



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Guilherme José Motta Faria

O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no

Governo Vargas

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

V297

Faria, Guilherme José Motta.

O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas/ Guilherme José Motta Faria. – 2008. 224 f.

Orientador : Francisco Carlos Palomanes Martinho.

Dissertação (mestrado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Bibliografia.

1. Vargas, Getúlio, 1883 – 1954 – Política e Governo – Teses. 2. Relações culturais – Brasil – História - Teses. 3. Rio de Janeiro (RJ) – Carnaval – 1938-1947 – Teses. 4. Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela – Teses. I. Martinho, Francisco Carlos Palomanes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título

CDU

981.082/.083

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

Assinatura

Data

Guilherme José Motta Faria

**O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no
Governo Vargas**



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

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Palomanes Martinho

Rio de Janeiro
2008

Guilherme José Motta Faria

**O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no
Governo Vargas**

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

Aprovado em: 24 de julho de 2008 _____

Banca Examinadora: _____

Prof. Dr. Francisco Carlos Palomanes Martinho (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dra. Marilene Rosa Nogueira da Silva
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Jorge Luiz Ferreira
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF

Rio de Janeiro
2008

RESUMO

Faria, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*. 224 f. Dissertação (mestrado em História Política)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

As escolas de samba, criadas no final dos anos 1920, alcançaram o posto máximo do carnaval brasileiro. As agremiações e especialmente a Portela, durante o Estado Novo deram destaque a visão ufanista de Brasil, afinando seu discurso com o do Governo. A escolha dos enredos, a representação em fantasias e a composição dos sambas demonstram a apropriação da Portela dos discursos nacionalistas. O contato dos sambistas com as cartilhas escolares, produzidas pelo Ministério da Educação e pelo DIP permitia uma circularidade cultural, onde as “verdades históricas” e o caráter de exaltação se transformavam em samba. Com depoimentos colhidos durante a Feijoada da Portela, boa parte das fontes da minha pesquisa está alicerçada nas memórias dos baluartes da agremiação, a Velha Guarda da Portela, que resultou em um documentário de 30 minutos intitulado *O Estado Novo da Portela*.

Palavras-chave: Circularidade Cultural. Nacionalismo. Governo Vargas. Escolas de samba. GRES Portela.

ABSTRACT

The Schools of Samba, created at the end of the twenties, reached the maximum post of the Brazilian carnival. The groups, specially Portela, during Estado Novo, gave a new ufanistic vision of Brazil, tuning theirs speeches with the government's. The choice of themes, representation in costumes and composition of sambas, demonstrate the ownership of the nationalistic speeches by Portela. The contact of samba dancers with the school books, produced by the Ministry of Education and the DIP, enabled a cultural circularity, where the "historical truths" and the character of exaltation were transformed in samba. With evidence collected during Feijoada da Portela, a good part of the sources of my research is based on the memories of the Velha Guarda, tradicional people of Portela, which resulted in a documentary entitled "O Estado Novo da Portela".

Keywords: New rule. Schools of samba. Nationalist discourse. GRES Portela. Cultural circularity.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador o Prof. Dr. Francisco Carlos Palomanes Martinho por sua dedicação e tranquilidade nesse processo geralmente difícil.

Aos membros da Banca Examinadora, a Professora Doutora Marilene Rosa Nogueira da Silva e ao Professor Doutor Jorge Luiz Ferreira pelas críticas, sugestões e apoio para vãos futuros.

Aos colegas professores da Universidade Veiga de Almeida - Campus Cabo Frio, pelo incentivo acadêmico.

Aos colegas da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Cabo Frio pela ajuda e apoio em todos os momentos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por seus ensinamentos e por constantemente me convidar a reflexões para aguçar minha visão crítica.

Aos professores Felipe Ferreira e Hiram Araújo pelo estímulo e empréstimo de material para o enriquecimento deste trabalho.

Aos funcionários do APERJ, Biblioteca Nacional, MI S e Arquivo Nacional pela atenção e presteza nos momentos em que foram solicitados.

DEDICATÓRIA

À minha esposa Maria Clara pela compreensão e companheirismo e aos meus filhos Ariel (pela ajuda digitando textos, um trabalho “cansativo” no qual reclamava bastante, mas, no final acabava ajudando), Isadora e João por fazerem parte das minhas responsabilidades e da minha vida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A CULTURA BRASILEIRA NO GOVERNO VARGAS	24
1.1 Uma visão panorâmica das políticas e práticas culturais	24
1.2 O Brasil no Teatro de Revista	28
1.3 O Brasil nas Telas do Cinema	30
1.4 O Brasil nas telas dos Pintores, na Literatura e nos livros didáticos	37
1.5 O Brasil nas ondas do Rádio	43
1.6 Na cadência do samba: o fenômeno da circularidade cultural	48
1.7 O Estado e os artistas: a circularidade na música popular	56
1.8 Escolas de Samba: as origens e as relações com o Poder Executivo	63
1.8.1 Antecedentes e oficialização das escolas de samba	69
2 CENÁRIOS E PERSONAGENS DA PORTELA	74
2.1 O ninho da águia: Oswaldo Cruz e Madureira	74
2.2 Os primeiros vôos da águia: Histórias da fundação da Portela	78
2.3 A Invenção das Tradições: o pioneirismo da Portela	84
2.4 Entre a civilização e a barbárie	100
2.5 Tensões, contradições e acomodações entre o Estado e as Escolas de Samba: a importância de Paulo da Portela	111
2.7 Os “bambas da Portela.....	123
2.7.1 Antonio Caetano	124
2.7.2 Claudionor, o grande passista	128
2.7.3 Ventura	131
2.7.4 Alvaiade	133
2.7.5 Natal da Portela	136
2.8 Lino Manoel dos Reis	139
3 NA AVENIDA: O ESTADO NOVO DA PORTELA	149
3.1 O Estado Novo da Portela	149

3.2	Os desfiles da Portela	152
	1938: Democracia no Samba	154
	1939: Teste ao Samba	156
	1940: Homenagem à Justiça	158
	1941: Dez anos de Glória	160
	1942: A vida do Samba	161
	1943: Carnaval de Guerra	165
	1944: Motivos Patrióticos	168
	1945: Brasil Glorioso	169
	1946: Alvorada do Novo Mundo	174
	1947: Honra ao Mérito	176
3.3	Considerações sobre as Representações Sociais	177
3.4	As Representações Sociais e a circularidade cultural no	
	Estado Novo da Portela	185
	Os desfiles de 1938-1942	186
	Os desfiles de 1943-1947	187
3.5	Os sambas-enredo: Milenarismo e Visão de Progresso no	
	Estado Novo da Portela	202
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
	FONTES E REFERÊNCIAS	220

Introdução

A força criativa e catalisadora, visível no carnaval, é algo que possibilita compreender com mais propriedade a ação cultural do povo brasileiro. Com o passar do século XX, dentre os festejos do período de Momo, as escolas de samba foram se consolidando como referência desse momento do ano. Fenômeno cultural nascido à margem da dita “boa sociedade”, elas foram paulatinamente se tornando predominantes e, atualmente, tornaram-se praticamente um sinônimo para o carnaval do Rio de Janeiro e do país inteiro.

Como historiador e apaixonado por essa manifestação tipicamente carioca, passei a observar a possibilidade concreta da utilização das escolas de samba como objeto de pesquisa. Muitos cientistas sociais já se apropriaram desse objeto. Inclusive na última década do século XX, os historiadores, que antes pareciam demonstrar grande resistência, passaram a considerar viável o processo de análise histórica a partir das agremiações.

Assim sendo, analiso a história política e cultural brasileira, nos anos 1930 e 1940, através dos desfiles das escolas de samba e seu ritual de preparação que dura o ano inteiro. Como um explorador de pedras preciosas, comecei a estabelecer as conexões entre o campo cultural, universo em que gravitam as agremiações, e a esfera da política que, no Governo de Vargas, enxergava nas manifestações ditas “populares” fonte de propaganda, aceitação e interação com o projeto político que se desejava instalar.

A repetitiva explicação de vários historiadores para a longevidade do governo de Getúlio Vargas se estruturava na crença de que todo o poder do presidente era projetado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que, impondo ostensivamente a sua propaganda, legitimava, ou obrigava que fossem aceitas as ações governamentais junto à população.

Embora aceito sem questionamentos por algumas décadas, esse modelo de análise tem perdido seu fôlego. Acreditar somente nessa variante é tratar as camadas populares e as demais classes sociais como sendo um agrupamento amorfo de indivíduos incapazes de expressar suas vontades, sua arte, suas tradições e festividades.

Não se pode negar a influência dos órgãos de repressão do governo de Vargas sobre a sociedade civil, sobretudo durante o período chamado de Estado Novo, impondo

limites, pontos de vista e condutas políticas, principalmente a trabalhista. Mas, partindo dessa premissa, acreditar que os sambistas responsáveis pelas primeiras escolas de samba também foram agentes passivos dessa ação política é desmerecer o seu ímpeto. A liderança e a determinação de vários indivíduos estavam alicerçadas na crença de ser o samba, organizado em agremiações carnavalescas, uma rota firme para se atingir respeito social, gerando, conseqüentemente, o direito à cidadania, que lhes era anteriormente negado.

Trabalhando, portanto, na perspectiva de um “pacto” entre esse setor marginalizado da sociedade e os órgãos governamentais durante o período da ditadura estadonovista, nova análise se faz possível. Evitando os estigmas e os lugares comuns que alguns conceitos foram adquirindo, como “populismo”, por exemplo, esta dissertação pretende repensar esse momento que marca a gênese das escolas de samba. Essas agremiações foram se fortalecendo, apropriando-se de elementos e práticas de outras manifestações carnavalescas, buscando por um lado a aceitação: por outro, a sua própria solidificação identitária.

A história das escolas de samba pode ser trabalhada como chave de compreensão do processo histórico. Os aportes em seus enredos, o trabalho das comunidades, a repercussão dos desfiles, enfim a sua existência e a relação que se estabelece com os poderes públicos (municipal, estadual e federal) possibilitam construir a História política contemporânea do país. A plasticidade e o ritmo sincopado do samba-enredo servem de fonte de inspiração para a narrativa histórica e fonte de pesquisa. Suas letras, a sinopse dos enredos, a materialização das idéias em alegorias e fantasias, através dos processos de ancoragem e objetivação das representações sociais, não devem ser descartados como possibilidade de material a ser analisado.

Outro ponto importante a ser observado é a relação constante entre estes dois conceitos: Política e Cultura, sendo vetores determinantes para compreendermos a história brasileira contemporânea. A ação do Estado nos anos 30-45 encarnava de maneira quase holística seu sentido mais concreto, o de estimular a produção de práticas culturais que estão presentes até os dias atuais.

A adesão das escolas de samba ao discurso nacionalista foi um movimento em busca de aceitação social por parte dos sambistas, que enxergavam nessa aproximação

uma possibilidade concreta de legitimação social e de cidadania política. Diferente de boa parte da historiografia sobre esse período que trabalha na chave da manipulação, acredito que tanto o governo quanto os agentes culturais envolvidos com as agremiações estabeleceram "um pacto" que, de forma circular, permitiu a ambos um espaço de atuação bastante ampliado nos campos político e cultural.

Os artistas do GRES Portela se apropriaram com maior intensidade dos discursos do governo e conseguiram, através de uma rede de relações e interações culturais, uma visibilidade que, no período da presidência de Getúlio Vargas e em especial durante o Estado Novo, deu-lhes a primazia no Carnaval Carioca.

Através de um jogo bastante eficaz com as representações sociais presentes nos discursos nacionalistas, transformados em práticas culturais, os artistas da Portela atingiam seus interlocutores de maneira integral, passando assim a ser, a escola, uma porta-voz extra-oficial do Governo nas manifestações carnavalescas.

Por ter encabeçado o *Carnaval da Vitória*, organizado em 1943-1945 pela UNE ¹ e pela LDN ² na Avenida Rio Branco, principal vitrine dos festejos carnavalescos naquele período, as escolas ganharam projeção no cotidiano da cidade. Foram as únicas que aceitaram o convite e participaram de um carnaval que tinha a Segunda Guerra Mundial com contextos nacional e internacional. A partir de então, essa manifestação cultural passa a ascender em relação às demais, atingindo, já na década de 50, o posto de atração maior do Carnaval carioca.

Sobre o período em questão, percebemos que seu manancial ainda não foi de todo esgotado, pois requer uma análise menos movida pelas paixões e ideologias dominantes por parte dos historiadores. Por conta de mudanças significativas na metodologia de pesquisa, ampliando possibilidades de obtenção de material em diversas fontes, as análises que tivemos acesso já apresentam produções que nos permitem estabelecer um diálogo mais sólido para nossa discussão teórica.

O Governo Vargas, tempo/cenário dessa pesquisa, é abordado em todos os seus matizes por diversos autores estrangeiros, denominados "brasilianistas". As questões

¹ União Nacional dos Estudantes, criada no Governo Vargas, durante o Estado Novo.

² Liga de Defesa Nacional. Grupo heterogêneo criado para discutir as questões políticas, tendo um papel importante na entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

acerca das várias faces de Vargas estão presentes em Robert Levine³, os acontecimentos políticos em Thomas Skidmore⁴ e a violência da ditadura do Estado Novo retratada por E.R.Rose⁵.

Outro importante conjunto de obras sobre o período em foco é o produzido por pesquisadores ligados à Fundação Getúlio Vargas que ampliam o leque de enfoques, desdobrando-se por diversas óticas: política - Maria Celina D'Araújo⁶; econômica - Sônia de Deus Bercito⁷; relações externas - Gerson Moura⁸, possibilitam-me vislumbrar as articulações que marcaram a atuação do presidente no período histórico e a profundidade de alcance da política implementada por Vargas em relação ao Brasil e ao povo brasileiro.

Pelo viés da economia e da política, o Brasil se insere na modernidade, pautado na sistematização da atividade industrial, estabelecendo um franco diálogo com a classe operária que, gestada na República Velha, amadurece durante o governo de Vargas. Essa relação que se constitui entre o Estado e parte de seu povo é pautada em relações complexas, pois, se de um lado percebe-se a apropriação de direitos trabalhistas em Ângela de Castro Gomes⁹ por outro, vislumbra-se a questão do pacto que se “estabelece” entre o Estado e as classes populares num jogo de concessões e cooptações, gerando um embrião de discussões mais relevantes sobre a pauta da cidadania.

Vemos que as classes populares também sabiam reivindicar e negociar direitos, pedindo a concretização de seus objetivos em cartas diretas ao presidente, utilizando como argumentos os pontos básicos dos discursos do Chefe da Nação, situação analisada por Jorge Ferreira¹⁰.

³ Robert M. Levine, *Pai dos Pobres? O Brasil e a Era Vargas*. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁴ Thomas Skidmore, *Brasil, de Getúlio a Castelo*, 1. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

⁵ R. S. Rose, *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e o controle social no Brasil/1930-1945*, 1. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁶ Maria Celina Soares D'Araújo, *O Segundo Governo Vargas 1951-1954, Democracia, partidos e crise política*, 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

⁷ Sonia de Deus Rodrigues Bercito, *O Brasil na Década de 1940: Autoritarismo e democracia*. 1. Ed.. São Paulo: Ática, 1999.

⁸ Gerson Moura, *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. – 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

⁹ Ângela de Castro Gomes, *A invenção do Trabalhismo*, 3. ed. , Rio de Janeiro:FGV, 2005.

¹⁰ Jorge Ferreira, *Trabalhadores do Brasil- o imaginário popular*, Rio de Janeiro: FGV, 1997.

No campo da Sociedade e Cultura, o painel apresentado por diversos autores, como Rachel Soihet¹¹, Mônica Veloso¹², Maria Helena Capelato¹³, Lucia Lippi de Oliveira¹⁴, nos diversos textos da coleção, organizada por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado¹⁵ e da recente obra organizada por Francisco Carlos Palomanes Martinho e António Costa Pinto¹⁶, remete o direcionamento da pesquisa para o estabelecimento das manifestações culturais, que emergiam das classes populares e ganharam os meios de comunicação de massa, tendo seu raio de ação ampliado e sendo devidamente utilizado pelo regime, sobretudo após o golpe do Estado Novo.

Um grupo bastante heterogêneo de obras de cunho histórico ou informativo me possibilitou entrar em sintonia com a dinâmica produção cultural do período em foco. Textos sobre a Rádio Nacional, sobre o Teatro de Revista, das Chanchadas da Atlântida, da imprensa, de artistas do rádio e do teatro e até sobre a implantação das histórias em quadrinhos no Brasil na década de 30 formaram uma base para se criar um painel da efervescência cultural nos anos 1930 e 1940, no país e, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro.

Vi em diversos autores o impacto dessas transformações que o ambiente cultural da “cidade maravilhosa”, representativa da Nação por ser sua Capital Federal, articulou entre as diversas classes sociais influências internas e externas, amalgamando essas vertentes num potente processo de consolidação da cultura brasileira.

Tendo no universo das escolas de samba o ponto central de observação, tornou-se necessário utilizar algumas obras, que mesmo não sendo de historiadores, tratam especificamente do tema, ora narrando cronologicamente a sua história, ora relacionando a situação de confronto na formação da classe dos sambistas, a partir das Associações das Escolas de Samba (UES e UGES) e em torno da produção das letras dos sambas-

¹¹ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

¹² Mônica Velloso, *Que cara tem o Brasil?*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

¹³ Maria Helena Rolim Capelato, *Multidões em Cena. Propaganda Política no varguismo e no peronismo*, Campinas: Papirus/São Paulo: FAPESP, 1998.

¹⁴ Lucia Lippi Oliveira, “Sinais de Modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio”, in Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado, *O Brasil Republicano, vol. 2, o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁵ Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado, *O Brasil Republicano, vol. 2, o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁶ Francisco Carlos Palomanes Martinho e António Costa Pinto (orgs.), *O Corporativismo em Português: Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

enredo. Sérgio Cabral¹⁷, Haroldo Costa¹⁸ tocam nesses pontos, em que são apresentadas as questões relativas à obrigatoriedade dos temas nacionais. Já Monique Augras¹⁹ amplia a discussão, demonstrando que essa obrigatoriedade não se deu como imposição do Governo e sim como um desejo manifesto pelos próprios dirigentes, que percebiam nessa prática uma ação afinada com o discurso e o intuito nacionalista presente nas determinações do Poder Executivo.

Na mesma linha de narrativa e análise histórica, cito o trabalho de Nélson da Nóbrega Fernandes²⁰ que aponta, dentro do período estudado, os objetos constantemente celebrados pelas escolas de samba e os agentes sociais que articulavam essas celebrações. A obra de Julio César Farias²¹ sobre os sambas-enredo também se utiliza das questões do que se celebrava como mote explicativo.

No livro de Edson Farias²² é pensada a trajetória das escolas de samba em desfile, desde o romantismo e simplicidade dos primórdios, aos tempos de estruturas profissionais ligadas à sociedade do espetáculo, em que tudo, ou quase tudo, transforma-se em produto disponível ao consumo.

Outro texto de interesse a essa pesquisa é o de João Batista Vargens e Carlos Monte²³ que apresenta os personagens históricos da agremiação, agentes sociais que desempenham papel de protagonistas nesse texto. Outras obras que caminham nessa direção são a de Hiram Araújo²⁴ e a de Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo²⁵, assim como a obra de Felipe Ferreira²⁶, que parte de uma história geral do Carnaval, particularizando as peculiaridades das escolas de samba e fazendo após, um estudo específico sobre as fantasias criadas para os desfiles, tendo como orientação o trabalho da carnavalesca Rosa Magalhães na Imperatriz Leopoldinense.

¹⁷ Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, 2.ed., Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

¹⁸ Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

¹⁹ Monique Augras, *O Brasil do Samba-Enredo*, Rio de Janeiro: FGV, 1998.

²⁰ Nelson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*, Rio: SCDGDIC – Arquivo Geral da Cidade – RJ, 2001.

²¹ Julio César Farias, *Pra Tudo não se acabar na Quarta-Feira: A Linguagem do samba-enredo*, Rio de Janeiro: Líteris, 2001.

²² Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

²³ João Baptista M. Vargens e Carlos Monte, *A Velha Guarda da Portela*, 2.ed., atual., Rio de Janeiro: Mariati, 2001.

²⁴ Hiram Araújo, *História da Portela*, no prelo, Rio: LIESA, 2007.

²⁵ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*, Rio: Lidador, 1978.

²⁶ Felipe Ferreira, *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*, Rio: Altos da Glória, 1999.

Acerca das questões que colocam o samba em posição de centralidade, no período pesquisado, destacamos as obras de André Diniz²⁷, Carlos Sandroni²⁸, Nei Lopes²⁹, Hermano Viana³⁰, Roberto Moura³¹ e José Adriano Fenerick³² que procuram mapear os espaços em que a produção cultural de elementos marginalizados vai estabelecendo suas bases, ganhando adesão de alguns setores da classe média e posteriormente inserindo-se via Rádio, tornam-se produtos dentro da conjuntura de uma indústria de cultura de massas.

No campo da biografia, destacamos os trabalhos das pesquisadoras Marília Trindade Barbosa Silva e Lígia Santos³³ com o trabalho sobre Paulo da Portela, Hiram Araújo e Amaury Jório³⁴ sobre Natal da Portela e de Dulce Tupy³⁵ sobre os carnavais do período da Segunda Guerra que estão em sintonia direta com nosso trabalho, por destacar personagens fundamentais para a construção e fortalecimento da GRES Portela ao longo do recorte temporal escolhido como foco de observação de minha análise.

Utilizei também como fontes um rico material composto por resenhas e reportagens em periódicos, como *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, revista *O Cruzeiro*, nos acervos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, do Arquivo da Cidade, que registraram esses desfiles, ou fizeram referência a eles em momento posterior, para ampliar as possibilidades de uma análise plural e consistente ao mesmo tempo.

No Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, que guarda os documentos da Polícia Política de Vargas, busquei as atas de constituição das agremiações carnavalescas que sofriam constantemente uma ação repressiva por parte do aparato policial, desejoso de manter a ordem, obrigando-as a renovar anualmente suas fichas policiais para terem seu direito de desfilar resguardado.

²⁷ André Diniz, *Almanaque do Samba*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

²⁸ Carlos Sandroni, *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio: Jorge Zahar-UFRJ, 2001.

²⁹ Nei Lopes, *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

³⁰ Hermano Viana, *O mistério do samba* 2. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

³¹ Roberto Moura, *No princípio era a Roda*, 2. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

³² José Adriano Fenerick, *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, São Paulo: Annablume: FAPESP, 2005.

³³ Marília Trindade Barbosa Silva e Lígia Santos, *Paulo da Portela – traço de União entre duas culturas*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

³⁴ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, um homem de um braço só*, Rio de Janeiro: Guavira, 1975.

³⁵ Dulce Tupy, *Carnavais de Guerra*, Rio de Janeiro: ASB, 1985.

No MIS³⁶, nossa busca foi em relação à produção iconográfica (fotos, filmes) e registros sonoros (gravações originais, entrevistas) que nos possibilitaram entrar em contato com os personagens relevantes ao universo do GRES Portela no período do Estado Novo.

No primeiro capítulo, procuro identificar os traços marcantes da cultura brasileira no governo de Getúlio Vargas, presentes na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo durante o período do Estado Novo, a partir de um olhar panorâmico sobre as produções de diversos campos artísticos e educacionais.

Procuró perceber também as interações culturais realizadas entre o Estado varguista e as classes populares na edificação de um conceito de cultura brasileira. Além dos diversos segmentos culturais citados, verifiquei que essas mesmas apropriações estavam presentes nas escolas de samba, em que os elementos de resistência e de colaboração com o Estado liderado por Vargas aparecem com nitidez, fazendo parte do esforço para o estabelecimento de um sentimento e de práticas de cunho nacionalista.

No primeiro capítulo, a chave de compreensão será pautada nos pressupostos que alinham e definem a vertente da nova história cultural. Essas obras³⁷ serviram-nos de guia para encetarmos reflexões que terão por finalidade levantar um panorama cultural característico da cidade do Rio de Janeiro nos anos 30 e 40 do século XX.

O que estará sendo verificado é como que a questão da identidade nacional entra em debate nas manifestações artísticas e intelectuais, numa sociedade de massas em formação. Assim sendo, o teatro, as artes plásticas, o cinema, a música, a literatura serão brevemente analisados, buscando compreender em que os discursos nacionalistas eram visualizados. Nesse contexto, interessa-nos também destacar o papel dos intelectuais, a política cultural do Governo através do Ministério da Educação e das funções e atribuições do DIP no fomento e regulamentação das atividades culturais no país.

A cultura de massas, analisada, sobretudo pelo papel do Rádio neste período, será um importante aspecto para se entender a penetração dos ideais nacionalistas em grande extensão do Brasil, durante o período denominado de Era Vargas.

³⁶ Museu da Imagem e do Som, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro.

³⁷ Peter Burke e os diversos autores que gravitam nesse universo, como Lyn Hunt, Giovanni Levi, Robert Darnton, Michel de Certeau,

Fechando o capítulo, as escolas de samba e a cultura carnavalesca terão espaço de exposição, em que podemos acompanhar o crescimento dessa manifestação particularmente em relação à festa do carnaval, de maneira geral, e às atenções que o Poder Público passa a demonstrar.

Tratando da genealogia das escolas de samba, inseridas neste panorama cultural, pude analisar as relações conjunturais que foram estabelecidas numa convivência repleta de tensões entre o aparelho repressivo do Estado e os sambistas, as “brechas” que foram criadas, ocupadas e reprimidas num constante e dialético jogo de conquistas e derrotas.

Nesse complexo emaranhado cultural, em que estavam presentes também um culto por parte dos intelectuais aos elementos culturais estrangeiros, franceses, sobretudo, acompanhamos o crescimento do samba, que das áreas periféricas da cidade, começam a ganhar notoriedade e valor de mercado, através da massificação desse gênero musical pela indústria do disco e através das emissoras de rádio.

Dessa forma, é possível notar o fenômeno da circularidade cultural se materializando de forma visível, pois os pressupostos nacionalistas foram incorporados em todos os campos culturais e eram exibidos em forma de textos, peças, músicas, cartilhas, filmes e nos desfiles das escolas de samba.

No segundo capítulo, procuro caracterizar os elementos constitutivos da formação das escolas de samba com suas particularidades e seus “personagens” característicos, que influenciaram a criação, aceitação e consolidação desse fenômeno cultural ligado ao âmbito carnavalesco que interage com a cidade durante o ano inteiro.

Após uma breve viagem histórica e geográfica sobre os bairros onde a escola se estabeleceu, intitulada como “o ninho da águia”, passei a levantar as bases que fizeram da Portela o centro de convergência do que se refere a modelo de escola de samba. A partir dos relatos dos componentes da Velha Guarda e depoimentos de personagens fundamentais para a escola, extraídos de entrevistas em jornais, fitas-cassetes e depoimentos orais registrados em atas, analisei as forças que estabeleceram essa primazia na dialética oposição entre modernidade e tradição, tendo em mente os debates propostos por Erick Hobsbaw e Terence Ranger³⁸ e de Benedict Anderson³⁹.

³⁸ Erick Hobsbaw e Terence Ranger, *A Invenção das Tradições*, 4. ed. , Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997..

³⁹ Benedict Anderson, *Comunidades inventadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo: Cia das Letras, 2008.

Após essa análise, o foco central passa a incidir sobre as personalidades de Oswaldo Cruz e Madureira, berço da agremiação objeto dessa dissertação. A partir do exemplo de Paulo da Portela, traço as redes de sociabilidade que foram sendo estabelecidas entre os sambistas, a imprensa, os políticos e os órgãos públicos numa trajetória de ascensão social e de garantia de espaços para as apresentações das agremiações.

Assim sendo, far-se-á necessário iluminar alguns atores sociais – “os bambas”, que, como legítimos agentes culturais, faziam o elo entre a Portela, a União Geral das Escolas de Samba e os Poderes Executivo Federal e Municipal. A opção pela utilização dessa prosopografia no capítulo 2 deve-se ao fato de que, nesse momento da dissertação, buscarei analisar os agentes sociais da GRES Portela que permitiram a estruturação da agremiação durante o período do Estado Novo.

Contando com uma descrição do perfil e do histórico desses importantes personagens do cenário da Portela, construí um painel que permite compreender esses indivíduos isoladamente e como, através do fenômeno da circularidade cultural, eles se tornaram um grupo, heterogêneo, mas coeso ao mesmo tempo. Essa união de talentos e a sucessão de vitórias da agremiação criaram no imaginário carnavalesco as bases de estruturação do que deveria ser uma escola de samba, ou seja, um modelo que deveria ser seguido.

Dentro dessa constelação de ilustres personagens do mundo do samba⁴⁰, fiz a opção de destacar dentro do tempo/espço recortado nessa pesquisa uma trinca de personagens extremamente relevantes na história portelense: Paulo da Portela, Natal e Lino Manoel dos Reis.

Os dois primeiros aparecem em diversas fontes num resgate que a produção bibliográfica sobre o Carnaval, especificamente sobre as escolas de samba, deu conta de produzir. O último personagem citado, nesta trinca ou tripé fundamental, não foi estudado, e as citações sobre sua atividade são esparsas e insuficientes. Muito embora, desde o episódio que acarretou o afastamento de Paulo da Portela, do comando da escola, no carnaval de 1941, foi Lino Manoel dos Reis quem conduziu as escolhas de

⁴⁰ Muito embora esses personagens sejam praticamente desconhecidos no contexto histórico e social, no universo das escolas de samba eles figuram entre os personagens ligados as origens das agremiações.

enredo, a confecção de alegorias, fantasias, produziu instrumentos musicais e chefiou a escola na avenida.

Lino Manuel dos Reis era um artista típico do momento em foco. Tanto como um dos organizadores da Portela, como um dos primeiros artesãos do carnaval carioca, que posteriormente terão a designação de “carnavalescos”. Dessa forma, é partindo de sua trajetória na agremiação que pretendemos buscar compreender como ocorriam as redes de sociabilidade e como se materializavam através dos sambas, dos enredos, das alegorias, as apropriações e as práticas que evidenciavam as representações de mundo que estavam num processo de constante circularidade cultural, absorvida e recriada pelo universo das escolas de samba.

De fato é esse ponto que sustenta esta pesquisa, bastante discutido no segundo capítulo. A existência do fenômeno da circularidade cultural, em que a dicotomia cultura popular x cultura erudita torna-se um pano de fundo, e cada grupo se apropria do mesmo objeto, resultando em práticas por vezes diferenciadas, por vezes aproximadas. Entendo que esse fenômeno é fundamental em todo o processo de consolidação cultural das agremiações no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro.

No terceiro e último capítulo, repasso, com detalhes, os desfiles da Portela desde 1938 até 1947, em que a agremiação completou a série jamais repetida de sete títulos seguidos.

Após breves considerações sobre a teoria do fenômeno das representações sociais, sob o olhar de Serge Moscovici⁴¹, procuro, por meio dos elementos plásticos (fantasias e alegorias), compreender como se davam as apropriações das idéias vigentes e suas formas de representação, num jogo evidente de circularidade cultural.

Analisando o conceito de representação social no modelo proposto por Serge Moscovici, percebo que o resultante social só é compreensível e, portanto, só faz sentido através das práticas culturais que os grupos, classes ou indivíduos isolados são capazes de produzir, construir, externalizar.

A identidade de um grupo ou classe, dessa forma, dá-se quando essas práticas culturais são capazes de produzir e construir representações que correspondam ao

⁴¹ Serge Moscovici, *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*, Rio:Vozes, 2003.

coletivo, sendo partilhados por diversos membros do grupo ou classe, mesclando a construção intelectual com as aspirações psíquicas, capazes de representar em práticas artísticas esses elementos simbólicos que transcendem a racionalidade, que, com efeito, não é um dos componentes básicos do mundo das representações.

A leitura atenta desse autor ampliou o entendimento, e é centrado em seus pressupostos que a fundamentação teórica do terceiro capítulo se alicerçará. Tomando como base o heptacampeonato da Portela e tratando os desfiles como discursos textuais e visuais, tentarei estabelecer as conexões entre as apropriações do discurso do Governo Vargas durante o Estado Novo e uma política de auto-afirmação social, por meio das escolas de samba como fenômeno cultural e as representações que foram resultantes desse embate, desse encontro de mundos, idéias e percepções que circulavam entre os diversos agentes sociais, sobretudo no embricamento das esferas da política e da cultura.

No último tópico, analiso a produção musical (letras, idéias e figuras de linguagem) presentes nos sambas-enredo do GRES Portela, no período da ditadura do Estado Novo, avaliando a repercussão, junto à imprensa, dos desfiles das escolas de samba e dos respectivos sambas por ela apresentados.

As letras dos sambas-enredo, com seu discurso e figuras de linguagem, encontram-se em sintonia com as imagens nacionalistas enaltecidas do povo brasileiro; assim como, através de depoimentos orais dos membros da Velha Guarda da Portela e de estudiosos do carnaval, e também dos registros escritos, consegui levantar as representações que eram transformadas em fantasias, alegorias e práticas artísticas dos desfiles. Essas representações embasavam a escolha, a descrição dos enredos durante o período dos anos 1930/1940, que foram apropriadas pelos sambistas a partir do discurso oficial e do próprio discurso gestado nas comunidades do samba.

Tendo como suporte a agremiação Portela (antiga Vai como Pode), analisei esses documentos como traços importantes, fontes documentais e deles extraí pistas que me permitiram delinear o significado e o significante que os sambistas produziam e eram tidos, na imensa maioria das vezes, como sendo um produto menor, simplesmente “arte popular”.

A escolha desse material como base documental permitiu-me verificar, no mote das letras, o grau de ressonância com o discurso do Estado, que, numa bibliografia

tradicional, seria o responsável a partir de 1939 pela instituição da obrigatoriedade dos temas nacionais nos desfiles realizada pelo DIP. Essa teoria é criticada em minha dissertação, e as letras demonstram essa busca de sintonia com as imagens projetadas pela “inteligência” do Estado Novo e as composições que se aproveitavam também da possibilidade de valorizar o samba e, conseqüentemente, o grupo dos sambistas.

As letras dos sambas-enredo, no período em questão, ainda são matizadas de uma roupagem vistosa. A estrutura frasal era linear e narrativa. As figuras de linguagem apareciam como rebuscamento dos autores. Um fato interessante que aguçou a minha curiosidade é a maioria dos compositores das escolas de samba serem analfabetos ou semi-analfabetos. Eles buscavam por meio de informações de outros setores sociais ou de livros didáticos produzidos em sua maioria pelo Governo, as informações, imagens e mensagens a serem poeticamente trabalhadas nos sambas para os desfiles. Essa constatação trouxe em si um mote para uma análise bastante interessante do fenômeno escolas de samba a partir da chave teórica escolhida.

Aliás, a apropriação dos fatos históricos, do discurso milenarista e da evolução pela via do progresso, seguindo uma formatação que partia de uma oficialização dos personagens e dos acontecimentos da história da humanidade se dava pelo contato dos sambistas com as cartilhas escolares. Por via direta ou indireta, esse contato com o material produzido pelo Ministério da Educação com colaboração do DIP permitia uma cristalização de “verdades históricas” em conjunto com valores positivistas e cristãos.

O grau de importância que as letras dos sambas foram recebendo com o crescimento do fenômeno escola de samba representava a visão da comunidade em relação aos temas tratados. Dentro da estrutura sistematizada e cronológica do enredo, abriam-se espaços para momentos de maiores arroubos, nos estribilhos ou nos refrões. A análise dessas letras, identificando as que estavam em maior consonância com o período estudado, foi uma tarefa prazerosa e, com certeza, de grande desafio.

As escolas de samba de maneira geral, em especial a Portela durante o período do Estado Novo, deram destaque a uma representação de um Brasil portentoso em sua natureza, sendo assim, uma encarnação do paraíso, prometido desde o início dos tempos. A escolha dos enredos e a composição dos sambas demonstram essa apropriação da agremiação de Madureira com a memória coletiva que se construía pela via carnavalesca

da história brasileira, conectada às fontes mitologias bíblicas, reforçadas pelas hostes do catolicismo.

Capítulo 1 – A cultura brasileira no Governo Vargas

1.1 – Uma visão panorâmica das políticas e práticas culturais

Cultura e política tornaram-se, mais do que nunca, componentes indissolúveis do mesmo processo: dizer que constituem níveis distintos de uma mesma realidade parece pouco mais que sonegar o essencial.⁴²

Em todas as áreas da cultura, no Brasil dos anos 30 e 40, podia-se notar um desejo de refletir o que se procurava estabelecer como a identidade nacional. Tanto nas manifestações artísticas, educacionais, ou nos textos dos intelectuais, a questão da nacionalidade brasileira era um alvo a ser atingido, quase como uma obsessão.

Dessa forma, o público e os produtores culturais, que assistiam aos espetáculos, ouviam as músicas e entravam em contato com as obras literárias, que se espalhavam pelo país, tornavam-se cúmplices dessa busca por uma definição identitária, capaz de nos dar um rosto e uma voz.

Muito embora essa tarefa tenha se realizado em outros períodos históricos, sobretudo após a proclamação da independência, a visibilidade dos veículos de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, projetou o período intitulado “Era Vargas” como o paradigmático desse intento. Os contemporâneos a esse momento assistiram a verdadeiros embates. Por meio da exaltação ufanista, da troça, da crítica, das caricaturas se tentava refletir e, por conseguinte, "construir" um modelo ideal de brasilidade para a população brasileira.

As redes de sociabilidade e os esforços governamentais tornaram amplas as iniciativas de discussão em todos os segmentos sociais acerca do que nos caracterizava como Nação e como Povo, abrindo generosos espaços para a diversidade regional

⁴² Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira*, 5. ed., São Paulo: Ática, 1994, p.19.

embalada na política centralizadora, característica marcante do Governo de Getúlio Vargas e seus colaboradores.

