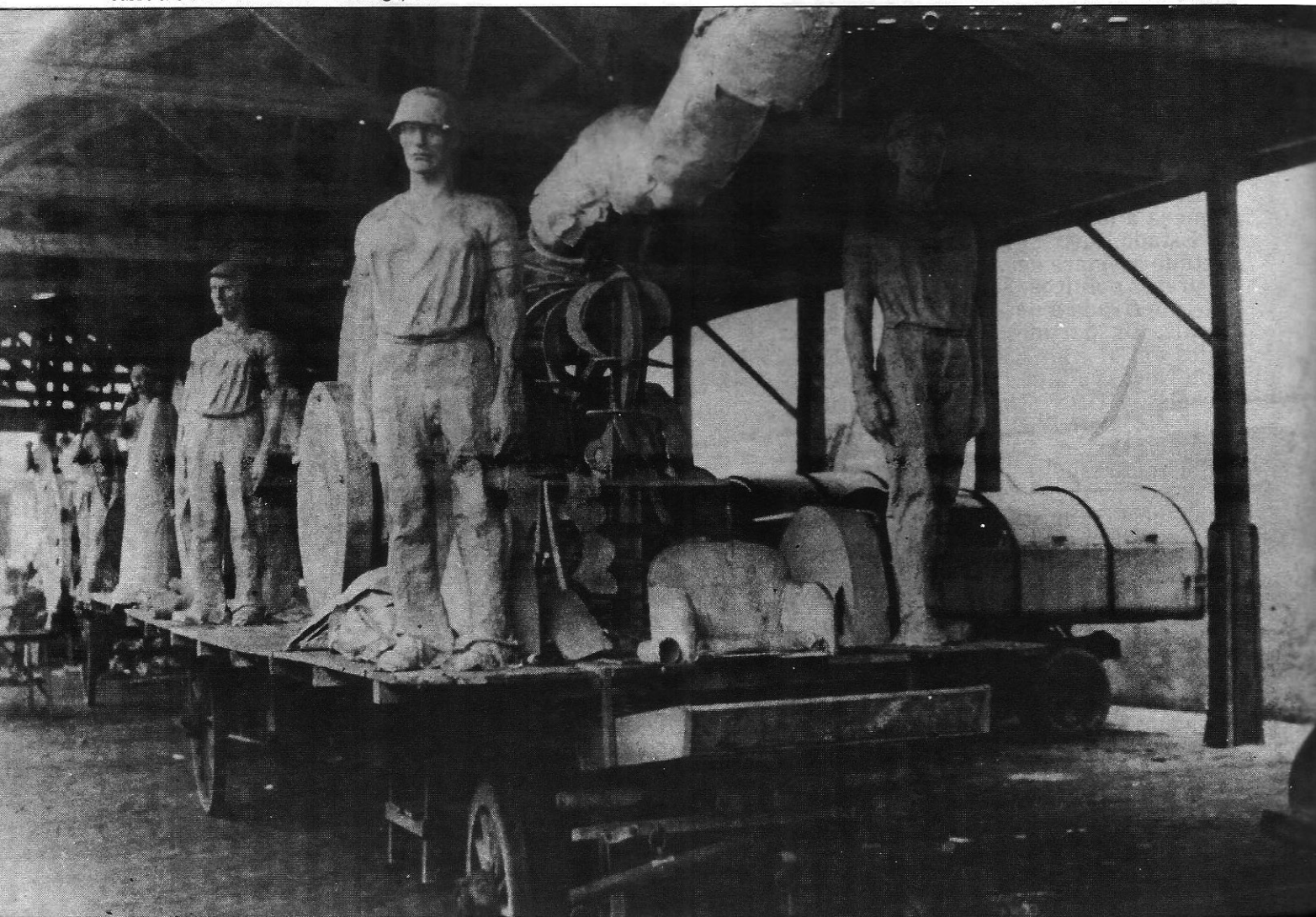


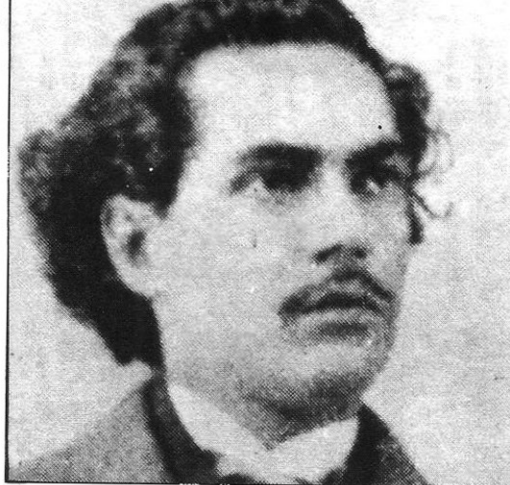
O grande ditador
 Charles Chaplin



Em janeiro de 47, surge a *Federação Brasileira das Escolas de Samba* — FBES — em reunião presidida pelo major Frederico Trota na sede do Partido Orientador Trabalhista. A FBES contava com pelo menos dois jornalistas entre seus componentes ⁽¹⁰⁹⁾ e foi criada para neutralizar a influência do PCB na União Geral das Escolas de Samba — UGES — fundada em 34. No dia 15 de novembro (data da proclamação da República) de 1946, o jornal comunista *Tribuna Popular* promoveu um concurso entre vinte e duas escolas de samba no Campo de São Cristóvão. Embora as grandes escolas — Portela, Mangueira, Depois eu Digo, Azul e Branco e Unidos da Tijuca — não participassem do desfile, o evento teve repercussão. A comissão julgadora foi formada por: Edison Carneiro, fol-

Carro chefe da Embaixada do Sossego, 1947





clorista, Francisco Mignone, compositor erudito, Pedro Motta Lima, jornalista, Mário Lago, compositor popular e Paulo Werneck, pintor. Comissão de honra — Arthur Ramos, antropólogo, Aníbal Machado, escritor, Quirino Campofiorito, pintor, Dorival Caymmi, compositor e cantor, Paulo da Portela, compositor e presidente da escola de samba Lira do Amor, Jararaca, compositor, Agildo Barata, capitão, Oscar Niemeyer, arquiteto, Aparício Torelli (Barão de Itararé), jornalista, Ataulfo Alves, compositor e cantor, Jorge Amado, romancista, e outros. O regulamento estabelecido pela UGES atribuiu, pela primeira vez, nota à exibição do mestre-sala e da porta-bandeira. A festa foi dirigida pelo então senador Luís Carlos Prestes, recentemente anistiado. A escola vencedora no desfile do Campo de São Cristóvão foi o Prazer da Serrinha, do bairro de Vaz Lobo. ⁽¹¹⁰⁾ No chamado “carnaval da paz”, em 47, a Portela vence pela sétima vez o concurso das escolas de samba tornando-se a única agremiação a conquistar sete campeonatos consecutivos até hoje. O enredo foi *Honra ao Mérito*, em homenagem a Santos Dumont, pai da aviação.

*Salve Alberto dos Santos Dumont
Denominado Pai da Aviação
Suas Glórias Imortais
Salve o filho de Minas Gerais
Nesse país glorioso
Tudo encanta tudo seduz
Alberto dos Santos Dumont
Com sua invenção primeira
Asas, asas brasileiras ⁽¹¹¹⁾.*

O significado das sete vitórias da Portela, de 41 a 47, foi a cristalização de um modelo de desfile. Variável de acordo com padrões de cada época, estilo de cada escola e regulamentos dos desfiles, mas sempre com enredos de caráter nacional, histórico e ufanista. Assim, após Santos Dumont, o enredo *Castro Alves*, poeta romântico e abolicionista, batia na mesma tecla da exaltação nacional, em 48, e rendeu à estreante escola de samba Império Serrano, dissidência do Prazer da Serrinha, o primeiro lugar e a fama de ter desbancado a campeoníssima Portela.

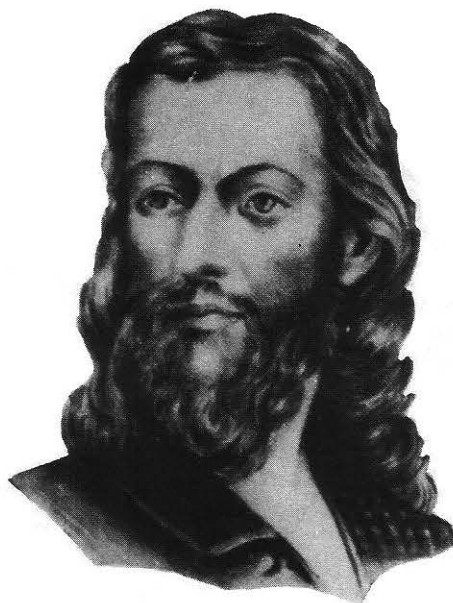
O samba de Altamiro Maia, o Comprido, com “parceria” do “influente” Sebastião, como os anteriores, começava com uma saudação e rimava Brasil com “varonil” e “encantos mil”.

*Salve Antônio de Castro Alves
O grande poeta do Brasil
Que o nosso povo jamais esqueceu
Suas poesias de encantos mil
Deixou história linda
Seu nome na glória vive ainda
Salve esse filho varonil
Amado poeta do nosso Brasil
Foi a Bahia quem nos deu
Suas poesias que o mundo jamais esqueceu
(112).*



Em 49, o Império sagra-se bicampeão com o enredo *Exaltação a Tiradentes*, mártir nacional. Considerado um clássico do samba-enredo, o *Tiradentes*, de Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva, foi um marco. Sem o típico intróito, os versos do samba são diretos e a rima não chega a ser uma obsessão. O samba sintético, substancial, dispensa o floreio dos adjetivos.

*Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a 21 de abril
Pela Independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais
Joaquim José da Silva Xavier
Era o nome de Tiradentes
Foi sacrificado pela nossa liberdade
Esse grande herói
Para sempre há de ser
lembrado* (113)



Tiradentes
Agência O Globo

Em 1950, o Império consegue o seu tricampeonato com o enredo *Batalha Naval do Riachuelo*. Segundo Rachel e Suetônio Valença, um episódio demonstra o clima de "batalha" que envolvia a rivalidade entre a Portela e o Império, as duas escolas que estavam abafando no momento. Tendo sido avariado um dos carros alegóricos do Império, supostamente por um astuto "portelense" na hora do desfile, um "imperial" foi logo justificando ao júri que o fogo representava "uma belonave atingida por suposto canhoneiro do inimigo" (114). Em 51, o tetracampeonato do Império consolida a escola. O magestoso samba de Silas de Oliveira para o enredo *Sessenta e um anos de República* era uma homenagem aos presidentes do Brasil, especialmente Getúlio Vargas que acabava de se reeleger com expressiva votação popular. Para os compositores, Getúlio tinha um significado muito especial. Quando deputado pelo Rio Grande do Sul, Getúlio fizera aprovar decreto-legislativo determinando o pagamento de direitos autorais aos músicos brasileiros. Em 34, como presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas, atendendo apelo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — SBAT — que também recolhia o direito dos músicos. Em 39, Getúlio estabelece o dia da Música Popular Brasileira (dia 3 de janeiro). Para Cláudio Mattos que pesquisou o samba no tempo de Getúlio, esse "namoro" do político com a música popular tinha um duplo sentido, misto de repressão e pater-



Escola de Samba, 1947

nalismo. Tendo promovido o esvaziamento do tema da malandragem (ociosidade) nos anos 30/40, ao mesmo tempo Getúlio proporcionou medidas de “real benefício” para as classes proletárias, onde se encontram os sambistas. Seja por causa de tais medidas (como a criação do Ministério do Trabalho e salário-mínimo), seja pelos eficientes mecanismos de propaganda governamental desencadeados pelo DIP, o fato é que mesmo nos anos de ditadura, Vargas gozava de grande popularidade. “Os aspectos ditatoriais de seu governo são obliterados nos sambas da época que, freqüentemente, exaltavam a figura do Gegê”, observa Cláudia.⁽¹¹⁵⁾ Entre os inúmeros sambas feitos em homenagem a Vargas, vale registrar o que Silas de Oliveira, getulhista confesso, compôs sobre versos extraídos da própria Carta-Testamento de Getúlio.

*Mais uma vez as forças e interesses contra o povo
Coordenaram-se novamente
Desencadeiam-se sobre mim
Não me acusem, insultem de novo
Vejo de perto aproximar meu fim
Não me combatam,
caluniam-me com certeza
Numa perseguição atrás
Não me dão direito de defesa
Procuram sufocar a minha voz
Minha ação é impedir
Para que continue defendendo o povo
Como sempre defendi
Compelido num profundo desgosto
Sigo o destino que me é imposto
Não querem que o povo seja independente
Não querem a felicidade do trabalhador
Mas esse povo de quem fui escravo
Jamais será de ninguém
Os que pensam que me derrotaram
Eu respondo com a vitória
Levo comigo porém
E saio da vida
Para entrar na história. (116)*



Escola de Samba, carnaval de 1951

O suicídio de Getúlio Vargas, após violenta pressão política, mobilizara a Nação, em 54, e antecipava com marca de sangue o destino das próximas décadas. No plano cultural, os anos 60 refletiriam a acelerada modernização do País. Na arquitetura, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e na música tudo é novo: A linha arrojada de Brasília, os salões de arte moderna, a valorização da cultura popular, o teatro de arena e o cinema-novo. Na música popular, a fusão do samba tradicional com as novas harmonias do jazz concretizam o sonho musical da classe média. A bossa-nova imprimiu um sotaque sofisticado e universal ao samba considerado rústico e primitivo. Nas escolas de samba, a re(volta) estrutural se delineia através do enredo *Debret*, dos Acadêmicos do Salgueiro, em 1959, que reconstituía cenas do cotidiano escravocrata. Segundo Nei Lopes, pela primeira vez se viu, então “negros falando de coisas negras, pobres falando de coisas pobres”⁽¹¹⁷⁾, embora em 48 a Unidos da Tijuca apresentasse negros acorrentados entre suas alegorias. O fator racial dentro do *nacional* motivou, em seguida, uma seqüência de enredos inovadores como *Quilombo dos Palmares*, *Memórias de um sargento de*