Com o auxílio do Ministério da Educação e do DIP, a política do Estado Novo articulou uma dupla estratégia de atuação na área cultural, voltada tanto para as camadas populares quanto para as elites intelectuais⁴³. Incentivava do mesmo modo a pesquisa e as reflexões conduzidas pelos intelectuais reunidos no Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema, e estabelecia, através do DIP, uma política de vigilância e fiscalização em relação às manifestações da cultura popular. Apoiava as realizações culturais e estabelecia vigoroso diálogo com as classes populares. Em relação à propaganda, o regime implementou uma ação centralizadora e coercitiva, facilitada pelo controle dos mais variados meios de comunicação, em especial o Rádio e a imprensa escrita.

Sendo assim, os ministros, os responsáveis pelos setores-chave da Economia e da esfera pública em geral, traçavam a meta de colocar a questão nacional na pauta do dia. Os atos, as manifestações culturais, religiosas, as festas cívicas e até os festejos carnavalescos eram revestidos de um caráter teleológico que buscava reforçar o discurso nacionalista, com o ensejo de exaltar não só nossas riquezas naturais, nossa pujança territorial, mas, sobretudo, o que tínhamos de melhor: o povo brasileiro.

Alguns setores avançaram mais nessa questão. O Ministério da Educação e Saúde Pública, criado no início do governo provisório, instituído com a chegada de Vargas ao poder, é exemplar nesse esforço de implementação dos símbolos e da ideologia nacionalista entre os estudantes. Outros setores buscaram também criar espaços de diálogo, como, por exemplo, o Ministério do Trabalho. Entretanto, o que se pode perceber é que, no geral, as políticas públicas, nos diversos segmentos governamentais, incutiram essas premissas e fizeram do nacionalismo a grande bandeira de luta e atuação nos campos em que se desenrolavam as "disputadas partidas" do embate pela identidade do Brasil.

Antes de particularizarmos alguns setores culturais no período em foco, é necessário situar a função do Departamento de Imprensa e Propaganda, que passa a ser, após sua criação, o órgão máximo do poder do Estado em relação à cultura, agindo como

⁴³ Mônica Pimenta Veloso, "*Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*", op. cit. , p. 149.

entidade mantenedora, estimuladora e de censura ao que se julgava atentatório à Pátria, ao Governo ou ao Povo brasileiro.

Em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Propaganda, que se transformou em Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural. Em 1939, foi criado, por decreto do governo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), diretamente subordinado à presidência da República, tendo como funções centralizar, coordenar, orientar a propaganda nacional interna ou externa. Cabia a esse órgão realizar a censura do teatro, cinema, rádio, da literatura, da imprensa, das atividades recreativas e esportivas. Deveria, também, promover e patrocinar manifestações cívicas, exposições para demonstrar as realizações do Governo, produzir cartilhas para crianças, documentários, cines-jornais nacionais, de exibição obrigatória em todos os cinemas. O DIP passou a ser dirigido pelo jornalista Lourival Fontes⁴⁴, afinado com os ideais do Estado Novo.

Em cada estado havia um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Todos os jornalistas tinham de ter registro nesse órgão para poder desempenhar suas atividades profissionais. O DIP foi responsável pela criação de duas revistas: *Cultura Política* e *Ciência Política*, que tiveram grande aceitação entre os leitores e, por conta do beneplácito do Estado, atingiam uma circulação bastante significativa. Não somente pelo fato de ter forte apoio governamental essas revistas tiveram visibilidade, mas também elas eram lidas e discutidas por conta de suas qualidades.

A primeira publicava artigos elaborados por intelectuais orgânicos⁴⁵, que produziam discursos de orientação ideológica sobre o Estado Novo, destinados a um público seletivo. A revista *Ciência Política* se revelou um caso a parte, pois também reunia intelectuais, mas de pouca projeção, voltando-se basicamente para uma ação que buscava mais a doutrinação das camadas populares, do que criar uma consciência crítica em relação aos problemas nacionais. Buscava-se construir a imagem de uma verdadeira simbiose entre o governo e os intelectuais.

Em 1940, a Rádio Nacional foi encampada pelo governo. Logo em seguida, foi a vez dos jornais *A Manhã* e *A Noite*. O jornal *A Manhã*, sob a direção de Cassiano

⁴⁴ Ver Sonia de Castro Lopes, *Lourival Fontes: As duas faces do Poder*, Rio de Janeiro: Litteris, 1999.

⁴⁵ Ver Antonio Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. p. 7-8.

Ricardo, e a revista *Cultura Política*, sob a direção de Almir de Andrade, tornaram-se os porta-vozes do regime. Ambas as publicações contavam com a colaboração de intelectuais das mais diversas correntes.

Ao assumir sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, em 1943, Getúlio Vargas simbolicamente estaria corporificando essa intenção de fortalecer os preceitos de uma comunhão de interesses, ou seja, o Estado abria espaços para os intelectuais interagirem com os destinos da Nação, e o Presidente era alçado à condição de intelectual respeitado pelos seus pares.

Na imprensa escrita e no rádio, o controle foi mais intenso, pois, além da censura, o DIP ficou encarregado de incorporar jornais oposicionistas e criar órgãos novos. Em março de 1940, o jornal *O Estado de São Paulo* sofreu intervenção e passou a seguir a orientação do governo⁴⁶.

No DIP, sob a liderança de Lourival Fontes, reuniram-se os remanescentes do movimento modernista de 1922, que tinham como traço marcante o caráter mais conservador, representado pela corrente dos verde-amarelos⁴⁷. Coube a esse grupo de intelectuais efetivamente estruturar as linhas mestras da política cultural do governo em relação às camadas populares. Uma das metas fundamentais do projeto estadonovista era obter o controle dos meios de comunicação, procurando estabelecer uma forma de homogeneidade cultural. A ideologia do Estado Novo era transmitida aos diversos segmentos sociais por meio das cartilhas infanto-juvenis, dos jornais de âmbito nacional, pelas manifestações artísticas, como o teatro, a música, o cinema, não esquecendo de também marcar espaço e presença no carnaval, nas festas cívicas, religiosas e populares.

Muitos historiadores trabalharam como chave de interpretação para a compreensão deste período com uma versão que denotava força e onipotência ao DIP e ao Governo Vargas para explicar os rumos que a cultura nacional havia se encaminhado. A política cultural era visível, mas é muito temerário apostar nessa visão maniqueísta, reproduzida nos livros didáticos, em que somente o Poder Executivo e seus braços de atuação tiveram esse monopólio das ações e intenções. Sem a participação popular das classes

⁴⁶ Maria Helena Rolim Capelato, "O Estado Novo: o que trouxe de novo?" in Jorge Ferreira e Lucília Neves de Almeida Delgado, coleção *O Brasil Republicano*, vol. 2, *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.141.

⁴⁷ Mônica Pimenta Veloso, *Que Cara tem o Brasil?*, Rio: Ediouro, 2000.

médias urbanas, dos intelectuais, dos homens de imprensa, dos artistas, de agentes culturais em diversos segmentos, essa política se tornaria ineficaz.

Nesse primeiro momento, minha proposta é traçar um painel das práticas culturais que estavam sendo efetivadas no Brasil. Com efeito, meu olhar, sobre tema tão vasto e intenso, não tem como pretensão esgotar o assunto, e sim procurar compreender as chaves conectoras do processo da produção cultural nos anos 30 e 40 no país. Outro objetivo é perceber como a articulação entre as políticas culturais do Governo Vargas se entrelaçou com as práticas de diversos segmentos socioculturais, manifestando em grande parte o período de uma produção artística e intelectual que deixou a impressão de guardar em si, apesar de toda a sua diversidade, uma unidade ideológica centrada no discurso nacionalista.

1.2– O Brasil no Teatro de Revista

Ao lado do poeta e comediógrafo Luiz Peixoto, Gilberto de Andrade escreveu em 1938 a revista teatral *Sempre Sorrindo*, estrelada pela cantora Déo Maia e o cômico Apolo Corrêa. O título explorava o sorriso permanente de Getúlio Vargas, que em uma das cenas do musical surgia travestido de rei Salomão, personagem consagrado na Bíblia pela sabedoria de seus julgamentos. Salomão (sorrindo sempre, canta) Sorri uma vez, quando em trinta assumi o poder. Depois, eu sorri novamente – foi em trinta e dois. Quando em dez de novembro o golpe dei Com meu velho sorriso a banca abafei ⁴⁸

No Teatro, era possível vislumbrar essa tendência de aumentar o espaço para as questões de cunho nacionalista. Diversas companhias como Dulcina e Odilon, Procópio Ferreira, Jaime Costa e outras buscavam mesclar os textos nacionais aos clássicos da dramaturgia mundial. Essa dualidade visava se reportar ao local, sem perder o ponto de contato com o universal. Muitas vezes era possível perceber as adaptações dos textos clássicos ao gosto nacional, tanto nos cenários e nos figurinos quanto no deslocamento da trama para a realidade regional brasileira.

No chamado Teatro de Revista, o quadro já era bastante diverso, pois a aposta na interação direta com o público, na maior parte composto pelas classes populares, buscava ser incisivo e claro, optando por temas que aquela sociedade vivenciava.

⁴⁸ *Sempre sorrindo*, libreto do espetáculo, p. 21. Citado em *A Radio Nacional: O Brasil em sintonia*, de Luis Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira, 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.24-25.

... gênero que reúne a um só tempo a música popular, a paródia política, a mudança no comportamento social e a ascensão do erotismo nas artes cênicas. ... o teatro de revista interagia com a realidade social, política, econômica e cultural do país, apontando a falta de uma reflexão mais profunda e as restrições preconceituosas feitas a esse gênero.⁴⁹

Passando o ano "em revista", assumindo características galhofeiras e de alegria, que faziam grande sucesso junto ao público, os espetáculos eram verdadeiras apoteoses em cenários e figurinos, sensualidade e críticas, que colocavam em cheque o jeito de ser do brasileiro. As músicas, as piadas, os esquetes e os quadros sensuais estavam presentes nos diversos espetáculos classificados nesse gênero.

A "receita" do sucesso parecia ser a administração, tal qual a de um gourmet em seu ofício, em que se procura misturar temperos e essências em busca de um prato saboroso e especial. Esses espetáculos ofereciam ao público o que ele desejava ver e ouvir, embora o que se transformava em chiste e piada fosse a mais dura realidade que a maioria estava vivendo.

O que é o teatro de revista? [...] Este tipo de indagação acode ao intelectual que se disponha a estudar esta espécie de divertimento por muitas eras e ainda hoje subestimada graças ao preconceito elitizante de uma crítica esteticamente estreita associada, emocionalmente, a estratos sociais pseudo-puritanos, preservativa de modelos estáticos. Negam tais minorias – por ignorância da história e/ou por um antagonismo pedante, irrealista –, a importância do teatro de revista como veículo de difusão de modos e costumes; retrato sociológico e mapa lingüístico de épocas; estimulador do riso e da alegria através de monólogos e diálogos de duplo sentido ou franca ironia, canções dolentes ou hinos picarescos; fascínio visual pela exibição de cenários superdimensionados de realidade ou fantasiados e multicolores, roupagens e desnudamentos opulentos e valorizar a beleza corporal, e danças de irresistível fascínio.⁵⁰

Apesar das críticas, é razoável supor que, na área teatral, o denominado Teatro de Revista tenha sido o segmento mais pródigo da divulgação do discurso nacionalista estimulado pelo governo Vargas. A presença do presidente em diversos espetáculos e a quase obrigatoriedade de sua caricatura no palco sublinhavam essa aproximação das iniciativas do Poder Executivo com as manifestações de caráter artístico.

⁴⁹ William Reis Meirelles, *Paródia e Chanchada: Imagens do Brasil na cultura das classes populares*, 1. ed, Londrina: EDUEL, 2005, p. 92.

⁵⁰ Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado: Vida e Morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.6.

A data de 10 de novembro de 1937 evoca a decretação do Estado Novo por Getúlio, período que suspendeu as garantias democráticas e fechou o Congresso. Os revistógrafos sintetizavam no quadro 13 do musical as ameaças que pairavam então sobre o Brasil. A luta de ambições abriu na estrada, Traíçoeira encruzilhada. Rodeado de inimigos, de armadilhas, tocaias, mil perigos, O Brasil tinha apenas a escolher/ A maneira mais suave de morrer! Maremotos, nordestes e minuanos, Furiosamente desumanos! Mas no auge da tormenta, o grande timoneiro/ Salvou, com pulso firme, o povo brasileiro. Dos escombros, então, fez renascer, triunfal / Do sul ao norte, Um Brasil novo, um Brasil forte, Um Brasil cem por cento nacional...⁵¹

Os quadros que se valiam das canções de exaltação, onde os cenários representavam a grandiosidade do país e das peculiaridades da cultura nacional, eram marcas registradas das companhias e motivo de deleite para o público. Ecoando na maior "câmara de reverberação" cultural do país, a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, as particularidades das inúmeras regiões eram apropriadas e ressignificadas pelo público em geral. Entre escadarias e canções como *Brasil Pandeiro*⁵², *Aquarela do Brasil*, *Sandália de Prata*⁵³ e outras, procurava-se assim, respirar as fragrâncias e aromas dessa terra brasileira.

As crises, a inflação, a guerra e seus reveses também eram ali representados, mas o intuito maior era fazer rir das desgraças cotidianas, como num processo catártico que a arte teatral é pródiga em realizar. Por outro lado, o tom respeitoso e grandioso dado aos números de exaltação permitia que a mensagem nacionalista chegasse sem interferência, sem o filtro do olhar severo, crítico e sim pela via da emoção, do afeto e do sincero desejo de pertencimento a uma terra, que era retratada como um "torrão abençoado".

1.3 - O Brasil nas Telas do Cinema

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões, primeira, [...] qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas. Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam às multidões anônimas. Filmes populares – ou para sermos

⁵¹ Citado em *A Radio Nacional: O Brasil em sintonia* de Luis Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira, 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.27.

⁵² Música de Assis Valente.

⁵³ Músicas de Ary Barroso.

mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazer os desejos das massas.⁵⁴

O cinema também foi um dos meios de comunicação que participaram desse esforço concentrado. Alguns filmes eram essencialmente nacionalistas, exaltando figuras históricas ou fazendo apologia à política forte de Vargas, para muitos, necessária naquele contexto histórico e econômico.

Sempre que Vargas se apresentava em público, filmava-se o acontecimento, para que a cena pudesse ser repetida pelo país todo pelos cines-jornais, filmes curtos que destacavam as realizações do regime e eram exibidos nos cinemas antes do filme principal. Os cines-jornais moldaram fortemente a percepção de todo brasileiro de renda acima do nível de subsistência, porque os cinemas cobriam o país inteiro e traziam o mundo exterior até seus freqüentadores.⁵⁵

A aproximação do presidente com a classe cinematográfica se deu tanto em relação aos produtores, financiando filmes e viabilizando através de leis a obrigatoriedade da exibição de filmes de curta-metragem, quanto com os técnicos, regulamentando a profissão, permitindo um campo de trabalho com alguma estabilidade.

Com o apoio do governo, a indústria cinematográfica, até então deficitária, pôde equilibrar-se. Alguns cineastas batalharam para fazer do Estado o grande mecenas do cinema brasileiro, reivindicando, portanto, que ele desempenhasse um papel ativo e protetor dessa atividade cultural para fazer frente ao cinema norte-americano, muito bem situado no mercado brasileiro. Atendendo aos apelos da classe, o governo decretou, em 1932, a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Com o apoio de Vargas, a indústria cinematográfica, até então deficitária, conseguiu equilibrar-se. Getúlio Vargas foi considerado pela categoria beneficiada como o "pai do cinema brasileiro".⁵⁶

Essa lei possibilitou que muitos cineastas pudessem realizar seus filmes sonhados a partir da sobra de material e recursos que eram liberados para o cine-jornal e da cobertura constante das obras e ações do Presidente. O cinema era utilizado amplamente para fazer de Vargas um homem verdadeiramente conhecido em todos os pontos do país. A sua imagem, quase sempre sorridente, despertava no povo a esperança de dias melhores e projetava para o povo a idéia de que ele encarnava de fato o "Pai dos

⁵⁴ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.17-18.

⁵⁵ Robert Levine, *O Pai dos Pobres*, op. cit., p.95-96.

⁵⁶ Maria Helena Rolim Capelato, "O Estado Novo: o que trouxe de novo?", op. cit., p.127.

Pobres". Essa idéia tornou-se consenso, sobretudo entre as classes populares formadas por uma multidão de homens e mulheres simples do povo, operários e demais trabalhadores urbanos.

O cinema recebeu especial atenção porque nessa época a imagem passou a ser considerada como instrumento importante para a conquista das massas. Os ideólogos do Estado Novo e o próprio Vargas demonstraram grande interesse nesse campo. O governante concebia o cinema como veículo de instrução e, nesse sentido, declarou "o cine será o livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil".⁵⁷

Apostava-se num veículo que pudesse alcançar a grande massa, nos mais recônditos espaços do território brasileiro, levando uma "verdade" que, para muitos, sem o desenvolvimento da escrita e da leitura, tornavam-se muito receptivos às mensagens, aos slogans e, sobretudo, às imagens que chegavam pelas telas de exibição dos filmes.

O poder de atingir o plano simbólico e construir modelos exemplares, reproduzindo valores e comportamentos são as "pedras de toque" do cinema, que se mostrava um meio de comunicação extremamente funcional na prática discursiva para o convencimento das massas. Chegando a lugares remotos, essas exibições causavam um impacto grandioso. Convidava aquele povo, de certa forma esquecido pelos governantes, em membros da sociedade e da Nação brasileira. A sensação de pertencimento permitia que a mensagem se espalhasse com muita fluidez.

Em um discurso, proferido em julho de 1934, numa manifestação de apoio ao seu governo, realizada pela Associação Brasileira de Produtores cinematográficos, Getúlio Vargas reafirmava a importância e o papel fundamental que o cinema desempenharia durante seu governo em relação à educação estética e valorativo do povo brasileiro:

[...] Entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura influyendo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...] O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas em que as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para

⁵⁷ Idem.

os letrados, pelos responsáveis pela nossa administração, será essa admirável escola de aprendizagem.⁵⁸

O gênero que, assim como o teatro de revista, mais se aproximou dos pressupostos nacionalistas no cinema brasileiro, foram as "chanchadas". Esses filmes eram considerados pela crítica da época como pastiches dos filmes norte-americanos e eram taxados de cinema de péssima categoria. Sérgio Augusto, em seu livro "Esse mundo é um pandeiro", explicita o teor ácido dos críticos e suas "alfinetadas" em relação às produções dos filmes cômico-musicais que marcaram esse período histórico como um dos grandes momentos de sucesso de público dos filmes nacionais. Quanto maior era a fluência dos espectadores, mais "raivosos" pareciam ser os petardos dos críticos dos jornais/periódicos⁵⁹.

A chanchada era um gênero de divertimento que reunia características variadas e acumuladas pela comédia popular ao longo da história. Esse gênero de filme, um tipo de comédia musical, incorporou tanto nos seus enredos como nas formas, elementos do circo, do rádio, do cinema estrangeiro e do teatro de variedades – a versão nacional do *vaudeville* francês, aqui popularmente conhecido como "teatro de rebolado". Do circo e do rádio vieram atores, cantores e realizadores das chanchadas; as revistas teatrais contribuíram com parte expressiva do modelo e o cinema estrangeiro forneceu temas para algumas paródias.⁶⁰

Com efeito, vistas sob os olhares do tempo presente as "chanchadas", sobretudo as produzidas pelo estúdio da "Atlântida", permitem-me vislumbrar uma tentativa de diálogo que se estabeleceu verdadeiramente entre os produtores, atores e técnicos com o grande público. O povo queria se ver na tela, e os principais "astros" desse gênero cinematográfico pareciam encarnar os tipos característicos, propostos pelos intelectuais acerca da gente brasileira, com suas características estereotipadas como "astúcia", "simplicidade", "humildade" e "benevolência". As mazelas estavam todas lá, mas o que se ressaltava era a capacidade inventiva, louvando-se a criatividade, marca registrada de um grupo social que "carregava" o país nas costas.

⁵⁸ Lucia Lippi de Oliveira, "Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio", in Jorge Ferreira e Lucília Neves de Almeida Delgado, Coleção O Brasil Republicano ..., op. cit., p. 336-337.

⁵⁹ Ver Sérgio Augusto, *Esse Mundo é um pandeiro*, 3. reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 35.

⁶⁰ William Reis Meirelles, *Paródia e Chanchada*..., op. cit., p. 91.

As chanchadas, sejam temas originais, adaptados ou simplesmente paródias, tinham características semelhantes às das revistas musicais. Sua linguagem era simples e muitas vezes carregada de malícia nas palavras de duplo sentido, nos trocadilhos ou na sua ironia. Os enredos desses filmes, do mesmo modo como os das revistas, estavam voltados para acontecimentos recentes do cotidiano, da política e dos costumes, especialmente do Rio de Janeiro – a Capital Federal. Os quadros musicais que se alternavam no decorrer do filme eram os grandes sucessos de cantores da época ou lançamentos, principalmente dos temas carnavalescos e, ainda, em alguns filmes apareciam paródias de músicas estrangeiras.⁶¹

Os números musicais, apoteóticos, eram transposições do formato apresentado nas revistas, ampliado em possibilidades de doses e ângulos que só a linguagem cinematográfica pode oferecer. Os cenários, sobretudo nesses números musicais, eram "colossais", e o guarda-roupa de uma companhia cinematográfica deveria ser também portentoso, pois esses elementos eram indicadores de que a produção era esmerada e que uma grande soma de dinheiro havia sido investida.

As canções de exaltação entoadas pelos grandes cantores e cantoras que faziam sucesso nos programas radiofônicos ajudavam a embalar as platéias e garantia grandes bilheterias aos filmes, principalmente os lançados no período pré-carnavalesco. As canções lançadas nos filmes geralmente se tornavam estrondosos sucessos nos dias de folia: *Desde a sua origem, a chanchada é como o samba, o carnaval e o futebol, que mantém vínculos profundos com a cultura das classes populares e, no seu conjunto, são portadores de uma outra visão da sociedade*⁶².

Esse gênero tipicamente latino-americano ganhou colorações próprias no Brasil e a simpatia dos órgãos governamentais que estimulavam as produções e o seu conteúdo. Durante a "Era Vargas", esses filmes, "estrelados" por Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Zé Trindade⁶³, entre outros, foram constantemente aceitos e alavancados pelas benesses do Governo Federal.

A chanchada tornou-se o meio pelo qual manifestações originadas na cultura das classes populares penetraram e passaram a compor o repertório da indústria cultural. Ao veicular essas

⁶¹ Idem, idem.

⁶² Idem, p. 107.

⁶³ Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, Sebastião Bernardes de Sousa Prata, Ely de Souza Macedo e Milton da Silva Bittencourt são os verdadeiros nomes desses atores que foram muito populares nas chanchadas da Atlântida.

manifestações na forma de paródia, invertia o sentido e criava uma nova maneira de ler os acontecimentos, registrando um processo consciente de crítica ante as políticas culturais que uniformizam e procuram eliminar a diferença. Nesse sentido, a chanchada aparece como um modo de expressão de classe que canalizava sua insatisfação diante dos processos de estatização da vida festiva, da restrição da praça pública, da supressão do riso pela seriedade oficial.⁶⁴

O DIP, por exemplo, praticamente não interferiu nessas produções no que tange a questões ideológicas. Uma ou outra intervenção acontecia quando achavam que o teor de sensualidade ultrapassava o permitido. A censura era muito maior em relação aos valores do que em relação às situações criticadas ou formação de opinião contra as ações do executivo. Até porque, esses filmes, direta ou indiretamente, durante o Governo Vargas, sempre tiveram relação respeitosa com o presidente, mantendo-o fora do eixo de críticas, e quando o mesmo era referendado, a atitude era, quase na totalidade das vezes, laudatória e de aceitação assim como se estivessem perdoando por qualquer problema ou assinando em baixo sua carta de intenções.

Para o autor Renato Ortiz, as imagens e os símbolos que edificaram, ou procuraram edificar a identidade da nação brasileira, estavam em elementos originados da cultura popular, como o futebol, o carnaval e o samba. A escolha desses símbolos, sem sombra de dúvidas, para o autor, concretizou-se em grande parte sob a atuação do Estado que percebia a possibilidade de estimular no povo a sensação de pertencimento por meio dessas manifestações culturais.

O nosso exemplo, prossegue Renato Ortiz, é bastante diferente de outros países, que tiveram na tecnologia, na siderurgia ou no progresso dos transportes, seus mais caros símbolos de modernidade, investidos na construção de suas identidades nacionais.

O carnaval, o futebol, ou o samba, não se constituíam em elementos da nacionalidade brasileira nos anos dez ou vinte. O samba carregava o estigma da população negra; o carnaval o fausto dos bailes venezianos e a prática ancestral do entrudo português; o futebol era um esporte de elite importado da Inglaterra. Foi a necessidade do Estado em se apresentar como popular que implicou na revalorização dessas práticas, que começava cada vez mais, a ter a dimensão de massa.⁶⁵

⁶⁴ Idem, p. 110.

⁶⁵ Renato Ortiz, “Advento da modernidade?” in: LUA NOVA, São Paulo: CEDEC, n. 20, p. 19-30, maio 1990, p.29.

Essa união entre público, artistas de cinema, o Poder Executivo e seus braços, poucas vezes foi vista em nossa história. A ajuda do Governo, criando leis protecionistas e legalizando a profissão de técnicos da indústria cinematográfica, gerava uma atitude parcimoniosa e de grande respeito. A produção do cine-jornal e dos filmes (poucos, mas expressivos) épicos, educativos afinava-se com a idéia de educação das massas, buscada por alguns setores do DIP e do Ministério da Educação.

As chanchadas em si eram vistas não como filmes voltados à educação das massas, mas sim como forma de alívio das tensões, do riso, da pândega que afrouxavam nas classes populares o ímpeto revolucionário.

Esses filmes eram também uma fonte alternativa para se contrapor à hegemonia da produção "hollywoodiana" que já nos anos 30/40 inundava o mundo com suas histórias, seus costumes e com o "american way of life". Possibilitar um fortalecimento dos filmes nacionais, que empregavam técnicos, atores, músicos, cantores, orquestras, enfim, a mão-de-obra nacional, e apresentavam o Brasil para os brasileiros de todas as regiões era algo muito importante para as pretensões de formação do caráter identitário por parte do Poder Executivo.

Alguns exemplos mostram como o carnaval e os festejos característicos do período carnavalesco entraram nas telas de cinema virando mote e até enredo principal. As escolas de samba foram as estrelas do primeiro filme brasileiro com som direto *A Voz da Cidade*, de Ademar Gonzaga, que retratou o carnaval de 1933⁶⁶.

Outro momento foi em 1946 quando a reportagem de jornalistas ligados ao mundo do esporte registrou os principais momentos que aconteceram na avenida. O filme rapidamente foi exibido, o que denota a falta de uma edição mais apurada, pois o objetivo era lançar o mais rápido possível a fita. O anúncio do filme era o seguinte: *O Carnaval da Vitória, Hoje no Cineac. Sensacional! Esfusiante! Ruidoso! Numa dinâmica reportagem especial do Esporte em Marcha. Carnaval de 1946, Blitz X Fritz e variedades*⁶⁷.

Também no carnaval de 1946, um período em que a cidade de Petrópolis começava a rivalizar com a cidade do Rio, em termos de bailes e requinte durante a festa, registraram a presença de vários cineastas e fotógrafos interessados em conhecer a

⁶⁶ William Reis Meirelles, *Paródia e Chanchada*, Londrina: EDUEL, 2005, p. 101-102.

⁶⁷ *Correio da Manhã*, 7 de março de 1946, p.9.

animação característica do período momesco, em que até uma famosa atriz de Hollywood se fez presente.

Doze diretores da Metro Goldwyn Mayer e jornalistas e fotógrafos estrangeiros estiveram em Quitandinha de forma que o espetáculo oferecido pelos divertimentos carnavalescos e bailes ali realizados, inclusive infantis, serão motivos para as películas que correrão mundo. Um dos fatos mais interessantes foi a presença da atriz americana Lana Turner, que demonstrou muito agrado pela música popular brasileira especialmente o frevo, que dansou animadamente.⁶⁸

1.4 - O Brasil nas telas dos Pintores, na Literatura e nos livros didáticos

Nas artes plásticas, o fenômeno da temática nacional também se evidenciou. Trabalhando numa vertente aberta pelos modernistas, alguns pintores captaram, ou buscaram captar, a essência do povo brasileiro e de suas peculiaridades. O grande nome que se afinava nesse diapasão era do pintor Cândido Portinari, que imortalizou sua obra em diversos prédios públicos de importância relevada.

A grande contribuição de Portinari nesse âmbito foi buscar retratar as diversas etnias que se plasmaram e deram origem ao brasileiro. Pintando o povo, a gente humilde das cidades e do interior, Portinari com seu estilo realista representava o que havia de belo, de triste, de poético e de patético nas figuras tipicamente brasileiras que ele buscava retratar.

Dessa forma, o pintor estabelecia um diálogo vigoroso com os detentores do Poder, perseguindo captar a "alma nacional", e por ter várias obras-murais nas principais ruas do centro do Rio de Janeiro, permitia que o homem simples, retratado em suas obras, pudesse se ver, como que mirando num espelho, que ampliava suas dores, suas mazelas, mas ampliava também suas características gloriosas e de superação constante das dificuldades que a vida nos apresenta.

Outro nome importante dentro dessa chave artística é Di Cavalcanti. O pintor consagrou em suas obras uma grande exaltação à mulher brasileira, elegendo a mulata como essa síntese de brasilidade. No meio carnavalesco essa "mistura racial" tornou-se a

⁶⁸ *Correio da Manhã*, 8 de março de 1946, p.3.

preferida e elevada, por vários compositores como o modelo ideal da sensualidade da mulher nascida no Brasil. Claro está que a relação desse "incensamento" não foi sem o estabelecimento de tensões. A influência da obra de Gilberto Freire "Casa Grande e Senzala", publicada pela primeira vez em 1934, trouxe à tona a discussão sobre as relações sociais entre brancos e negros, durante o período da formação da gente brasileira. Na volta ao Brasil, retratou temas nacionais e populares, como favelas, operários, soldados, marinheiros e festas populares.

Di Cavalcanti, em sua predileção por retratar as mulatas, parecia "embebido" nas teses de Gilberto Freire e buscava a aceitação e o tratamento destacado para esse grupo. Muito do que se projetava, no imaginário social em relação às mulatas, estava mais no campo do fetiche e dos sonhos de materialização da sensualidade que "só elas podiam oferecer".

Esse pensamento, calcado apenas no aspecto sexual distorcia a tese de Freire e reforçava as teorias, como a de Oliveira Viana, Francisco Campos, que condenavam a matriz negra como sendo a causadora de nosso atraso e concupiscência. Entre atritos e discursos, marcava-se posição e os pintores acima citados, contribuíram com suas obras para se pensar quem era esse povo que habitava o Brasil e era o responsável pela formação da nação brasileira.

No campo da Literatura o intento do Governo era apresentar nossa diversidade cultural. Não tanto na questão do estilo, pois, o que mais se privilegiava, era o apoio aos escritores de diversas partes do país. O que interessava ao governo era que os escritores fossem descobertos nos principais centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, e revelassem os hábitos e peculiaridades culturais das regiões do Brasil. O sul com a obra de Érico Veríssimo, o interior nordestino, com José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, o nordeste litorâneo, das obras de Jorge Amado e as agonias da aristocracia paulistana com Jorge de Andrade.

A partir dos anos 30, em várias cidades brasileiras, houve intenso florescimento cultural, com crescimento em número e qualidade de revistas, editoras, literatos e artistas plásticos. Os intelectuais aproveitaram a efervescência do momento político, tentaram contribuir para a reconstrução nacional e fizeram isso escrevendo livros nos quais apresentavam diagnósticos e projetos para salvar o Brasil. Vários "retratos do Brasil" foram produzidos então, procurando diagnosticar os males do país e apresentar os remédios necessários. O crescimento da publicação de livros e coleções visando a conhecer e a recuperar o que já se conhecia sobre o Brasil – como a coleção Brasileira, que republica vários viajantes do século XIX –, e também a cobrir as novas

perspectivas para o país – como a coleção Documentos Brasileiros. A possibilidade dos intelectuais contribuírem para a salvação nacional dependia, entretanto, do tamanho do público leitor e da dinâmica do movimento editorial. O impacto da crise mundial de 1929, com a deterioração do câmbio, influi sobre a indústria editorial, fazendo com que os livros brasileiros ganhassem competitividade diante dos importados.⁶⁹

Na poesia, Drummond, Mario e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo deram o tom da produção escorrido, ou melhor, balizado pelo modernismo. Seguiram escrevendo e publicando textos que exaltavam, criticavam, procurando dar uma concretude para o "sentimento do mundo" que os poetas vislumbravam. Cada um a seu modo ajudava ao governo. Vários deles eram funcionários públicos e colaboravam intensamente nas ações implementadas.

Nomeado ministro da Educação no início do governo constitucional de Getúlio Vargas, em 1934, Gustavo Capanema manteve-se à frente do ministério durante todo o Estado Novo. Manteve igualmente o grupo de intelectuais que o assessorava, do qual faziam parte Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e outros.

Os projetos que vinham sendo desenvolvidos tiveram continuidade, o que resultou na implantação definitiva de órgãos como a Universidade do Brasil, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro. Também foi consumada a reforma do ensino secundário e foi estimulado o ensino profissionalizante, que permitiria a criação do Senai e do Senac.

A afirmação dos princípios católicos na condução do ensino superior se faria com a abertura das Faculdades Católicas, que daria origem à criação da Pontifícia Universidade Católica. Modernizar a educação, incentivar a pesquisa e preservar as raízes culturais brasileiras foram metas almejadas pelos intelectuais que cercavam o ministro Capanema, mas essas metas nem sempre foram alcançadas, pois muitas vezes esbarravam nos procedimentos centralizadores e burocráticos do regime; muito embora, esses procedimentos fossem vistos como necessários para a modernização do país.

Claro está que não se pode creditar a eles a ação da censura, as torturas e violências, mas a participação desses nomes na política cultural do Brasil na Era Vargas

⁶⁹ Lucia Lippi de Oliveira, "*Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio*", op. cit. , p. 330-331.

dava um tom de legitimidade ao Regime. Esses artistas e intelectuais serviam como um modelo de referência aos jovens aspirantes do mundo das letras e idéias. Atrair esses talentos e dotá-los de funções importantes no fluxograma do Ministério da Educação foram atitudes que durante muitos anos soaram como acertadas por parte do Governo. Esse apoio se dava pelo prisma das idéias compartilhadas e pela própria presença desses artistas-intelectuais que, indo à contra-mão da proposta de Machado de Assis e atentos aos apelos de Vargas, desceram da "torre de marfim" e, numa observação direta, escreviam o que vivenciavam no mundo concreto, real, formado por gente e não espectros ou sombras que lembravam o mito da caverna de Platão.

No Estado Novo, o intelectual responde a chamada do regime, que o incumbe de uma missão: a de ser o representante da consciência nacional. Reedita-se, portanto uma idéia já enraizada historicamente no campo intelectual. O que varia é a delimitação do espaço de atuação desse grupo – da torre de marfim para a arena política -, permanecendo o papel de vanguarda social. O trabalho do intelectual – agora engajado nos domínios do Estado – deve traduzir as mudanças ocorridas no plano político. O melhor exemplo que temos para ilustrar essa nova concepção de Intelectual é a entrada de Getúlio Vargas para a Academia Brasileira de Letras, em dezembro de 1943.⁷⁰

Na área da educação, o que de mais impactante se percebe foi a tentativa do Poder Executivo em buscar uma centralização, uma atitude concreta na busca de integrar as ações, visando a criação e consolidação de um sistema educacional de abrangência nacional. Se durante os anos 20 prevaleceu a autonomia regional, a política implementada com a Era Vargas demarca o desejo de mudar a atitude de aparente descaso dos governos estaduais.

O movimento reformista em diversos estados trouxe à tona a discussão sobre o papel do Estado na formação dos jovens, trazendo à superfície o intento de diminuir o quadro alarmante de analfabetismo que assolava a população brasileira. Com efeito, essa preocupação também estava atrelada a questões eleitorais, pois a constituição previa que só teriam direito ao voto os eleitores que fossem alfabetizados.

Uma vertente bastante eficiente que se buscou implementar no panorama educacional foi a de conscientizar o povo acerca dos direitos e deveres, desde a mais

⁷⁰ Mônica Pimenta Veloso, “*Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*”, op. cit. , p. 153.

tenra idade, estimulando a manifestação do amor à pátria, aos símbolos nacionais e ao Chefe de Estado. Na gestão do ministro Gustavo Capanema (1934-1945), esse programa de ação foi largamente utilizado, sobretudo quando a parceria com o DIP se instituiu.

A produção de cartilhas e livros didáticos, distribuídos gratuitamente aos alunos, era bastante pródiga em mensagens de caráter doutrinário, exaltando as nossas riquezas e nossos símbolos. Ensinava-se o amor ao Brasil, na sua diversidade cultural, mas ressaltando sempre o ideal de unidade nacional. Essa ação contínua, durante o Estado-Novo, permitiu a informação e, conseqüentemente, a formação de uma geração que entendia a cidadania como algo inerente ao esforço de estudar, trabalhar e respeitar o chefe político maior, o Presidente Getúlio Vargas.

Os organizadores da propaganda se valeram de símbolos e imagens na busca de consentimento e adesão da sociedade. A bandeira brasileira e a figura de Vargas foram os símbolos mais explorados nas representações visuais do Estado Novo. Muito significativo é o cartaz no qual se desenha o mapa do Brasil, colorido de verde e, no centro, a bandeira brasileira com a imagem de Vargas desenhada na esfera azul; ao lado havia os dizeres. "Fortes e unidos, os brasileiros do Estado Novo são guiados pela grande trindade nacional: nossa Pátria, nossa Bandeira, nosso Chefe." A referência a Santíssima Trindade é clara: a sacralização dos símbolos, emprestava maior força a imagem.⁷¹

As imagens e os símbolos foram trabalhados para que a mensagem se tornasse clara. Evitavam-se as metáforas e as abstrações, onde os textos nos revelam discursos objetivos que funcionavam como uma espécie de catequese, nos quais os valores morais, junto à família, às autoridades, às instituições sociais e políticas, fossem reiterados, preservados e principalmente concretizados.