milícias, Xica da Silva, Aleijadinho, Chico Rei, História da Liberdade no Brasil e outros. Rompendo a cadeia elitista da historiografia oficial, e promovendo uma autêntica re-leitura da vida do negro no Brasil, a escola de samba dava os primeiros passos rumo à afirmação de sua própria identidade. Em contrapartida, a máquina do estado começava a interferir cada vez mais, transformando o desfile das escolas de samba num grande evento turístico e comercial. “Em 1962, os órgãos de turismo fecharam parte da Avenida Rio Branco, instalavam arquibancadas em frente à Biblioteca Nacional e cobravam ingressos. Depois, em 1970, a pretexto de acabar

com os atrasos, esses órgãos limitavam o tempo de desfile de cada escola (nesse ano, a televisão, que antes tomava apenas algumas cenas do desfile, passava a transmiti-lo integralmente). (...) Tudo culminou, entretanto, em novembro de 1975. E culminou com a assinatura de um contrato de prestação de serviços, com vigência de quatro anos, que obriga as 44 escolas de samba cariocas a participarem de todas as atividades programadas pela Riotur, mediante a remuneração global (a ser dividida entre as participantes) de 28% da renda do espetáculo, cabendo 12% para a Associação das Escolas de Samba e 60% para a Riotur”⁽¹¹⁸⁾.

Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1948





Decididos de Quintino, 1951

Nos anos 70, as escolas vivem a fase do gigantismo e tem a se tornar verdadeiras empresas setorizadas. O luxo das fantasias e carros alegóricos começam a se sobrepôr à própria dança, ao samba e ao sambista. Reagindo contra esse processo de descaracterização ostensivo, um grupo de sambistas liderados por Candeia, entre eles Paulinho da Viola e Martinho da Vila, fundam em 1975 uma escola alternativa — o Grêmio Recreativo de Artes Negras e Escola de Samba Quilombo — que optou pelo desfile sem finalidade competitiva em vez do desfile principal. Resgatando a cultura negra ou afro-brasileira, os enredos do Quilombo versam sobre fatos e heróis

relegados a segundo plano pela ótica racista. Sem carros alegóricos e o brilho enganoso das fantasias, esse “quilombo”, no sentido ancestral de foco de resistência, se mantém com samba no pé, como se diz em linguagem de sambista. No entanto, essa não foi a primeira tentativa de articulação da comunidade negra em função de seus próprios valores culturais. Em 1931, foi fundada em São Paulo a Frente Negra que publicou, entre 33 e 37 seu órgão oficial *A Voz da Raça* e chegou a congregiar cerca de duzentos mil negros em diversos estados do país:⁽¹¹⁹⁾ Rio de Janeiro, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Maranhão, Espírito Santo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Em

36, a Frente Negra foi registrada como instituição parlamentar e, como os demais partidos políticos, foi dissolvida em 37, com o advento do Estado Novo. Em 44, é criado o Teatro Experimental do Negro onde atuam artistas e líderes negros como Solano Trindade e Abdias Nascimento. A partir do TEN, realiza-se a Conferência Nacional do Negro, em 49, e o 1º Congresso do Negro Brasileiro. No final dos anos 70, surge o Movimento Negro Unificado - MNU.⁽¹²⁰⁾ com representantes de vários grupos e entidades negras, entre outras organizações especificamente culturais.

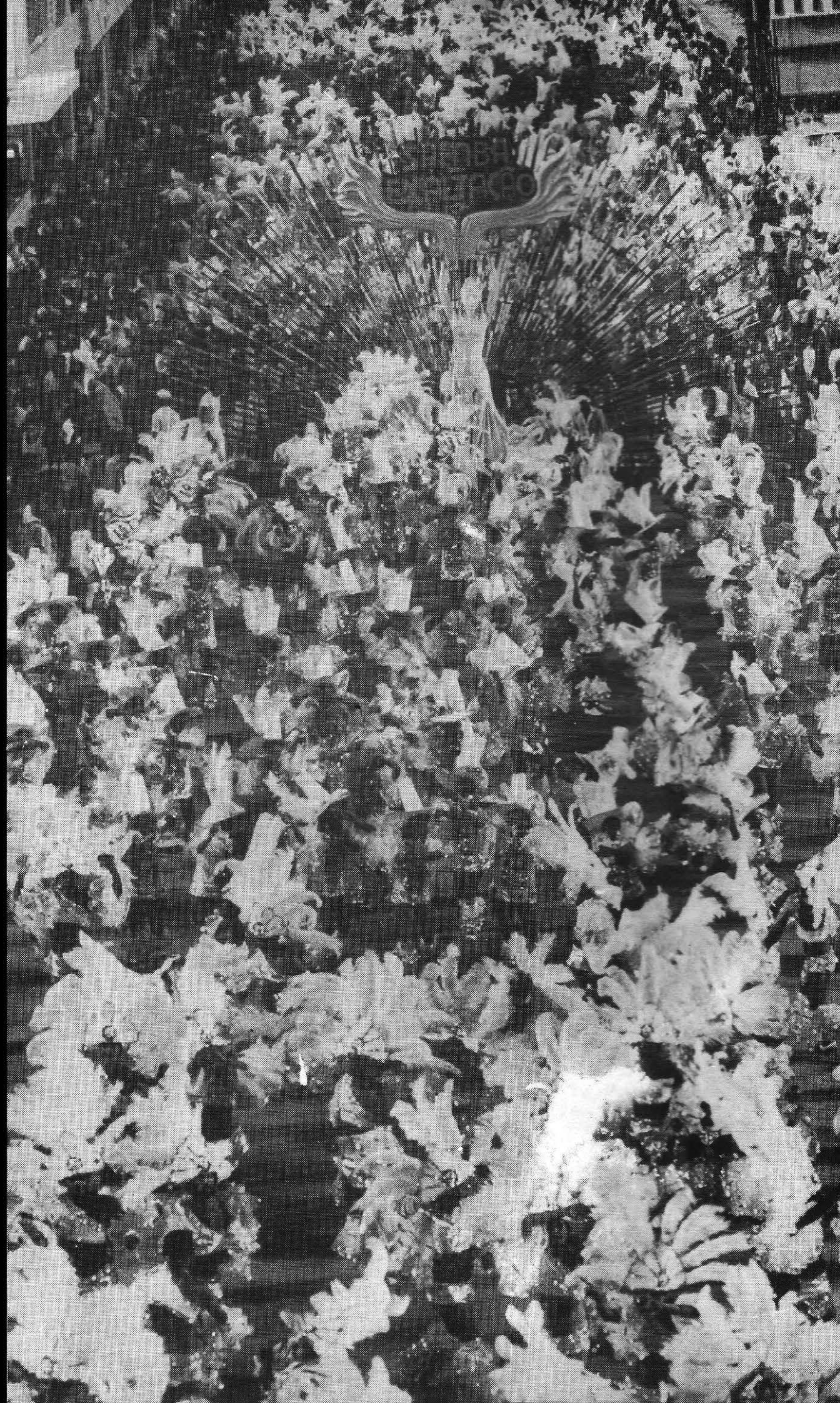
Absorvidas pelo sistema, cooptadas pelo Estado, enclausuradas numa redoma nacionalista, as escolas de samba reproduzem, na maioria das vezes, os valores sociais vigentes. Em seu tortuoso caminho de ascensão social, o samba-enredo se modificou. Do nacionalismo heróico da primeira fase dos desfiles oficiais, perduram traços até hoje. Tais enredos podem ser observados a partir de ciclos temáticos. Enredos históricos, sobre fatos e heróis da história oficial; enredos literários, sobre autores e obras da literatura brasileira; e enredos folclóricos, sobre lendas nativas. A origem dos enredos históricos, nacionais, foi aqui enfocada. Onde, como, quando e porque aparecem os primeiros sintomas de