As manifestações públicas, comemorativas, datas cívicas, tinham a participação efetiva e afetiva dos estudantes. Em desfiles, ostentando seus uniformes, atingia-se o efeito esperado, o de apresentar para os demais setores da sociedade um segmento que se apropriava dos valores éticos, morais e tinha orgulho de publicamente demonstrá-los. As imagens e os símbolos eram largamente difundidos nas instituições escolares, tendo como foco central formar um grau de consciência nos futuros cidadãos brasileiros. Utilizando uma diversidade de representações ligadas ao novo, à modernidade e ao

⁷¹ Maria Helena Rolim Capelato, "O Estado Novo: o que trouxe de novo?" in Jorge Ferreira e Lucília Neves de Almeida Delgado, op. cit. , p 123.

futuro promissor, o Estado Novo dava ênfase ao país do futuro. O novo regime prometia criar o homem novo, a sociedade nova e o país novo.⁷²

A propaganda, além de enaltecer a figura do líder e sua relação direta com as massas, demonstrava a preocupação do governo com a formação de uma identidade nacional coletiva. O sentimento de agregação e pertencimento foi muito valorizado através da associação entre Estado, Pátria, Nação e povo, como bem mostra a lição 3 do livreto *O Brasil é bom*: "Se todos os brasileiros são irmãos, O Brasil é uma grande família! Realmente, é uma grande família feliz. Uma família é feliz quando há paz no lar. Quando os membros não brigam. Quando não reina a discórdia [...] O chefe do governo é o chefe do Estado, isto é, o chefe da grande família nacional. O chefe da grande família feliz [...]".⁷³

Os textos das cartilhas e livros didáticos seguiam esse padrão laudatório e de exaltação. Os personagens da história que se queria ressaltar eram constantemente elevados a figurarem no *panteon* dos heróis nacionais. As produções literárias, aproveitadas como textos para análise, seguiam essa perspectiva, e autores como Cassiano Ricardo, Oliveira Viana, Azevedo Amaral, Francisco Campos, Capistrano de Abreu e Adolfo Vanhargem, mesmo sendo de épocas diferentes, eram constantemente incluídos nesses materiais distribuídos. Com isso, os estudantes se embebiavam nas visões talhadas no caráter ufanista emblemático da ação do Poder Executivo na construção de uma história para o país que se queria edificar e não, criticar.

Num desses exemplos, vemos uma curiosa atribuição ao Governo de Vargas em que o autor destaca, para legitimar o Poder ditatorial do Presidente, um conceito ambíguo e fluido como de *democracia autoritária*⁷⁴. Era preciso legitimar o poder, mesmo que para isso se forjasse um conceito que parecia ser contraditório por essência.

Confesso que essa incredulidade acerca desse conceito era quase uma verdade absoluta para mim. Entretanto, novos discursos quando se materializam, de acordo com sua carga argumentativa, podem reverter e demolir “verdades” e estabelecer novas bases para a construção das “verdades históricas”. Com o artigo de Ângela de Castro Gomes sobre o autoritarismo e a ação dos intelectuais na Era Vargas, esse conceito ganhou novo sentido para mim.

⁷² Maria Helena Rolim Capelato, *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo peronismo*, Campinas : Papirus / São Paulo: FAPESP, 1998, p.48.

⁷³ Idem, p.246-247.

⁷⁴ Esse conceito foi trabalhado no livro didático *Noções de História Universal – Ajustadas ao programa da Escola Secundária do Instituto Normal* de autoria de João J. Nascimento Junqueira. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Boa Imprensa, 1940, p. 275.

Em primeiro lugar, havia uma dimensão organizacional, materializada na necessidade de construção de uma nova arquitetura institucional para o Estado Republicano. Esse novo e moderno Estado precisava abandonar o *velho princípio de separação de poderes*, que vinha sendo criticado e transformado pelo conceito germânico de *harmonia de poderes*. Tal opção superava a falsa dicotomia entre democracias (sempre entendidas como liberais) e ditaduras, na medida em que se abria a possibilidade de existir um Estado forte e democrático, através da revitalização do sistema presidencialista de governo. E um dos procedimentos para que, no Brasil, se pudesse construir esse novo tipo de democracia era a conversão da autoridade do presidente em *autoridade suprema do Estado* e em órgão de *coordenação, direção e iniciativa da vida política*. Um Executivo forte e personalizado era o instrumento estratégico para produzir o encontro da lei com a justiça; o estabelecimento de uma nova democracia, não mais definida como política, mas sim como social e nacional.⁷⁵

Fazendo uso de filmes produzidos com o caráter "educativo", o Ministério da Educação se valeu da parceria do DIP para divulgar seu teor de louvação ao regime. O rádio também foi importante nesse espaço; através da rubrica folclore, buscava-se valorizar ou fazer circular as peculiaridades da cultura do nosso povo. Num sistema de alcance nacional, muito embora soubéssemos das limitações que o Brasil atravessava nessa área nos anos 30/40, a ação do Ministério da Educação foi bastante eficiente. Criando redes de relações em diversas partes do país, as classes sociais se viram envolvidas com as mensagens e os valores instituídos como necessários aos cidadãos brasileiros.

1.5 – O Brasil nas ondas do Rádio

O rádio também teve papel de destaque na construção da idéia de nação junto ao imaginário popular. O alcance desse instrumento permitia uma penetração muito maior que qualquer outro veículo contemporâneo. Se o início foi tímido, na década de 20, o mesmo não se pode dizer já na virada dos anos 30 e 40. As emissoras proliferaram em número considerável e algumas conseguiram cobrir todo o território nacional.

De 1923 até 1935, o rádio se encontrava em período experimental, com diversas limitações, como, por exemplo, o racionamento de energia elétrica que assolava a cidade

⁷⁵ Ângela de Castro Gomes, "Autoritarismo e corporativismo no Brasil: intelectuais e construção do mito Vargas", in Francisco Carlos Palomanes Martinho e António Costa Pinto, O Corporativismo em Português – Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 92.

do Rio de Janeiro; assim como o tamanho e o peso dos aparelhos e, em geral, pela péssima recepção dos sinais. Várias tentativas foram sendo feitas, tendo partidas de futebol como chamariz para os futuros ouvintes. Com a legislação de 1931 e 1932, foi estabelecida a base para a consolidação do rádio brasileiro em busca da profissionalização.

... Através dos decretos nº 20.047 de 27/5/1931 e nº 21.111 de 1/3/1932 foi regulamentado o funcionamento das emissoras, que foram colocadas a disposição do Estado. Mas a grande novidade foi a permissão, sem a necessidade de autorização prévia, para transmissão de propaganda comercial (Azevedo, 2001, p. 55-56). Com isso as mensagens comerciais se transformaram em principal fonte de recursos para as rádios e estas, que até então se organizavam em sociedades e clubes, que patrocinavam os programas de cultura erudita e eram completamente despreocupados com as questões comerciais, viraram empresas comerciais. A partir daí o rádio vai se tornando popular e sua programação também se altera, passando a transmitir música popular, informações de utilidade pública e humor.⁷⁶

É, portanto, durante os primeiros anos do governo Vargas que esse meio de comunicação consegue “deslanchar” e se tornar um companheiro das famílias brasileiras, levando diversão, informação e as novidades que as empresas nacionais e estrangeiras lançavam no mercado. A população urbana, sobretudo do eixo Rio-São Paulo, foi sendo arrebatada pelos programas e pelos produtos anunciados. Numa sociedade de cultura de massas, o ideal de consumo e diversão tornou-se um binômio ideal, que as ondas do rádio possibilitavam a cada dia.

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza... Não podemos desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é, aos pontos mais longínquos do país, e, até, a compreensão do analfabeto.⁷⁷

O Governo, com a implantação da ditadura, lançou mão desse recurso e, através de um processo de encampamento, garantiu para si a posse da principal emissora do país, a Rádio Nacional.

⁷⁶ Lucia Lippi de Oliveira, “*Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio*”, op. cit., p. 339-340.

⁷⁷ Discurso de Lourival Fontes, Voz do Rádio, 20 de fev 1936, in Luis Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira, *A Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*, op. cit., p.27.

Seguramente o rádio foi um dos veículos de maior eficiência na difusão do projeto político-pedagógico estadonovista. A Rádio Nacional contava com expressiva verba oficial para manter o melhor elenco da época, incluindo músicos, cantores, rádio atores, humoristas e técnicos. Em seus programas, transmitiam-se os padrões de comportamento e valores desejáveis. Buscando monopolizar a audiência popular, o governo instituiu concursos musicais em que a opinião pública elegia seus astros favoritos. A apuração era feita no DIP, e o resultado era transmitido durante o programa *Hora do Brasil*. Em agosto de 1941, foi criado o *Repórter Esso*, jornal radiofônico inspirado no modelo norte-americano com notícias procedentes da United Press International (UPI). A Rádio Mauá, diretamente ligada ao Ministério do Trabalho, e autodenominada "a emissora do trabalho", popularizava a imagem de Vargas.

O Departamento Oficial de Publicidade, criado em 1931, foi substituído pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934. Dessa forma, o governo já vinha implantando uma forte política que visava controlar a informação transmitida pela imprensa, sobretudo pelo rádio. Quando o DPDC se transformou no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), em 1938, inaugurou-se o programa *Hora do Brasil*, que era transmitido todos os dias por todas as emissoras de rádio.

Com uma hora de duração, o programa visava divulgar os principais acontecimentos da vida nacional e destinava-se a cumprir três finalidades: informativa, cultural e cívica. Além de informar detalhadamente sobre os atos do presidente da República e as realizações do Estado, a *Hora do Brasil* incluía uma programação cultural que pretendia incentivar o gosto pela "boa música" através da audição de autores considerados célebres.

A música brasileira era privilegiada já que 70% do acervo eram de compositores nacionais. Comentários sobre a arte popular, em suas mais variadas expressões regionais, e descrições dos pontos turísticos do país também eram incluídos na programação. Quanto à parte cívica, era composta de *recordações do passado*, em que se exaltavam os feitos da nacionalidade. Nas peças de radioteatro, para as quais eram convidados os mais destacados dramaturgos da época, como Joraci Camargo, enfocavam-se dramas históricos como a retirada da Laguna, a abolição da escravidão e a proclamação da República.

Durante todo o período em que esteve à frente do Ministério do Trabalho, ou seja, de janeiro de 1942 até julho de 1945, Alexandre Marcondes Filho fez palestras semanais na *Hora do Brasil* dirigidas aos trabalhadores. Foram ao ar mais de 200 palestras, com duração aproximada de dez minutos, todas as quintas-feiras. No dia seguinte, as palestras eram publicadas pelo jornal *A Manhã*, que funcionava como porta-voz do regime.

O programa *Hora do Brasil* ficou conhecido popularmente como "o fala sozinho". Para desfazer essa imagem, o governo, através do jornal *A Manhã*, realizava enquetes de opinião nas ruas da cidade, cujos resultados procuravam reforçar a impressão favorável do público.⁷⁸

Alternando a grade de programação com programas oficiais, como a *Voz do Brasil*, produzido pelo DIP e obrigatoriamente transmitido por todas as emissoras, com atrações musicais de artistas consagrados, pesquisa folclórica, rádio-teatro e programas de auditório, pelas ondas da emissora criava-se um padrão de brasilidade, exaltando os traços culturais marcantes e abrindo espaço para a penetração de ideais condizentes ao que o Governo instituía.

Com o intuito de ampliar a audiência do programa e torná-lo mais agradável, objetivando a sua recepção junto ao público, os representantes do governo lançaram uma gama intensa de inovações. Por exemplo, em 1942, foi criada uma sessão de música folclórica e outra de crônicas; um quadro destinado a dar informações sobre a vida econômica, política e militar, intitulado "Nem Todos sabiam" e a "Nota Histórica", em que eram rememorados as grandes datas e heróis expressivos da nacionalidade.

Defendendo o ponto de vista de que *A Hora do Brasil* não deveria ser somente o discurso oficial do governo, mas a "voz sincera do povo", o DIP fez com que os funcionários se mobilizassem em novas estratégias. Realizaram, assim, uma série de entrevistas radiofônicas sobre as políticas do governo. O intuito principal, de acordo com as justificativas do DIP, era o de substituir os longos, monótonos e, às vezes, herméticos discursos pelo depoimento vivo das classes populares.

⁷⁸ Ver Ângela de Castro Gomes, *A invenção do trabalhismo*, 1.ed., Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988, p.229.

Para evitar o desgaste da doutrina, muda-se o “locutor-governo” para o “locutor-povo”. O governo deixava, assim, de emitir sozinho o seu discurso e passava a dar voz ao povo, recebendo um retorno em relação as suas ações. Com essa aproximação, percebia-se o esforço do governo para envolver o povo e torná-lo cúmplice na política oficial.

O caso do samba como símbolo nacional se tornava evidente nesse processo de construção da identidade nacional. A música popular ganhou consideráveis espaços com o advento da popularização das emissoras de rádio. O preço do aparelho, a possibilidade de comercialização dos programas, buscando patrocínios, e uma programação atenta aos interesses dos ouvintes foram ingredientes poderosos na explosão do fenômeno radiofônico no Brasil. Soma-se a isso o fato de que pelas ondas do rádio a apropriação das mensagens dos discursos se dava de maneira direta, pois não era necessário que o ouvinte fosse alfabetizado, como era a relação com os jornais e revistas naquele momento.

A idéia de formação dos ouvintes se dava também no caráter “demiúrgico” do veículo. Em diversas cidades do interior do país era usual se instalar um alto-falante que amplificava o som do rádio para a população, que se reunia na Praça principal, escutar os pronunciamentos do Presidente e algumas atrações musicais: *O Estado aparece, então, como o único interlocutor legítimo para falar com e pela sociedade. Essa concepção transparece no próprio projeto radiofônico então instituído, que destaca a homogeneidade cultural e a uniformização da língua e da dicção como objetivos fundamentais*⁷⁹.

Dessa forma, com a maior amplitude de cobertura pelo país, o rádio foi um veículo de comunicação excelente para divulgar os pressupostos ideológicos do regime vigente. Foi o grande veículo de comunicação de massa utilizado como suporte para o discurso estado-novista. Junto com os filmes e os livros didáticos, formavam um conjunto de peso na transmissão, difusão dos valores e ideologias presentes na Era Vargas, marcando assim, junto à população, um esteio de mensagens que se queria transmitir.

⁷⁹ Mônica Pimenta Veloso, “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”, op.cit. , p. 160.

Mais do que a chave da manipulação é preciso se levar em conta que a audiência sempre foi fator fundamental nesse processo. Assim sendo, era preciso, sempre que necessário, ajustar os objetivos traçados pelo governo como a recepção que se fazia com os ouvintes. As cartas, os concursos e as conversas nos cafés registravam como se dava essa recepção da programação e, conseqüentemente, as mudanças iam aparecendo conforme a necessidade.

O caso da *Voz do Brasil* é emblemático desse processo. Para arrebanhar um maior número de ouvintes, transformou a forma das mensagens, tornando os discursos mais palatáveis, pois eles estavam entremeados por músicas, curiosidades e dados pitorescos da diversidade cultural brasileira.

O programa, que foi criado pela influência do DIP, ganhou dimensões gigantescas com a “encampação” da Rádio Nacional. O programa ainda é um fenômeno de longevidade, pois mesmo com tantos outros governos, de matizes ideológicos diversos, ele existe até os dias de hoje como uma programação obrigatória a todas as emissoras de rádio no país.

1.6 - Na cadência do samba : O fenômeno da Circularidade Cultural

No contexto cultural dos anos 30 e 40, o ambiente do carnaval carioca vivia uma constante ação de circularidade cultural, onde se buscava representar na avenida os símbolos, oriundos de valores que vinham sendo “pregados” pelo Estado. Percebemos também um desejo de ascensão social por parte dos sambistas e uma tentativa freqüente de demarcar uma atitude concreta, pautada no intuito de se afirmar como agentes culturais e, sobretudo, como cidadãos na sociedade brasileira.

O conceito de circularidade cultural⁸⁰ demonstra como as idéias e os valores podem ser absorvidos e se metamorfosear, num ciclo sempre renovável, mantendo as características dos grupos sociais. Partilhar manifestações, fundadoras de uma cultura

⁸⁰ Conceito trabalhado por Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras, 1987. Também encontramos em Rachel Soihet, *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

geral, que ganha conotações diversas, não significa abrir mão de suas especificidades, nem mesmo de uma igualdade social. É, portanto, possível conviver com as diferenças e usufruir as manifestações culturais que são engendradas em outras esferas e espaços sociais, possibilitando, para cada classe, uma gama de práticas diferenciadas, resultando em representações próprias para cada uma delas.

Tendo como objeto de pesquisa a cultura produzida por um dos segmentos das classes populares, a análise se encaminha para ter como fundamentos teóricos os modelos trabalhados pelos historiadores Carlo Ginzburg e Mikail Bakhtin⁸¹, compreendendo que as esferas sociais produzem cultura, não dissociadas do todo e sim interagindo, captando, apropriando-se de todos os elementos e estabelecendo com peculiaridades a sua visão de mundo.

A partir da descrição do processo de condenação de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, Ginzburg põe em cena questões sobre as inserções dos valores culturais populares num universo de concepções impregnadas pela cultura medieval católica.

O personagem em questão, situado numa classificação contemporânea, pertencente à “classe média”, era moleiro e transitava com certa autonomia entre os camponeses e os senhores feudais. Suas idéias extraídas de algumas leituras que realizou transformaram sua percepção de vida e resultaram num “credo” diferenciado com uma cosmogonia original, que remete ao título do livro.

Por ser alfabetizado, algo pouco comum aos homens de extratos mais populares no período renascentista, pôde Menocchio desenvolver atitudes racionais, que transitavam entre o erudito e o popular, coadunando as idéias dos livros com a cultura oral reinante. Menocchio preencheu um espaço que era vazio, por conta de ser um elemento popular, autodidata que, com sua eloquência verbal, desejava ser escutado por Papas, Príncipes e Bispos. Era uma “metáfora” da ampliação da participação dos extratos populares na criação de uma “verdade” nova que seria a tônica de uma nova sociedade, mais justa e tolerante.

As idéias circulam e florescem, independentemente das classes sociais em que são gestadas, e, em certos casos, fecundam-se e geram novas concepções de mundo, de

⁸¹ Mikail Bakhtin, *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*, São Paulo: Hucitec, UNB, 1987.

valores, de idéias e práticas como verificados a partir da criação da Imprensa e das novas denominações religiosas originadas com o advento da Reforma Protestante.

Já o estudo do historiador e lingüista russo nos remete ao universo da cultura popular, na esteira limítrofe da Idade Média com o Renascimento, a partir da obra de François Rabelais *Gargantua e Pantagruel*.

É interessante a análise de Bakhtin, apoiada no texto de Rabelais, mas a originalidade de suas anotações e apontamentos remontam à consideração da obra em questão e seu autor, dentro do contexto histórico em que ele estava inserido. Fazendo uma revisão da literatura acerca do objeto, ele percebeu com perspicácia que quase todas as análises privilegiavam a observação contemporânea aos críticos e não a do tempo histórico (século XVI) na qual viveu Rabelais.

A historiografia sobre o período, na maioria dos casos, resultou em análises que não levavam em conta questões importantes sobre o período, cometendo assim um pecado ou sacrilégio contra o escritor renascentista. Rabelais se embasava para escrever suas obras nos elementos do povo, nos risos das feiras, das festas religiosas e pagãs, que apresentavam um caráter extremamente carnavalizado, explodindo em simbolismos e conflagrações tipicamente populares. Os críticos do escritor francês desmereceram suas obras, pois em suas considerações não levavam em conta a decisiva participação popular na produção cultural do período em que Rabelais estava escrevendo, e só se importavam com o que lhes parecia sério e científico.

Dessa forma, o que se produz como crítica a Rabelais até o século XIX são observações elitistas, privilegiando a forma burguesa (no contexto de uma pós-Revolução Industrial) de pensar e ver a vida. Creio que, assim, os autores que se apropriaram da obra de Rabelais tentaram decifrar enigmas de uma maneira profundamente equivocada. A figura de Pantagruel e seu pai Gargantua são emblemas utilizados por Rabelais para, pela linguagem e tradições populares, incinerar as velhas ordens feudais e estabelecer o novo, o ritmo humanista, valorizando o homem e seus prazeres.

Por conta desse novo paradigma social e histórico, Rabelais opta em colocar o povo em primeiro plano. Assim o faz, transbordando em seus personagens os dizeres, os impropérios, os juramentos, os palavrões, as festas e a carnavalização das ações. O ritmo

das feiras, com seus barulhos e pregões, são revistos e atualizados. Os cheiros, a culinária, os remédios, a valorização do baixo material corporal, com os excrementos, as tripas, os órgãos genitais, são todos exacerbados na obra rabelaisiana.

O termo ambivalente é também importante dentro da análise de Bakhtin, pois a sua percepção é de que as alegorias e a carnavalização servem para construir e desconstruir, morrer e nascer, combater e ser combatido, devorar e ser devorado. Somente à luz dessas constatações, calcadas no imaginário popular medieval e renascentista, é que as análises podem ser realizadas. Abstraindo o período e suas contradições socioculturais, a obra de Rabelais se torna apenas grotesca e de uma qualidade cômica de baixo calão, como condenavam alguns críticos, inclusive contando textos e passagens do original por ocasião de reedições da obra.

Os banquetes, a arte curativa do riso, a carnavalização levada ao extremo, as paródias, *sóties* dão sentido a uma crítica contundente à Igreja, às Universidades (principalmente a Sorbone), às verdades absolutas. A imprensa e a Reforma, assim como apontado por Ginzburg, são importantes nesse novo contexto, na ampliação da mensagem espalhada e, mesmo com a maior parte do povo sendo analfabeta, a popularização de textos escritos acaba lhes afetando, enriquecendo a transmissão oral dos elementos culturais.

Portanto, em Bakhtin se torna visível a tese da circularidade cultural quando alguns intelectuais, como Rabelais, por exemplo, partilham de manifestações populares, apropriando-se de seus simbolismos e credos para em outra esfera social ressignificar esses elementos. Na via de ligação da cultura erudita para a popular e vice-versa, o escritor francês agia como um vetor dessa circularidade por transitar entre as classes e apontar essas situações nos seus textos.

Uma das críticas recorrentes ao trabalho dos dois historiadores citados é de que na opção de se trabalhar com um modelo que enxerga a cultura de maneira mais ampla, nos moldes da antropologia, são rechaçadas as diferenças sociais, que não são levadas em conta na produção de sentido. Essa visão reduz o trabalho de Guinzburg e Bakhtin, pois ambos entendem a existência das classes sociais e suas diferenças. Apenas não consideram a classe a única instância para explicar os comportamentos sociais.

Claro está que as desigualdades sociais são reais e a forma de recepção dos signos e dos discursos é realizada de maneira distinta. As formas de representações sociais e culturais também levam em conta essas peculiaridades. Algumas representações acabam se tornando “discursos cristalizados”, ganhando status de consenso. Os caminhos, entretanto, até essa consolidação são tortuosos, porém cíclicos; não partindo de uma classe “superior”, absorvida por uma “inferior” e devolvida como num “jogo de peteca”. As idéias e as conseqüentes representações partem de vários pontos, assim como uma saraivada de flechas capazes de acertar inúmeros alvos e assim transformar e recriar sentidos para o mundo.

Podemos, portanto, compreender que, de fato, é na existência da circularidade cultural, na qual se dissolve a dicotomia de cultura popular x cultura erudita, em que cada qual se apropria do mesmo objeto, resultando práticas diferenciadas. Essa questão torna a análise e o estudo da história cultural mais abrangente, não limitando o campo de atuação dos historiadores na relação de seleção de fontes e a sua conseqüente análise.

Contando a história de Menocchio, o moleiro condenado pela inquisição, Carlo Ginzburg, embasado nos autos do processo, revela-nos com sua análise o imaginário, o cotidiano dos homens do período da Itália renascentista, destacando a questão da difusão das obras literárias e o impacto que elas causaram quando circularam em outras esferas sociais, estranhas ao “destino” que originalmente haviam sido direcionadas.

Situado no quadro teórico da *Micro-História*, Ginzburg não se relaciona necessariamente com o estudo de uma região específica, e sim com um indivíduo que permite a ele, como historiador, vislumbrar os demais personagens e o contexto socioeconômico que era a base de vida dessa região, ao norte da Itália. Alguns outros historiadores da Micro-história podem optar pela observação através de um espaço físico reduzido, mas em geral a centralidade fica no indivíduo ou aldeia, que não apresentam, a princípio, nenhum sinal de excepcionalidade, e sim o oposto, ou seja, buscam-se nos atores mais “comuns” as possibilidades, através de uma pesquisa indiciária, descobrir a “ponta do iceberg” e, posteriormente, desvendar essa massa de gelo numa história que possa abranger diversas dimensões.

Na historiografia brasileira, dois trabalhos têm como eixo fundamental o fenômeno da circularidade cultural e encontram no carnaval carioca o ponto fulcral

desse processo. Rachel Soihet aponta em sua obra *A Subversão pelo Riso* que as ações da cultura popular, relegadas no período da Belle Époque como marginais, bárbaras e violentas, por uma sociedade que se imaginava, ou melhor, se desejava “civilizada”, vai se afirmando como uma identidade cultural, que aos poucos, mesmo com muita resistência, dobram as interdições e conquistam espaços.

Retomando a questão teórica, apontada por Bakhtin, a historiadora percebe que esse movimento é extremamente visível no carnaval carioca, em que as idéias são apropriadas com diversidade pelas classes sociais, desde a Festa da Penha, que funcionava como um avant-premiér do carnaval. As festas que aconteciam no mês de outubro apresentavam essa mescla do sagrado com o profano. A festa era famosa por seus aspectos religiosos, mas também pelas comidas e pelos músicos com seus instrumentos que ali lançavam suas canções, numa espécie de vitrine que servia de aquecimento para a festa carnavalesca.

Soihet aponta e analisa as razões da intolerância, a partir da visão preconceituosa da elite e de parte dos intelectuais em relação às camadas populares e sua cultura. Encontra as raízes desses procedimentos na indefinição da questão abolicionista, na repressão policial às classes populares, nas arbitrariedades e nas conseqüentes revoltas do povo durante o século XIX e início do XX.

Entretanto, com o advento do samba, ocorre um processo de unificação das classes sociais a partir de sua aceitação e, posteriormente, com sua elevação à condição de síntese musical, de símbolo da identidade cultural do país e não só de um grupo segmentado.

O mesmo não ocorria, por exemplo, em relação aos espaços públicos no período do carnaval. Os blocos e cordões se espalhavam pelas diversas ruas da cidade, sendo considerados pelos cronistas como diversão pouco civilizada. Os desfiles das grandes sociedades e os corsos, nas principais ruas do centro, contavam com o apoio e simpatia dos cronistas. Já o reduto da Praça XI, a chamada “Pequena África”⁸² com os ranchos e as escolas de samba, era um lugar tido como perigoso pela imprensa em geral.

Analisando os cordões e a “ordem na desordem”, a historiadora toca na questão da interação cultural que essa forma de brincar o carnaval possibilitou, em que se

⁸² Ver Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro:Funarte, 1983.

misturavam capoeiristas, jornalistas, músicos e artistas em geral. Cita o exemplo de Chiquinha Gonzaga, que faz esse movimento de circulação cultural entre a elite e as classes populares, utilizando a música como ponte, compondo para o rancho *Rosas de Ouro* a marcha *Ô Abre Alas*, um dos hinos do carnaval carioca até os dias atuais. Relata também as críticas ferozes dos cronistas da virada do século XIX/XX como as de Luiz Edmundo e de João do Rio.

Sobre os ranchos a vertente apontada é ainda mais clara, pois eles apresentavam em seus enredos um caleidoscópio de influências e interpenetrações culturais, valendo-se dos elementos das óperas, nitidamente uma manifestação da chamada cultura erudita transformando e recriando em elementos de cultura popular.

No governo de Vargas, surge um esforço do Estado em unir o carnaval para amalgamar as classes sociais, dinamizar os encontros e oferecer maior visibilidade às manifestações culturais. Desejavam garantir essa ação pelo menos em seu momento de maior explosão, considerando a festa carnavalesca como “comunhão da vida”. Assim sendo, o samba ganhou os espaços para atuar como mensagem, jingles de campanha, criticando os valores, costumes e práticas sociais, exacerbando dessa forma uma visão de mundo pela ótica das classes populares. As letras dos sambas eram, portanto, uma forma de acesso dos grupos populares a cultura dominante, num processo complexo e ininterrupto.

Na rede de complementaridades, o rádio, como veículo; o samba, como arte e produto; a sociedade de massas, pronta (ou quase) para o consumo criam uma rede de relações que se interpenetram, participando de um processo maior de formatação das estruturas culturais que foram se solidificando no Brasil e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 1930.

As escolas de samba, nesse quadro de acontecimentos, foram paulatinamente ocupando e conquistando espaços através de ações contínuas que possibilitaram que elas alcançassem o respeito e admiração da sociedade carioca como um todo. As escolas de samba legalizaram e colocaram o povo em situação de igualdade, pelo menos no tocante à cultura e no momento do carnaval. Esse desenvolvimento se tornou possível pelo novo momento político e econômico que ocorria no Brasil e no Mundo nos anos 1920-40.

Outra obra que tem como esteio essa chave teórica é *Que cara tem o Brasil?*, de Mônica Velloso, na qual visa discutir as várias tentativas de traçar uma identidade para o povo brasileiro na virada dos séculos XIX e XX.

Com o final da 1ª Guerra Mundial, o modelo europeu perde vigor e se verifica um fenômeno global na busca de definições dos perfis identitários das nações. No Brasil, esse processo também acontece com o advento do movimento modernista. Ocorre, assim, uma tentativa de aproximação entre o saber erudito e a cultura popular, gestando dessa mistura um novo “caldo”, um novo rumo para a produção cultural que passou a ser criada no país.

A Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe ao procênio nossa ancestralidade, os elementos das culturas africana e indígena, aceitando como “verdade” a grande miscigenação que ocorreu no Brasil. Com isso, deixaram de tratar a cultura popular como algo esdrúxulo e exótico, para reconhecê-la como manifestação de nossa riqueza cultural, originária dessa diversidade de influências que circulavam constantemente em nossas cidades, através dos visitantes e da nossa população.

Mônica analisa o samba, a cidade do Rio de Janeiro, a população negra, as ruas como espaços informais de trocas e interações culturais; as praças, os largos, como pontos de reunião, encontros, onde a ordem era circular, movimentar-se. Assim sendo, as ruas eram, para a historiadora, locais de passagem, onde circulavam pessoas, mercadorias e idéias, lugar de se pensar e criar identidades. Era também local de participação e de criação de laços de sociabilidades.

Os escravos, na cidade do Rio de Janeiro, viviam nessa especificidade de circular pelos espaços. Apontando para a ação dos negros de ganho, Mônica constata que, apesar da condição de escravos, eles tinham a permissão de ir e vir, podendo, mesmo que de forma marginal, participar do movimento e dos acontecimentos que a cidade assistia.

É evidente que os intelectuais e a elite eram extremamente críticos a essa liberdade que os negros e pobres tinham na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo, por conta da imagem que era projetada do país através dos olhares dos estrangeiros que nos visitavam. Esse processo, desde o período Imperial, cristaliza-se com intensidade nos anos 30-40 quando o samba, produto híbrido, mas certamente de predominância negra, após lento processo de aceitação, passa a unificar os gostos da maioria da população e se

torna, tanto interna quanto externamente, um produto cultural que tinha a “cara” da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil como um todo.

Dessa forma, Rachel Soihet e Mônica Velloso trabalham com a mesma chave teórica para explicar parte dos fenômenos históricos e encontram no carnaval carioca e nas escolas de samba um locus privilegiado em que esse processo ocorre, estabelece-se e aflora com intensidade.

1.7 – O Estado e os artistas: a circularidade na Música Popular

O mundo da música foi um dos mais refratários à americanização. Apesar de o público brasileiro continuar a preferir a música brasileira, entretanto, ela foi capaz de atingir o grande público e se tornou produto central da indústria cultural no Brasil. Pode-se dizer que a música popular brasileira foi a manifestação cultural que melhor permitiu a junção do tradicional com o moderno, do erudito e do popular, do rural e do urbano, do nacional e do internacional, e se tornou de fato popular. As músicas populares constituíram o eixo fundamental tanto dos filmes que conseguiram sucesso popular, como as “chanchadas” da Atlântida, quanto dos programas de auditório transmitidos pelo rádio. Ambos fizeram o Brasil viver as experiências de uma sociedade de massas.⁸³

A questão da música popular brasileira é também significativa nesta conjuntura. As discussões sobre as vertentes nacionalistas e o modo de vida do povo se mesclavam em várias instâncias. A questão social transitava do paradigma da República Velha de ser “caso de polícia” para a nova ótica do governo Vargas, a dos “trabalhadores do Brasil”.

Longe de ser apenas um traço de diretividade por parte do Governo, como nos fez crer toda uma tradição historiográfica, o fenômeno da circularidade cultural se verifica na recepção e nas práticas que as classes sociais produtoras de música apresentam através de sua arte. Assim sendo, nitidamente se percebe que os pressupostos ideológicos acerca de ser brasileiro e do que nos caracterizava, com a expressão artística emanada dos compositores de música popular, são comuns tanto ao Governo quanto à parte da intelectualidade brasileira.

⁸³ Lucia Lippi de Oliveira, “Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio”, op. cit. , p. 347.

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital.⁸⁴

Nesse imenso “caldeirão cultural”, em quase todos os campos artísticos as discussões acerca dos pressupostos nacionalistas eram freqüentes. No campo da música, sobretudo popular, essa perspectiva não era diferente. Acredito que os próprios sambistas, desejosos de aceitação social, passaram a produzir uma música que pudesse circular com trânsito menos conturbado entrando na lógica da sociedade de consumo, ainda incipiente, mas que dava mostras de que chegava para ficar.

Alguns elementos de classe média, como Noel Rosa, Francisco Alves, Almirante e Ari Barroso ajudaram nessa tarefa de abrir espaço para os compositores que eram relacionados com a designação “do morro”, mesmo que alguns fossem dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo José Adriano Fenerick, a ascensão do samba como a música representante do país é um fenômeno difícil de ser explicado, mas que encontra uma base de compreensão nesta dupla movimentação, vindo dos próprios sambistas “autênticos”, passando a produzir menos músicas “de exaltação” à malandragem, e sim “louvatórias” de uma nova forma de vida, atrelada às lógicas do trabalho e da cidadania. Assim como nos elementos da classe média, tanto cantores como produtores de programas e arranjadores, que “aparavam as arestas”, davam um contorno mais aceitável às composições. Estas ganhavam espaço na indústria fonográfica e nas ondas do rádio, passando a ter maior aceitação das classes populares e também das mais privilegiadas.

Em funcionamento, uma das primeiras medidas do DIP foi estabelecer regras e medidas de conduta para o samba e para o sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelos sambistas. No entanto, mesmo antes da criação do DIP, certas “regras” e condutas já podiam ser observadas no mundo do samba, em grande parte oriundas das preocupações de intelectuais da classe média que já habitavam no meio. Compositores como o poeta e jornalista Orestes Barbosa, o desenhista e

⁸⁴ José Ramos Tinhorão, *História Social da Música Popular Brasileira*, 3. reimpressão, São Paulo: Editora 34, 2004, p. 290.

jornalista Nássara, o autor teatral e advogado Mário Lago, o advogado e radialista Ari Barroso, o estudante de medicina Noel Rosa, entre outros, para os quais o samba urbano carioca passou a ser visto como uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam ao longo da década de 1930, cada qual ao seu modo, o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o mais *nacional* possível e o mais respeitável possível, respectivamente.⁸⁵

Reforçando essa perspectiva de esforço por uma mentalidade mais afinada com o discurso oficial e, assim, ver abertas as portas do mundo do rádio e do disco, permite-me vislumbrar outra chave de interpretação, em que a censura do DIP era menos “monstruosa”. Podemos entender essa ação como o estabelecimento de um “acordo”, um “pacto” que se instaurou entre o permitido e o que ganhava espaço na cultura de massas, que se estabelecia com velocidade nos anos 30/40.

Os mecanismos eram muito mais de auto-regulação do que vindo de caráter exógeno. Sem sombra de dúvidas, houve momentos ricos em tensões, em que a pressão do Governo aparecia, mas a própria classe reagia antes do aparato governamental, como cita Fenerick em relação ao sempre citado samba de Wilson Batista *Lenço no Pescoço*⁸⁶, demonstrando que antes mesmo de ser proibido pela censura, sofreu dos próprios sambistas, produtores musicais e críticos de música golpes mais fortes, alertando inclusive para a ação posterior do DIP.

Podemos questionar também essa alteração na letra da música *O Bonde de São Januário*⁸⁷ como algo realizado por coerção. Podemos também supor que os seus autores estivessem revendo valores, pois a produção dos compositores, anterior e posterior, são ricas em exemplos positivos de uma nova conduta de vida dos sambistas, já inseridos num mercado de trabalho que começava a dar sinais de certa prosperidade e elevação de “status” social.

⁸⁵ José Adriano Fenerick, *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, 1.ed., São Paulo: Annablume: FAPESP, 2005, p. 66.

⁸⁶ “Lenço no pescoço” foi um samba composto em 1933 por Wilson Batista, que fazia apologia à malandragem. Sua letra é a seguinte: Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço / Navalha no bolso/ Eu passo gingando /Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio/ Sei que eles falam / Deste meu proceder/ Eu vejo quem trabalha / Andar no misere/ Eu sou vadio / Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança / Tirava samba-canção/ Comigo não / Eu quero ver quem tem razão/E eles tocam/ E você canta/ E eu não dou.

⁸⁷ Wilson Batista e Ataulfo Alves, compuseram para o carnaval de 1941 o “Bonde de São Januário”, na qual teria uma outra letra, que para muitos foi trocada a mando do DIP. A música na versão final é a seguinte: Quem trabalha é que tem razão/Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar / Antigamente eu não tinha juízo/ Mas resolvi garantir meu futuro/ Vejam vocês: /Sou feliz, vivo muito bem/ A boemia não dá camisa a ninguém/ É, digo bem.

A historiadora Mônica Velloso traçou a biografia de Mario Lago, compositor, ideologicamente afinado com o comunismo. Sendo contemporâneo dos fatos e “parceiro” de Ataulfo Alves, Lago nos apresenta a sua versão desse episódio:

No Estado Novo, a repressão recaiu, sobretudo sobre o sambista que se identificava com a temática da malandragem. E aí não teve jeito. Eles foram obrigados a mudar bruscamente de repertório. Exemplo clássico é o de Wilson Batista, que, em parceria com Ataulfo Alves, compôs para o carnaval de 1941 o "Bonde de São Januário". Em sua versão original, diz o samba: "O bonde de São Januário /leva mais um sócio otário/Só eu não vou trabalhar...". O povo cantava assim, mas a gravação registrava: "O bonde de São Januário/leva mais um operário/Sou eu que vou trabalhar...".⁸⁸

O bonde, na visão irônica de Mario Lago, agora carregava dóceis operários para as fábricas. A boemia não dava mais camisa pra ninguém. O regime procurava, dessa forma, impor idéias que valorizassem o trabalho, criando, assim, uma nova imagem do sambista dentro do contexto social.

É importante também perceber que a historiografia sempre, ou quase sempre, retratou o DIP de forma exagerada, quase alegórica, imputando todos os males ou créditos pela projeção da figura de Vargas junto ao povo. Não se pode negar que a estruturação desse Departamento remonta do período do governo provisório, e sua arquitetura mais funcional se fez durante o Estado Novo.

Claro que as funções eram também repressivas. Fato esse estabelecido, pois o DIP era responsável por censurar filmes, peças teatrais, notícias e músicas que iam contra as linhas-mestras do Governo. Entretanto, alguns exemplos começaram a ser trabalhados no sentido relativizador, dando ao Departamento de Imprensa e Propaganda o seu devido tamanho. O exemplo da censura às músicas e das Escolas de Samba impondo-lhes temas nacionais já foi refutada por Fenerick e Monique Augras⁸⁹, respectivamente.

Outro ponto interessante é constatar que, por mais que um Departamento seja competente em sua linha de propaganda, isso não garante a grande aceitação do produto. Com efeito, criar uma imagem favorável de Vargas era uma tarefa complexa, mas as práticas estimuladas pelo Chefe do Executivo, seu carisma e apelo popular, aliado,

⁸⁸ Mônica Velloso, *Mario Lago: Boemia e Política*, Rio de Janeiro:Editora FGV, 1997. p.76.

⁸⁹ Monique Augras, *O Brasil do Samba-Enredo*, 1. ed., Rio de Janeiro:FGV, 1998, p. 35-38.

sobretudo, aos benefícios materiais conquistados pelas classes populares criavam o “mito” muito acima da propaganda.

Nesse sentido, Vargas transcendia o sentido racional, prático do DIP e tornava-se um consenso, sobretudo nas e para as classes populares, que sentiam no Presidente a segurança simbolizada e sintetizada na idéia de que ele era, de fato, “O Pai dos Pobres”. Sendo assim, não negamos a eficiência do DIP, mas o “produto” em si, como defende o historiador Jorge Ferreira, tinha e foi consolidando uma aceitação enorme por diversas classes e a propaganda vinha a reboque, dando tintas, moldura, imagens e fundo musical propício para aumentar a aura mística em torno do Presidente Getúlio Vargas⁹⁰.

[...] O impacto das leis sociais entre os assalariados não pode ser minimizado. Sem alguma repercussão em suas vivências, o governo Vargas não teria alcançado o prestígio que obteve entre os trabalhadores, mesmo com a avassaladora divulgação de sua imagem patrocinada pelo DIP. Como defendi em trabalho anterior, o “mito” Vargas não foi criado simplesmente na esteira da vasta propaganda política, ideológica e doutrinária veiculada pelo Estado. Não há propaganda, por mais elaborada, sofisticada e massificante, que sustente uma personalidade pública por tantas décadas sem realizações que beneficiem, em termos materiais e simbólicos, o cotidiano da sociedade. [...] ⁹¹

Nesse riquíssimo painel cultural, um personagem é bastante significativo dos entrecruzamentos culturais que os anos 30/40 puderam oferecer, ou melhor, fizeram florescer no Brasil. Heitor Villa-Lobos é um exemplo paradigmático presente durante o governo de Vargas, sobretudo em sua tentativa de fusão da música clássica, erudita com as canções e cantigas populares. A sonoridade de suas composições deslizava sob essas características, mesclando motivações do mais profundo das tradições populares, como cantigas antigas, pontos de macumba, melodias da Amazônia, com a erudição e o rebuscamento das músicas de Câmara, advindas principalmente da Europa.

Com o objetivo de incentivar as manifestações cívicas, o governo deu apoio ao projeto musical de Villa-Lobos. As apresentações de canto orfeônico eram comuns durante as grandes concentrações populares no estádio do Vasco da Gama. O povo era considerado uma espécie de matéria bruta a ser elaborada pelo saber das elites. Baseado

⁹⁰ Jorge Ferreira, *O Imaginário Trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.31.

⁹¹ Idem, idem.

nesse raciocínio, o governo justificava seu controle e fiscalização sobre as mais diversas expressões culturais. Até mesmo a linguagem popular era alvo desse tipo de atuação “civilizatória”.

Seu desejo de aproximação dos mundos permitiu uma experiência aparentemente inusitada quando, durante o momento da Política de Boa Vizinhança, recebemos a visita do maestro inglês Leopold Stokowski, que veio gravar um disco sobre a música brasileira. Villa-Lobos foi destacado para ajudar o maestro, que pediu que fossem levados para a gravação autênticos músicos e compositores brasileiros.

O disco resultante desse trabalho demonstrava bem nossa tendência de interação entre as culturas que Peter Burke conceitua de *hibridismo cultural*⁹². O resultado foi uma mistura dos caldos rítmicos, cabendo emboladas, pontos de macumba, samba de roda, choros e valsas, que davam a idéia de todas as manifestações culturais que a música brasileira estava embebida e a que externava tanto aos brasileiros quanto aos ouvintes do mundo inteiro.

Villa-Lobos é um dos exemplos de junção entre as vertentes eruditas e populares, tanto freqüentando os espaços onde predominavam as manifestações culturais das classes populares, como a mítica Praça Onze, quanto abrindo espaços entre segmentos das elites culturais para as penetrações culturais dos compositores e sambistas tidos como representantes da cultura popular.

Contudo, além dos populares freqüentarem os espaços considerados nobres, segmentos médios passaram a marcar presença na Praça Onze. Segundo relata Mario Lago, Villa-Lobos, seu vizinho, não dispensava o *bloco de sujos* na segunda-feira de carnaval. Reunia os amigos mais íntimos e rumava para o local. Uma vez, garoto ainda, incorporou-se Mário ao referido bloco e assistiu a uma batucada, ainda das antigas. Lembra de uma roda imensa, onde todos cantavam o estribilho. Para o centro ia um dos batuqueiros, improvisando versos, exibindo passos. Findo seu recado, chegava-se a um outro, fazia uma coreografia de capoeira, terminada em reverência, convite para mostrar do que era capaz. E os assistentes davam vivas, provocando a admiração de Villa-Lobos, entusiasta das manifestações culturais dos populares, das quais muitas características ele incorporou a sua produção musical.⁹³

Villa-Lobos foi precursor em outro campo, conseguindo introduzir na grade escolar o canto orfeônico. Seus concertos reunindo milhares de crianças da Rede de

⁹² Ver Peter Burke, *Hibridismo Cultural*, 1. ed., São Leopoldo: UNISINOS, RS, 2003.

⁹³ Rachel Soihet, “O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania”, in Jorge Ferreira e Lucília Neves de Almeida, coleção O Brasil Republicano..., op. cit., p. 307.

Ensino foram aplaudidos tanto pelo Governo, que patrocinava esse projeto, quanto pela elite intelectual, que mesmo percebendo que essa empreitada do maestro servia para legitimar o Governo, não podiam negar que era uma forma de “civilizar” o gosto das classes média e popular em relação ao bel-canto, muito embora, no repertório, as cantigas populares também estivessem presentes.

Reforçando a idéia da abrangência das ações de Villa-Lobos para a cultura nacional, Lucia Lippi de Oliveira destaca a importância do maestro e as práticas culturais, que marcaram e imortalizaram seu trabalho:

Villa-Lobos, por exemplo, trabalha com o repertório folclórico do mundo sertanejo ou rural para compor grandiosas e eruditas obras da nacionalidade, como as famosas *Bachianas brasileiras*. Foi esse compositor que, à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística, desde 1932, levou o canto orfeônico às escolas públicas do Rio de Janeiro. Ele acreditava que, ensinando hinos, canções patrióticas, cantigas de roda, era possível juntar o erudito e o popular.⁹⁴

Villa-Lobos foi, assim, um cicerone de compositores e de ritmos, circulando entre o erudito e o popular, entre a elite intelectual, de que ele fazia parte, e entre os sambas na Mangueira e os desfiles da Praça Onze. Trabalhava para o Governo no Projeto com os alunos e ao mesmo tempo estimulava o Bloco *Sodade do Cordão* a se exhibir no carnaval. Verdadeiro dínamo em energia, esse personagem fazia a mediação entre vários espaços que, até então, pareciam demarcados e impossíveis de serem transpostos.

Com seu jeito e temperamento forte, trabalhava exaustivamente para abolir preconceitos, abrindo espaços de ação que acarretavam tensões, mas possibilitavam interações que favoreceram a um processo intenso de criação musical, resultando uma mistura que, em sua essência, garante vários temperos e, ao mesmo tempo, tornava-se única em sua sincopa, que era o samba carioca.

⁹⁴ Lucia Lippi de Oliveira, “*Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio*”, op. cit. , p. 328.

1.8 – Escolas de Samba: As origens e as relações com o Poder Executivo

Tem-se dessa forma, um momento em que as forças convergem. De um lado os populares, fortalecidos por um longo processo de resistência, dispõem-se à conquista concreta do espaço público, não mais se contendo nos grupos específicos religiosos e tradicionais, nos pequenos cordões e ranchos carnavalescos. De outro, temos a proposta de valorização das manifestações populares por um Estado que se dispõe a realizar a união entre elites e massas e que, com a junção entre natureza e cultura, por intervenção da política, faria a integração tão sonhada, expressando a visão de uma sociedade harmônica.⁹⁵

Percebendo a importância do período 1930-1945 na consolidação de instituições culturais que legitimaram a participação popular no quadro cultural e político brasileiro, resolvi investigá-lo sob a luz do processo de nascimento e primeiros passos que as escolas de samba foram palmilhando em direção a sua oficialização. Após as duas primeiras décadas do século XX, na qual predominava uma ânsia pela “civilização” no modelo europeu, especificamente parisiense, o Estado varguista vislumbrou com sagacidade a força e a importância que as classes populares passariam a desempenhar no jogo político brasileiro, sendo importante, através de um “pacto”, conceder espaços e transformar “malandros” (sambistas, capoeiras, marginalizados) em cidadãos.

Nesse contexto de tensões, contradições e apropriações, a formalização de grupos populares, com suas características específicas, apresentava uma situação paradoxal para o Estado, em que duas vertentes distintas emergiam das massas: Os malandros e os operários. Esses personagens traziam em si, desde sua gênese, uma relação antagônica. Mesmo originários de um segmento social marginalizado, o direcionamento a eles dispensado se dava de maneira diversa. O objetivo central era transformar o maior número possível de elementos marginais em “Trabalhadores do Brasil”, abrindo postos de trabalho e garantindo espaço de reconhecimento social para o trabalhador urbano de origem humilde.

O carnaval, a maior das festas populares, é objeto de inúmeras atenções. Nele destacam-se as escolas de samba, ponto alto dessa manifestação, num Estado que, embora estabelecesse a

⁹⁵ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso – Estudos sobre o carnaval da Belle Époque ao tempo de Vargas*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 114.

hegemonia burguesa sobre o conjunto da sociedade, precisava legitimá-la, o que se faria através da parte majoritária desse conjunto, indistintamente chamada de “povo”. A ascensão das escolas de samba, simbolizando o crescimento da participação popular e a assunção efetiva do espaço público por estes segmentos, é favorecida por esse estado de coisas. Isso é realçado pelo próprio significado especial da cultura popular, que constitui um canal privilegiado de expressão dos anseios e necessidades da classe trabalhadora no Rio de Janeiro.⁹⁶

Dessa feita, percebia-se o esforço do Estado em manter as massas urbanas, que começavam a delimitar suas feições próprias, sob o seu controle. Por outro lado, as atitudes concretas do Estado relacionadas aos sambistas se revelavam repletas de ambigüidades: ora de apoio, com as subvenções dadas às escolas de samba, ora pela ação coercitiva do aparato policial. O reflexo dessa política ambivalente se apresentava no seio das classes populares de formas diversas, gerando momentos de passividade, de veneração ou de rebeldia e críticas mordazes, feitas de forma indireta, mas com espírito repleto de sagacidade, visíveis em suas manifestações públicas, culturais ou reivindicatórias.

Foi durante o governo de Vargas, em especial durante o período do Estado Novo (1937-45), que a gênese dessa manifestação carnavalesca estava se processando. O caso da Escola de Samba Portela é paradigmático dessa aproximação, ao mesmo tempo sedutora e repressiva, que fundamenta essa relação embrionária entre o mundo do samba e o Estado.

Nesse mesmo período os jornais e a Prefeitura do Distrito Federal estão promovendo concursos de carnaval que favorecem a consagração de inúmeras marchinhas e de seus compositores e intérpretes. Há uma aproximação entre as autoridades da prefeitura e a cultura popular expressa na realização de concursos de música de carnaval e de desfiles de escola de samba.⁹⁷

As relações conjunturais que foram estabelecidas numa convivência repleta de tensões entre o aparelho repressivo do Estado e os sambistas, e as “brechas” que foram criadas, ocupadas, reprimidas num constante e dialético jogo de conquistas e derrotas, nortearam as relações culturais nas primeiras décadas do século XX. Nesse complexo emaranhado cultural, em estavam presentes também uma “veneração” por parte dos

⁹⁶ Idem, idem.

⁹⁷ Lucia Lippi de Oliveira, “Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio”, op. cit. , p. 328-329.

intelectuais aos elementos culturais estrangeiros, sobretudo franceses, acompanhamos o crescimento do samba que das áreas periféricas da cidade começou a ganhar notoriedade e valor de mercado, através da massificação desse gênero musical pela indústria do disco e das emissoras de rádio.

A trajetória dessas agremiações é repleta de “lances”, cuja dramaticidade está sempre presente. De uma organização vista como “marginal” em seus primeiros desfiles, as escolas de samba foram paulatinamente conquistando as camadas sociais mais privilegiadas e os meios de comunicação social. Com efeito, essa visibilidade que elas passaram a ter a partir das décadas de 60 e 70 foi fruto de uma combinação de fatores endógenos e exógenos. Internamente as escolas catalisaram os anseios das comunidades dos bairros periféricos e dos morros da cidade, que no intuito de se exibirem no espaço urbano privilegiado (que outrora fora construído para as elites), demonstravam desejo de dar visibilidade a sua força cultural. Além disso, essas camadas socialmente excluídas tinham a possibilidade de apresentar um espetáculo criativo e extremamente envolvente.

Outro fator de caráter interno é a ação “antropofágica” das escolas, que passaram a agregar elementos das demais manifestações carnavalescas que, num movimento inverso, foram desaparecendo da festa carioca. Os enredos e as fantasias dos ranchos, a pujança do ritmo dos blocos, cordões e cucumbis⁹⁸, além das grandiosas alegorias presentes nas Grandes Sociedades foram elementos que se plasmaram ao universo dos desfiles das escolas de samba, sendo hoje características que lhes são inerentes, conferindo-lhes sua singularidade e magnitude.

Em relação aos fatores externos, foi notória a importância da política de subvenção oficial desde o carnaval de 1935, estabelecendo um profícuo diálogo entre as agremiações e o poder público. Muito embora nenhuma relação se estabeleça sem ônus, a iniciativa dos governantes, em diversas ocasiões, possibilitou que os desfiles fossem reconhecidos pelas autoridades, trazendo, conseqüentemente em seu bojo, o reconhecimento das diversas classes sociais.

Ainda na questão dos estímulos exógenos, podemos considerar o crescente papel de incentivo que os meios de comunicação dispensaram às agremiações, como ponto de

⁹⁸ Manifestação cultural carnavalesca característica do final do século XIX e início do XX que mesclava a forma de bloco de arrastão com instrumentos de percussão e batidas e cantos mais voltados para raízes africanas, cantados muitas vezes em dialetos.

ebulição do fenômeno escolas de samba. No início dos anos 30, os jornais, patrocinando concursos, cobrindo os preparativos e o evento em si; nos anos 40/50, as rádios entram em sintonia com o espetáculo e divulgam em profusão as músicas carnavalescas em geral e, a partir da década de 70, as emissoras de TV passaram a transmitir ao vivo os desfiles.

Pesquisando periódicos dos anos 30/40, pude perceber, entretanto, que essa cobertura não era generalizada. Um ponto que se estabelece como mote dessa constatação, dá-se pelo fato de não terem as escolas de samba, desde a sua criação, o papel de destaque na hierarquia da organização do carnaval carioca. O *Jornal do Brasil*, envolvido com a ACC⁹⁹, com a divulgação dos bailes e do carnaval das Grandes e Pequenas Sociedades não inseria em sua cobertura notícias relativas às escolas de samba. Em outros jornais, como o *Diário de Notícias*, percebemos uma cobertura quase anódina e que, em alguns momentos, referiam-se equivocadamente às escolas de samba, compreendendo-as e rotulando-as como ranchos ou blocos.

Com essa pesquisa, usando esses dois jornais como fontes, pude constatar que somente os periódicos que promoviam diretamente os concursos é que destinavam espaços mais generosos com as agremiações, como é o caso do jornal *O Globo*. Mesmo assim, esse espaço ainda era ínfimo, perto das demais manifestações.

Outro ponto que nos chama a atenção, ainda nos remetendo à pesquisa com periódicos, é a mutação que o conceito escola de samba foi sofrendo desde sua criação aos dias atuais.

Toda escolha teórico-metodológica guarda em si problemas em sua utilização. A possibilidade de análise a partir de modelos propostos por outros historiadores, seguindo “pistas” e propondo questões sobre o objeto estudado nem sempre é de fácil transposição para outros contextos e realidades históricas. Partindo assim, do risco e de uma atitude certamente ousada, passível a críticas, pretendo examinar a palavra composta *escola de samba* como um conceito a ser historicizado.

A discussão acerca da História dos conceitos, no modelo proposto por Reinhart

⁹⁹ Associação dos Cronistas Carnavalescos era uma associação que organizava bailes e desfiles das grandes sociedades.

Koselleck¹⁰⁰, fundamenta-se numa perspectiva da História política, na qual é apontada como característica fundamental a possibilidade concreta de uma palavra/termo se constituir num conceito a partir da percepção de que sua trajetória e conseqüente mutabilidade se dá num processo revestido de historicidade. Com efeito, Koselleck afirma que nem toda palavra pode se transformar num conceito. Apontando seis itens a serem observados, o autor nos propõe um método de investigação bastante rigoroso, que deve ser fundamentado no trabalho exaustivo com as fontes.

Suas observações vão desde a questão da superação da linguagem, sendo o conceito muito mais do que um fenômeno lingüístico, mas sim a corporificação de uma idéia que se materializa e, numa constante metamorfose, transforma-se em outra idéia, seguindo para a tensão redobrada da relação texto/contexto, inserindo o conceito nas realidades históricas estudadas. Koselleck ressalta que a palavra para ser considerada um conceito deve denotar ação, movimento, rechaçando, assim, o trabalho puramente centrado na hermenêutica que alguns estudiosos da análise de discurso realizam.

O autor faz críticas em relação à visão de que o conceito só poderia ser pensado em sua utilização uma única vez, propondo a articulação entre os eixos sincrônicos e diacrônicos para a compreensão do conceito sem cometer anacronismos ou constatações reducionistas e fantasiosas.

Assim sendo, levando em conta o procedimento apontado por Koselleck, percebi a polissemia de significados, que desde o seu nascedouro a palavra escola de samba representou. Entendendo escola de samba como um conceito, amparado na sua historicidade, a partir da utilização das fontes (os periódicos: *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias e Correio da Manhã*, nos anos 30 e 40) pode-se estabelecer uma trajetória do seu significado, desde a imprecisão dos primeiros tempos ao grau de abrangência totalizante que se refere à utilização nos dias atuais.

A imprecisão do conceito se estabelece desde a sua gênese. Na fundação da primeira escola de samba por um grupo de sambistas do Estácio, capitaneados por Ismael Silva, Alcebíades (Bide) entre outros, o nome apareceu como contraponto às críticas que outros núcleos de compositores de samba faziam ao “pessoal do Estácio”. Em frente ao ponto em que eles se reuniam estava o prédio da Escola Normal

¹⁰⁰ A discussão teórica segue o modelo de Reinhart Koselleck para a História dos conceitos, in *Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos in Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p 134-146.

(formadora de professoras e professores). O grupo de Ismael denominava-se escola de samba, pois, naquele reduto eles eram os mestres e os demais compositores das comunidades participantes do carnaval deveriam aprender com aquele grupo como se dava a arte de “fazer” sambas.

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

A agremiação *Deixa Falar* entra assim nos anais do carnaval carioca com direito à primazia, muito embora nos seus desfiles, em sua breve existência, sempre participou dos concursos de ranchos e só nesse segmento concorreu ao título. Se até os fundadores não tinham a necessária percepção que haviam criado algo novo, não podemos responsabilizar os jornais por sua desorientação. Sendo assim, o conceito escola de samba era utilizado de forma abstrata e imprecisa na grande maioria das vezes.

O que impressiona nesta breve análise em relação ao conceito em si é que, com o correr dos anos, ocorre uma supremacia do fenômeno escola de samba que se torna hegemônica em relação às demais manifestações, capitalizando a cada ano maior interesse dos meios de comunicação e da população da cidade do Rio de Janeiro e de todo Brasil.

Chegamos aos anos 80/90, com uma situação paradoxal, pois o conceito ultrapassa seus limites, tornando-se mais abrangente e, em muitas ocasiões, supera o próprio conceito de Carnaval. Desta feita, a escola de samba, que se origina a partir de uma gênese em que o conceito é utilizado de forma dúbia ou inadequadamente, metamorfoseia-se, ultrapassa a sua própria historicidade, transformando-se em algo maior do que o seu significado estabelecido ao longo do tempo, ampliando seu poder simbólico¹⁰² no imaginário social e da imprensa em toda a sua amplitude.

¹⁰¹ Edson Farias, *O Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo carioca*, 1. ed., Rio de Janeiro: E-papers, 2006, p. 143.

¹⁰² Essas reflexões estão presentes em Pierre Bourdieu no seu livro *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p.37-64.

1.8.1– Antecedentes e oficialização das escolas de samba

A realização dos desfiles das escolas de samba no momento da gênese dessa manifestação era tratada pelas autoridades como “caso de polícia”. O ajuntamento de populares, em sua maioria negros, advindo dos subúrbios e morros da cidade, preocupava as autoridades e os cronistas dos principais periódicos cariocas. Entre assustados e preconceituosos, esses artigos serviam também para aguçar a curiosidade de muitos que passaram a enxergar a Praça Onze de Junho como um lugar simbólico de exaltação à liberdade e dos ritmos sincopados do samba.

A evidência das potencialidades do fenômeno escola de samba, enquanto espetáculo, foi percebido por dois jornalistas que, num “lance” visionário, criaram os moldes dos concursos futuros. Desde então, foram estabelecidas as relações de proximidade e reciprocidade entre as escolas de samba e os meios de comunicação, sobretudo os jornais que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, no início da década de 1930.

Foi o “Mundo Esportivo” de Mario Filho que inventou o concurso das escolas de samba. [...] O primeiro número do “Mundo Esportivo” saiu justamente no fim do campeonato carioca de 1931, vencido pelo América. Os meses seguintes seriam um deserto de futebol, ... mas um repórter de Mario Filho, Carlos Pimentel ... teve a idéia salvadora. [...] falar sobre as escolas de samba que desde 1930 estavam descendo a rua Larga e se aventurando pela Praça Onze no domingo de carnaval. Essas escolas, que começavam a ameaçar a supremacia dos ranchos, seriam as futuras Mangueira, Estácio, Portela. Os desfiles eram espontâneos e já se faziam “votações” populares, muito concorridas, mas sem nenhum critério. Votava-se pela simpatia para esta ou aquela escola. Carlos Pimentel sugeriu à Mario Filho instituir um júri oficial do “Mundo Esportivo”, que avaliaria quesitos específicos como bateria, harmonia, a ala das baianas, a Comissão de Frente, os carros alegóricos etc. [...] Nas semanas anteriores ao desfile, o jornal fermentaria a expectativa fazendo uma campanha de esclarecimento sobre esses itens. [...] Durante duas semanas, “Mundo Esportivo” cumpriu o seu papel em escolar os brancos cariocas sobre o fascínio daqueles negros que se fantasiavam e evoluíram pela rua ao som de instrumentos ainda considerados meio bárbaros, como surdos, cuícas e tamborins. [...] A alma sonora de dezenove escolas desceu para a cidade, mas a campeã foi a Mangueira, com um samba de Cartola. O concurso foi um sucesso e, anos depois, seria oficializado pela prefeitura.¹⁰³

Esse trecho, retirado da biografia de Nelson Rodrigues, escrita por Ruy Castro, revela certo entusiasmo quando se trata da exaltação de dois colegas de profissão.

¹⁰³ Ruy Castro, *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cia das Letras, 1992, 117-118.

Notamos essa ação quando o autor utiliza a idéia de quão “visionários” teriam sido Mario Filho e Carlos Pimentel.

Alguns comentários sobre os quesitos é que demonstram certo desconhecimento da realidade dos desfiles das escolas de samba. Os itens que são apontados como os de julgamento não condizem com os listados em outras obras. Segundo Sérgio Cabral, os quesitos desse primeiro desfile (harmonia, evolução, porta-bandeira e bateria) foram esboçados por Carlos Pimentel. O texto indica que essa constatação se dá a partir do depoimento do desenhista Nássara, famoso pelos seus traços e também por composições da música popular brasileira.¹⁰⁴

Após essa incursão do jornal *Mundo Esportivo*, que teve vida curta, a tarefa de promover e divulgar o concurso das escolas de samba em 1933 coube ao Jornal *O Globo*, dirigido por Roberto Marinho. O regulamento foi mais bem elaborado e os quesitos em julgamento destacavam a parte melódica e poética dos sambas: *Em 1933, é O Globo quem patrocina o desfile e estabelece a lista dos quesitos para orientação da comissão julgadora, composta, como no ano precedente, por jornalistas e intelectuais interessados em samba. São quatro os quesitos: poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto*¹⁰⁵.

Nesse carnaval, surge, para alguns pesquisadores, o primeiro samba-enredo, apresentado pela Unidos da Tijuca¹⁰⁶. Até então, cada escola se apresentava cantando dois ou três sambas que não necessitavam ter qualquer conexão com a proposta da história contada na Avenida. O que importava era a batida, o ritmo. A própria idéia de enredo sofria certa restrição, por conta de ser esse elemento uma marca característica dos ranchos. As escolas de samba, em seus primeiros passos, buscavam encontrar caminhos próprios que as diferenciavam das demais manifestações carnavalescas.

Em relação à primazia de ter apresentado o primeiro samba da história das escolas de samba, temos, além da citada Unidos da Tijuca, a Estação Primeira de Mangueira, que com o samba *Homenagem* de Carlos Cachaca teria sido a pioneira, segundo relatou o próprio autor do samba numa entrevista:

¹⁰⁴ Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p.59.

¹⁰⁵ Monique Augras, *O Brasil do Samba-Enredo*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁶ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela – ...*, op. cit., p. 55.

Aí, Cartola lembrou ao Maçu que eu tinha samba que falava em Castro Alves e, na falta de tempo para fazer outro, ia ficar aquele mesmo como samba principal. Era o Homenagem (“Recordar Castro Alves/ Olavo Bilac e Gonçalves Dias / E outros imortais/ Que glorificaram a nossa poesia”). Então, uma das partes do enredo passou a ser aquela. Nós mandamos pintar uns quadros com os rostos dos poetas citados na letra do samba e carregávamos como se fossem estandartes. O resultado geral era o que a gente chamaria de uma ala. E, se tinha Castro Alves, a relação com o enredo, que era a Bahia, estava feita.¹⁰⁷

Portanto, as conexões eram frágeis, mas qualquer indício de proximidade podia ser levantado como princípio de legitimidade, para garantir a uma das agremiações um “repositório moral” de ser fundadora de uma tradição. A Portela também reivindica esse título, de primeira escola a apresentar um samba enredo em 1939, com *Teste ao Samba*, de Paulo da Portela.

Polêmicas à parte, a questão é que o samba-enredo e sua importância nos desfiles sofreu um processo de transformação e de elemento extremamente fluido nos primeiros anos. Torna-se, na virada dos anos cinquenta, um ponto de equilíbrio e de sustentação das apresentações das escolas de samba. Entretanto, mais do que esse ponto, outro aspecto se mostraria, ao longo da história, determinante para a trajetória dos desfiles. Era a aproximação do poder público, que manifestava pela primeira vez interesse pelas escolas de samba, sendo que o desfile foi inscrito no programa oficial, elaborado pela prefeitura do Distrito Federal e pelo Touring Club para o Carnaval de 1933¹⁰⁸.

Essa atitude, seguida da disponibilização de uma pequena verba¹⁰⁹ para o desfile, estabeleceu um laço de amizade e respeito entre os sambistas e o Prefeito do Distrito Federal Pedro Ernesto que, ao longo de seu mandato, procurou solidificar essas manifestações populares, ganhando a simpatia e o apoio das comunidades que organizavam o carnaval das agremiações.

Em 1934, outra troca de guarda acontece e o Jornal *O País* organiza o certame¹¹⁰, mantendo basicamente os mesmos quesitos. A escolha dos jurados também é um dado interessante de como o desfile ganhava importância. Eram convidados intelectuais, jornalistas e professores que desempenhavam papéis de destaque no cenário cultural carioca. Sandro Moreira, Eugênia Moreira, Raimundo Magalhães Junior, Orestes

¹⁰⁷ Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁸ Monique Augras, *O Brasil do Samba-Enredo*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁹ A verba era de 7% para repartir por todas as vinte e poucas agremiações. A renda foi resultante de um desfile comemorativo ao padroeiro da cidade São Sebastião, acontecido no Campo de Santana no dia 20 de Janeiro de 1933.

¹¹⁰ Relativo a competição, campeonato de futebol na linguagem dos repórteres esportivos dos anos 30-50.

Barbosa e outros formaram os primeiros quadros da polêmica função de decidir os campeões do carnaval.

Ainda em 1934, um fato importante se registra que é a criação e fundação da União das Escolas de Samba (UES), sancionada a seis de setembro. Ambicionando galgar os degraus e conquistar o status das grandes sociedades e dos ranchos, essa associação nasceu para ser a interlocutora privilegiada entre os sambistas e os representantes do poder. Seu presidente, Flávio Costa, “um negro de cabelo esticado e bem falante, liderou a luta pela oficialização do desfile das escolas de samba, sem dar trégua ao diretor de Turismo da prefeitura, Alfredo Pessoa”¹¹¹.

O discurso do dirigente é bastante eficaz quando ressalta as particularidades do grupo social envolvido no evento e como essa participação popular poderia ser bem recebida pelas autoridades que apoiassem os desfiles. Jogando com as palavras, demarcava o compromisso de manter a originalidade e a brasilidade da festa, assim como o respeito às leis e o enquadramento na organização do Carnaval pelo órgão responsável. Buscava equiparar a subvenção pleiteada com a dos ranchos, alegando que, em números, as escolas de samba já eram bastante significativas: 28 núcleos formadores e cerca de 12 mil componentes no total. Fez o pedido, mostrando o tamanho de sua representatividade, mas defendia a idéia de que a subvenção seria interpretada como um incentivo, pois não cobriria os gastos que eram realizados. Fez a sua parte e colocava o prefeito em cheque, quando disse que ele, já sabedor dos compromissos e das necessidades, julgaria o caso e daria a solução “salomônica”¹¹².

Com isso, a partir de 1935, em concurso promovido pela prefeitura e com o patrocínio e divulgação do jornal *A Nação*, deu-se a oficialização do desfile das escolas de samba, não só fazendo parte da Programação Oficial, como também recebendo certa quantia de subvenção. Essa parte financeira foi bastante reduzida e ficava bastante distante dos valores recebidos pelas grandes sociedades e pelos ranchos, mas, de qualquer forma, o evento, que ainda nem tinha completado cinco anos de existência, já estava atraindo o beneplácito do Poder Executivo Municipal. A questão da subvenção dada pela Prefeitura do Distrito Federal em nome da UES e posteriormente União Geral das Escolas de Samba (UGES) permite vislumbrar o quadro das relações que foram se

¹¹¹ Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p.97.

¹¹² Idem, p.98.

solidificando entre os representantes do Poder e os sambistas. Estes só poderiam receber o pequeno benefício se estivessem filiados a essa entidade que lhes representava.

Assim sendo, o governo estreitava os laços com os representantes das agremiações, tendo como interlocutores os dirigentes da UES-UGES. A distribuição da subvenção em si teve uma pausa nos anos em que a Segunda Guerra Mundial foi mais intensa (42-45), e assim as escolas de samba contaram com outros apoios e estímulos, para continuarem a se exibir.

Por ter encabeçado o movimento das agremiações (escolas de samba) na participação no *Carnaval da Vitória*, organizado em 1943 pela UNE e a LDN¹¹³ na Avenida Rio Branco, principal vitrine dos festejos carnavalescos do período, as escolas ganham projeção no cotidiano da cidade, pois foram as únicas a aceitarem o convite e a participar de um Carnaval que tinha a Segunda Guerra Mundial com contextos nacional e internacional. A partir de então, essa manifestação cultural passa a ascender em relação às demais atingindo, já na década de 50, o posto de atração maior do Carnaval carioca.

A chegada na Avenida Rio Branco, durante esses anos de guerra mundial, permitiram a invenção da tradição¹¹⁴ dos desfiles das escolas de samba, fortalecendo a prática das apresentações no domingo de carnaval, dia considerado, até então, como menos nobre da festa carioca¹¹⁵. Com esse curto, mas vigoroso período, as escolas atraíram para si a curiosidade e a atenção de diversas classes sociais.

A partir dessa enorme visibilidade na principal artéria da cidade, o fenômeno se estabeleceu e assim foram conquistando paulatinamente os espaços oferecidos. Após a Guerra, o desfile foi deslocado para outras ruas, avenidas e até mesmo um Campo de futebol. Entretanto, a passagem pela Avenida Rio Branco foi marcante e, em outro momento, tiveram sua volta garantida, até que o seu processo de hegemonia foi se consolidando em definitivo a partir dos anos 60 e a tendência foi deslocar novamente o desfile para o seu berço de origem, onde outrora era a Praça Onze¹¹⁶.

De maneira geral o caminho para as escolas de samba estava aberto e se apresentava como promissor. Dentro das múltiplas práticas culturais que eram

¹¹³ Liga de Defesa Nacional.

¹¹⁴ Conceito trabalhado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *A Invenção das Tradições*, op. cit., p.25-52.

¹¹⁵ O dia nobre era a Terça-feira Gorda, quando desfilavam as Grandes Sociedades.

¹¹⁶ A Rua Marquês de Sapucaí se localiza geograficamente na área onde era a Praça Onze de Junho, demolida no final dos anos 30 para a construção da Avenida Presidente Vargas.

apresentadas na cidade do Rio de Janeiro, os desfiles das agremiações passavam a fazer parte integrante do contexto cultural dos anos 30 e 40. A partir dessa gênese as trajetórias das comunidades e suas escolas foram sendo traçadas e sem sombra de dúvidas, a história da GRES Portela marcou o rumo que essa manifestação cultural foi tomando, conquistando o povo carioca e criando o modelo para todo o Brasil.

Capítulo 2

Cenários e Personagens da Portela

2.1 – O ninho da águia: Oswaldo Cruz e Madureira

A história dos subúrbios cariocas é resultante dos esforços de pioneiros abnegados, na maioria das vezes incógnitos. Suas páginas mais se parecem com a letra de um samba inédito, escrita em papel de pão, esquecida no fundo de uma gaveta trancada. Há que forçar a gaveta a abrir-se, a muito custo, e reconstruir a melodia esquecida, com o auxílio da imaginação.¹¹⁷

Criada em 1644, a antiga freguesia de Irajá se estendia por uma vasta região ocupada por diversas fazendas. Esta imensa área, ao longo dos séculos XVIII e XIX, chegou a ter 13 engenhos de açúcar que eram bastante produtivos.

Entre esses engenhos, o que mais prosperou foi o Engenho do Portela, cuja pujança se devia em boa parte ao trabalho escravo, contribuindo decisivamente para que a lavoura canavieira viesse a engrandecer aquela região, que se estendia da Fazenda do Campinho até o Rio das Pedras, e que mais tarde herdaria o nome do boiadeiro e mercador mais famoso da localidade, Lourenço Madureira.

Em fins do século XIX e início do século XX, a economia da região, amparada principalmente na força do trabalho escravo, entra em uma inevitável crise. Os antigos latifúndios são aos poucos repartidos por pessoas pobres que fugiam das reformas urbanas que ocorriam no centro da capital da República Brasileira, a cidade do Rio de Janeiro.