mudança no samba-enredo, são questões suficientes para novas e distintas abordagens. Esboçado nos ranchos carnavalescos dos anos 20, institucionalizado nos anos 30/40, o nacionalismo se instalou definitivamente no samba-enredo dos anos 50/60, quando a revisão da cultura nacional promove a valorização das escolas de samba, entre outras expressões da cultura popular. Resultantes de um processo que remonta à escravidão, as escolas de samba emergem nos anos 70 com um novo visual que transforma a antiga "pastora" em "mulata" tipo exportação. Sob o luxo das alegorias, desfilam "figurões" da alta sociedade... Tiranizadas por conveniências turísticas e comerciais, as escolas de samba se transformaram na embalagem. No fundo, bate um coração dolorido e negro.

115

Portela, 15/2/53





Balanço do Samba S/A



*O gato é um requintado.
E vivia tranqüilo porque, não
andando em bandos nem
perturbando a ordem pública,
ficou livre (ao contrário do
cachorro) das leis da polícia
e das posturas municipais.
Epicurista, dormindo de dia e
saindo à noite, andando
cautelosamente pelos passeios
das avenidas e praças,
preferindo as alturas dos
bangalôs e dos arranha-céus,
fazendo das telhas das casas
os recintos de seus cabarés,*

*gatas bailarinas e gatos
tenores, nos delírios
arrepiados do amor...
Contra o gato só existia a
raiva dos neurastênicos, dos
que se julgam lesados com o
gozo alheio, seja dos gatos,
seja de semelhantes racionais.
Mais veio o samba.
E com o samba veio a cuíca.
E, para a cuíca, o malandro
descobriu que o couro mais
forte e harmônico é o do gato.*

Orestes Barbosa

Em 1984, a construção da Passarela do Samba inaugurou uma nova fase nos desfiles carnavalescos. Partindo da necessidade de abrigar um público cada vez maior e

mais exigente dos desfiles, a Passarela foi projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e construída em tempo recorde para os padrões da engenharia nacional pelo governo Leonel Brizola. Com quinhentos e cinquenta metros de comprimento por treze metros de largura, a Passarela desemboca na Praça da Apoteose, ladeada de gigantescas arquibancadas com capacidade para cerca de cem mil pessoas. Por suas dimensões, a Passarela é por si só a materialização da importância e da imponência que o samba assumiu diante da sociedade brasileira. Com camarotes reversíveis que funcionam durante o ano letivo como salas de aula, o conjunto arquitetônico é arrematado com um grande arco sobre o

Museu do Carnaval, ainda desativado. Este é o cenário onde se celebra o maior espetáculo popular do mundo e o principal evento turístico do País. Organizado pela Riotur, empresa que coordena o carnaval carioca, o desfile das grandes escolas de samba realizou-se em dois tempos. As quatorze escolas do grupo 1A desfilaram no domingo de carnaval e na segunda-feira, na Passarela do Samba. As primeiras colocadas competiram, no sábado seguinte, num super-desfile entre as campeãs. As doze escolas de samba do grupo 1B desfilaram na sexta-feira, antes do grande desfile, também na Passarela. As dezoito escolas dos grupos 2A e 2B desfilaram na Avenida Rio Branco, ponto tradicional das escolas menores e dos blocos.

A subvenção da Riotur destinada às quarenta e quatro escolas de samba foi de nove milhões, oitocentos e quinze mil cruzeiros, para cada escola do primeiro grupo. No total, as escolas dos grupos 1A e 1B foram subsidiadas com duzentos e cinquenta e cinco milhões, cento e noventa mil cruzeiros. As escolas dos grupos 2A e 2B receberam a quantia total de cento e vinte e um milhões, duzentos e trinta mil cruzeiros, sendo que as escolas do grupo 1B que se sentiram prejudicadas por desfilarem na sexta-feira receberam uma bonificação extra de dois milhões de cruzeiros. A premiação das escolas de samba foi de três milhões e quinhentos mil cruzeiros para as três primeiras colocadas (as duas do grupo 1A

Sérgio Sbragia

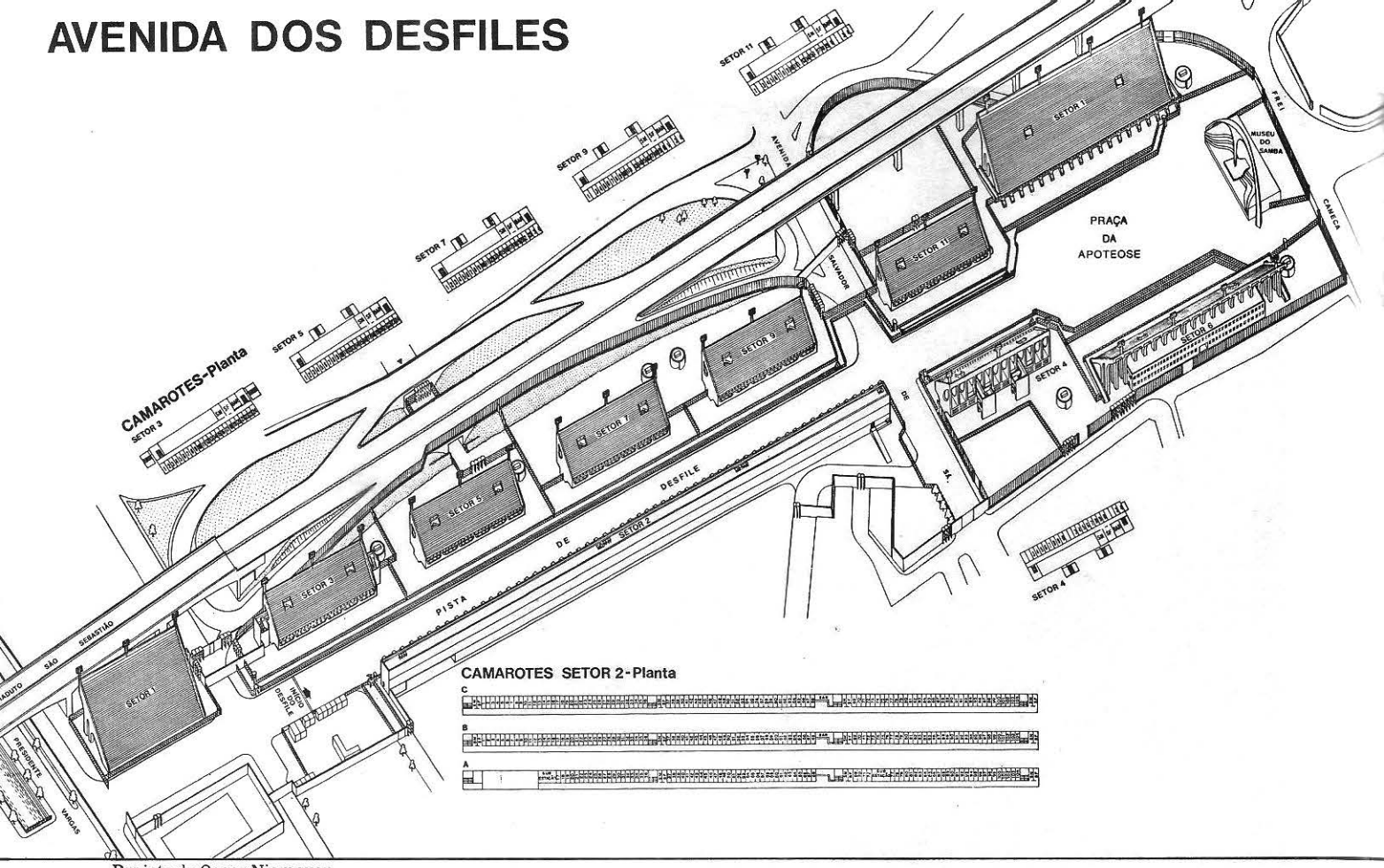




que desfilaram domingo e segunda e uma escola do grupo 1B), num total de sete milhões e quinhentos mil cruzeiros. As escolas classificadas em segundo lugar receberam prêmios de um milhão e quinhentos mil cruzeiros, num total de três milhões e quinhentos mil cruzeiros para as três vice-campeãs. As terceiras colocadas ganharam um milhão de cruzeiros, num total de três milhões. A premiação dos grupos 2A e 2B foi de um milhão e trezentos mil cruzeiros para os primeiros lugares; oitocentos mil cruzeiros, para os segundos; quinhentos mil para os terceiros. A Associação das Escolas de Samba recebeu uma ajuda de custo no valor de dois milhões e vinte e três mil cruzeiros.⁽¹²¹⁾

Considerada uma gota no oceano dos custos reais, a subvenção da Riotur não cobre as despesas de uma grande escola de samba que, via de regra, é sustentada pelo comércio local e/ou pela ajuda dos banqueiros do bicho. Inventado pelo Barão de Drummond, no século passado, e proibido pelo decreto-lei 9.215 (borboleta), o jogo do bicho é quase uma instituição brasileira. Embora considerado “contravenção”, o jogo do bicho é praticado plenamente nas ruas pela população e é tão difundido quanto as escolas de samba. Frequentemente, o banqueiro do bicho acaba se tornando presidente honorário ou padrinho de uma determinada escola, assumindo os gastos da diretoria que em geral paga as des-

AVENIDA DOS DESFILES



Projeto de Oscar Niemeyer

pesas com as alegorias, adereços de mão e carros alegóricos, utilizados nos desfiles, a confecção das fantasias das alas mais tradicionais, baianas, comissão de frente, mestre-sala, porta-bandeira, bateria e uma nova bandeira. Segundo a tradição, a primeira porta-bandeira de uma escola sempre carrega uma nova bandeira no desfile, cabendo à segunda porta-bandeira o estandarte do ano anterior. As bandeiras antigas fazem parte do acervo da escola e servem aos funerais dos componentes ilustres da escola.⁽¹²²⁾ O custo médio de uma grande escola, em 85, chega a quatrocentos mil dólares.⁽¹²³⁾ Não existem restrições oficiais quanto ao número de componentes de uma escola que pode chegar a mais de cinco mil pessoas.

Em 84, o regulamento do desfile não foi muito diferente dos anos anteriores. Entre outros itens, estabeleceu que só poderiam desfilar *oficialmente* as escolas filiadas à Associação das Escolas de Samba. Passado o carnaval, a criação de uma Liga das Escolas de Samba, reunindo algumas das maiores escolas do Rio de Janeiro, abriu uma brecha nesse item e questionou a distribuição de renda até então em vigor, tais como a percentagem da venda dos ingressos e o direito das transmissões televisivas. Quanto às normas de desfile, foi acertado que as escolas deveriam evoluir durante o tempo máximo de setenta minutos, grupos 1A e 1B, e sessenta minutos, grupos 2A e 2B. Os jurados, indicados "dentre as pes-

soas notoriamente vinculadas à arte popular", deram notas aos dez quesitos estipulados pelo regulamento: 1) bateria; 2) samba-enredo; 3) harmonia; 4) evolução; 5) conjunto; 6) enredo; 7) fantasia; 8) comissão de frente; 9) mestre-sala e porta-bandeira; 10) alegorias e adereços. A concentração que antecede o desfile propriamente dito, assim como a cronometragem equivalem a um prêmio de cinco pontos para as escolas que cumprem o regulamento. O capítulo "Das Proibições e Penalidades", artigo 29, é um resquício dos regulamentos dos chamados carnavais de guerra: "E expressamente vedado às Escolas de Samba: I) apresentar enredo não baseado em motivos exclusiva e comprovadamente nacionais; II) utilizar instrumentos de sopro; III) usar número de carros alegóricos superior a 3 (três), excluído o abre-alas; IV) usar carro de tração animal; V) usar figuras vivas nas alegorias, não pertinentes ao enredo; VI) usar carros motorizados sem que estejam integrados ou embutidos nas referidas alegorias e adereços; VII) utilizar carros alegóricos com altura superior a 5 (cinco) metros e meio e largura superior a 10 (dez) metros; VIII) incluir no conjunto pessoas não fantasiadas, ou que não pertençam ao enredo"; etc.

(124)

Além das escolas de samba, participaram do carnaval carioca cento e cinquenta e seis blocos de enredo, setenta e dois blocos de empolgação e