¹¹⁷ João Baptista M. Vargens e Carlos MONTE, *A Velha Guarda da Portela*, op. cit p.19.

O trem, chegado em 1890, trazia diariamente um grande contingente de pessoas desprovidas de qualquer bem material para os já conhecidos subúrbios. Especialmente a população que, enfrentando todos os tipos de dificuldades, ocupou a região próxima ao Rio das Pedras através da antiga estação de Dona Clara. Mais tarde, a ainda jovem localidade, que herdou o nome do Rio vizinho, receberia o definitivo nome de Oswaldo Cruz em 1904, numa homenagem do Prefeito Pereira Passos ao sanitarista que exterminou a febre amarela, a varíola e a peste bubônica no Rio de Janeiro.¹¹⁸

Oswaldo Cruz, subúrbio da Central do Brasil, na década de 20 ainda cheirava a roça, com imensas chácaras em meio a ruas de barro com valões, por onde pessoas transitavam entre vacarias e currais, a pé ou a cavalo. O bairro era uma espécie de cidade do interior, atrasado, habitado por pessoas humildes que moravam em cortiços, e operários que, de madrugada, apanhavam o trem para deslocar-se até seu trabalho. Quase que uma cidadezinha-dormitório do Rio de Janeiro ¹¹⁹.

Do lado esquerdo da estação de Oswaldo Cruz, para quem vem da Central do Brasil, existia um matagal que servia de pasto para o gado que desembarcava ali e se dirigia para o matadouro da Penha.

Originalmente os habitantes de Oswaldo Cruz eram negros vindos do Congo e de Angola que, com seus hábitos, costumes, preparavam o terreno para o surgimento das Escolas de Samba. Os negros trouxeram sua música, sua dança, sua religião e sua forma de enfrentar a dor através da arte. Foram esses negros, muitos deles vindos de outras partes do Brasil, sobretudo de Minas Gerais e do antigo Estado do Rio, que plantaram a semente da batucada nas festas da região¹²⁰.

Imensos valões dificultavam a passagem dos moradores. Não havia água, luz ou qualquer tipo de conforto já comum nos bairros mais abonados da cidade. O antigo engenho cedeu espaço e nome para a principal via da região, a estrada do Portela.

A partir da década de 20, Oswaldo Cruz começou a receber também pessoas da classe média em busca de habitações mais baratas, entre elas as famílias de D. Ester Maria de Jesus, de Napoleão José do Nascimento e de Paulo Benjamin de Oliveira. Estas famílias formariam o núcleo que originou a Portela.

¹¹⁸ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela – ...*, op. cit., p.39.

¹¹⁹ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit., p. 2.

¹²⁰ Nei Lopes, *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, op. cit., p. 87.

D. Ester Maria de Jesus, para outros Ester Maria de Rodrigues, veio de Madureira com seu marido Euzébio Rocha. Eles saíam no Cordão Estrela Solitária, de baliza e porta-estandarte. Ao chegarem a Oswaldo Cruz, foram morar inicialmente na rua Joaquim Teixeira, quando fundaram o bloco Quem Fala de Nós Come Mosca, tendo posteriormente se mudado definitivamente para um casarão rua Adelaide Badajós, que ocupava um quarteirão e logo se transformaria numa casa de festas.

As festas de D. Ester eram famosas e duravam dias. Vinha gente da cidade inteira, políticos, artistas e sambistas do Estácio. A casa era uma espécie de casa da Tia Ciata, onde o samba corria solto nos fundos. D. Ester, por ter bom relacionamento com os políticos, tinha o seu bloco legalizado, com alvará e licença para não ser importunado pela polícia – que na época perseguia o samba. O Quem Fala de Nós Come Mosca só desfilava em Oswaldo Cruz durante o dia, e era quase que exclusivamente formado por crianças. De um modo geral, os moradores de Oswaldo Cruz não tinham onde se divertir. Por isso era comum se reunirem na casa de amigos para dançar o jongo e o caxambu, ou participarem de cerimônias religiosas ligadas ao candomblé.¹²¹

A referência acima compara D. Ester com a famosa Tia Ciata¹²², que foi uma “tia” baiana que agregava em sua casa diversos elementos vindos da Bahia à procura de emprego. Em sua casa havia constantes festas e funções religiosas. Na história da música popular, acredita-se que ali surgiu o primeiro samba *Pelo Telefone* gravado por Donga, mas tido como uma criação popular e coletiva nas rodas musicais que em sua casa aconteciam.

De diversas partes da cidade, e até de outros estados, passam a afluir para aquele espaço territorial um contingente considerável de pessoas, em sua maioria negros e mulatos, que foram dando as feições étnicas e culturais dessa região, que chegaram as primeiras décadas do século XX num processo de transformação, de um cenário bucólico e despovoado para um primeiro surto de urbanização e povoamento acelerado. Nesses constantes movimentos, muitas famílias chegaram a Oswaldo Cruz e Madureira e, entre elas, as que traziam em suas proles os futuros fundadores da Portela.

A família Napoleão José do Nascimento saiu de Queluz, em São Paulo, no início do século XX e veio morar no Rio de Janeiro, no Lins de Vasconcelos, num lugar

¹²¹ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit., pg. 3.

¹²² Ver Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro:Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão Editorial, 1995.

chamado Cachoeira Grande. Em fins da década de 10, foi para Oswaldo Cruz, numa chácara na Estrada do Portela.

Da Saúde, na década de 20, saiu a família de Paulo Benjamin de Oliveira, que foi morar no 338 da Estrada do Portela, numa viela chamada Barra Funda.

Antônio da Silva Caetano era desenhista da Escola Naval. Vivia em Oswaldo Cruz, embora não morasse lá: namorava uma moradora do bairro chamada Diva. Além de desenhista, Caetano era músico e tocava violão, saxofone e piston. Nasceu em 10 de setembro de 1900.

Antônio Rufino dos Reis era mineiro, de Juiz de Fora. Em 1920, com treze anos de idade foi morar em Oswaldo Cruz na Barra Funda. Era um exímio jogador e tocava sanfona.

No livro *História das Ruas do Rio*, o pesquisador Brasil Gerson faz um levantamento bastante interessante de toda a toponímia dos logradouros da cidade e nos traz a história dos bairros na dinâmica de crescimento que, ao longo dos séculos, foram se consolidando. Sua descrição de Madureira e de Oswaldo Cruz é extremamente ciosa de sua escrita poética e cheia de uma narrativa que mistura história e vida cotidiana.

De Oswaldo Cruz e de Bento Ribeiro (Marechal-Prefeito no governo Hermes) não se dirá que tivessem surgido com características próprias de bairro, e sim como um desenvolvimento natural das duas grandes ruas suburbanas ao longo de suas estações, a Carolina Machado e João Vicente, o médico pioneiro da homeopatia e do emprego das irmãs de caridade, inicialmente francesas, na Santa Casa. Oswaldo chamava-se Rio das Pedras, o curso d'água que vindo de Jacarepaguá ia alimentar o Engenho do Portela perto de Turiaçu, e era então onde desembarcavam as boiadas de Minas para o matadouro da Penha, depois tocadas a pé pelas estradas que davam na Marechal Rangel e na Vicente Carvalho¹²³.

A citação abaixo demonstra a importância dos sambistas para demarcação definitiva de Madureira e Oswaldo Cruz na planta da cidade e no imaginário do povo carioca. Citando o futebol e o carnaval, o pesquisador nos revela a importância dessas manifestações culturais para o crescimento dos bairros na história da cidade do Rio de Janeiro.

O bairro, quando D. Arcoverde lhe concedeu as honras de freguesia, mal aparecia como tal na planta da cidade. Era uma coisa de nada em torno de suas três estações, a de Magno, a de Madureira e a de D. Clara. Mas a sua transformação em entreposto da zona agropastoril de Irajá

¹²³ Brasil Gerson, *A História das Ruas do Rio*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p.437.

e Pavuna, e mais o caminhão, e mais o bonde, aliados ao trem de ferro, tudo isso permitiu que daí em diante rapidamente prosperasse, e quando chegou a época dos ônibus, veio Mario Bianchi e montou nele o quartel-general da sua popular Viação Suburbana. E Paulo de Oliveira, Antônio Caetano, Antônio Rufino dos Reis e Heliodoro dos Prazeres, em 1923, lhe dariam sua escola de samba, a Escola da Portela de tanta fama depois, a do Paulo da Portela, a perpetuar assim mais ainda na lembrança dos cariocas o distante Portela do seu engenho setecentista, primeiro com o seu nome numa moenda de cana-de-açúcar, depois numa estrada e por fim nos grandes desfiles do carnaval, sempre presentes a eles sua grande sambista Clementina de Jesus, e mais Aniceto do Império, o fundador do Império Serrano na Rua da Balaçada em 1947, quando no bairro, Natalino José do Nascimento (o Natal) já despontava como o amigão por excelência, dos “portelenses”, e o agente funerário José Costa levantava seu coreto famoso e o farmacêutico Aniceto Moscoso promovia a construção de um campo para o Madureira F. C., fruto da fusão do Magno e do Fidalgo¹²⁴.

2.2 – Os primeiros vôos da águia : Histórias da fundação da Portela

Quando Paulo Benjamin de Oliveira chegou a Oswaldo Cruz tinha 20 anos e trabalhava na fábrica de bilhar Lamas. Era lustrador. Costumava freqüentar as rodas de samba no Estácio e via seus amigos sambistas serem perseguidos pela polícia. Por isso defendia que se organizasse uma estratégia para combater essa injustiça, afinal de contas, eles não eram marginais conforme procuravam caracterizá-los. Para se ligar às pessoas que gostavam de samba, fundou o bloco Ouro Sobre Azul quando chegou ao bairro. Percebeu imediatamente que estava numa região altamente musical, pois muitos de seus moradores tinham dons artísticos natos¹²⁵.

Em Oswaldo Cruz, em 1922, adultos ligados ao samba se reuniam num bloco carnavalesco chamado Baianinhas de Oswaldo Cruz, no qual desciam para se apresentarem na cidade. Esse bloco era dirigido pelo Sr. Galdino e tinha, como ponto de encontro, a esquina da Estrada do Portela com a rua Joaquim Teixeira.

Quando eles iam para a cidade, pediam emprestada a licença do *Come Mosca* de D. Ester. Paulo se responsabilizava e por isso D. Ester emprestava a referida licença. Em 1923, portanto, existiam em Oswaldo Cruz, os blocos carnavalescos *Baianinhas de Oswaldo Cruz* e *Quem fala de nós come mosca*.

O primeiro formado por adultos entre eles Galdino Marcelino dos Santos, Antônio Caetano, Antônio Rufino e Candinho (primeiro mestre de canto)¹²⁶ e Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (segundo mestre de canto), Claudionor Marcelino, irmão de Galdino José da Costa, Álvaro Sales, Angelino Vieira, Manoel

¹²⁴ Idem, p.436.

¹²⁵ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op.cit. , pg. 3.

¹²⁶ Candinho foi primeiro mestre de canto, o que hoje denominamos intérprete de samba.

Barbeiro, Alfredo Pereira da Costa, Carminha, Benedito do Braz eram alguns dos componentes da agremiação.

Já o segundo bloco era formado por crianças. A festeira dona Ester Maria de Jesus, do *Come Mosca*, por ter influência na área social e conhecimentos políticos¹²⁷, conseguiu toda a documentação exigida, o que dava a legalização da polícia para o bloco sair¹²⁸. O *Come Mosca*, por ser composto por crianças, saía apenas durante o dia. O *Baianinhas*, que descia à noite para a Praça Onze, levava emprestada a licença do *Come Mosca*. O fato fazia com que muita gente confundisse os dois blocos¹²⁹.

Entretanto, o pessoal de Oswaldo Cruz era brigão e quase sempre saía arruaça quando se encontrava com outras agremiações na cidade¹³⁰. D. Ester soube do fato e reclamou com Paulo, pois estavam dizendo que era o *Come Mosca* o responsável pelas arruaças - o nome *Baianinhas* de Oswaldo Cruz não aparecia – e não quis mais emprestar a licença. Paulo reuniu então a rapaziada e foi incisivo: “Não é possível manter mais esta situação. Vamos extinguir o *Baianinhas* e fundar um outro bloco. Um que seja realmente representativo de Oswaldo Cruz”¹³¹.

Para ajudá-lo, procurou seu amigo Natalino, que era mais do futebol, sendo o principal jogador do clube chamado Portela, e pediu que ele conversasse com seu pai, Napoleão, para deixar que eles fundassem um novo bloco para tirar a má fama do *Baianinhas*. A razão do pedido era porque a turma do samba costumava se reunir ali, embaixo de uma mangueira, para tirar sambas.

Natal foi falar com seu pai, que só fez uma exigência ao saber que Paulo, seu sobrinho por afeição, estava à frente da nova agremiação: *Podem se reunir, mas deixem passar a quaresma. Temos de respeitar a religião*¹³². Assim, numa quarta-feira, dia 11 de abril de 1923, depois do Domingo de Páscoa, foi fundado o bloco carnavalesco *Conjunto de Oswaldo Cruz*.

¹²⁷ Por ser mãe de santo atendia a políticos e delegados, o que lhe facilitava tirar os documentos necessários.

¹²⁸ Os documentos eram o Registro da agremiação e a Permissão de Funcionamento.

¹²⁹ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba*,..., op. cit., p.10.

¹³⁰ Essa característica não era verificada somente com o pessoal de Oswaldo Cruz e Madureira. Em seu livro sobre a Mangueira, Artur Filho e Marília Silva retratam os moradores e fundadores da estação Primeira como arruaceiros na primeira agremiação que fundaram que foi o Bloco dos Arengueiros, especialista em brigas e confusões durante o percurso do bloco. Marília Trindade B. da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Fala Mangueira*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980, p.32.

¹³¹ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela* – ..., op. cit., p.33.

¹³² Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit., p.4.

Os primeiros portelenses foram verdadeiros alquimistas. Magos capazes de transformar dor em arte, e sofrimento, em notas musicais. A dificuldade, em suma, foi a matéria-prima das primeiras composições da Portela. Esta integração foi fundamental para a história da Portela, pois possibilitou uma vida social marcada por festas religiosas, batucadas e jongo, manifestação cultural herdada dos antepassados escravos¹³³.

Como vimos, em 1923, foi fundado, embaixo de uma mangueira, na casa de seu Napoleão, pai de Natal, o bloco carnavalesco Conjunto Oswaldo Cruz, que era a fusão dos Blocos *Baianinhas* e *Come Mosca*, tendo como principais responsáveis: Paulo Benjamim de Oliveira, Antônio Caetano e Antônio Rufino, sendo feita a primeira Junta Governativa - Paulo da Portela o Presidente, Antônio Caetano o Secretário e Antônio Rufino o Tesoureiro.

Natal estava presente, mesmo dizendo que era mais de futebol do que de samba, a convite de Paulo que argumentava: “Samba e futebol são a mesma coisa”. Na verdade, à época havia uma integração muito forte do samba com o futebol. O clube de futebol Portela ficava no mesmo lugar onde o pessoal do samba se reunia. O samba só começava depois dos jogos. No início da década de 30, os torneios de futebol aconteciam durante o Carnaval. O Portela chegou a disputar com o campeão Fluminense uma partida e perdeu.¹³⁴

O *Conjunto de Oswaldo Cruz* foi fundado sob os conceitos de Paulo Benjamin de Oliveira: evitar os confrontos nas ruas. Os principais dirigentes estavam sempre impecavelmente vestidos, para adquirirem boa imagem junto ao público.

Paulo, Caetano, Rufino e Álvaro Sales andavam de terno branco, sapato tipo carrapeta, gravata e chapéu de palha, além de trazerem nos dedos anéis de prata gravados a ouro com as iniciais AC, AR, PO e AS, simbolizando anéis de grau. Afinal, eles eram “formados” em samba.

Em 1929, dia 20 de Janeiro¹³⁵, Heitor dos Prazeres, representante do conjunto, vence o primeiro concurso entre as Escolas de Samba e, na volta para Oswaldo Cruz, troca o nome do conjunto por *Quem nos faz é o Caprixo*. Inconformado, em 1930, Manuel Bam Bam Bam, assume o controle do grupo e transforma o *Quem nos faz é o caprixo* em *Vai como pode*. Apesar de as citações priorizarem *Vai como pode* como o bloco antecessor da Portela, os pioneiros, portanto, são os citados anteriormente

¹³³ Idem, p. 6.

¹³⁴ Idem, p.4.

¹³⁵ Na crença católica é o dia de São Sebastião. No candomblé é exaltado o dia de Oxossi, protetor das matas e florestas.

Baianinhas e Come Mosca. Por isso, mesmo controversa, a data de fundação da escola é tida como 11 de abril de 1923.

Em depoimento para o documentário *O Estado Novo da Portela*, a famosa tia Dodô relembra esse momento e também demarca 1923 como data inaugural. Relembra também sua atividade como uma das pioneiras na função de porta-bandeira na história das escolas de samba.

A Portela foi fundada em 23... 23... Eu vim em 35... Mas eu tô explicando... Mas só que o samba, não era profissionalizado. Então teve várias Porta-Bandeira. O primeiro foi o pai dessa menina... Que eu falei com ela quando eu levei ela pra lá, Nozinho, irmão do Seu Natal... Porque os homens saíam de baiana... As meninas, as senhoras, pra saírem... As moças, o presidente tinha que ir em casa, pedir a mãe pra sair... E a senhora, o marido tinha que deixar. Não era abertamente igual agora. Mas eu vim em 35, teve a Revolução do Samba... Aí chegou a profissão, botar tudo no seu lugar, tudo direito. Foi aonde eles falam que eu fui a primeira, porque eu dei a primeira vitória. Eu, o meu Mestre Sala e a Portela. Mas foi com o meu ponto de Porta Bandeira.¹³⁶

Sobre o concurso de 1929, Hiram Araújo nos apresenta, com ricos detalhes, as situações ocorridas, que gestaram em seu ventre as futuras desavenças que seriam extremamente dolorosas para a Portela, no final dos anos 30, em que o triunvirato inicial se dissipou e em 1941 com o afastamento definitivo de Paulo do comando da escola.

No dia 20 de janeiro de 1929, dia de São Sebastião (Oxóssi), padroeiro da Portela, um festeiro e macumbeiro muito ligado ao mundo do samba, também compositor, chamado José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, freqüentador assíduo da Mangueira, mas que morava no Engenho de Dentro, na rua Adolfo Bergamini, bem perto do lugar onde ensaiava o bloco Chave de Ouro, resolveu fazer um concurso entre sambistas das nascentes Escolas de Samba, em sua casa. E convidou o Conjunto de Oswaldo Cruz, a Mangueira e o Estácio, para concorrerem cada uma com dois sambas. O Conjunto de Oswaldo Cruz concorreu com os sambas de Antônio Caetano e Heitor dos Prazeres. O vencedor do concurso foi o samba Não Adianta Chorar, de Heitor dos Prazeres.¹³⁷

Ao contrário dos demais compositores de Oswaldo Cruz, Heitor dos Prazeres já era um consagrado autor, com músicas gravadas por Francisco Alves e Sinhô. Tinha sido protagonista da primeira polêmica da Música Popular Brasileira, quando acusou

¹³⁶ Documentário *O Estado Novo da Portela*, Guilherme José Motta Faria, 2007.

¹³⁷ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit., p.6.

Sinhô de ter-se apropriado de sua música, Cassino Maxixe, gravando-a sem lhe dar parceria¹³⁸. Heitor dos Prazeres era, portanto, muito conhecido no meio radiofônico. Talvez isso tenha influenciado no resultado do concurso.

Apesar de sua família morar em Oswaldo Cruz, Heitor pouco parava lá, viajando constantemente com Paulo e Cartola para shows. Por ciúmes, talvez, muitos sambistas de Oswaldo Cruz o consideravam um estranho no meio.

Quando Heitor ganhou o concurso e voltou para casa, assumiu o Conjunto de Oswaldo Cruz e sua primeira providência foi trocar o nome para Quem Nos Faz É o Capricho. Como também era dado à arte de desenhar (tendo mais tarde se transformado num consagrado pintor), desenhou um novo símbolo para a bandeira: um sol acoplado a uma meia-lua. Só que só tinha um lado, como se fosse um estandarte, e não uma bandeira de Escola de Samba. Apesar de Antônio Caetano não ter concordado, D. Diva, sua esposa, confeccionou a nova bandeira. Paulo deu toda cobertura a Heitor, mas Antônio Rufino e Manuel Bam Bam Bam se colocaram contra o domínio de Heitor dos Prazeres na Escola. Em 1930 a Escola desceu com o nome de Quem Nos Faz É O Capricho, e realizou algumas apresentações, mas não houve concurso.¹³⁹

Após o carnaval, Manuel Bam Bam Bam e Antônio Rufino, os principais adversários de Heitor dos Prazeres, retornaram à direção da Escola e mudaram seu nome para *Vai Como Pode*. Testemunhas contam que os dois estavam sentados à procura de um novo nome quando Manuel Bam Bam Bam exclamou: “Vai como pode”. A bandeira da *Vai Como Pode* voltou a ser desenhada por Antônio Caetano¹⁴⁰.

Entretanto, existem várias controvérsias quanto à existência desse concurso. Procurando em arquivos e nos periódicos, não encontrei vestígios de que tenha acontecido um concurso propriamente dito, mas apenas uma apresentação na Praça Onze com outras agremiações, sem valer nenhuma taça ou título.

O Batismo da Portela é outro ponto que aparece como conflitante. Várias versões e algumas madrinhas são citadas. Para os pesquisadores Fábio Pavão e Rogério Rodrigues, o batizado foi realizado por dona Ester Maria de Jesus (do Bloco *Come Mosca*), que consagrou Nossa Senhora da Conceição (Oxum) como madrinha, e São Sebastião (Oxóssi) como padrinho. Hoje, Nossa Senhora da Conceição é a padroeira da escola, e São Sebastião é o santo protetor da bateria. Todo dia 20 de janeiro, a Portela sai

¹³⁸ Hermano Viana, *O Mistério do samba*, op. cit., p. 115.

¹³⁹ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op.cit, p.6.

¹⁴⁰ Idem, p 7.

às ruas em procissão a São Sebastião. Muitos afirmam que as características peculiares da bateria da Portela foram inspiradas nas batidas dos atabaques para Oxossi.

Hiram Araújo já difere desse batismo. Mantém os elementos religiosos como os padrinhos, mas atribui a outra madrinha a primazia do batismo do que seria anos mais tarde a agremiação local, a GRES Portela.

Inicialmente, o Conjunto de Oswaldo Cruz se reunia na casa de Paulo Benjamin de Oliveira, na Barra Funda. Depois, foram para o 412 da Estrada do Portela, numa dependência do armazém do Sr. Sérgio Hermogenes Alves, um português que gostava muito de samba e cedia o espaço a troco deles tocarem à frente de seu estabelecimento para chamar a freguesia. Para também colaborar com as finanças do Conjunto, uma pessoa chamada Antônio Portugal, o Antônio do Boi, saía segurando uma pessoa fantasiada de boi, fingindo que levava chifradas, para pedir dinheiro em um pires. Dias após a fundação do bloco, Paulo cuidou do batismo. Procurou D. Martinha, baiana ligada ao candomblé, e declarou padroeiros Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião. D. Martinha foi a madrinha.¹⁴¹

O lendário Natalino José do Nascimento nos apresenta uma versão diferente. Mantém as partes religiosas, que parece ser consenso entre os portelenses, mas atribui a outra madrinha esse batismo.

Quem fez foi Dona Neném. Dona Neném era muito considerada na lei do candomblé. Quem ficou como padrinho foi S. Sebastião e como madrinha Nossa Senhora da Conceição. As primeiras pastoras foram a Nininha, Diva e Leonora. A primeira porta-bandeira não foi mulher. Foi homem. E se chamava Cláudio. Mas no ano seguinte, já saiu a Braulina.¹⁴²

Em relação às sedes, podemos citar a seqüência de espaços que foram abrigando a agremiação. Percebemos que a estrutura, a princípio familiar, vai dando lugar a conquista de terrenos cada vez maiores para abrigar os componentes, a comunidade e os visitantes que freqüentam a quadra nos shows, ensaios e escolhas de samba-enredo. Entretanto, qualquer espaço era válido para reunir os integrantes da escola, como o exemplo do trem que partia da Central do Brasil em direção a Madureira às 18h04min, que se tornou por certo tempo a sede móvel da Portela. O depoimento de Ernani Rosário esclarece esse fato pitoresco:

¹⁴¹ Idem, p.5.

¹⁴² Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit., p. 94.

O pessoal da Portela se reunia diariamente. Mas era no trem. A reunião era na Central. Aqueles que trabalhavam vinham no trem das seis e quatro, da Central para Oswaldo Cruz. Esse trem era paradoro, vinha parando em todas as estações, do Engenho de Dentro a Cascadura. A turma desabava toda em Oswaldo Cruz, a maioria. Outros iam para Bento Ribeiro, Madureira e adjacências. Ali passava-se o samba. Já começava a passar o samba na Central, enquanto esperava a hora do trem. O pessoal ia chegando quatro horas, quatro e meia, até seis e quatro, quando chegava o trem E uma turma ia de Oswaldo Cruz. Quando chegava umas cinco horas tomava um banhozinho, botava o paletó, enfiava o tamborim debaixo do braço e partia para lá para se reunir. Na estação D. Pedro II, o carro de prefixo Deodoro era a sede móvel da Portela, a sede volante. As pessoas iam de Oswaldo Cruz até a Central pra poder voltar junto. Nesse tempo não tinha roleta, não tinha coisa nenhuma. O sujeito entrava no trem, o condutor ia cobrando, picotando as passagens. Muita gente não pagava. O hábito de viajar no seis e quatro durou muito tempo. Meu pai era sapateiro. Eu ajudava a ele. Se acabava mais cedo não tinha importância: esperava o seis e quatro. Cheiroso era um mercador conhecido por esse nome porque vendia perfume. Alvaide até fez um samba citando os camelôs daquela época, descrevendo o que acontecia no trem¹⁴³.

Sendo assim, a primeira sede da Portela foi na casa de Paulo da Portela, na Barra Funda; a segunda, na Estrada do Portela nº 412, onde mais tarde foi construído o Bar do Nozinho – a história relatada acima se deu no intervalo entre a casa de Paulo e a segunda sede –; a terceira na Estrada do Portela, onde foi construída depois a Portelinha; a quarta, na Rua Arruda Câmara – que passou a se chamar Rua Clara Nunes¹⁴⁴ após a morte da cantora – o Portelão, considerado o maior espaço de samba entre as agremiações do Rio de Janeiro.

2.3 - A Invenção das Tradições: O pioneirismo da Portela

Outro ponto interessante é que na invenção das tradições¹⁴⁵ cada grupo quer se consolidar como pioneiro em alguns aspectos. Os relatos de Natal, colhidos por Hiram Araújo para o livro *Natal, o homem de um braço só*, reforça esse ponto de vista, tendo a Portela como a pioneira em vários pontos de solidificação para as escolas de samba.

A Portela inventou quase tudo em samba. Um dia Antônio Caetano veio com uma bolação. - Paulo, tenho uma idéia que é a maior novidade pra Escola. Vai ser uma traulitada. Aposto que todo mundo vai querer imitar a gente. Paulo participava de tudo. Era um verdadeiro comandante. Quis saber o que era. - É o seguinte, irmão. A Escola com esses caramanchões gastos, já não está impressionando mais. Todo ano é a mesma coisa. Vamos tirar essa merda e botar um troço diferente. Uma baiana que a gente faz de pasta, girando em cima de um globo terrestre. Isto quer dizer que o samba está acima de tudo. É fácil fazer. A gente prepara e põe em cima de uma carreta e aposto como vai ficar bonito. Paulo topou a idéia. E, em 1929, estava criada a primeira alegoria. Mas, ao aceitar a inovação, imediatamente propôs a sua. - Caetano, ao invés da gente cantar um samba, sem nenhum sentido, como a gente faz todo ano, que tal cantar a história do

¹⁴³ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela ...*, op. cit., p.43.

¹⁴⁴ Cantora de sambas bastante popular e ardorosa portelense, que faleceu no dia 2 de abril de 1983.

¹⁴⁵ Hobsbaw, Erick e Ranger, Terence, *A Invenção das tradições*, São Paulo: Cia das Letras, 2000.

que nós vamos apresentar no carro... E, assim, estava criado o esboço do primeiro samba-enredo.¹⁴⁶

Waldir 59, Dona Dodô, Monarco e outros integrantes da Portela¹⁴⁷ também demonstram essa ação de querer garantir a tradição através da permanência dos quesitos que dão identidade às escolas de samba e que foram criados desde os anos 30. Como foi a Portela que “inventou” a maioria dos elementos que são marca registrada dessa manifestação carnavalesca, o seu lugar entre as principais agremiações deve ser preservado, mesmo em tempos de profissionalização e disputa cada vez mais acirrada.

Um dos grandes vencedores de sambas-enredo da história do Carnaval é Waldir 59, que compôs vários sambas que ajudaram a Portela a ganhar diversos campeonatos. Perguntado sobre as transformações das escolas de samba da década de 30 em relação aos dias atuais, o sambista fez uma análise interessante dessa “evolução”, lembrando as características que balizavam os desfiles dos tempos iniciais.

Ah.. Totalmente diferente. Começa por aí, não existia essa riqueza, não tinha luxo, não tinha esses carros... Era só o que, era a Comissão de Frente, o Abre-Alas, Baiana de Roda, Mestre Sala e Porta Bandeira e Bateria. Não tinha alas, não tinha nada disso. A primeira ala da Portela fui eu quem criou também. Aí começou a nascer em tudo que é Escola de Samba. Porque dentro dos quesitos lá do regulamento, a maioria lá é da Portela, a Portela que criou. A Portela criou Samba Enredo, Portela criou Enredo, Alegoria, era com corda, a gente desfilava primeiro, lá na Praça XI, com corda. Aí a Escola foi crescendo, mas era umas 500 pessoas, a bateria tinha 30, agora é trezentos... Então você já viu, né? Aí chegou aonde nós chegamos... Mas muita batalha, muita batalha e a Portela chegava e ganhava mermo.¹⁴⁸

Novamente citamos Natal da Portela trazendo essa idéia da invenção das tradições através da Portela, que por reunir um time de “bambas” usava sua criatividade para marcar um diferencial entre as agremiações. Um ponto que se percebe é o desejo de se diferenciar em relação aos ranchos, que nos anos 30 e 40 superavam de largo a atenção da imprensa e do público em geral. O relato abaixo marca também uma descrição sucinta de como uma escola de samba desfilava nesse momento seminal dessas agremiações no carnaval carioca.

¹⁴⁶ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit. , p. 95.

¹⁴⁷ Entrevistas realizadas na Feijoada da Portela em 06 de janeiro de 2007, presentes no documentário *O Estado Novo da Portela*, Guilherme José Motta Faria, 2007.

¹⁴⁸ Depoimento de Waldir 59 para o Documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

A Escola de Samba da década de 30 era completamente diferente da atual. Primeiro, vinha a comissão de frente. Depois, o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira. Mais atrás, as baianas e, encerrando, a bateria. - Antigamente, quase todo mundo saía de baiana. E não era viadagem não. Muitos valentes metiam a baiana e, por baixo da saia, prendiam a navalha. Na hora da porrada era aquele carnaval. Saíam de baiana o Claudionor, o Ventura, o Manuel Bam-Bam-Bam e outros da pesada – relembra Natal. A Escola tinha, no máximo cem pessoas. Duzentas, já era uma enormidade. E não havia esse negócio de levar samba no microfone. Era preciso ter garganta. - O Claudionor, o João da Gente e o Alcides, as maiores vozes da Escola, tinham um gogó que eu vou te contar... Um dos cantores, que também era o diretor de harmonia, ficava numa extremidade e o outro, no lado oposto. A Escola levava a primeira parte do samba em coro e eles, um de cada vez, improvisava a segunda.¹⁴⁹

O professor de Artes e pesquisador de carnaval, Felipe Ferreira, fala desse momento inicial das escolas de samba, corroborando a visão do número ainda pequeno de componentes e apontando um dado bastante importante, que situa na sonoridade esse princípio de tradição. Seria para o pesquisador a música, a melodia e a sincopa o que marcaria a diferença em relação às demais manifestações carnavalescas.

A idéia de Escola de Samba vai se formando com muito vagar. A gente, lá no final dos anos 20, em 29, tem relatos de que a primeira escola tenha surgido em 28, seria a deixa falar, mas esse processo, esse momento em que se cristaliza, por exemplo, esse termo Escola de Samba, ele ainda não foi captado. A gente tem relatos, tem discursos, trazendo para si o momento da formação dessa nomenclatura, Escola de Samba, mas ainda não se percebeu quando é que esse termo surge. A gente percebe que só nos anos mil novecentos e trinta e poucos é que existe essa idéia de Escola de Samba. Só que não é o que a gente pensa. Quando a gente fala em Escola de Samba nos anos 30, é muito diferente do que a gente entende como Escola de Samba hoje. E isso é muito perigoso, essas nomenclaturas são perigosas, porque Escola de Samba de 35, então você imagina uma Escola de Samba igual ao que era hoje, só que menorzinha. Mas elas eram muito diferentes. As primeiras escolas de samba, na verdade, eram grupos de pessoas cantando. Não tinha essa visualidade que a gente entende hoje como Escola de Samba. Era quase como se fosse um grupo de cantores e de pastoras. O que se chamava de Escola de Samba, nos anos 30, era a sonoridade daquelas pastoras cantando com, imagino, aquelas vozes agudas, como a voz das pastoras hoje, que foi uma sonoridade que causou muita atração naquela época. Só depois, lá pros anos 40 que as Escolas começam a se organizar como estruturas, como formas de desfilar. Nos desfiles, a gente fala assim, as Escolas de Samba se apresentavam em cima de tablados, então você imagina, é estranho, a Escola de Samba subir de um lado, se apresentar e descer do outro, é um pouco estranho você pensar isso, mas por quê? Porque a Escola de Samba era um grupo, que subia ali em cima do tablado, cantava, as pastoras cantavam, vamos dizer, evoluíam, se mexiam, e saíam pelo outro lado. Não era um desfile que acontecia em cima de um tablado. Esse desfile em cima do tablado vai acontecer, lá pelos anos 50 e 60, mas elas, durante muito tempo eram esses grupos, elas foram aos poucos se transformando naquilo que a gente entende como Escola de Samba hoje.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit., p. 93.

¹⁵⁰ Depoimento de Felipe Ferreira para o Documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

Ainda pensando acerca do que caracterizava uma escola de samba, nos anos 30 e 40 do século passado, encontrei diversas transcrições que me permitem entender como se estruturava essa modalidade de agremiação carnavalesca, com suas especificidades. Sergio Cabral, Edson Farias, Monique Augras, Candeia, Isnard, Hiram Araújo comentam sobre esses itens em seus trabalhos. Escolhi a narrativa de Rachel Soihet que extrai dos já citados autores, sobretudo os ligados ao universo das agremiações, como Candeia e Isnard Araújo para relatar o que era uma escola de samba em desfile nos tempos da Praça Onze.

Assim, a escola de samba – manifestação máxima do carnaval carioca – assinalou o triunfo da cultura popular. Os segmentos populares nela se afirmaram, pois encontraram formas alternativas de organização, o que lhes possibilitou também coesão e a legitimação de sua identidade, transformando-se num canal de expressão pública e oficial de suas necessidades, desejos e anseios. De maneira geral, a princípio, a estrutura das escolas era a seguinte: à frente vinha o “pede-passagem”, uma tabuleta com o símbolo e o nome da escola. Logo atrás, colocava-se a “comissão de frente”, naquela época também chamada “linha de frente”. Em seguida, a “porta-bandeira” e o “mestre-sala”. Atrás deles, o primeiro puxador do 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 puxador e o segundo verzejador. No final, precedida por seu diretor, a bateria, que não era, obrigatoriamente, fantasiada. Em torno do caramanchão, limitadas pelas filas de baianas, evoluíam as fantasias. As alas foram aparecendo depois.¹⁵¹

Com essa configuração que buscava referências nos desfiles dos Ranchos e das Grandes Sociedades, as escolas foram se constituindo. A presença do caramanchão era um ponto forte dessa ligação. Feito de bambus envergados, como nas festas juninas, eles eram enfeitados com fitas de papel nas cores da agremiação¹⁵².

Apesar de várias semelhanças, algo de novo marcou desde o início a trajetória das escolas, pois o que dava um toque de originalidade às agremiações era o ritmo e a melodia do samba. Nenhum sambista daquela época colocava em cheque a autenticidade e o pilar inicial introduzido pelo “pessoal do Estácio”, que mesmo tendo disputado as competições como Rancho, foi batizado como Escola de Samba.

Isso não significa dizer que não existiam batuques e ritmos percussivos em outras regiões. Pelo contrário, as tradições da musicalidade das modinhas, lundus, polcas e maxixes, além de um manancial de ritmos advindos da religiosidade do candomblé, eram escutados em diversos cantos da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto é inegável a

¹⁵¹ Rachel Soihet, A subversão pelo riso – ..., op. cit., p.150.

¹⁵² Edson Farias, *O Desfile e a Cidade:..., op. cit.*, p.162.

predominância dos sambistas do Largo do Estácio, tendo a frente à figura de Ismael Silva.

Outra tradição inventada, instituída desde o início, foi a participação de uma ala de baianas. Esse grupo seguia nas laterais, ao lado das cordas, em fila indiana, próximas a bateria. Até os dias atuais sua presença é obrigatória no desfile. Tornaram-se, assim, elementos rituais e sacralizados, pois representam a própria gestação do samba, que aconteceu pela Praça XI, nas casas das tias baianas e em especial da Tia Ciata¹⁵³.

Outro ponto de referência desta ala é a homenagem que está implícita nos rodopios característicos de sua própria evolução¹⁵⁴, que nos evocam os rituais do candomblé com as mães de santo, girando no centro do terreiro. Essa liderança sempre destacada das *babalorixás* e mães de santo em geral no mundo do samba, sobretudo em seu início, guardam essa posição destacada e de importância fulcral para a composição de uma escola na avenida. Assim sendo: *Até hoje, nestas partes da escola só entram as pessoas mais íntimas da comunidade e da escola de samba*¹⁵⁵.

Nos primeiros anos, as fantasias eram bem simples. Os homens usavam tênis, paletó geralmente de cetim na cor da escola, calça branca e boné. Também no início, muitos homens vestiam-se de “baianas”, mesmo quando as mulheres começaram a sair. Talvez isso ocorresse para equilibrar o número de mulheres, que eram poucas. Muitos falam que os mais valentes saíam de “baiana” para esconder a navalha, sendo sua valentia representada por um colar de macarrão, pintado de vermelho – e “quanto mais colar de macarrão, mais valentia”. Na Portela, saíam como baianas Manoel Bam-bam-bam, que era o valente, e Claudionor, um dos maiores sambistas da escola. As mulheres também se vestiam de baianas, sendo a saia muitas vezes de chitão estampado. A fantasia alusiva ao enredo teria começado em 1953.¹⁵⁶

Mas de quem teria sido a idéia da homenagem e da demarcação de uma tradição que perduraria por tanto tempo? No trabalho de Maria Thereza Melo Soares aponta-se esse gesto inaugural na direção de Ismael Silva.

Ismael Silva não só sugeriu como exigiu que houvesse uma ala de baianas no Deixa Falar, antecipando-se ao que veio a ser uma obrigatoriedade depois de 1933. Um detalhe curioso é que, dada a resistência de muitas famílias que limitavam a participação

¹⁵³ Hermano Vianna, O mistério do Samba, op. cit., p. 112.

¹⁵⁴ Trato aqui evolução não como avanço, transformação e sim como um dos quesitos em julgamento referentes ao desfile, da forma do cortejo da escola em si.

¹⁵⁵ Nelson da Nóbrega Fernandes. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. 1. ed. Rio: SCDGDIC – Arquivo Geral da Cidade – RJ, 2001, p.56.

¹⁵⁶ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso* ..., op. cit. , p.130.

das mulheres no Carnaval, nos primeiros tempos as alas das baianas eram formadas por homens e não por mulheres de certa idade, como mais tarde se tornou a regra¹⁵⁷.

Porque os homens saíam de baiana... As meninas, as senhoras, pra saírem... As moças, o presidente tinha que ir em casa, pedir a mãe pra sair... E a senhora, o marido tinha que deixar. Não era abertamente igual agora.¹⁵⁸

Os participantes do samba eram tão malvistas que, nos primeiros tempos, Paulo da Portela, fundador da escola, encarregava-se de apanhar em casa cada uma das moças que desfilavam. Na volta repetia o roteiro, devolvendo-as pessoalmente às famílias. Tia Vicentina, baiana da Portela, confirmava tais cuidados: “Havia muito respeito nas escolas daquele tempo, ninguém mexia com as moças, todas de família. Para evitar aborrecimentos, nós descansávamos longe do resto da escola.”¹⁵⁹

Desde meados dos anos 1980, a ala de baianas tem ficado no “olho do furacão” das análises que são feitas anualmente nos desfiles. Não por conta de sua presença, mais do que garantida como necessária e obrigatória, e sim por conta de que nesta ala, está se verificando uma revolução estética que reflete os novos rumos do carnaval carioca.

Se antes os representantes das escolas faziam questão de não *inventar* na ala das baianas, e sim manter os elementos característicos (turbante, torso, pano da Costa da Mina, colares em profusão), após a ascensão da figura dos carnavalescos, a partir dos anos 1960, passamos a assistir um festival de experiências com essa ala¹⁶⁰, que também passou a integrar o desfile, ajudando a contar o enredo. Novamente a dicotomia tradição x modernidade se colocava na pauta de discussões e permanece a cada desfile.

Na linha teórica, adotada para esse trabalho, encontrei eco na pesquisa de Edson Farias, que explicita essa primazia da turma da chamada Cidade Nova, que aproveitava e absorvia as influências de um caldeirão cultural que os circundava e a partir de sua apropriação e transformação em práticas culturais passaram a atuar como agentes multiplicadores do novo ritmo lastreado no esquema *bumbum, paticumbum*,

¹⁵⁷ Maria Thereza Melo Soares, *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio: FUNARTE, 1985, p.99.

¹⁵⁸ Depoimento de Tia Dodô para o Documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

¹⁵⁹ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso...*, op. cit., p.132.

¹⁶⁰ Um acontecimento paradigmático foi no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1985 em que o carnavalesco Fernando Pinto trouxe as baianas vestidas de constelação usando ainda capacetes de astronautas.

prugurundum, tradução do trinômio básico da Escola de Samba: canto/dança/evolução, baseado no impulso rítmico proporcionado pela bateria¹⁶¹.

Ocorre que os homens ligados ao samba na região do Largo do Estácio de Sá freqüentavam um universo comum – bares e teatros de revista da Praça Tiradentes ou a área em torno da Praça XI, pontilhada por cineteatros, casas de partituras e dança, cervejarias, além de jornais – dos artistas e dos representantes das casas de gravação de discos. É nesse intercâmbio que anexam ao ritmo sincopado o rebuscamento literário típico da melodiosa música popular do momento, início do século XX. Os homens do samba eram também ligados aos Ranchos. E serão exatamente os personagens que fundam o Bloco Escola de Samba Deixa Falar do Estácio de Sá, em 1927. Agem como verdadeiros mediadores culturais, pois segundo alguns intérpretes, o bloco, cujo objetivo era tornar-se um Rancho, começa a fazer exposições em diversas regiões periféricas, acompanhando o itinerário da linha férrea, (...) ¹⁶²

Em relação ao espaço geográfico onde essa gênese se deu, contando com essa possibilidade intensa de contato com a diversidade cultural, encontrei no artigo *Cidade-Coração* uma descrição bastante convincente do papel central e aglutinador exercido pela Praça Onze, no epicentro da Cidade Nova, onde o Estácio figurava como um dos mais importantes locais desse processo.

A praça Onze era o centro popular da cidade e também o centro da Cidade Nova. Bares, samba, carnaval, choperias, bilhar, armazéns, barbearias, restaurantes, leiterias, cinemas, escola, praça, chafariz, vida! Todo dia, toda hora! Negros, nordestinos, portugueses, poloneses, enfim a cidade havia chegado no Brasil, e ali fora criado o tipo e a alma carioca, resumo de tudo, de todos, de todas as nações, línguas, Zé Pereira, maxixe, marchinha, chorinho, ranchos, fundo de quintal, candomblé, São João, abre-alas, Chiquinha Gonzaga, Donga, Pixinguinha, Sinhô, João da Baiana e Tia Ciata, Heitor dos Prazeres, Cartola, samba, futebol, blocos! ¹⁶³

No texto do arquiteto e urbanista se destaca uma frase que sintetiza e parece dar conta da importância e centralidade desse espaço para a dinâmica cultural da cidade, pois para ele: *A praça Onze era o coração da Cidade Nova, o coração da cidade e o coração do Brasil* ¹⁶⁴.

A cidade Nova era então um rebatimento da cidade histórica, e também um complemento do Centro da cidade. Mas por possuir uma proximidade maior com as áreas *habitacionais*, e também uma conexão com a praça Onze, transformou-se no verdadeiro *coração* pulsante da cidade, e reflexo de todas as fusões brasileiras em constante processo de interação diante da representatividade da capital. Estava pronto, assim, o complemento do Centro da cidade após a

¹⁶¹ Edson Farias, *O Desfile e a Cidade: O carnaval-espetáculo carioca*, op. cit. , p.130.

¹⁶² Idem, p.129.

¹⁶³ Paulo Roberto Brandão Fonseca, *Cidade-Coração*, Revista Acervo- Arquivo Nacional – volume 17 , nº 01 , Jan/Jun 2004, p. 57-58.

¹⁶⁴ Idem, p. 59-60.

realização do canal do Mangue. A cidade ocuparia finalmente o território da Cidade Nova, com vida e comércio e dentro de uma espontaneidade brasileira (carioca) muito maior que a cidade histórica. Para isso, levaria muitos anos, muitas transformações¹⁶⁵.

Apesar de toda a importância histórico-cultural do espaço físico, a Praça Onze, situada neste complexo da Cidade Nova foi subjugada, no início dos anos 40, pelo processo de modernização que reestruturou a dinâmica interna da cidade, com a criação da Avenida Presidente Vargas.

Essa via expressa, de tamanho “colossal”, sobretudo em relação ao espaço físico das ruas do centro do Rio nos séculos XVIII e XIX, soterrou toda uma tradição cultural que ali era cultivada. Espaço mítico das tias baianas, como a já citada Tia Ciata, muito pouco restou desse tempo. Interessante notar, entretanto, que o samba das escolas resistiu a essa ação interventora do Estado e a partir dos anos 70 teve na Rua Marquês de Sapucaí seu endereço mais importante.

Lugares como a praça Onze, pólo gerador e aglutinador de culturas e poesia, formador do espírito e da alegria carioca, foram totalmente perdidos. O seu casario comercial, recuado do eixo da avenida, só desapareceria em 1957, e jamais seria reconstruído. Até hoje poderia estar lá, gerando vida e servindo a população circunvizinha. Ruas como a General Pedra, que compunham o bairro com a praça, também desapareceram, e com ela o futebol, as peladas, a amizade de fundo de quintal, os casarios de pé direito altos, a alegria e a vida do lugar. É claro, permaneceu o samba, resultado agora dos morros próximos e distantes, terrenos baldios, galpões comerciais diante de ruas sombrias, e alguns moradores insistentes. Perto da praça Onze, apenas um prédio habitacional, apelidado de “Balança mas não cai”, devido à sua alta densidade habitacional e diversidade, e mais nada...¹⁶⁶

Um dos símbolos máximos da Portela, que constitui o elo de ligação emocional entre a comunidade e os torcedores da agremiação é a figura da águia. Presente desde o início da fundação como imagem na bandeira da escola é a partir do carnaval de 1968 que ela se torna um símbolo materializado em alegoria e especialmente em Carro Abre-alias para abrir os desfiles da escola.

O primeiro e único símbolo da Portela foi a nossa conhecida “Águia”, criada na fundação da Escola por Antônio Caetano. (1925/1926). Caetano ao desenhar a bandeira criou o símbolo adorado e venerado pelos portelenses. O criador do símbolo portelense narra que imaginou o “condor” porque voa mais alto, prevendo desta maneira as conquistas da Portela.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Idem, p. 61.

¹⁶⁶ Idem, p. 64-65.

¹⁶⁷ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escolas de Samba, ...*, op. cit., p. 13.

No Brasil a utilização da águia como símbolo esteve presente, revelando um entrelaçamento entre as questões políticas e as representações sociais. Rui Barbosa, considerado um dos políticos mais influentes do final do século XIX e início do século XX, era chamado de *a Águia baiana* e entrou para a história como o *Águia de Haia*, por causa de sua participação na cidade holandesa, na qual proferiu um célebre discurso. O Palácio do Catete, residência presidencial até os anos 1960, tem o seu telhado adornado por diversas imagens do pássaro e ganhou por muito tempo a alcunha de o *palácio das águias*.

No carnaval carioca, os símbolos sempre tiveram um lugar especial nas mais diversas manifestações. A poderosa águia, também mereceu destaque, estando invariavelmente relacionada as grandes conquistas e inovações. O *Clube dos Democráticos*, uma grande sociedade fundada em 1867 tinha a águia em seu estandarte, ilustrada ao lado das cores preta e branca. Além de inúmeras inovações para o carnaval, destacando-se o primeiro carro alegórico da história da folia carioca, a Águia dos Democráticos esteve presente em momentos importantes da História do Brasil, como nas campanhas pela abolição da escravatura e pela proclamação da República. A Águia "altaneira" trazia no bico o nome dos Democráticos e cruzou os séculos XIX e XX recebendo alguns dos maiores nomes da vida social brasileira¹⁶⁸.

Em 1907, o Ameno Resedá trouxe a figura da águia para participar também nas apresentações dos ranchos. Responsável pela grande transformação que ocorreu nessa manifestação carnavalesca, o Ameno Resedá modificou definitivamente o rumo do carnaval carioca. A águia seguia sua trajetória gloriosa, escrevendo a história da cultura do Rio de Janeiro. No revolucionário rancho, a idolatria pode ser verificada em versos como esse, de Mut & Jeff: *Águia altaneira, dominante e ousada Teu porte altivo na lenda encantada Traduz os feitos que nos diz a história!*¹⁶⁹

A saga da águia teria que continuar, e após alçar seu majestoso vôo sobre os ranchos e as grandes sociedades, pousou nas nascentes escolas de samba. Agora,

¹⁶⁸ Jota Efegê, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio: FUNARTE-MINC, 2007, p.75.

¹⁶⁹ Renata de Sá Gonçalves, *Os ranchos pedem passagem*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas C / CDIC, 2003, p.75.

envolvida pelo manto azul-e-branco da Portela, a "rainha dos céus" continuaria a deixar sua marca, determinando os destinos do carnaval carioca.

A Águia portelense foi concebida por Antônio Caetano, e desde os primeiros anos da década de trinta tem destaque no espaço mítico do samba, ganhando epítetos na imprensa carioca como *Gloriosa Águia altaneira, soberana das passarelas, majestade do carnaval*.

A Águia da Portela evoluiu ao longo dos carnavais. Das concepções ingênuas dos primeiros anos, passou a bater as asas no final dos anos 70 e no final da década de 80 saía do chão graças a um elevador. Hoje, a Águia da Portela é sempre a alegoria da escola tratada com mais cuidado, recebendo os mais modernos recursos tecnológicos. A Águia portelense é o símbolo mais admirado, respeitado e festejado entre todas as escolas de samba. A Águia sempre goza de destacado lugar em seus desfiles. Sua entrada na avenida é um dos pontos altos do carnaval carioca, cercado de mistérios e segredos.

No sistema totêmico das sociedades "primitivas", os animais exerciam grande influência na organização social dos antigos clãs. Eles cultuavam suas imagens sagradas, reconhecendo nelas sua unidade enquanto grupo. Em um tipo específico de rito, os chamados "ritos miméticos, os membros adotavam comportamentos inspirados em seus hábitos mais significativos¹⁷⁰.

Assim, nos clãs que cultuavam a imagem da cobra, por exemplo, os indivíduos poderiam rastejar ou adotar outros movimentos que lembrassem esse réptil. Sendo uma ave, os membros procurariam imitar os sons, o bater das asas e outras características inconfundíveis.

E a águia, ao longo da história da Humanidade, desde a remota Antigüidade, está associada a poder, força, robustez e velocidade. Talvez mais do que qualquer outro animal, a imagem poderosa da águia nunca tenha passado despercebida aos olhos humanos.

Na Bíblia, o evangelista João é comparado a uma águia, pela profundidade dos seus escritos e capacidade de ver longe, observar as coisas do alto. A águia, animal sagrado de Júpiter, era o símbolo do próprio Império Romano. À frente das legiões, o

¹⁷⁰ Fabio Oliveira Pavão, Uma comunidade em transformação: Modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2005.

aquilifer transportava uma águia de bronze. É também um animal anunciador de bons presságios. Uma águia pousou no ombro de Cláudio quando este atravessava o "forum", o que foi interpretado como sinal de que o Império lhe estava destinado.

Na Idade Média, encontramos em vários brasões de famílias a águia como símbolo. Sua presença insinua força, grandeza, coragem, nobreza de condição. Os anos passaram, a humanidade mudou, mas a águia está sempre associada ao poder, mesmo que esse poder seja exercido em prol de algum objetivo sórdido e cruel, como nos símbolos nazistas e no emblema da águia-dourada, de Napoleão Bonaparte. O emblema dos Estados Unidos também é uma águia, a águia-de-cabeça-branca, ou águia careca, símbolo máximo da nação mais poderosa do mundo contemporâneo.

Natal, um dos grandes líderes da Portela, dizia que o sambista de Madureira deveria pisar na avenida como uma águia, sambando com a destreza de sua ave-símbolo¹⁷¹. Evidencia-se, assim, o poder da águia como inspiração dos portelenses, ressurgindo na avenida de desfile as práticas rituais mais elementares da existência humana.

Dentro do quadro de tradições inventadas, uma que também chama a nossa atenção é a da escolha das cores da escola. Se nos dias de hoje reina a policromia e uma dessacralização desta marca identitária, nos primórdios das escolas essa era uma marca que definia a agremiação e como os enredos seriam pensados. A combinação das cores, geralmente no sentido binário, balizava a forma plástica como aquela comunidade seria apresentada nos desfiles. Essa questão, banalizada nos desfiles dos anos 90 em diante, encontra ainda nos sambistas mais antigos um traço de resistência: *Se é Portela conforme eu sou, tem que ter amor a sua escola... Agora, eu nunca saí em outra escola... Eu acho que a pessoa que é uma coisa, que é Portela, que é conforme você tá falando, num tem braço pra suspender pra tá em outra Escola, com outra cor de roupa!*¹⁷²

O azul e branco é marca de várias escolas e tem na Portela seu sentido mais profundo. Por conta de ter sido a primeira escola, reconhecidamente de importância a marcar seu nome na história do carnaval carioca, essa combinação de cores parecia ser de propriedade da escola de Oswaldo Cruz e Madureira e as demais que também escolhiam essa cor pareciam somente imitar a escola-matriz.

¹⁷¹ Hiram Araújo e Amauri Jório, *Natal, o homem do braço só*, op. cit. , p.98.

¹⁷² Depoimento de Tia Dodô para o Documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

O relato em relação a essa escolha, feito por Natal, dá conta da importância dessa ação que criaria as relações fundamentais entre a agremiação com sua comunidade através das cores de sua bandeira.

Naquela época, também não havia uma cor definida para as Escolas de Samba. Cada qual saía com uma e quase não se diferenciavam. - Quando terminou o carnaval de 1931, houve uma reunião na casa do Sr. José Espinguela, um mangueirense doente, sambista respeitado, que morava no Engenho de Dentro. Cada agremiação mandou seu representante. O Paulo foi pela Portela; Ismael, pelo Estácio; O Saturnino pela Mangueira; Zé Comissário, pela Favela; e o Paulo Pereira Filho, pela Unidos da Tijuca. Foi uma discussão danada. Cada um queria uma cor para sua Escola. Quase todo mundo queria ser azul e branco. O tempo quase fecha. Teve um, metido a mais valente, que deu logo uma sugestão em todo mundo, dizendo que as cores da sua escola, seriam azul e branco e que não tinha pra mais ninguém. Foi aí, que o Paulo, muito malandro, deu idéia de um sorteio. Todos toparam. Cada um tratou logo de pegar o seu papel. O Paulo pegou o que sobrou. Todo mundo foi abrindo o seu: O Estácio tirou vermelho e branco; a Mangueira verde e rosa e assim por diante. Quando o Paulo abriu o seu, tava lá o nosso azul e branco. Justamente o que todos queriam...¹⁷³

Tratado como um “manto sagrado”, as cores criavam essa mística de devoção, paixão e desejo de se exibir. Excluía os diferentes e criava um sentimento de pertencimento a quem comungava daquela família. É bastante comum, até os dias de hoje, na gravação dos sambas ou nos desfiles, como um grito de guerra, a utilização de termos como *nação*, *família*, *comunidade*, todas tentando criar uma identidade que aglutina os iguais em torno de uma bandeira.

Em todo esse processo, extremamente intenso, da formação das escolas, em que muitos personagens se tornaram emblemáticos, sem sombra de dúvidas a figura de Paulo da Portela ganha contornos quase míticos. A sua atuação será melhor discutida no item posterior, mas cabe ainda neste tópico, sobre a *invenção das tradições*, utilizar o relato de Edson Farias, onde tanto se destaca a questão da circularidade cultural que Paulo e os demais portelenses estavam inseridos, refletidos nas novidades que foram sendo adotadas nos desfiles da Portela, quanto as ações pioneiras da Escola de Madureira que foram sendo absorvidas pelas demais agremiações.

(...) A ambientação de Paulo nesse espaço e o trânsito de ideários e técnicas viabilizado pelas redes viárias já implantadas na cidade, sugerem as razões do pioneirismo da Portela (agremiação por ele comandada na época) em introduzir novidades administrativas, criando departamentos e comissões especializadas – numa das quais foi alocada a mão-de-obra técnica dos profissionais do teatro de revista e do Arsenal de Marinha, envolvidos com a feitura dos cenários. Ou ainda, o

¹⁷³ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit. , p. 94.

fato de ter sido essa Escola que extraiu dos Ranchos e das Grandes Sociedades os elementos alegóricos, alas e a comissão-de-frente (com trajes inspirados nas roupas dos dançarinos dos musicais da companhia cinematográfica estadunidense *Metro Golden Mayer*, isto é, cartola, fraque e bengala). O mesmo intercâmbio possibilita a Portela, antes das demais, usar espelhos e plumas ou apresentar carros alegóricos com efeitos especiais. Igualmente, também a Portela é a responsável pela consolidação feminina no interior das Escolas, fator decisivo para que dissolvesse a acoima de ser o evento uma arena na qual se degladiavam arruaceiros irresponsáveis. Será a partir de uma idéia, também, de Paulo que, em 1939, pela vez primeira, música e enredo são combinados. O tema era *Teste do Samba*; os componentes vieram de alunos e Paulo, de professor, tendo como alegoria um quadro negro. (...) Foi também com a Portela que a instituição do “livro de ouro” tomou impulso. Os comerciantes de Madureira (um bairro na época com 150 mil habitantes e 200 estabelecimentos comerciais) assinavam e doavam valores monetários à Escola. E por isso, a figura do “patrono” ali aparece pela vez primeira com força; o banqueiro do já popular jogo do bicho, José Natalino da Silva – o lendário Natal –, ascende no interior da entidade e do próprio Carnaval da cidade, como o “patrono da alegria”. É ele o embrião do tipo de comandante que nos anos de 1970 se consolidará.¹⁷⁴

Outra invenção, que surge neste período, era a utilização de uma *comissão de frente* para apresentar a escola no momento do seu desfile. Já preocupados com os sambistas mais velhos, a manifestação que ainda estava dando seus primeiros passos tinha elementos que se mostravam preocupados em cultivar uma tradição, dar visibilidade aos mais velhos. Assim sendo, criava-se uma raiz, que aos olhos da comunidade consolidavam um processo que aparentava ter mais tempo do que realmente tinha.

... A Escola que lançou a “Comissão de Frente” foi a Portela e naquela ocasião chamava-se “Comissão de Destaque”. A finalidade era, principalmente, mostrar ao público os participantes antigos da Escola, que não tinham mais oportunidade de desfilar em alas ou em funções que exigem habilidade e juventude. Esses elementos eram fundadores ou colaboradores da fundação, eles eram, encarregados de apresentar a Escola, vinham andando exibindo seu chapéu com cortesia.¹⁷⁵

Novamente a Portela era incensada como criadora de modismos e como a cada ano a escola se consolidava como campeoníssima, suas criações tornavam-se modelo e, conseqüentemente, incorporadas nas práticas das escolas de samba, inventa-se assim mais uma tradição, que só em meados dos anos 1980 vieram a ser substituídas por shows coreográficos de grande impacto.

Essas tradições inventadas entre os anos vinte e quarenta, foram de fato incorporadas pelo universo dos sambistas e são esteios presentes no âmbito estrutural

¹⁷⁴ Edson Farias, *O Desfile e a Cidade: ...*, op. cit., p. 159-160.

¹⁷⁵ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escolas de Samba, ...*, op. cit., p. 60.

das escolas. Muitas vezes, porém, são contestadas como um sinal de atraso por conta da sempre desejada chegada da modernidade. Essa relação dialética perpassa toda a história das escolas de samba que caminharam nesta tensão entre as tradições e as modernidades que se embatem constantemente e conseguem ditar o ritmo dinâmico que é a tônica dessa manifestação cultural. Com esse processo criativo e reflexivo ao mesmo tempo, as escolas conseguem oferecer um espetáculo sempre renovado, colossal e calcado nas tradições.

É importante destacar, que dentro desse quadro de apontamentos das tradições, do pioneirismo portelense e da mitificação das figuras de Paulo da Portela e de Natal, um processo se constitui com muito vigor, o uso da memória como repositório dos valores e das verdades construídas. Muito do que foi colhido, em termos de depoimentos, tanto da Velha Guarda da Portela, quanto de expoentes do samba de maneira geral aponta nessa direção. Os documentos escritos ficam em plano secundário, pois o que orienta essa construção é o apelo as lembranças e percalços a partir do evocado da memória.

Com essa percepção, acredito ser importante destacar alguns pontos sobre a relação intrínseca, mas por vezes problemática, entre história e memória. Sobre essa questão, pude estabelecer um diálogo para a produção desta pesquisa, pois dentro do rigor do método histórico é preciso criar redes de segurança quando se navega nos mares da história tendo como bússola a memória.

Cabe dizer que, assim, o estudo recente está marcado por situações nas quais a história subverteu a memória e a memória subverteu a história. Isso não sugere apenas uma contradição ou paradoxo, mas, sobretudo uma tensão útil que contribuiu para que os historiadores focalizassem a problemática da própria memória coletiva. Na medida em que os historiadores orais confrontavam evidências de ambos os processos em seus textos de entrevista, a complexa questão da interpretação ultrapassa em muito as teses românticas acerca da história alternativa de baixo para cima, que tantas inovações provocou nesse campo. Ao situarem a memória simultaneamente como fonte de alternativas e resistências vernaculares ao poder estabelecido e como objeto de manipulação ideológica hegemônica por parte das estruturas do poder cultural e político, os historiadores fizeram muito mais do que simplesmente incorporar a memória à sua coleção de ferramentas, fontes, métodos e abordagens.¹⁷⁶

Na perspectiva dessa memória coletiva, é apresentado um “passado glorioso”, razão de ser da própria Portela, pois desde o título de 1980, dividido com a *Beija-Flor de*

¹⁷⁶ Alistair Thompson, “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”, in Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (org.), *Usos e Abusos da História Oral*, 8. ed. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2006, p.77.

Nilópolis e a *Imperatriz Leopoldinense*, a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira não tem sido muito feliz¹⁷⁷.

Assim sendo, é melhor que, pela via das recordações, as evocações de um momento do passado, onde a escola era de fato um modelo a ser seguido, garantam na mística do carnaval carioca esse espaço reservado para a Portela. Os anos de crise e a falta de competitividade dos últimos anos embaçavam essa certeza da centralidade da agremiação, ainda nos dias atuais. A referência era sempre pretérita, colocando a escola como parte de um passado distante. A Portela e muitas vezes a *Mangureira*, por serem as primeiras agremiações sempre sofreram desse estigma, de serem tratadas mais como “peças de museu” do que “lampejos de modernidades”.

A memória é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Toda memória é, por definição, “coletiva”. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. Mas essa percepção difere segundo nos situemos na escala do indivíduo ou na escala de um grupo social, ou mesmo de toda uma nação. Se o caráter coletivo de toda memória individual nos parece evidente, o mesmo não se pode dizer da idéia de que existe uma “memória coletiva”, isto é, uma presença e portanto uma representação do passado que sejam compartilhadas nos mesmos termos por toda uma coletividade.¹⁷⁸

Ao mesmo tempo em que eram criticadas, boa parte dos sambistas mais antigos, contemporâneos aos campeonatos das duas agremiações, estruturavam sob suas escolas todo um jogo de valorização exatamente pela tradição que delas evocava. Com isso, o passado se torna aquele lugar ideal, “a idade do ouro do samba” que deve ser preservado para que a tradição não morra ou se perca por excessos de “modernidades”.

No que diz respeito a grupos, as memórias são consideradas individuais, mas ocorrem os maiores conflitos quando as pessoas insistem em que as lembranças dos outros sejam iguais às suas. Reuniões e aniversários são freqüentemente fóruns de áspersos debates entre os participantes sobre a memória de um evento, mesmo quando todos o testemunharam. Eles discutem o que se passou e que interpretação dar à experiência, o que costuma ser negociado pelo processo coletivo da rememoração. David Thelen nos lembra que, “como as memórias das pessoas conferem

¹⁷⁷ As melhores colocações foram em 1984, na inauguração do sambódromo, com o título de melhor escola de domingo, mas a Mangureira se tornou a supercampeã, vencendo no desfile da segunda-feira e no do sábado das campeãs. Em 1995 foi vice-campeã e em 2008 ficou em 4º lugar. Nos demais carnavais a luta foi maior para não cair, como tem acontecido periodicamente com a “rival” Império Serrano.

¹⁷⁸ Henry Rousso, “A memória não é mais o que era” in Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (org.), *Usos e Abusos da História Oral*, op. cit., p. 94-95.

segurança, autoridade, legitimidade e, por fim, identidade ao presente”, não é de surpreender que “os conflitos acerca da posse e da interpretação das memórias sejam profundos, freqüentes e ásperos”. Essa observação é particularmente evidente no transcorrer de entrevistas de história oral, quando historiadores como eu se vêem freqüentemente diante de histórias de passados pessoais que são meios de dar sentido à exclusão e à perda nas vidas atuais de idosos.¹⁷⁹

Pela via do respeito adquirido em quase um século do samba, aparentemente a Velha Guarda da Portela e da Mangueira parecem refletir o comentário de David Thelen, transcrito na citação acima. Acreditamos em suas narrativas e a absorvemos como verdades, ainda que eu não acredite em verdades absolutas, pois ela é transitória e relativa. É uma construção, a partir de um discurso de agentes que possuem ou lhes conferem autoridade¹⁸⁰.

Sendo assim, os sambistas dessas duas agremiações, em especial, são tratados como “baluartes”, presença viva desse passado que ainda é em parte preservado, por garantir a tradição. Com esse poder simbólico nas mãos, ou melhor, no discurso, esses agentes reconstroem a história a partir do “véu diáfano” da memória, que preserva, recria, ressalta e esquece de acordo com o que se deseja contar ou apagar.

Para essa pesquisa, percebi, entretanto, que não poderia abrir mão desse caminho, pois as possibilidades de resgate para a construção dessa história, *o Estado Novo da Portela*, só seria possível se além das fontes bibliográficas, documentais e periódicos, eu pudesse incorporar as narrativas de agentes que fizeram parte desse momento histórico.

Nesse contexto, as histórias orais ocupam um plano de destaque no conjunto de estudos inovadores, sobretudo nos campos da história social e cultural. Esses campos sofreram um profundo impacto, uma ação intensa de revisão sobre os conceitos de processo e explicação históricos. Até mesmo em áreas mais tradicionais, como a da história diplomática e política, essa incorporação foi percebida.

O que motivou esses estudos foram as novas metodologias fundamentadas no esforço de recuperar os pontos de vista, as lembranças e as experiências daqueles que normalmente ainda permanecem invisíveis na documentação histórica convencional. Também é relevante o fato de considerar, com seriedade, essas fontes como evidências

¹⁷⁹ Paula Hamilton, “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”, in Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (org.), *Usos e Abusos da História Oral*, op. cit., p.85.

¹⁸⁰ Ver Michel Foucault, *A ordem do discurso*, 14. ed., São Paulo: Loyola, 1996.

históricas. E ainda, o impulso de fazer a chamada “história de baixo para cima”¹⁸¹ que não significa apenas um assunto diferente, e sim um ângulo diferente de visão e a noção mais ampla do próprio processo de reconceber perguntas e respostas históricas.

Nesse esforço, não seria de mais afirmar que a história oral – juntamente com outros artefatos, dados e “textos” culturais – provou-se crucial para o processo de superar noções convencionais acerca do que vale como história e, portanto, do que a história pode contar. É nesse sentido que se pode falar – como meio de reunir essas amplas tendências acadêmicas – da memória subvertendo a história.¹⁸²

2.4 - Entre a civilização e a barbárie

Temos o hábito de deixar tudo para a última hora – ou para depois da última hora. Chegamos ao teatro quase sempre, quando o velório já foi corrido, a Missa, apenas o tempo de assinar a lista, ao jantar em casa amiga, quando a família já apresenta sintomas de inanição. E assim invariavelmente. Mas como todas, tem exceção essa regra: o Carnaval, que começando amanhã, Começa hoje: que existe antes do seu primeiro dia. Que tal nos virá ele, este ano? Agravar-se-á sua crescente decadência? Há quem veja aí um bom indício. Divergimos. Antigamente – na época dos grandes Carnavais – depois de 362 dias de vida séria, os três dias de pagode eram um regalo, uma compensação. As coisas, porém, mudaram (ou “progrediram”) muito. Hábitos modernos, moderníssimos etc., etc... De tal modo que o pagode passou a subdividir-se pelos 365 dias (no corrente, 366). Eis por que o Carnaval decái. Torna-se desnecessário. Até as Máscaras foram abolidas, por inúteis. Em resumo: O Carnaval perdeu a graça, ficou sem razão de ser. Esforcemo-nos, pois, para restituir-lhe todo o seu antigo esplendor; para que ele volte a ser uma verdade. Porque então, sim, tornaria haver juízo.¹⁸³

Desde o final do século XIX aos anos 30 do século XX, os cronistas carnavalescos emitiam seu parecer em favor da civilidade que os préstitos das grandes sociedades e dos ranchos representavam nos festejos carnavalescos. Os blocos e os cordões eram recriminados por conta de sua não organização e do caráter “anárquico” que lhes era característico. Dessa forma, essas últimas manifestações citadas eram tidas como símbolos da barbárie, herdeiras do carnaval do Entrudo, da selvageria e da falta de moralização que as outras manifestações, citadas anteriormente haviam conseguido.

O que se percebia é que quando as classes populares se exibiam e ganhavam as

¹⁸¹ Alistair Thompson, “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais” in Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (org.), op. cit., p75-76.

¹⁸² Idem, idem.

¹⁸³ Pequeno artigo, ocupando 1/8 da página, intitulado *Restauramos o Carnaval!*. Foi publicado ao lado da coluna “No Lar e na Sociedade” que sempre trazia dicas de etiqueta. O autor se mantém quase anônimo, só aparecendo essa denominação (– L.). *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1944, página 9.

ruas, a imprensa se manifestava com essa dualidade de visões. Quando eram espontâneas e livres, como os cordões, blocos e cucumbis eram tidos como bárbaras, até porque a presença de negros era maciça. Não podemos esquecer os discursos evolucionistas e, a partir do entre guerras, o discurso eugenista, que ganhava contornos de paradigma científico. Por outro lado, as Grandes Sociedades, representadas por parte da elite intelectual e contando com o patrocínio de grandes comerciantes, representava o carnaval civilizado, até porque essa manifestação cultural era inspirada nos moldes europeus.

O cronista Osório Borba, num artigo denominado *Sobre o Carnaval*, destila acidez em seus comentários, evocando um carnaval de tempos antigos como portador de civilidade.

Sem participar do ódio ao Carnaval, tão generalizado ultimamente entre nós, sobretudo entre as pessoas que podem fugir dele e sair, esta semana, para as delícias das viagens em trens superlotados e das estações de águas e das fazendas – hotéis superlotadíssimas compreendo essa (...) perfeitamente compreensível, pelo menos, o tédio que há de provocar em certas sensibilidades o Carnaval tal como é hoje. Não há festa ou tradição popular que se haja tão chocantemente descaracterizado quanto essa. Não se trata aqui de um acesso de saudosismo, desses que enchem de suspiros a literatura de evocação de dadas épocas da vida carioca, suspiros de velhice lírica que não se conforma com a passagem do tempo e julga ter vivido num momento excepcional e incomparável da existência do planeta. Trata-se da constatação de um fato. O Carnaval tinha um espírito, um caráter, criava um ambiente e um estado de alma, que já não é possível identificar, de modo nenhum, em nenhum dos seus aspectos, na estúpida gritaria coletiva sem sentido que é hoje. Não foi a toa que durante séculos ele encheu em toda a parte toda uma literatura fornecendo a poesia e a ficção um mundo de motivos líricos e graciosos, que hoje, quando aparecem nos contos ou nos poemas dos que vivem no passado, cheiram a bolor. Todas as sugestões poéticas ou romanescas das festas tipicamente carnavalescas desapareceram com a sua descaracterização. As intrigas e romances sutis do velho baile de (...), por exemplo. A proscrição da máscara matou um mundo de aventura, propícia a galanteria e a espiritualidade. Os brinquedos típicos ,o entrudo, granfinizando-se, transformando-se ,submetidos a normas e regulamentos, foram perdendo o interesse até o seu quase total desaparecimento. Os automóveis fechados suprimiram o corso, que era quase a última expressão de bom gosto no carnaval. Ficou a insipidez das multidões desfilando pelas ruas, simulando que se “divertem”, gritando pedaços de sambas e fazendo os ruídos menos musicais que é possível imaginar.¹⁸⁴

As manifestações que são comentadas, mesmo que o autor se esquive do termo, acabam sendo sim, saudosistas. Em contraponto, todas as novas manifestações, sobretudo as de caráter popular são listadas como barbárie e, portanto, dispensáveis, numa cidade que se queria ser moderna e elitizada.

¹⁸⁴ *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1944, p. 7 e 11.