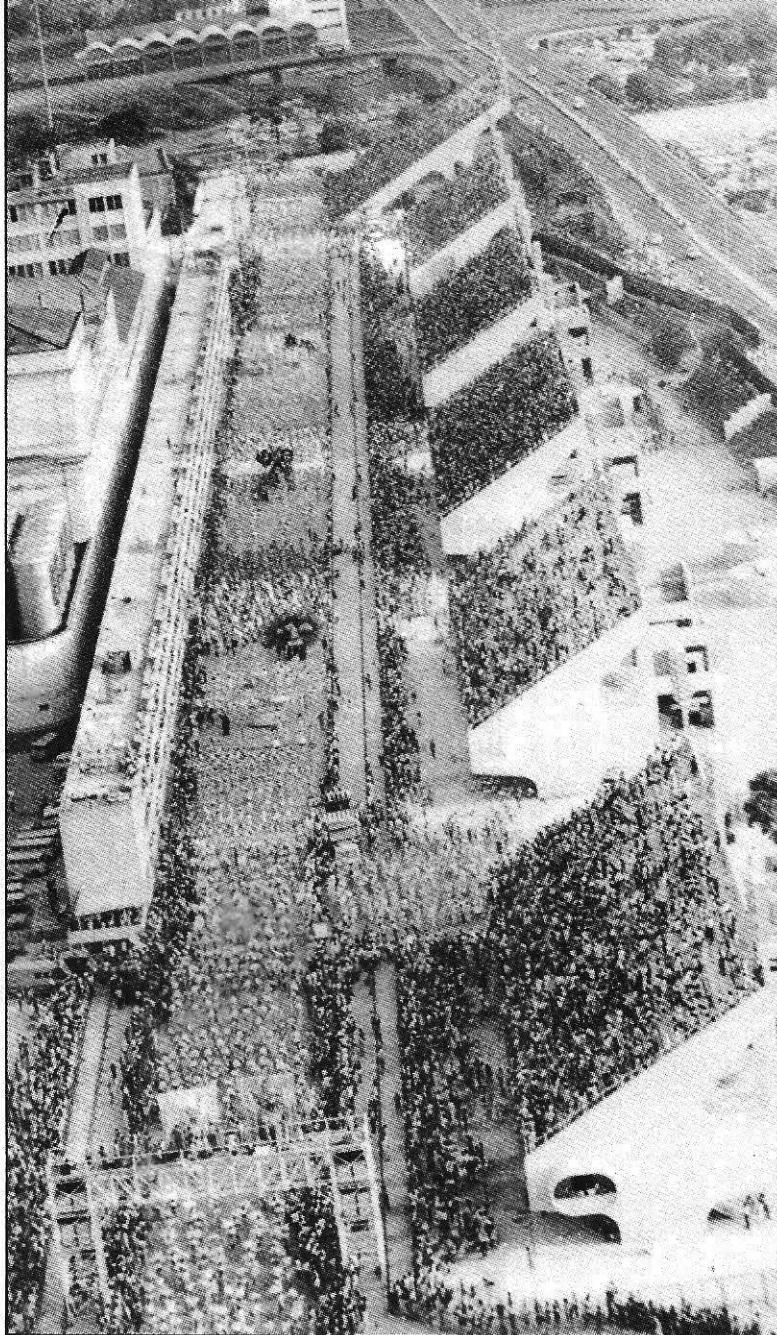
Passarela do Samba

cento e setenta e seis extras, em 1984. O custo total do desfile de blocos, incluindo a subvenção, o pessoal, os serviços, os jurados e a premiação foi de seiscentos milhões de cruzeiros. Os quatorze ranchos carnavalescos receberam oitenta milhões de cruzeiros.

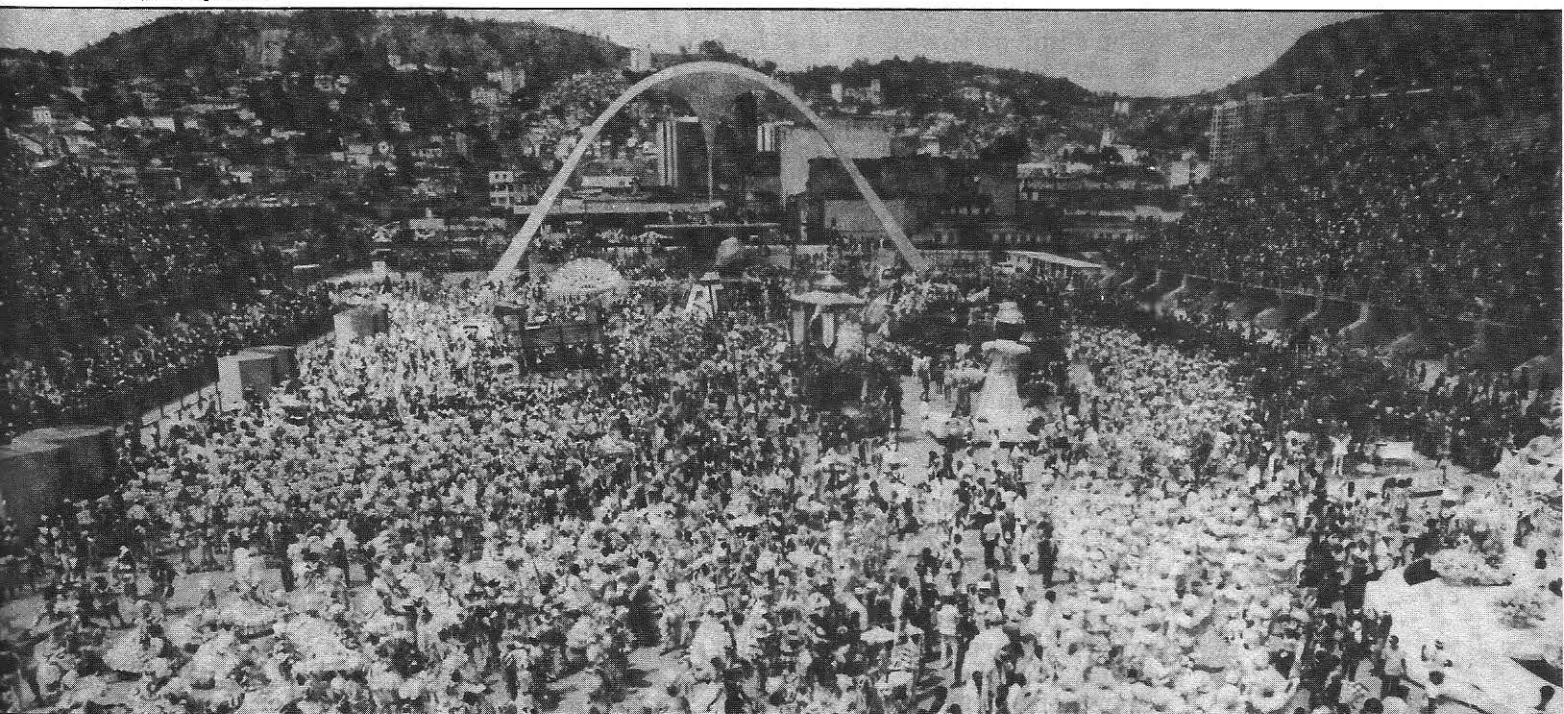
As onze grandes sociedades, oitenta e seis milhões. Os oito grupos de frevo, quarenta. Os noventa e seis bailes populares promovidos pela Riotur custaram cerca de setenta milhões de cruzeiros, afora o Baile da Cidade realizado no Hotel Nacional e o desfile das fantasias de luxo, no Hotel Glória.

Na Passarela do Samba, os serviços prestados durante o carnaval custaram trezentos e setenta e seis milhões, quatrocentos e vinte mil cruzeiros.

Cerca de vinte milhões de cruzeiros foram gastos com os jurados e assistentes de jurados. A segurança do evento carnavalesco custou aproximadamente cinquenta milhões de cruzeiros, sem contar a equipe de apoio, os gastos materiais, a alimentação, o transporte, etc. ⁽¹²⁵⁾ Pela primeira vez os ingressos foram vendidos por um moderno sistema ban-



Praça da Apoteose





cário, podendo ser adquirido em parcelas mensais.

Os enredos das escolas de samba do grupo 1A foram: O Gigante em Berço Esplêndido (Beija-Flor), Contos de Areia (Portela), Foi Malandro E (Império Serrano), Alô, Mamãe (Imperatriz Leopoldinense), Yes, Nós Temos Braguinha (Mangueira), Mamãe eu quero Manaus, Zona Franca e Carnaval (Mocidade), Quem pode, pode, Quem não pode se... (União da Ilha), Skindô, Skindô (Salgueiro), Pra tudo se acabar na quarta-feira (Vila Isabel), Salamaleikun, a epopéia dos insubmissos Malés (Unidos da Tijuca), Oferendas (Unidos da Ponte), A visita da nobreza do riso a Chico Rei num palco nem sempre iluminado (Caprichosos de Pilares), Quem é Você (Estácio) e Decreto "9.215" (Império da Tijuca).