Não há mais Carnaval com espírito, os acentos característicos, os imprevistos que eram encanto. Ela é hoje pouco mais do que uma farsa comum e geral na rua, apresentam para a maioria aquele mesmo tédio mortal que impregna o ambiente dos nossos cabarés. O folião solitário que era uma das raras sobreviventes do carnaval carioca, armando-se cada ano em “Carro de Crítica” para uma revista humorística (humorismo de melhor ou pior qualidade) aos fatos do ano, desde os acontecimentos históricos do mundo até os menores problemas da vida urbana, renunciou a Comemoração de suas bodas de prata com a folia, à sua 25ª exibição, este ano, explicando ao seu público “o motivo do forfait”: recuou diante do código onde se enumeravam as coisas que não podem fazer. Esta melancólica abdicação faz lembrar o desaparecimento virtual de outra instituição do Carnaval brasileiro: os préstitos, ao par do mau gosto geral das alegorias, onde uma arquitetura e uma escultura de estuque e papel armava pretensiosas obras de arte mais ou menos monstruosas, as “sociedades” faziam até alguns anos atrás a revista crítica e humorística aos fatos do ano, não raro cheio da melhor verve, de um senso de análise livre e inteligente, e, sobretudo de um salutar espírito público na crítica aos problemas e às suas soluções, as deficiências dos serviços públicos, aos erros da administração. Pouco a pouco as críticas foram se transformando em apoteose e cartazes. Assim desvirtuados que foram os préstitos e só pelas “obras de arte” das alegorias, convinha mesmo que eles fossem supressos e de uma vez.¹⁸⁵

Os ranchos, entretanto, ficavam no limite das duas categorias, pois eram conduzidos por esmagadora presença negra, sendo, portanto, do mundo da barbárie, mas essas manifestações alcançaram níveis de organização que lhes conferia o status de carnaval civilizado. Seus desfiles também atraíam intelectuais e artistas formados pela escola de belas artes, possibilitando assim que essas agremiações fossem aceitas pela imprensa como parte da festa do Rio civilizado. Um detalhe interessante, fazendo uma breve análise de discurso, é a denominação dos ranchos dentro do contexto carnavalesco para a imprensa carioca, pois pertenciam ao “Pequeno Carnaval”, enquanto as Grandes Sociedades faziam parte do “Grande Carnaval”.

As escolas de samba, criadas no final dos anos 1920, foram galgando espaços e na virada do milênio alcançaram o posto de símbolo máximo do carnaval da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil como um todo. Entretanto, a trajetória dessas agremiações é repleta de lances cuja dramaticidade estava sempre presente. De uma organização vista como marginal, em seus primeiros desfiles, as escolas de samba foram paulatinamente conquistando as camadas sociais mais privilegiadas e os meios de comunicação social.

Nesse embate entre civilização x barbárie, as escolas de samba se inserem num quadro de resistência com a lenta, porém gradual, aceitação como manifestação, desejada pelos cronistas carnavalescos. Nos primeiros momentos, essa relação se dá de maneira tensa, pois o próprio fato de os desfiles ocorrerem na Praça XI nos domingos de carnaval¹⁸⁶ simbolizava o descrédito que a imprensa conferia ao espetáculo. Nos

¹⁸⁵ As reticências indicam palavras inteligíveis nos microfílmes. *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1944, p. 7 e 11.

¹⁸⁶ O dia considerado nobre do carnaval era a Terça-feira gorda, quando aconteciam os préstitos das grandes sociedades.

primeiros desfiles, reinava um grande improviso, extensa demora e falta de organização, isso dava força aos argumentos de que essa manifestação era da estirpe dos cordões, portanto, estigmatizada como selvagem.

O cronista Aparício Torely ficou famoso na imprensa carioca por ter como pseudônimo um título de nobreza que era uma forma debochada de criticar os tempos faustos da monarquia. Sua coluna sempre apresentava uma frase que se tornou notória: *Amanhã tem mais pelo Barão de Itararé*. Num artigo agressivo, intitulado *Um Carnaval para a História: O enterro da terça-feira gorda, que é a mais magra do ano*, sua escrita revela preconceitos em relação aos festejos dos novos tempos. Também numa atitude evocativa repassa tradições dos antigos carnavais, em que a tônica era a diversão da elite.

Felizmente hoje é o último dia de Carnaval! Graças aos céus hoje vai acabar essa triste bombochata, essa fúnebre exibição, que, desde ante-ontem, se arrasta pelas ruas da cidade provocando um sentimento de Comiseração Coletiva. Sim. Para tranquilidade nossa, para felicidade de todos, amanhã vamos ter uma quarta-feira de cinzas diferente. Vamos acordar satisfeitos, experimentando uma sensação de alívio, assim como quem se vê livre de um longo e aflitivo pesadelo. Este carnaval, entretanto, vai ficar na história, pela tristeza que infundiu a todos os que o assistiram. Nenhuma nota de espírito, nenhuma manifestação de sincera alegria. Pelo contrário, dir-se-ia que este Carnaval foi organizado especialmente para comover os corações empedernidos, que não se abalam com simples palavras, mas que precisam ver os fatos com seus próprios olhos, para acreditar na nossa miséria e na nossa decadência. Mascarados sujos, sub-alimentados e mal-dormidos, organizam blocos que são verdadeiras alegorias inconscientes, representando o triste estado a que chegamos. Os cordões heterogêneos que se movimentam com moleza, bem pouco diferente das filas que vemos nos outros dias que não são de carnaval, formadas pelos pacientes fregueses do leite e da carne. Como um sinal alarmante de ausência de responsabilidade, num momento em que o país, mais do que nunca, precisa de homens, com atitudes viris, aparecem multidões de indivíduos vestidos de mulher! Francamente! Isso não é carnaval. Isso não é uma festa popular. Isso é uma tristeza! E tristeza por tristeza, é mil vezes preferível sofrer em silêncio, com dignidade, como os poetas desprezados, a ter que assistir os funerais desta terça-feira gorda, que é a mais magra do ano, com o contrapeso de sambas e batuques.¹⁸⁷

Por se tratar de um momento tenso na história mundial, com a Segunda Guerra em marcha, os cronistas acreditavam ser absurda a disposição da população carioca de brincar o carnaval uma contradição e, de certa forma, um desperdício de energia e criatividade. É possível visualizar no texto do Barão de Itararé ataques às diversões populares que deixa implícito sua visão valorativa, pois é notório que ele considera a forma de diversão das classes populares símbolo da selvageria e da nossa barbárie.

¹⁸⁷ *Diário de Notícias*, 22 de fevereiro de 1944, p. 2.

A organização e a estruturação das escolas de samba, em contra-marcha, foram se consolidando em curto espaço de tempo e, no recorte temporal estudado (1937-1947), o conceito das escolas refletidos na atenção que a imprensa passa a lhes dar, tudo isso vai sinalizando para a mudança de padrão que as agremiações passam a conquistar. O estigma de ser uma manifestação basicamente de negros ainda colocava as escolas de samba sob suspeição, mas a cada carnaval, lentamente os termos e as referências à barbárie foram dando espaços para discursos menos agressivos e até simpáticos.

Nos periódicos consultados, sobretudo *O Correio da Manhã*, a atenção em relação às escolas de samba foi se transformando ao longo do tempo. A princípio anódina em 1941¹⁸⁸, só havia comentários sobre os ranchos e as grandes sociedades, num artigo assinado por Afonso Costa não é citado o desfile das escolas de samba. Apenas uma breve nota do espaço onde esse evento acontecia, pois se fala da Praça Onze como espaço de diversão popular, das baianas e do ritmo da cuíca¹⁸⁹.

No ano seguinte, novamente se verifica uma pequena nota em relação ao espaço dos sambistas, muito embora a Praça Onze em si estava demolida para a construção da Avenida Presidente Vargas: *Tudo é grandioso nestes “Três dias de Folia” e não deve existir por esta vasta carnavacopolis um único personagem que resista ao prazer de um baile “granfino” ou ao de um samba na Praça Onze*¹⁹⁰.

O que se ressaltava eram as escolas de samba, mesmo que não as nomeassem dessa forma, pois o espírito do carnaval naquela praça era caracteristicamente o que apresentavam essas novas agremiações carnavalescas.

Revistando os periódicos de anos anteriores, temos um certo panorama dessa escassez de notícias e da imprecisão do conceito. No *Jornal do Brasil*, durante o período do carnaval de 1939, vimos notícias esparsas como a nota *Madureira e os dias de Carnaval*, noticiando a decoração do coreto do bairro com o tema *Marcha Vitoriosa*, numa alusão ao governo de Vargas¹⁹¹. Outra notícia sobre os preparativos de uma agremiação – *O Bloco Carnavalesco Escola de Samba “Toda mão dá” do bairro da Penha*¹⁹²– dava conta dos enganos do conceito. Verificamos que no mesmo nome estão

¹⁸⁸ *Correio da Manhã*, 23 de fevereiro de 1941, p. 3.

¹⁸⁹ *Correio da Manhã*, 25 de fevereiro de 1941, p. 3.

¹⁹⁰ *Correio da Manhã*, 10 de fevereiro de 1942, p. 3.

¹⁹¹ *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1939, p. 8.

¹⁹² *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro de 1939, p. 7.

reunidas duas manifestações bastante distintas, mas que naquele momento pareciam ser sinônimas.

Praticamente uma semana depois o mesmo jornal¹⁹³ fez uma descrição do Enredo do Bloco “*Não posso me amofinar*”, que apresentaria naquele ano *Manifestação ao Dr. Getúlio Vargas*, isso demonstrava como as agremiações estavam atentas aos acontecimentos políticos que as cercavam e de certa forma queriam estabelecer essa aproximação, que seria, aos olhos das comunidades, benéfica para o bairro e seus moradores.

O noticiário continuava a relatar os preparativos para o carnaval: *A E. S. Unidos Sempre de Caxias*, com o enredo: *Tudo pelo Brasil, homenagem ao Estado Novo*¹⁹⁴. Nessa notícia, apresenta-se o enredo da agremiação que, mesmo tendo as iniciais de Escola de Samba, participou do concurso de blocos e ranchos.

No dia seguinte, o destaque fica por conta do Coreto de Campo Grande, que teria como motivo de decoração o tema *Afirmção do Estado Novo*¹⁹⁵, numa atitude simpática da comunidade, que em conjunto com a atuação do Departamento de Propaganda, futuro DIP, preparavam no bairro uma homenagem ao presidente e ao regime instaurado ressaltando os motivos e símbolos do nacionalismo defendidos pelo governo.

Essa imprecisão do *Jornal do Brasil* se dava por conta de ser esse jornal um dos pilares da Associação dos Cronistas Carnavalescos, bastante voltados para os bailes nos clubes e os préstitos já tradicionais, onde o *JB* organizava o concurso de Ranchos e Blocos (Pequenas Sociedades) e dava grande cobertura às Grandes Sociedades em seus desfiles de carros alegóricos.

A cobertura do carnaval de 1940 pelo *Diário de Notícias* revela tanto traços da discussão sobre a decadência da festa para alguns cronistas, como a percepção do aumento de interesse nas festas da Praça XI, onde reinavam as escolas de samba. No editorial, na coluna *Golpes de Vista*, intitulada *O tumulto e a serenidade*, destaca essa percepção premonitória da direção do jornal.

Só o desfile das escolas de samba na Praça 11 de junho, poud manter a dignidade tradicional da

¹⁹³ *Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1939, p. 10.

¹⁹⁴ *Jornal do Brasil*, 17 de fevereiro de 1939, p. 12.

¹⁹⁵ *Jornal do Brasil*, 18 de fevereiro de 1939, p. 8.

grande festa carioca. Sem dúvida as circunstâncias que determinaram o decréscimo do entusiasmo em outros lugares influíram também sobre a famosa concorrência popular naquela praça. Mas o animo, o espírito de competição foram mantidos. A não ser neste particular, o carnaval refluíu para os bailes. Se isto indica uma evolução ou se é apenas accidental e transitório, e coisa que só o tempo poderá esclarecer.¹⁹⁶

O mesmo jornal divulgou os resultados do concurso das escolas de samba, abrindo espaços para os interessados nessa manifestação¹⁹⁷. O espaço ainda é pequeno, perto do espaço destinado às Grandes Sociedades, mas já representava um avanço em relação aos anos anteriores.

Assim sendo, o que era considerado civilizado pela imprensa passa a nortear, ser os parâmetros que as recém-criadas agremiações denominadas escolas de samba buscavam alcançar. Dessa forma, elas foram realizando uma ação “antropofágica”, passando a agregar elementos das manifestações carnavalescas mais antigas, que num movimento inverso ao das escolas, foram desaparecendo da festa carioca.

Os enredos e as fantasias dos ranchos, a pujança do ritmo dos blocos, além das grandiosas alegorias presentes nas Grandes Sociedades foram elementos que se plasmaram ao universo dos desfiles das escolas de samba. Como estes mesmos elementos já eram considerados respeitáveis pela imprensa e pela elite, as agremiações puderam ser vistas com maior simpatia, pois trazia em seus desfiles o intento de pertencer ao carnaval-espetáculo¹⁹⁸, já aceito pelos formadores de opinião.

Outro fator fundamental na aceitação das escolas de samba foi a política de subvenção oficial, dada pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro desde o carnaval de 1935, estabelecendo um profícuo diálogo entre as agremiações e o poder público. Vale lembrar que a cidade do Rio era a capital da República e a proximidade do Poder Executivo Federal e Municipal fomentavam e solidificavam essa política. Mesmo que, durante o momento crítico da Segunda Guerra Mundial (1943-1945), as verbas públicas tenham escasseado e praticamente desaparecido, não foram só as escolas de samba que tiveram cortada a subvenção, e sim todas as manifestações carnavalescas.

O Governo Vargas entendia que as escolas de samba formavam um conjunto de valores culturais, originários de uma condensação de comunidades representativas das

¹⁹⁶ *Diário de Notícias*, 6 de fevereiro, p. 4.

¹⁹⁷ *Diário de Notícias*, 10 de fevereiro, p.8.

¹⁹⁸ Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, op. cit. P. 116.

camadas populares e, dentro de sua ação de aproximação com o povo, seria de grande relevância dar o apoio estatal para a realização do evento.

A iniciativa e a participação efetiva dos governantes ao longo dos anos possibilitou que os desfiles fossem reconhecidos pelas autoridades, trazendo, conseqüentemente em seu bojo, o reconhecimento das diversas classes sociais. Essa certeza se dá na ação da Imprensa, que, durante o Governo Vargas, já se mostrava bastante afeita ao evento, desaparecendo nos artigos e editoriais, quase que por completo, as designações de selvageria e barbárie em relação às escolas de samba.

Entretanto, um fato ocorrido em 1945, após o desfile, que nesse ano aconteceu no Estádio de São Januário, uma semana antes do carnaval oficial¹⁹⁹, quase trouxe à tona todo um cabedal de preconceitos que praticamente haviam sido amenizados. A morte do passista Matinadas, do morro do Salgueiro, propiciou algumas manchetes e crônicas que evocavam novamente a idéia de barbárie ao evento²⁰⁰.

Alguns sambistas, em especial Paulo da Portela, com sua autoridade conquistada por sua ação cultural, agindo como um verdadeiro elo entre os jornalistas e os sambistas, sai em defesa do samba e das agremiações, comprovando que aquele ato era um lamentável acontecimento, porém era um fato isolado, o que não desabonaria as escolas e os desfiles.

- Nós os sambistas do morro – iniciou Paulo –, não merecemos tantas acusações. É doloroso que um incidente, embora de funestas conseqüências, tenham dado margem a tão errôneos conceitos contra nós. Entretanto, somos atingidos agora pelos piores adjetivos e pelas maiores humilhações. É possível que, antigamente, fossem os morros refúgios de ladrões, desordeiros e maus elementos de toda espécie. Mas, falemos a verdade: quando o samba começou a se organizar e as escolas foram ganhando projeção, os morros eliminaram a desordem e a valentia e ninguém ficou com o direito de puxar a navalha, de ser malandro ou de viver do baralho. - Na lendária e sempre saudosa Praça Onze – recordou -, onde cada escola empenhava todos os esforços e todas as energias em busca de um triunfo consagrador, nunca houve qualquer mancha a empanar o brilho das exibições dos bacharéis do samba. Em nenhuma parte do Rio o público se sentia tão garantido, tão satisfeito e tão certo de um espetáculo cheio de vibração e de fraternidade. Também na antiga Feira de Amostras as escolas de samba cruzavam as suas forças com indizível vigor. No entanto, nunca houve quem pudesse acusar-nos de qualquer atitude menos digna. Nós, do morro, recebemos visitas de pessoas ilustres que, com o passar do tempo, se tornaram grandes amigos nossos, como o doutor Alfredo Pessoa, o saudoso Lindolfo Collor, o sr. João Canalli, o sempre amigo Pedro Ernesto, o capitão Frederico Trota e muitos e muitos outros. Paulo da Portela apresentou-se: - Eu mesmo sou lustrador. Suo o dia inteiro para sustentar a minha família. Como eu, Cartola, Carlos Cachça e todos, enfim, não vivem de marmita. Trabalhamos de sol a sol. A polícia sabe muito bem que os verdadeiros malandros ficam lá em

¹⁹⁹ O domingo de carnaval em 1945 foi no dia 11/02. O desfile em questão foi no dia 4/02 e a cobertura sobre o crime já aparece dois dias depois em destaque. *Diário de Notícias*, 06 de fevereiro de 1945, p.8.

²⁰⁰ Sergio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. op. cit., p. 140.

baixo, batendo calçada na Rua do Ouvidor, Rua Gonçalves Dias, Avenida Rio Branco etc. Todos lamentamos a morte de um companheiro bom de sonhos e de luta, como era o Matinadas. Mas lamentamos também o golpe que a fatalidade desfechou sobre o desfile no Estádio de São Januário e cujas conseqüências feriram profundamente o moral das escolas de samba. É preciso fazer justiça à gente do morro. Andamos de tamancos e de camisetas porque não ganhamos o suficiente para usar sapatos de três solas e ternos de panamá.²⁰¹

O carnaval de 1946 trouxe outras preocupações à cena principal. O início do período chamado de Guerra Fria²⁰² e a demonização do comunismo ganham fortes adeptos no recém iniciado governo do General Eurico Gaspar Dutra. Sob o título de *Carnaval totalitário*, o artigo se situa entre a crítica mordaz às práticas políticas dos comunistas, que não perdem nenhuma oportunidade de politizar a massa e de uma retórica que demonstra no fundo certa admiração pela estratégia de ação dos bolcheviques. O artigo, mesmo com essa ambigüidade, pretende e funciona como uma denúncia, um alerta em relação as táticas de penetração e convencimento que os adeptos ao comunismo estavam eficazmente adotando.

Ontem ao dar-se início às festas carnavalescas, um clube esforçava-se por ganhar a todos em “energia” foliona. Era a dos vermelhos, chefiado pelo ex-capitão Prestes. Esse clube, com efeito, já muito antes vinha em intensa atividade arranjando pelos bairros, enquanto não chegava a apoteose da Avenida incruentas batalhas de confeti... pela autonomia e pela carta de 37. A autonomia do Distrito Federal acabou para o Partido Comunista em festejo carnavalesco. A própria campanha, tão tardia de sua parte pela revogação da famigerada carta “parafascista” terminou também em carnaval. Os “slogans” do partido que enchiam o asfalto das ruas e manchavam as paredes desta cidade, se misturavam a convites aos foliões para renhidas batalhas de confeti bailes carnavalescos e desfiles de cordões a cuíca e a samba. Dessa forma os comunistas fundem ao mesmo tempo o carnaval e a política, para desmoralizar a ambos. É aliás, traço depressivo-maníaco de fascistas e comunistas, isto é, da mentalidade totalitária, suprimir as atividades desinteressadas de qualquer espécie que seja. Seja um baile carnavalesco ou uma partida de futebol.²⁰³

O texto continua com, infelizmente, um parágrafo ilegível, mas pelo teor da sua continuação, o tom de denúncia e escárnio deve ter sido mantido. Entretanto, nas entrelinhas pode-se perceber que a crítica pesada traz uma certa admiração em relação à disposição dos comunistas em difundir sua doutrina. O que aparentemente é só rancor e

²⁰¹ Sergio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 159.

²⁰² Momento de tensões entre o bloco capitalista, liderado pelos EUA e pelo bloco socialista liderado pela URSS. Essa animosidade se deu do pós-segunda guerra mundial até a crise do comunismo no final da década de 1980.

²⁰³ *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.2.

atitude de alerta, revela, subliminarmente, uma admiração, pois o autor admite que os militantes apresentam uma disposição inegável.

São os que nunca descansam nem em espírito, nem no físico, armados constantemente da ambição de organizar para dominar. Daí a mania que tem também de tudo disciplinar, inclusive os lares, a preguiça, os vícios, as vigílias e as meditações dos outros. Para eles, o homem nunca deve encontrar-se a só consigo mesmo, pois isso é já um meio de escape, e eles não podem permitir que o homem possa dispor em momento algum porta lateral ou algum alçapão de fuga, como tinha Rousseau na ilha Saint Pierre, na Suíça, por onde escapava dos visitantes importunos. Não era raro, ainda ontem pela avenida, vez por outra, ao passar-se por um grupo ou cordão carnavalesco, ouvir-se em meio a cuíca, ao tamborim, ao samba, pedaços de “slogans”, farrapos de palavras de ordem que denotavam a presença, mesmo ali, das células comunistas em ação. Um grupo ia dansando e sambando, entregues ao delírio de uma expansão que pensava ser espontânea, mas o homem do caixão ou do violino, ou o malandro de camisa de meia que puxava o cordão, não era um autêntico folião, mas um “militante da linha justa”, atrás de retificar a linha tortuosa da vida e da desinibição carnavalesca. Nada de humano, deixava-se intacto, eis a filosofia desses totalitários. De modo que tudo perde a espontaneidade, inclusive os instintos mais elementares do homem, como o desejo de se espalhar, de se entregar, sem preocupações nem apreensões, por um momento, à delícia de viver sem controle.²⁰⁴

O parágrafo final trata de uma percepção do cronista e, de certo modo, da visão da intelectualidade brasileira que ainda enxergava o carnaval sob os olhos suspeitos da barbárie, ou os que já aceitavam a festa e suas manifestações enaltecendo mais o lado folclórico, da cultura popular do que a possibilidade de articulação de um grupo social em busca de espaços na sociedade.

Dentro dessa mentalidade, parecia um sacrilégio utilizar o espaço das ruas, que no carnaval seriam os espaços do lazer, do puro prazer e do desregramento para se buscar uma proposta de conscientização do papel de cidadão, mesmo dentro dos festejos carnavalescos.

O medo de que a tática funcionasse e o carnaval deixasse de ser somente um momento em que as críticas ficavam no plano das alegorias e assumissem de fato ações concretas de mobilização popular assustava os conservadores. Os comunistas demonstraram estar na vanguarda em quanto os conservadores começaram um processo de perseguição que levou o Partido Comunista Brasileiro a ter seu registro cassado em maio de 1947 e ser considerado ilegal em janeiro de 1948.

As células comunistas discutiam “o problema” do carnaval e traçaram seus “planos” para a conquista das “massas” ingenuamente entregues a um momento de alegria, numa ilusão de liberdade, numa desesperada tentativa de esquecer a vida quotidiana atormentada pela carestia, pelas privações e pelos controles e ingerência do Estado... que parece nunca mais deixa de ser

²⁰⁴ Idem, idem.

“novo”. Mas mesmo assim essas massas ficam a sós, com direito a se divertir, sambando por conta própria. Os comunistas estão ali... para “dirigi-las”.²⁰⁵

Era preciso, na visão do articulista do conservador *Diário de Notícias*, ficar atento aos avanços das correntes comunistas, sobretudo por conta do excesso de problemas que assolavam a capital federal que, mesmo tendo findado a Guerra, enfrentava privações e dificuldades de abastecimento. Aliado a isso, a Prefeitura Municipal e o Poder Executivo Federal parecia não investir na festa como era esperado.

... O povo se diverte na sua festa típica...A cidade porém, por uma série de circunstâncias, não está em condições de estimular essa alegria popular. A Prefeitura limitou a sua ajuda ao Carnaval mandando ornamentar as ruas principais e colocar torneiras d'água no centro da urbs. Os galhardetes, cartazes e festões dependurados ou perspegados ao longo da avenida Rio Branco, sugestivos, embora, perdem-se num certo refinamento e artificialidade, como coisas puramente decorativas, apenas de aparência. Outras providencias não foram tomadas no sentido de dar um real animação aos festejos de Momo. Providencias que interessassem diretamente o entusiasmo popular. ... A falta dagua, a falta de gelo, a escassez de alimentos sadios, o mercado negro, o desaparecimento dos carros alegóricos e das diversões públicas, tudo está a concorrer, neste ano, para que o povo procure se divertir por si mesmo, sobrelevando as dificuldades existentes. E assim promete fazer o bem-humorado povo do Rio. Rei Momo assumiu ontem o comando da cidade. A ordem é cantar e dansar, esquecer tristezas e achaques. O Carnaval é do povo e o é bom. Faz o carnaval ao seu modo. - Nem tudo são clubes com ingressos de duzentos cruzeiros – diz o carioca. O carnaval não se mudará da rua para os clubes. Ficará na rua, que a rua é o seu reino. Uma antiga canção carnavalesca dizia: “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”. Também com todos os azares, com a má vontade do governo, a carestia da vida, o calor e a falta dagua, o carioca ainda sim brincar, talvez para esquecer...²⁰⁶

Mas entre o destaque da alegria, mesmo com uma postura crítica e não politizada como desejavam vários órgãos da imprensa, o debate continuava como elemento caracterizador de traços civilizatórios dos que remetiam à barbárie, típica dos momentos do carnaval.

Cito, encerrando esse tópico, um pequeno trecho, na verdade a chamada para uma reportagem que sintetizava como ocorreu o carnaval de 1946: *O CARNAVAL FOI UMA SUJEIRA - O Rio atingiu o paroxismo da falta de higiene durante os três dias de Momo – a porcaria em plena rua – Pornografia a todo momento e sem nenhum propósito.*²⁰⁷

Percebe-se que mesmo com tentativas de exaltar a festa e compreendê-la como

²⁰⁵ Idem, idem.

²⁰⁶ *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.18.

²⁰⁷ *Correio da Manhã*, 7 de março de 1946, p.12.

traço marcante de nossa cultura, alguns setores mais conservadores só enxergavam aquilo que podia denegrir as manifestações de cunho popular. Esse momento histórico no Brasil foi também bastante assolado por um moralismo acentuado, encabeçado pela primeira-dama do país, que era chamada pela alcunha de “Dona Santinha”²⁰⁸.

2.5 – Tensões, contradições e acomodações entre o Estado e as Escolas de Samba: A importância de Paulo da Portela

Nascido quando a então capital do país era sacudida pela execução do projeto de “modernizá-la”, parte da reordenação sócio-política, cultural e econômica do país, Paulo integrou a população, sobretudo negro-mestiça, que teve de reconstituir-se material e simbolicamente enquanto grupo social nos subúrbios da cidade. Definiu-se aí um herói civilizador; esteve na vanguarda do processo que constituiu o sambista como artista popular e protagonista da imagem turística do Rio de Janeiro.²⁰⁹

A história da consolidação das escolas de samba, como dito anteriormente, fez-se com muitos embates, tendo num primeiro momento um papel destacado alguns sambistas que, com sua conduta pessoal e espírito de liderança, foram vencendo as resistências e impondo a marca de respeitabilidade que as agremiações almejavam.

Paulo Benjamin de Oliveira nasceu no dia 17 de junho de 1901, na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro. Aquele fora um dia confuso na cidade, já que moradores do bairro de São Cristóvão e usuários do bonde linha 77, cujo percurso conduzia a diversas fábricas (sobretudo de tecidos) situadas nas imediações da Tijuca, protestaram contra o aumento da passagem decretado pela Prefeitura.

Filho, ao que parece, não reconhecido de Mario Benjamin, celebrado como introdutor dos dramas teatrais no circo brasileiro, Paulo foi criado apenas pela mãe, em meio às dificuldades de uma mulher pobre, negra, separada do marido e com três filhos. Logo, o menino iniciou os esforços para ajudar no sustento da família, trabalhando na

²⁰⁸ O nome de batismo da primeira-dama era Carmela Teles Leite Dutra.

²⁰⁹ Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, op. cit. , p.159.

entrega de marmitas para uma pensão, no centro da cidade. O que incidiu fortemente para que a frequência aos bancos escolares fosse logo descartada²¹⁰.

A vida do menino negro intera-se no contexto ambíguo proporcionado pelo enlace entre a abolição do trabalho escravo e a implantação do regime republicano no país. Claro está que não foi só a questão da cor que dificultou a vida de Paulo da Portela e dos demais sambistas espalhados pela periferia da cidade do Rio de Janeiro, a condição de pobreza e da baixa instrução também eram fatores preponderantes na exclusão de cidadania desses agentes sociais.

O caso de Paulo da Portela é exemplar. Nascido no Centro do Rio de Janeiro, quando se sacudia a cidade ao remodela-la, no início do século XX. Experimentou o êxodo de famílias inteiras para os subúrbios, nos quais negros, mestiços e outros tiveram de refazer seus modos de vida, engendrados pelo contexto de uma sociedade na qual a racionalidade dos meios e fins já predominava ascendentemente sobre as diferentes dimensões da vida coletiva e institucional, precionando tradições e laços afetivos. É nesse ambiente que ocorrem novas mediações, traçam-se projetos individuais e práticas são modeladas, como as centradas na figura de Paulo. Fundador do já citado Bloco de Oswaldo Cruz e da Escola de Samba Portela, Paulo está inserido na constelação de mitos do samba não só porque teria unido as “culturas de brancos e negros”... mas também porque fazia parte do triunvirato ao qual é atribuída a concentração de criatividade que, pela organização implementada desde a origem, inscreveu o sucesso na história da Escola...²¹¹

Em 17 de junho de 1939, Paulo da Portela se casou com Maria Elisa dos Santos, filha de Eusébio José dos Santos e Hortência dos Santos, que era irmã de Napoleão José do Nascimento, pai de Natal. Como Maria Elisa era empregada da casa de Antônio Vieira da Costa, importante comerciante, conseguiu uma nomeação na Caixa Econômica para seu marido.

Dentro deste contexto, a figura emblemática de Paulo da Portela se constitui como basilar na relação estabelecida com o Estado e a sociedade carioca, repleta de tensões, apropriações e contradições. O estilo impecável que mantinha e exigia de seus músicos, estendendo aos componentes da agremiação *Vai como Pode*, posteriormente *Portela*, marcou época²¹²; mais do que isso, criou um padrão que legou a agremiação de Madureira ao status de escola elegante e extremamente ciosa de sua importância histórica. O que estava em jogo era a questão da aceitação por parte do Poder Público,

²¹⁰ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela ...*, op. cit., p.37-38.

²¹¹ Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, op. cit. , p.118.

²¹² Sérgio Cabral comenta a famosa frase de Paulo: “Quero todos de pés e pescoços ocupados”, pois assim os sambistas seriam respeitados pelas autoridades e as “pessoas importantes” da sociedade. in Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit. , p.105.

dos meios de comunicação e da “boa sociedade” ao movimento carnavalesco das escolas de samba.

A partir das condições estruturais presentes a sua própria consciência prática, como a conformação de campos artísticos específicos na cidade, em consórcio com o notável do desenvolvimento da reprodução mecânica da oralidade (rádio e fonógrafo), Paulo atuara na redefinição de facções, já diferenciadas como folclóricas, de símbolos e práticas lúdicas ligadas à matriz cultural afro-brasileira do seu grupo em recursos decisivos à valorização do status do sambista como artista popular. Por isso – penso correto propor – os elementos de memória a respeito dele definem sua habilidade como um dom quase místico do ser sambista, espécie de arquétipo do gênero²¹³.

Importante frisar que Paulo da Portela alcançou um status de mito, que pela via da memória coletiva, apesar de suas imprecisões e construções muitas vezes arbitrárias, demarcou no imaginário social e cultural da época sua capacidade de *ordenar o que estava disperso, impondo ordem, colocando cada peça em seu devido lugar*²¹⁴.

Além disso, os relatos de seus contemporâneos reproduzem essa vertente de idealização e mitificação do personagem. Levando em conta a luta pela legitimação social dos moradores dos subúrbios e favelas na vida sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, as estratégias utilizadas por Paulo e seus resultados visíveis, possibilitou-lhe capitalizar em sua figura toda uma carga moral que permitia estabelecer esse elo entre as diversas classes sociais, por meio do samba, da música e do carnaval.

Um relato feito às pesquisadoras Marília Trindade da Silva e Lígia Santos por Ernani Rosário, um dos fundadores da Escola e antigo membro da Velha Guarda da Portela, permite-nos entender essa “sacralização” do personagem e como a memória, quando evocada, tende a dotar o evocado como um agente fundador, elemento de iniciação de todo um processo.

Antigamente existia o bloco e o Rancho. No rancho saíam homens e mulheres na segunda-feira de Carnaval. No bloco só saía homem, fosse qual fosse a figura, tinha que ser homem. O desfile dos blocos era na quinta-feira antes do Carnaval. O Paulo, como eu tinha um pouquinho de voz, ele me levava para essas coisas. Tocou de cantar fosse ladainha ou o que fosse, era o Paulo. O Paulo não foi um sambista conforme é hoje um passista, um batuqueiro. Paulo não era isso, era mais de canto mesmo. Ele sabia muita coisa, aprendia muita coisa, estava sempre fora, andava pela cidade, em outras escolas de samba. Então, ele trazia muitas novidades pra Portela. O Paulo bolou muitas coisas, ele tinha muita cabeça. Sabia entrar em qualquer lugar, ia se infiltrando. Compunha marchas, introduziu samba com voz masculina e feminina. No início, no 412,

²¹³ Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, op. cit. , p. 118-119.

²¹⁴ Idem, p. 120.

primeira sede da Portela, só se cuidava de futebol. Paulo é que queria implantar o samba. Ia muito ao Estácio e na Mangueira. Paulo chamava os outros, o Claudionor, e a turma toda que tinha lá, pra ir com ele. Ninguém ia não, tinha medo. Ele ia sozinho.²¹⁵

É certo que essa escolha não foi gratuita ou completamente fora de uma lógica, mas outros personagens circularam por esse momento inicial, mas, com certeza, não conquistaram o direito de figurar no *panteon* dos heróis do samba, pois além de ser elemento criativo, criador, Paulo era corajoso, impunha respeito, conseguindo, assim, abrir portas para o seu acesso na sociedade carioca e, posteriormente, para vários sambistas e compositores. A citação acima reforça, portanto, o perfil mítico-heróico de Paulo Benjamim de Oliveira, estabelecendo dentro da epopéia do samba suas ações como heróicas e fundadoras de tradições.

O caso da mediação cultural exercida por Paulo da Portela é emblemático. O seu esforço em polir o samba e a exigência para os componentes do Conjunto Musical de Oswaldo Cruz mantiverem os “pescoços e pés cobertos” de maneira requintada, obedecia ao critério de corresponder aos valores que permeavam os gostos das platéias para as quais se apresentava o grupo, já que para ele, estava na sua arte (o samba) a chave da ascensão e integração social do negro. Ele próprio foi alguém que ganhou notoriedade e fez contatos com nomes famosos da política (o ex-ministro Lindolfo Collor, por exemplo) e do campo cultural do entretenimento popular, por meio das exhibições que fazia nos Cassinos Atlântico, da Urca e de Icarai ou em lugares como o Café Nice.²¹⁶

Além desses contatos, o sambista foi amigo de Pedro Ernesto, médico e prefeito do Distrito Federal no início dos anos 30, além de ter em sua biografia diversos encontros bastante significativos em relação a essa mediação cultural, pois, representando a Portela, foi cicerone de Henri Vallon, professor da Sorbonne de Paris, em sua visita à quadra da Escola em 1935, assim como em 1939 participou da homenagem à atriz norte-americana Josefina Baker e do empresário e diretor de desenhos animados Walt Disney em 1941.

Na relação com o Estado, a Portela capitaneada por Paulo, vivenciou com muito vigor o governo Vargas. Momento marcado por forte centralização, repressão e rigor na manutenção da ordem social. Como o contingente das escolas era formado majoritariamente por membros de comunidades que viviam sob condições de dificuldades financeiras, sendo em sua maioria negros e mulatos, a pecha de

²¹⁵ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela...*, op. cit. , p.60-61.

²¹⁶ Edson Farias, *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*, op. cit. , p. 158.

“malandros” lhes era recorrentemente dirigido.

Num tempo em que se buscava consolidar o ideal do trabalhismo²¹⁷, os sambistas ainda eram considerados como indesejáveis, pois se estavam envolvidos com samba não gostavam de “pegar no batente”. Essa idéia criava de imediato uma tensão; os sambistas pareciam ser a antítese do que apregoava o Governo, que desejava despertar nas classes populares o desejo de construir a Nação Brasileira com seu esforço, constituindo-os como os “Trabalhadores do Brasil”²¹⁸, “motor e base” do processo de industrialização do projeto econômico nacionalista do governo.

A própria história da agremiação de Madureira é afetada por conta desta tensão. O delegado Dulcídio Gonçalves quando foi renovar a licença da escola para o carnaval de 35, implicou com o nome da agremiação, pois não achava digno da importância que a agremiação já possuía, obrigando os diretores a mudarem o nome da escola, sugerindo a troca de *Vai como pode* para *GRES Portela*, devido ao fato de o endereço de Paulo Benjamim de Oliveira ser na Estrada do Portela, eixo principal que corta Oswaldo Cruz e Madureira. A partir daquele batismo, criava-se a mística da escola que mais vezes foi campeã do carnaval carioca²¹⁹.

Sobre esse episódio seminal para a Portela, temos o relato de Natal, extraído do livro *Natal, o homem de um braço só*, que vale a pena ser transcrito devido à linguagem direta que revela todo jogo de interesses que permearam essa relação entre o Estado e os sambistas das escolas de samba.

Em 1935 resolveram oficializar o samba: - Porra, o Delegado Dulcídio Gonçalves mandou chamar a gente de Escola de Samba e foi dizendo: “Mandei chamar vocês porque, daqui por diante, as Escolas de Samba vão ser consideradas e ter apoio do Governo. Não haverá mais perseguições. Vocês serão respeitados e terão direito a fazer seus sambas. Mas quero ordem. Nada de brigas. Nada de arruaças. A polícia agora não verá o sambista igual a um criminoso. Mas vocês vão ter que mudar o procedimento. Vamos passar um mata-borrão no passado. Todas as Escolas de Samba serão registradas, sob os auspícios do Governo, e vocês serão Grêmio Recreativo. Quem não seguir essas normas não poderá sair”. - E aí, ele foi chamando um por um. Quando chegou nossa vez, chiou com o nome Vai como Pode. Disse que não era nome muito bom. O Paulo ainda quis arriar uma cascata dizendo que Vai como Pode é porque todo mundo podia sair com fantasia que pudesse fazer. Mas não colou. O delegado então perguntou onde era a nossa sede. Quando disseram que era na Estrada da Portela, ele perguntou se a gente não topava o nome de Portela. Naquelas alturas, com o nome de Vai como Pode já queimado, todo

²¹⁷ Ver Ângela de Castro Gomes, *A invenção do trabalhismo*, 1.ed., Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988.