Os enredos das escolas do grupo 1B foram: Acima da coroa de um rei só Deus (Acadêmicos de Santa Cruz), Beth Carvalho, a enamorada do samba (Unidos do Cabuçu), Atrás do Trio Elétrico (Unidos de Bangu), Dança Brasil (Unidos de Lucas), Só vale quem tem (Lins Imperial), 1984 (Paraíso do Tuiuti), Ziguezagueando no Zum Zum da Fantasia (Unidos do Jacarezinho), 33 Destino D. Pedro II (Em Cima da Hora), O Conto Lendário de Marabá (Arrastão de Cascadura), Águas Lendárias (Império do Marangá), O Tucá Juê (Acadêmicos do Engenho da Rainha) e O Diabo está solto no Asfalto (São Clemente).

Nos grupos 2A e 2B, alguns enredos foram: Glória à Vizinha Faladeira (Unidos de Nilópolis), Mentira Carioca (Unidos de Manguinhos), Porque Aqui (União de Jacarepaguá), Aqui que as Aves Gorjeiam (Arranco), Terreiro, Sala, Salão, Martinho da Vila, Aché (Independentes de Cordovil), No meu Tempo de Criança (Unidos da Vila Santa Tereza), O Santo do Pau Óco (Mocidade Unida de Jacarepaguá), Quilombo dos Palmares (Unidos de Padre Miguel), Adoiá (União de Vaz Lobo), De D. João VI a Joãozinho Trinta (União de Rocha Miranda) e Carnaval do Passado (Unidos de Cosmos).

Os primeiros lugares, em suas respectivas categorias, foram: Portela e Mangueira (grupo 1A), Unidos do

Cabuçu (grupo 1B), Arranco e Unidos de Padre Miguel (grupo 2A) e União de Vaz Lobo (grupo 2B). No desfile das supercampeãs, a Mangueira saiu vitoriosa. Palco dos grandes desfiles, a Passarela do Samba ou "sambódromo", como ficou popularmente conhecida, assim como a Praça da Apoteose foram um desafio à imaginação do sambista. Num desfile histórico, em todos os sentidos, a tradicional Mangueira deu a volta na Apoteose e retornou à pista, arrebatando o público das arquibancadas. Depois do carnaval, a Apoteose foi consagrada como novo espaço cultural na cidade para espetáculos ao ar livre, tendo sido inaugurada pelo cantor e compositor Milton Nascimento, num *show* antológico. Entre outros eventos ali realizados, vale destacar o *show* de rock e Orquestra Sinfônica, o I Kizomba (Encontro Internacional de Artes Negras) e o Samba/Rock promovido pela Mangueira. Inaugurando a entrada das escolas de samba na era do *marketing*, o Samba/Rock da Mangueira foi produzido pela agência de publicidade Aquarela e misturou várias tendências musicais: samba, rock e até um conjunto de break.

O que será do samba no ano 2000? Sistemas intergaláticos de comunicação, quem sabe, estarão funcionando e o homem, talvez em outro sistema

As baianas da Mangueira



SAMBA ROCK

solar, poderá assistir os passos magnânimos de um mestre-sala e uma porta-bandeira evoluindo. Estarão nossos passistas vestidos de astronautas? Nossa comissão de frente seria constituída do Barbarelas intocáveis? E o E.T. de destaque, desfilando numa nave alegórica? A indústria do carnaval estaria, a essa altura, produzindo em série: chaveiros, posters, cartões postais, fantasias, cosméticos, sandálias, perucas, baton, esmalte, perfume, fitas-cassetes, discos, etc.?

Estariamos exportando samba assim como no século passado a França exportou can-can? Enquanto isso se passa nas nossas cabeças, milhares de sambistas se apressam nos últimos preparativos para entrar na dança, quer dizer, entrar na avenida, na Passarela do Samba, diante das câmeras de televisão... Nossa imagem reproduzida a milhões de quilômetros de distância. Nossa alma, nosso blues. Nosso compasso ancestral que se manifesta há séculos em ritmo de samba, gargalhada cósmica que é o carnaval, desde o tempo dos antigos romanos, desde o Egito, encontrou no Brasil uma terra fértil onde tudo que se planta dá. O carnaval deu. Avesse do avesso dessa vida árida, cheia de contradições, do dia a dia. O carnaval é um acontecimento. Brilhante, cheiroso, bonito. Como se fosse nossa face mais bela.

123



Agência O Globo

Gracias a la Vida

Este livro foi feito em regime de mutirão. Digo mutirão porque tudo começou com uma simples idéia e uma pesquisa para a FUNARTE, em 1978. No caminho encontrei Isnard Araujo, em Madureira, no Rio, José Miguel Wisnik e Antonio Pedro Tota, em São Paulo. Foram eles que me estimularam os primeiros passos. Com minha irmã Lygia Tupy Caldas, comecei a desvendar o mistério do carnaval, através da pesquisa iconográfica. Mais tarde, os amigos foram chegando, os irmãos Prudente, Celso e Wilson, me alimentando de críticas e enriquecendo o debate. Confesso que jamais saberia como agradecer o trabalho quase anônimo dos que me ajudaram sem cobranças: Marisa Almeida, Mônica Cunha, Rose Victória, Leila, Júnior, Liane, Silvinha, João e tantos outros. Tenho especial carinho pela colaboração de Carlos Parente (arquivo) e Eliane Potyguara (revisão). E que dizer de Rui Simões e Antônio Ole, com os quais repassei em imagens o Carnaval da Vitória, de Angola, o carnaval da Grécia, o carnaval da Bélgica, o carnavalito boliviano, o carnaval de New Orleães, o carnaval "de candombe" uruguaio... os carnavais do universo! Seria impossível negar o quanto foi importante e decisivo viajar a República Popular de Angola, onde conheci a integridade intelectual do etnólogo Oscar Ribas. Mas que fazer com uma cabeça como a minha que se permite esquecer tantos nomes?

Lembro da aflição que vivi quando decidi queimar as cópias dos originais do livro, desgastada pela miopia das

editoras. Nesta ocasião, muitos artistas me ajudaram: Marina Lira, Alessandro e Maxime, Ezevaldo Santos, Jorge Mourão, Tonico Soares, Suely, Lúcia, Marlene, Ronaldo... e o apoio construtivo de Maria Amélia Mello e Waldo Fonseca. Da chama devoradora surgiu o eco fênix de Jorge Antunes, de Brasília, e Dailor Varela, de São José dos Campos, amigos que a gente semeia por aí. E foi se juntando um montão de gente em volta da fogueira: Nélida Piñon, Wally Salomão, Carlos Negreiros e, principalmente, meu editor Andrei que, lançando os dados ao acaso, promoveu essa enorme confraternização.

Devo registrar ainda meus agradecimentos ao Instituto Cultural Brasil-Africa, ao Centro de Estudos Afro-Asiático, ao Instituto de Pesquisas e Culturas Negras, à Associação Cultural de Apoio às Artes Negras e às equipes da Revista Módulo, do Jornal do País, dos Cadernos do Terceiro Mundo e por que não? aos meus colegas da revista Visão que me acompanham há tanto tempo. Finalmente, preciso agradecer o apoio de José Petros, o Zinho e Manuel Nunes Areas, o Manola, que investiram neste sonho meu. Quero prestar minha homenagem, também ao professor Mário Barata e ao fotógrafo Walter Firmo — mestres. E agradecer a minha família que, de uma forma ou de outra, me abriu os olhos para as esquinas da vida. Agradecer, afinal, a própria vida. Gracias. Ser ou não eternamente aprendiz.

15 de janeiro de 1985

Bibliografia

- Alencar, Edigar de
Nosso Sinhô do Samba. RJ, Civilização Brasileira, 1968.
O Carnaval Carioca Através da Música. RJ, Francisco Alves/INL, 1979.
O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha. RJ, Cátedra/INL, 1979.
- Albuquerque, Manoel Maurício de
Pequena História da Formação Social Brasileira. RJ, Graal, 1981.
- Almeida, Manuel Antonio
Memórias de Um Sargento de Milícias. RJ, Tecnoprint, 1970.
- Almeida, Wagner
A Hora do Boêmio. RJ, FUNARTE, 1980 (mimeo.).
- Almirante
No Tempo de Noel Rosa. RJ, Francisco Alves, 1977.
- Alves, Henrique
Sua Excelência o Samba. SP, Palma, 1968.
- Araújo, Alceu Maynard
Cultura Popular Brasileira. SP, Melhoramentos, 1977.
- Araújo, Ari
As Escolas de Samba no Rio de Janeiro. In: **Expressões da Cultura Popular.** Petrópolis/RJ, Vozes/SEEC, 1978.
- Araújo, Hiran e Amaury Jório
Natal, o homem de um braço só. RJ, Guavira, 1975.
- Andrade, Mário
Danças Dramáticas do Brasil. SP, Martins, 1959.
Música, Doce Música. SP, Martins, 1962.
Ensaio sobre a Música Brasileira. SP, Martins, 1972.
Aspectos da Música Brasileira. SP, Martins, 1975.
Pequena História da Música. SP, Martins, 1977.
- Andrade, Carlos Drummond
O Malta Viu Tudo. In: **Caderno B.** RJ, Jornal do Brasil, 1/3/1979.
Velhos Tempos num Caderno. In: **Caderno B.** RJ, Jornal do Brasil, 29/1/1980.
- Amaral, Tarsila
Grandes Artistas Brasileiros. SP, Art/Círculo do Livro, s/d.
- Andrade, Oswald
Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. RJ, Civilização Brasileira, 1978.
- Baeta Neves, Luis Felipe
A Imaginação Social dos Sambas-Enredos. In: **Cadernos de Jornalismo e Comunicação.** RJ, Jornal do Brasil, 1973.
- Bahiana, Ana Maria
Nada Será Como Antes — MPB nos anos 70. RJ, Civilização Brasileira, 1980.
- Bandecchi, Brasil
Liga Nacionalista. SP, Parma, 1980.
- Bandeira, Manuel
Poesia Completa e Prosa. RJ, Aguilar, 1967.
- Barbalho, Grácio
Quando o Brasil enfrentou o eixo na batida do samba. In: **Revista de Domingo** RJ, Jornal do Brasil, 5/2/78.
- Barbosa, Orestes
Samba, sua história, seus músicos e seus cantores. RJ, Educadora, 1933.
- Barreto, Paulo (João do Rio)
As Religiões no Rio. RJ, Organização Simões, 1951.

- Borges Pereira, João Batista
Cor, Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo. SP, Pioneira, 1967.
O Negro e a Comercialização da Música Popular. SP, Pioneira, 1967.
- Cabral, Sérgio
As Escolas de Samba, o que, quem, como, quando e por quê. RJ, Fontana, 1974.
Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira. In: *Ensaio de Opinião.* RJ, Inúbia, 1975.
Pixinguinha, vida e obra. RJ, FUNARTE, 1978.
ABC do Sérgio Cabral, um desfile de craques da MPB. RJ, Codecri, 1979.
- Candeia e Isnard Araujo,
Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz. RJ, Lidador/SEEC, 1978.
- Candido, Antonio
Literatura e Cultura de 1900 a 1945. SP, Série Cultura Geral/USP, 1970 (mimeo.).
- Carlos, J.
100 Anos. RJ, FUNARTE/INAP/PUC/Solar de Grandjean de Montigny, 1984.
- carneiro, Edson
Folguedos Tradicionais. RJ, Conquista, 1974.
- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de
Ismael Silva: Samba e Resistência. RJ, José Olympio, 1980.
- Carone, Edgar
O Estado Novo. RJ, Difel, 1976.
- Costa, Cruz
Pequena História da República. RJ, Civilização Brasileira, 1972.
- Coutinho, Afrânio
A Unidade Literária e o Rio de Janeiro. In: *Cadernos Brasileiros.* RJ, janeiro/fevereiro de 1966.
- Da Matta, Roberto
Carnavais, Malandros e Heróis. RJ, Zahar, 1979.
Universo do Carnaval: reflexões e imagens. RJ, Pinakothèque, 1981.
- Debret, Jean Baptiste
Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.
- Dînes, Alberto
Morte no Paraíso. RJ, Nova Fronteira, 1981.
- Di Cavalcanti, Emiliano
Viagem da Minha Vida. RJ, Civilização Brasileira, 1955.
- Diniz, Edinha
Chiquinha Gonzaga, uma história de vida. RJ, Codecri, 1984.
- Dunlop, Charles
Os Meios de Transporte do Rio Antigo. RJ, Grupo de Planejamento Gráfico, 1973.
- Edmundo, Luiz
O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis. RJ, Conquista, 1956.
O Rio de Janeiro do Meu Tempo. RJ, Conquista, 1957.
- Efegê, Jota
Ameno Resedá, o rancho que foi escola. RJ, Letras e Artes, 1965.
Maxixe, a dança excomungada. RJ, Conquista, 1974.
Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. (2 vol.) RJ, FUNARTE, 1978/1980.
Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. RJ, FUNARTE, 1982.
- Fabre, Daniel e Charles Cambuque
La Fête en Languedoc. Toulouse, Edonard Privat Editem, 1978.



O nacionalismo no samba-enredo, a origem das escolas de samba e o gigantismo dos desfiles carnavalescos — eis o tema/enredo do livro **CARNAVAIS DE GUERRA**, da jornalista Dulce Tupy. Paulista criada no Rio, Dulce estudou na antiga Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, na Faculdade de Ciências e Letras e na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Como pesquisadora, viajou à Angola para observar o chamado *Carnaval da Vitória*. De volta, fez uma exposição de fotos e textos no Museu da Imagem e do Som/RJ. Este livro que começou como pesquisa para a FUNARTE, sobre os carnavais de 1930/40, acabou crescendo como um samba-enredo cantado na avenida. Em 84, Dulce queimou uma cópia dos originais em praça pública, durante um ato poético-dramático que ela chamou de *Projeto Phoenix*. Instigante e revelador, **CARNAVAIS DE GUERRA** não é uma tese antropológica. É, antes de tudo, a vivência crítica, teórica e prática, da autora. Empolgante mergulho na cultura popular.