²¹⁸ Saudação típica do presidente Getúlio Vargas, durante o Estado Novo, quando se dirigia aos trabalhadores nas comemorações do 1º de maio, geralmente realizadas no Estádio de São Januário.

²¹⁹ Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit., p.105.

mundo topou. E a partir de 1 de maio de 1935, o Vai como Pode ficou sendo Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.²²⁰

Paulo era um indivíduo que capitaneava as ações aos grupos a ele ligados levando-os em direção ao espaço do conhecimento e da legitimação rumo à cidadania. Respeitado em vários círculos sociais, convivia com políticos, músicos de outras classes sociais, jornalistas, artistas de Teatro, enfim, circulava em diversos espaços e conseguia se impor na maioria deles.

Com a leitura dos artigos de Jota Efegê²²¹, famoso cronista carnavalesco que publicava seus textos em vários periódicos como o *Jornal do Brasil*, o *Globo* e nos extintos *Correio da Manhã* e *O Jornal*, de onde foram retiradas cerca de 144 crônicas, reunidas no livro *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, pode-se perceber como Paulo estava bem situado entre os agentes produtores de cultura na cidade do Rio de Janeiro.

A partir de uma das crônicas de Jota Efegê, na qual ele ressalta a figura de João Canali Corrêa, traça-se o painel cultural de um tempo, onde os personagens circulam e interagem. Esse personagem destacado, oriundo de outra esfera social, ele se apaixona pelas escolas de samba e se torna um dos seus grandes divulgadores.

Escritor teatral, representante de uma importante cervejaria (a Hanseática) e sobretudo carnavalesco, muito ligado ao famoso Cordão da Bola Preta, dele se afastou e fundou um outro não menos célebre: o dos Laranjas. Depois, aproximando-se de Paulo da Portela e do Galdino, começou a freqüentar as escolas que esses dois líderes dirigiam em Madureira e Bento Ribeiro, respectivamente, acabando por se tornar um apaixonado do samba. Ficou sendo um “sambestro”, como bem definiu Nelson de Andrade, o paredro ou militante de uma escola que não sendo compositor, nem tendo habilidades coreográficas, é porém, entusiasta, grande defensor do samba.²²²

Sob o título de *João Canali, um quase desconhecido entusiasta do samba*, artigo publicado em *O Jornal* de 12 de julho de 1964, o cronista retrata o homenageado e o coloca no epicentro dos festejos carnavalescos, sobretudo pela organização de uma iniciativa bastante interessante que foi a criação do Cidadão Momo, que rivalizava com a figura do Rei Momo as atenções e a centralidade do controle da Festa.

²²⁰ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit. , p. 97.

²²¹ Seu nome de batismo era Jorge Ferreira Gomes.

²²² Jota Efegê, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, Rio: FUNARTE-MINC, 2007, p.42.

Essa experiência surgiu do argumento de que numa república seria melhor entregar o poder a um cidadão e não a um monarca, muito embora com o tempo tenha sido mantida a figura simbólica do Rei Momo, mesmo com a consolidação do sistema republicano. O fato é que o cantor Silvio Caldas foi o escolhido em 1935 e, no ano seguinte, Paulo da Portela ganhou o direito de desfrutar deste título. Tendo sido eleito por grande quantidade de votos que eram computados após os leitores destacarem os cupons e colocá-los nas urnas, na redação do jornal responsável pelo concurso.

Vitoriosa a iniciativa, com o cortejo do “caboclinho” tendo a acompanhá-lo diversas escolas somando centenas de pastoras e ruidosa bateria, no ano seguinte, também na quinta-feira que precedia o carnaval, era recepcionado o novo Cidadão Momo. Dessa feita Paulo da Portela encarnava a personagem e sua chegada, qual a do precedente, foi na gare da Estação Pedro II desembarcando de um democrático trem parador suburbano. Dali, seguido por um número bem maior de escolas, com acolhida que ultrapassou a de seu antecessor, o Cidadão Momo de 1936 foi levado ao Cordão dos Laranjas então instalado num iate construído para a realização de seus bailes.²²³

No final da crônica, Jota Efegê encerra a louvação a João Canali, retomando o termo “sambestro” para retratar essa figura que foi importante, como chama a atenção o cronista para a defesa das escolas de samba, num momento em que suas atividades ainda careciam de elementos que tomassem para si o compromisso de conquistar os espaços que elas necessitavam.

As últimas palavras parecem ter essa propriedade de fazer lembrar aos sambistas que muitos indivíduos foram importantes nessa caminhada e se, nos anos 1960, as escolas já estavam consolidadas no cenário carnavalesco deveu-se, também, a pioneiros de outras esferas sociais que participaram e fizeram circular informações e hábitos culturais, abrindo espaços e emprestando com seus nomes respeitabilidade ao evento.

De João Canali Corrêa, quase desconhecido da gente das escolas de samba, das quais foi entusiasta e chegou até a ser presidente da União das Escolas de Samba, em 1935, sucedendo a Flávio Costa e substituído por Servan de Carvalho, pode-se dizer que foi um sambestro. A audácia com que “fundeou” o iate do Cordão dos Laranjas na então deserta Esplanada do Castelo, dando nota marcante em nosso carnaval, juntava sua paixão pelo samba. Bem merece, portanto que se relembre sua atuação e se aponte seu nome à gratidão das escolas, hoje pomposas, feéricas, mas nascidas pobres e carentes de incentivadores como foi João Canali.²²⁴

Eleito também “cidadão-samba” em 1937, Paulo exerceu outra função pioneira

²²³ Jota Efegê, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, Rio: FUNARTE-MINC, 2007, p.43.

²²⁴ Jota Efegê, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, Rio: FUNARTE-MINC, 2007, p.44.

para as escolas de samba, estabelecendo um diálogo intenso com os jornalistas e alguns intelectuais, possibilitando uma divulgação maior para a agremiação de Madureira. Enxergava assim, de forma visionária, que era necessário furar o bloqueio social, recorrente em relação aos sambistas e a produção cultural de caráter popular. Dessa forma, a orientação da agremiação de Madureira seguia ao encontro do discurso oficial do Governo, na busca de variadas manifestações culturais, que visavam construir e reforçar a identidade nacional.

Durante toda sua vida pública, Paulo foi um elemento aglutinador e ajudava a organizar o movimento das escolas de samba, tanto para reivindicar as subvenções, extintas no momento crítico da Segunda Guerra Mundial, quanto para ampliar a visibilidade do espetáculo que as agremiações já realizavam. Entendia, entretanto, que o grau de mobilização seria proporcional à criação e manutenção de órgão, como associações, que reunissem os sambistas legitimando seus anseios, assim como estabelecer a luta pelos seus direitos e necessidades.

Numa entrevista ao jornal *Tribuna Popular*, Paulo demonstra grande habilidade de percepção com os acontecimentos internos e externos, assim como das questões políticas que nos cercavam. Sua articulação revelava um potencial intelectual bastante aguçado em um homem que tinha como profissão ser lustrador de móveis. Além de fazer um balanço da ação de sua escola de samba *Lira do Amor*²²⁵ e falar sobre o Carnaval de 1946, explicita pontos importantes no diálogo que deveria ser travado entre as agremiações e o Poder Público:

Por ora, ainda constitui segredo. No entanto, posso adiantar que os feitos de nossa gloriosa FEB não serão esquecidos. Aliás, a nossa escola sempre teve em alta conta os soldados expedicionários, os melhores filhos do povo. Aproveito o ensejo para frisar o seguinte: em meados do ano de 1944, quando mais intensos eram os preparativos para o embarque da Força Expedicionária, a fim de participar, juntamente com os gloriosos exércitos aliados do completo esmagamento do nazi-fascismo, a escola de samba Lira do Amor ofertou à Liga da Defesa Nacional, instituição patriótica que melhor zelou pelos nossos pracinhas, apreciável soma em dinheiro e centenas de maços de cigarros. Esta iniciativa, simpaticamente repercutida entre todos os meios sociais, partiu de dois veteranos, um deles já citado – o Caquera e o outro, o apreciado improvisador Manuel dos Reis, nos arraiais de Bento Ribeiro, conhecido por Caboclo. O Carnaval de 1946 será o maior destes últimos tempos, visto ser o carnaval comemorativo da Vitória. Outro fato que virá aumentar seu brilho é o do retorno das escolas de samba à tradicional praça Onze. Novamente, nós, sambistas dos morros e dos subúrbios, seremos consagrados pelo povo de toda a Cidade Maravilhosa. Devemos, pois, e estas palavras são dirigidas aos diretores das diferentes escolas de samba, brindar a população carioca com um espetáculo digno da fama

²²⁵ No Carnaval de 1941, Paulo rompe com a Portela e se transfere para a pequena escola Lira do Amor em Bento Ribeiro.

que goza a sua festa magna popular. [...] Necessitamos obter da Prefeitura, a isenção do pagamento dos impostos, bem como da licença a nós exigida de alguns anos para cá. A Municipalidade, tal como fazia antes do início da segunda guerra mundial, deve restabelecer, e em melhores condições, o pagamento do auxílio financeiro às escolas de samba, atração dos turistas e divertimento máximo do povo. Os diretores das escolas de samba devem filia-las à União das Escolas de Samba, a fim de que tenham uma entidade que zele pelos seus interesses perante as autoridades. Filiadas as escolas a esta entidade, a mesma poderá patrocinar, no carnaval que se avizinha, um desfile da Vitória que a nossa gloriosa FEB ajudou a obter contra o nazismo sanguinário nos campos de batalha do Velho Mundo.²²⁶

As exaltações ao povo e às manifestações culturais foram motivos presentes nas ações do Governo Vargas. A descrição das belezas naturais e da gente do Brasil, explicitados em canções populares como *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, davam a tônica da construção de uma perspectiva que era incentivada tanto pelo Ministério da Educação e Saúde, através de suas publicações, quanto pelo material produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em seu esforço de construção de uma imagem grandiosa para o país.

A obra de Raoul Girardet, *Mitos e Mitologias Políticas*²²⁷, encaixa-se nesta análise, pois o levantamento de toda uma arqueologia mitológica, transposta para o plano da prática e do imaginário social produzido pela Política, permite-nos analisar a atuação de dois personagens centrais na relação entre as escolas de samba em geral e a Portela em particular e o Poder Executivo Federal no período do Estado Novo.

Paulo Benjamim de Oliveira e Getúlio Vargas protagonizam essa análise, estando dentro deste momento crucial para a história das escolas de samba, desempenhando papéis que, dentro da ótica de Girardet, encarnam arquétipos mitológicos. Os dois encarnam, com especificidades, a figura do Salvador da Pátria, elemento mitificado aguardado por todos para a redenção geral. Tanto Paulo como Getúlio são, dentro de seus campos²²⁸, agentes sociais que encarnam as esperanças míticas dos componentes de seu círculo de atuação e da esfera de Poder.

O reflexo das práticas ajuda a perpetuar esses personagens nas esferas simbólicas e consolidam suas trajetórias, legitimando suas lideranças. No campo da política, Vargas se “eterniza” por estender a rede de sociabilidades às comunidades periféricas, dando-lhes vez e voz. Paulo da Portela, por sua vez, é o pioneiro no estreitamento de laços

²²⁶ *Tribuna Popular*, 22 de dezembro de 1945, p. 12.

²²⁷ Ver Raoul Girardet, *Mitos e Mitologias Políticas*, São Paulo: Cia das Letras, 1987.

²²⁸ Essas reflexões estão presentes em Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p.112-175.

entre os sambistas e os agentes socioculturais ligados à imprensa e ao Poder Público.

A utilização das mitologias políticas, analisadas por Raoul Girardet, também foi marca dos primeiros carros alegóricos nos desfiles das escolas de samba. O já citado pioneirismo da Portela nesse quesito permitiu a criatividade na construção de um imaginário, assentado sob representações sociais e culturais²²⁹ de fatos relacionados à Segunda Guerra Mundial, utilizando as figuras de Hitler e Mussolini derrotados e submetidos ao poder do Tio Sam.

Representando os líderes fascistas em posições humilhantes e sujeitados pela nova força econômica e política, a Portela, “construía” uma narrativa, remetendo as mitologias políticas relacionando a história ao seu tempo, como uma crônica ou charge política, pois o fato em si, contemporâneo aos sambistas não credenciava a juízos históricos, e sim juízos de valor que, de certa forma, a agremiação ajudava a consolidar.

O seu afastamento em 1941 marcou um momento de dramaticidade nessa relação de amor entre Paulo e a sua Escola. Criador e criatura em rota de colisão. A narrativa desse episódio permite uma gama de interpretações. Alguns membros mais antigos levantam a hipótese de ter sido Paulo vítima de sua própria organização e como exigia dos componentes da Portela sempre o azul e branco estaria dando um contra-exemplo.

A pesquisa de Marília Trindade e Lígia Santos levanta a tese de que esse gesto de retirada do desfile não era para Paulo, que, por seus serviços prestados, poderia até mesmo sair nu, mas a questão era com Heitor dos Prazeres, que tinha sido acusado de ter “roubado” um samba de Antônio Caetano para gravar em disco. O relato, descrito no livro das pesquisadoras, transporta-nos para a Praça XI no exato momento desse episódio traumático para a vida da Portela.

Pouco antes de começar o desfile, Paulo chegou com Cartola e Heitor. Todo mundo foi ficando mais calmo, agora ia dar tudo certo. Paulo infundia uma tranquilidade na escola, com ele ninguém se perdia, tudo no lugar, cada componente dono do próprio nariz, ele ensinara. Mane Bam-Bam-Bam, de longe, enxergou Heitor dos Prazeres e seu sangue ferveu. Lembrou dos desentendimentos, das apreensões, do samba roubado do Rufino, da navalhada. E dirigiu-se ao chefe: - Seu Paulo, o senhor pode desfilar com roupa de outra cor, mas eles não. Só o senhor de preto e branco. O resto, só de azul e branco. - Que é isso, Mane? Nós viemos direto da central, meus amigos são convidados, eles vão comigo! - Não, Paulo, você pode ficar no conjunto de qualquer maneira, em qualquer lugar. Eles têm que ficar atrás, na bateria. E o sangue de Mane

²²⁹ Ver o conceito de representação in Roger Chartier, *A história cultural; entre práticas e representações*, 2. Ed. Lisboa: Difel, 1990.

Bam-Bam-Bam continuou a ferver, olhos cravados no rosto impassível de Heitor dos Prazeres. Paulo, com a firmeza e calma do líder, consciente do indispensável de sua presença para o bom andamento de tudo, retrucou: - Olha, Mane, ou vamos os três, ou eu não desfilo! - Então está bem, “Seu” Paulo pode sair! Respondeu Bam-Bam-Bam, levantando a corda. Paulo passou por baixo do cordão de isolamento seguido pelos dois companheiros de trabalho da viagem. Os componentes, perplexos, continuavam em silêncio, bocas e bateria mudas. Só que não dava mais tempo para discutir se foi certo ou errado. Lá da frente veio a ordem: “Entrar a Portela!” Claudionor ficou no centro. O primeiro puxador começou a entoar o samba de Bibi e Chatim. Cláudio foi separando os componentes. O coro acompanhou. A bateria foi atrás. E a escola desfilou, grave e com garra, um barco sem leme enfrentando com bravura a tempestade, atravessando a avenida sem o samba atravessar, a insegurança do destino impulsionando a dignidade do desfile, cada um por si, todos pela Portela. Uma Portela sem Paulo.²³⁰

Sua amizade com o político Pedro Ernesto foi bastante relevante e permitiu expandir para a direção dos subúrbios e dos espaços sociais das escolas de samba o apreço pela política. Sua luta era pela inserção desses agentes sociais, geralmente aliados do processo a tomarem contato com a formatação de uma cultura política que se engendrava na cidade do Rio de Janeiro. Numa luta pela autonomia para o então Distrito Federal, Pedro Ernesto, prefeito da cidade, encabeça uma luta por essa conquista. Mesmo estando atrelado a um regime forte como o de Vargas, foi criando espaços e, a partir da estratégia de aproximação com as classes populares por meio de suas manifestações culturais, ia agregando adeptos para o seu projeto político.

A escolha do Prefeito, no entanto, seria respaldada pelo apoio popular, traduzido em votos. Se, nas eleições de 1933, o Partido Autonomista já se mostrava como força majoritária na cidade, o percurso até as eleições municipais de outubro de 1934 não deixou dúvidas de que o projeto de coesão das principais forças políticas locais, garantido pela vitória da moção autonomista, alcançava a hegemonia no campo político carioca. Ao ingresso de tradicionais chefias políticas nas fileiras do Partido Autonomista correspondeu uma maciça campanha de cadastramento de novos eleitores, com a criação de diretórios do partido em diversas localidades, mesmo em ermos subúrbios e nas pouco penetradas favelas dos morros cariocas. A tradução desse movimento pode ser percebida no significativo aumento do contingente eleitoral carioca no pleito de 1934, no qual cerca de 110 mil eleitores estavam inscritos e habilitados para votar, demarcando um crescimento da ordem de 57% em relação ao eleitorado do ano anterior.²³¹

Uma questão relevante sobre a ação de Paulo da Portela era a sua capacidade de mobilização e liderança. Destacado por jornalistas e homens públicos, ele era visto como um político nato. Sua postura era a de ajudar os políticos esperando, assim, concretizar uma relação definitiva de benefícios para as comunidades envolvidas com o samba. Um

²³⁰ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela...*, op. cit., p.88.

²³¹ Américo Freire, “Três faces da cidade: um estudo sobre a institucionalização e a dinâmica do campo político carioca (1889-1969)”, in, Marly Motta, Américo Freire, Carlos Eduardo Sarmiento (orgs.) *A Política Carioca em Quatro Tempos*, Rio : FGV, 2004, p.38.

longo texto do jornal *Diário Trabalhista*, traça a sua biografia, solidificando sua figura, já bastante conhecida, dando-lhe legitimidade para os seus posicionamentos.

O que chega a ser surpreendente é a extraordinária acuidade política que o fez perceber quais as verdadeiras forças ascendentes e a habilidade desenvolvida em utilizar as demais forças para atingir os seus objetivos, sem criar nenhuma área de atrito pessoal. Em 29 de dezembro de 1946, Paulo declarava a imprensa sua adesão ao Partido Trabalhista Nacional.

“Um dos maiores cartazes da música popular brasileira, Paulo da Portela, conta ao *Diário Trabalhista* porque se identificou ao Partido Trabalhista Nacional”. *Diário Trabalhista* tem estado em contato com diversos núcleos do Partido Trabalhista Nacional e ouvido diversos dos seus mais destacados próceres. Agora estamos diante de Paulo Benjamim de Oliveira, o grande Paulo da Portela, o maior do samba carioca, o homem que centraliza as atenções das escolas de samba e ranchos cariocas. Nos nossos morros, nos nossos subúrbios, mais longínquos, o tamborim, a cuíca e o pandeiro, num ritmo todo nosso, refletem o estado de alma das nossas grandes massas trabalhadoras que reúnem cerca de cem mil adeptos. Escusado é dizer que se trata de enorme massa de trabalhadores, das mais variadas profissões, desde o simples gari até o metalúrgico ou o pequeno lavrador. E Paulo da Portela é o líder dessa gente humilde, boa e operosa, cheia de fé nos destinos do Brasil.

Paulo e a Política

Reproduzida assim, em ligeiros traços, a sua história, passamos a entrevistar Paulo da Portela sobre a política.

- Já pertenceu a algum partido político?

A esta pergunta Paulo não vacilou e respondeu:

- Nunca fiz parte de qualquer organização política. A minha política tem sido a do samba. Já ajudei a muitos políticos e se promessa valesse? ... As nossas Escolas de Samba, as nossas casa nada têm.

- Qual foi o maior amigo das Escolas de Samba?

- Pedro Ernesto. Depois dele, só os jornalistas.

- Qual é o seu programa?

- Messias Cardoso fez-se credor da minha confiança e é um grande amigo das Escolas de Samba. Tive também o apoio do grande jornalista que é Eurico de Oliveira, diretor do *Diário Trabalhista* e assim apresentei no Partido Trabalhista Nacional o meu programa que foi integralmente aceito e que é o seguinte:

1º - Auxílio permanente e eficiente ao recreativismo;

2º - Isenção de impostos e facilidade de locomoção para nossas grandes exposições públicas;

3º - Criação de eficiente serviço de assistência social, pelo governo, nas sedes das Escolas de Samba;

4º - Construções de sedes adequadas, embora simples;

5º - Criação de escolas diurnas e noturnas nos morros;

6º - Proteção à infância abandonada e a velhice desamparada;

7º - Desenvolvimento do folclore nacional.

- E como consegui identificar-se com o novo partido?

- Levado pelos meus amigos, os jornalistas Oscar Messias Cardoso, Peixoto do Valle e K. Noa e os meus colegas Benjamim Luiz da Silva e Flávio Costa. O nosso primeiro encontro foi em Itacurussá, numa concentração trabalhista ali realizada, num domingo.

E assim é que descobrimos mais um líder trabalhista, grande lutador pelos direitos e pelas necessidades dos mais humildes, que querem um lugar ao sol, neste vasto e rico Brasil.²³²

Quando ganha espaço para suas idéias, seu discurso se mostra extremamente articulado e coerente com os propósitos dos componentes das diversas agremiações da cidade do Rio de Janeiro. Seus pontos programáticos revelam preocupações além do

²³² *Diário Trabalhista*, 29 de dezembro de 1946.

momento carnavalesco, pois procurava garantir uma política de educação, saúde e promoção social para os moradores dos morros e subúrbios. Sua visão política lhe permitia falar cada vez mais fluente e, com isso, passava a representar os anseios de grande parte da população carioca. Sua morte prematura em janeiro de 1949 interrompeu uma carreira brilhante tanto no samba quanto promissora na política.

2.6 – Os “bambas” da Portela

Esse pessoal conseguiu formar aquilo que foi o maior grupo de compositores que já existiu numa Escola. Não quer dizer que outras Escolas não tivessem compositores importantes, mas o grupo que a Portela possuía, aquele time foi um time imbatível. E por isso até hoje a gente tem sambas da Portela que ainda são cantados e gravados sem serem Sambas-Enredo ²³³.

O grupo de compositores, passistas, artistas populares que a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira conseguiu reunir nos anos 30/40 criou as bases para a solidificação das escolas de samba como a mais criativa das manifestações carnavalescas. A força do conjunto da Portela, tanto na parte rítmica quanto na estética, garantiu-lhe a primazia dos principais itens que foram sendo os característicos dessa forma de espetáculo. Entre várias personalidades que figuraram e ainda permanecem na história das escolas de samba de uma forma geral, vários nomes pertenceram à Portela.

Tendo a circularidade cultural como ponto balizador, pode-se estabelecer essa linha de raciocínio a partir das profissões exercidas por esses personagens e suas ligações com outras classes sociais, outros setores culturais, políticos e no mundo do trabalho. Como as pessoas trabalhavam como fiandeiras, tecelões, carpinteiros, empalhadores, lustradores, pintores e pedreiros, fazendo serviços no centro, na zona sul e em outros bairros da cidade, quando retornavam para seu pólo de origem utilizavam os conhecimentos e visões de mundo que circulavam nestes ambientes e colocavam seus conhecimentos e ofícios para servir à escola.

Um texto intitulado *A vida sócio-econômica dos sambistas*, inserido no livro de Antonio Candeia e Isnard Araújo, chamou minha atenção. Resolvi transcrevê-lo, pois, ele revela a visão dos próprios sambistas em relação a sua origem, seu papel e como o

²³³ Depoimento de Nilo Figueiredo atual presidente da Portela, no documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

processo de circularidade cultural vai se processando na interação das atividades profissionais, características dos sambistas, e os saberes que vão sendo incorporados nas agremiações.

Oriundo das classes operárias e média-inferior, o sambista sempre foi o grande baluarte das Escolas de Samba. Durante muitos anos ele lutou para que sua cultura fosse reconhecida. Marginalizado e perseguido pela polícia, o sambista sofreu no sangue a perseguição aos seus hábitos e costumes. De origem pobre, o sambista surgiu do morro e das favelas, das casas simples do subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte-popular. Nos primeiros passos as Escolas de Samba nada tinham, viviam da imaginação do sambista, do desejo ardente de aflorar sua cultura. O dinheiro era escasso, o trabalho dos Tesoureiros na época, não era dos mais interessantes e cobiçados, uma vez que aqueles indivíduos tinham que, andando a pé, fazer a cobrança das mensalidades, movimentavam livros de ouro que os fazia sair pedindo ajuda e da grana que conseguiam procuravam esticar o máximo que pudesse. Antonio Rufino, primeiro tesoureiro da Portela, conta em seu depoimento que não era fácil retirar dinheiro sob sua responsabilidade. Narra que inclusive cansou de utilizar suas economias porque dinheiro na Escola era difícilimo. As Escolas dependiam da ajuda desinteressada de seus componentes, que na realidade não esperavam que suas agremiações fossem hoje em dia tão avidamente procuradas e desejadas. Geralmente os indivíduos ligados ao samba eram e ainda são operários de construção, eletricitas, pintores de parede, bombeiros, barbeiros, pequenos comerciantes que levavam para dentro de suas Escolas a experiência profissional adquirida de suas atividades proporcionando uma ajuda equivalente a suas limitações. Por fazerem parte integrante de classes inferiores socialmente, o seu acesso à escolaridade é dificultado, eram poucos os elementos que podiam dar alguma contribuição em termos culturais, daí as Escolas sofrerem infiltrações externas que até os nossos dias se confundem e se misturam entre interesses puramente culturais (arte-popular) e interesses sócio-econômicos desvinculados das características das Escolas.²³⁴

Sendo assim, após a apresentação desse quadro, colorido pelos próprios sambistas ligados à escola de Oswaldo Cruz e Madureira, vou ressaltar, dentro do quadro de personalidades portelenses, alguns de maior importância acerca do recorte temporal desta dissertação. Esses personagens atuaram diretamente, ou influenciaram com suas idéias seminais, todo o período em que a Portela se tornou a escola de samba referencial no carnaval carioca.

Antonio Caetano

Nascido em 10 de setembro de 1900, filho de João Manoel Caetano e Raquel da Silva Caetano, o jovem Antônio da Silva Caetano foi um dos grandes responsáveis pelos

²³⁴ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz, op. cit, p.73.

rumos que o espetáculo das escolas alcançaria, inventando traços e códigos que, anos mais tarde, tornar-se-iam característicos em todas as agremiações.

Morador de Quintino, Caetano conheceu Diva, jovem moradora de Oswaldo Cruz, e a partir desse encontro passou a viver intensamente a vida do bairro, participando, sobretudo dos eventos e festas ligados ao momento do carnaval.

Era o início da década de 20. Milhares de pessoas deixavam o centro da cidade e, graças ao trem, intensificavam a ocupação dos subúrbios. Um grande contingente de pessoas provenientes das zonas rurais do antigo Estado do Rio ou do interior de Minas Gerais e São Paulo chegava para a região de Oswaldo Cruz e Madureira, trazendo consigo as manifestações culturais que formariam o aspecto peculiar da localidade, um produto híbrido do urbano e do rural. Caetano, ou simplesmente *Pelado* para os amigos mais íntimos, presenciava todas as transformações que estavam acontecendo no bairro no qual passara a morar.

Através da Marinha brasileira, Antônio Caetano conheceu várias partes do mundo. O contato com diferentes culturas e povos foi fundamental na sua formação intelectual, sendo que suas experiências se tornaram oportunidades que raríssimos jovens, nos distantes subúrbios cariocas das primeiras décadas do século XX, puderam vivenciar. A experiência aflorou seus dotes artísticos e logo seu talento se revelaria, permitindo a Caetano assumir o posto de desenhista da Imprensa Naval. Sabia que seu futuro estava sendo traçado, mas certamente não imaginava que seu talento teria dimensões muito maiores, pois influenciaria os rumos do próprio carnaval carioca²³⁵.

Há muito Caetano já participava da folia carnavalesca. Integrava, em Quintino, os ranchos *Felismina Minha Nega* e *Felisberto Minha Branca*; participou do Bloco *Baianinhas de Oswaldo Cruz* e, por iniciativa sua, fundou, ao lado de Paulo Benjamim de Oliveira e Antônio Rufino dos Reis, o *Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz*, uma das matrizes fundadoras da Portela.

Antônio Caetano foi o primeiro secretário da escola. Formou, juntamente com Paulo e Rufino, o triunvirato que dirigiu o *Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz* em

²³⁵ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela...*, op. cit. , p.28.

seus primeiros anos. Aliás, muito do que a Portela é hoje, deve-se ao entrosamento desses três jovens que se complementavam mutuamente nas diversas funções²³⁶.

Os grandes símbolos que a Portela preserva até hoje foram todos concebidos por Antônio Caetano. É de concepção do artista a atual bandeira da Portela. Caetano teria se inspirado na bandeira japonesa, com o sol nascente; as cores azul e branca foram adotadas graças ao manto de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da escola; idealizou como símbolo, por acreditar que se tratava da ave que voa mais alto, a águia, que até hoje é o símbolo maior da Portela e um dos ícones do carnaval brasileiro, sendo reconhecido em todos os cantos do país²³⁷.

Coube ao desenhista da Imprensa Nacional Antônio Caetano criar o símbolo da Portela. Ele, que também estudara escultura na Escola de Belas Artes, afirmou que se inspirara na bandeira japonesa e no sol nascente, acrescentando a águia – “a ave que voa mais alto” – e mudando as cores para o azul e branco.²³⁸

Inspirado nos espetáculos dos ranchos, Caetano trouxe para as escolas de samba a representação plástica dos temas. Com esse objetivo, usa sua criatividade para desenhar fantasias e adereços, idealizando a primeira alegoria da história das escolas de samba. Em 1931, Antônio Caetano idealizou o tema - não havia, naquele tempo, um enredo a ser desenvolvido - que denominou Sua Majestade O Samba.

Caetano imaginou uma espécie de alegoria que representaria um instrumento musical. “Era uma alegoria humana”, contou certa vez Caetano. “Eu montei uma barrica que representava o bumbo e coloquei o Eurico, uma pessoa morava em Oswaldo Cruz, lá dentro. Na cabeça, ele levava um tamborim e nas mãos as vaquetas”, explicou.²³⁹

E assim estava lançada a primeira alegoria das Escolas de Samba, que procurava se diferenciar dos elementos alegóricos dos ranchos e dos carros característicos das Grandes Sociedades.

²³⁶ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit. , p. 9

²³⁷ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela...* , op. cit. , p.29.

²³⁸ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit. , p. 5.

²³⁹ Idem, idem.

Caetano, enfim, foi o precursor do nosso moderno espetáculo. Foi a partir das primeiras criações do artista portelense que o carnaval se desenvolveu. Pelas mãos de Caetano, muitos materiais passaram a fazer parte do cotidiano de um barracão de escola de samba. Por tudo isso, é considerado o primeiro carnavalesco da história do carnaval brasileiro.

Além de idealizar os enredos e trabalhar no barracão, Caetano também foi um exímio compositor. Sob uma mangueira, por ele próprio representada em uma pintura, Antônio Caetano compôs *O quanto a paixão é capaz*, um dos três primeiros sambas da história da Portela. Em 1929, para o primeiro concurso de samba, ocorrido na casa de Zé Espinguela, no Engenho de Dentro, Caetano compôs *O Sabiá*. Sempre à frente de seu tempo, o samba que Caetano apresentou no concurso tinha como peculiaridade o fato de apresentar uma segunda parte, fato bastante ousado para a época.

Quando a Portela foi campeã em 1935, Caetano não foi apenas o responsável pela parte artística do desfile. É de sua autoria o samba *Alegria tu terás*, uma das duas composições que a Portela levou para a Praça XI naquele ano. Caetano, na visão da bibliografia existente sobre a Portela, é considerado como um artista completo.

Os rumos que as escolas passaram a tomar acabaram por criar tensões internas que marcaram a história das agremiações e da Portela em especial. As estruturas que foram solidificadas nos anos vinte e início dos trinta sofreram impactos e rupturas. A relação de Caetano com Paulo, ainda no final dos anos 30 mantinha-se afetuosa, mas a proximidade de Paulo com outros personagens do samba, como Heitor dos Prazeres, por exemplo, criavam certas dificuldades para a manutenção da amizade do triunvirato inicial da escola de samba Portela.

"Cabo eleitoral" do amigo Paulo, na disputa pelo título de cidadão-samba, Caetano se afastou da escola em 1937, por não concordar com algumas orientações e da ascendência de Heitor sobre Paulo. Entretanto, como todo apaixonado, todos os anos acompanhava o trabalho de barracão dos artistas que se instituíram como seus seguidores.

Em 1941 viu diversas criações suas serem revividas quando a Portela contou sua própria história nos dez anos de desfiles e, naquele ano, a escola conseguiria o seu

terceiro título e abriria os "sete anos de glória", ou seja, a seqüência ininterrupta de sete títulos que obteve entre 1941 e 1947.

Afastado por alguns anos do carnaval, Caetano aceitou participar em 1946 dos preparativos da escola de samba *Prazer da Serrinha*, liderada pelo polêmico Alfredo Costa. A chegada de Caetano animou a comunidade do Morro da Serrinha, que acreditava que o reconhecido talento de Caetano poderia fazer a escola ganhar seu primeiro título. O enredo idealizado seria "Conferência de São Francisco", que Caetano havia idealizado para a Portela em parceria com Lino Manuel dos Reis.

O samba, de autoria de Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, deixou Caetano bastante animado. Contudo, na hora do desfile, Alfredo determinou que fosse cantado o samba de terreiro *Alto da Colina*, o que deixou os serranos bastante chateados com a decisão do presidente, desrespeitando o autor do enredo.

O incidente proporcionou o movimento que culminou com a fundação do *Império Serrano*. Antônio Caetano participou do surgimento da nova escola do morro da Serrinha e de suas mãos saíram os traços da famosa bandeira imperial. Desenhando as bandeiras da Portela e do *Império Serrano*, duas das mais tradicionais escolas de samba do Rio, Caetano mostrava que estava muito além das rivalidades que dividiam o mundo do samba.

Sua importância para o bairro de Madureira e adjacências, no que tange a mística do carnaval carioca, garante-lhe um espaço privilegiado na memória dos antigos componentes que formam a Velha guarda da Portela e do Império Serrano. Sua figura tornou-se um ícone, pois as duas agremiações guardam, em seu passado, momentos de glórias e, por quase cinco décadas (1930-1980), figuraram entre as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro que mais ganharam títulos.

Claudionor, o grande passista.

Artista genial, mágico, o melhor passista de todos os tempos... Esses são alguns adjetivos que fazem parte do vocabulário dos amigos quando são solicitados a comentar

sobre Claudionor Marcelino dos Santos²⁴⁰. A Praça XI foi seu palco principal e ainda hoje seu nome é lembrado como uma lendária figura dos carnavais dos anos 30-50.

Se os passistas são aqueles que transmitem o ritmo do samba através da ginga do corpo, Claudionor Marcelino dos Santos foi quem melhor expressou a "dança do samba". O bom passista é aquele que transmite o ritmo através da intuição, tudo é criação, nada é ensaiado ou coreografado²⁴¹.

Apesar da passagem dos anos, Claudionor é ainda reconhecido como o melhor passista que já pisou as diversas passarelas por onde as escolas desfilaram ao longo dos carnavais. Claudionor brincava de dançar e tinha prazer em sambar. Imitava, no ritmo do samba, os passos que o ator Charlie Chaplin eternizou no cinema com seu personagem Carlitos e por isso seu prestígio ultrapassou a fronteira do tempo.

Infelizmente, não existem imagens dos espetáculos de Claudionor. Pouca gente que presenciou o "rei do sapateado" em ação permanece vivo. Em um tempo em que os registros de imagens em movimento eram ainda pequenas, e o carnaval mereceu pouco espaço dessa produção, resta-nos o relato dos contemporâneos para tentar compor esse personagem que deu um sentido maior à questão do chamado "samba no pé".

A Portela sempre foi sinônimo de grandes sambistas, e tudo isso começou a partir de Claudionor, o primeiro grande passista da história das escolas de samba, mestre que exerceu influência direta sobre seus seguidores. Com Claudionor, estava inaugurada a tradição portelense de grandes mestres da arte de sambar.²⁴²

Claudionor foi portelense dos primeiros anos, um dos principais fundadores. Nunca deixou de desfilar pela Portela e, para isso, enfrentava todas as adversidades que fosse preciso, pois sua escola de coração estava sempre em primeiro lugar. Sua dedicação era tanta que seu nome mereceu figurar no *hall* dos grandes portelenses, eternizado pelo compositor Monarco²⁴³: *Paulo e Claudionor quando chegava na roda de samba abafava todos corriam pra ver.*²⁴⁴

²⁴⁰ Fizeram essas declarações Tia Dodô, Natal, Hiram Araújo, Candeia, Isnard, Monarco entre outros.

²⁴¹ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit., p. 27.

²⁴² Idem, p.37.

²⁴³ Hildemar Diniz é seu nome de batismo.

²⁴⁴ Esse trecho é de um famoso samba de quadra chamado *Passado de Glória*, composto por Monarco e presente no LP *Portela Passado de Glória: A Velha guarda da Portela*, 1970, RGE.

Assim como Paulo, Caetano e Rufino, Claudionor fazia parte do antigo bloco *Baianinhas de Oswaldo Cruz*. Era irmão de Galdino dos Santos, líder do grupo e responsável pelo desentendimento que motivou o afastamento de alguns membros, resultando na fundação do *Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz*, primeiro nome da Portela. Claudionor acompanhou seus amigos e se tornou um dos principais membros do novo bloco. Mais tarde, solucionados os problemas que motivaram o desentendimento, o próprio Galdino passou a fazer parte do novo grupo e a família pôde se reunir novamente.

Antônio Caetano seu amigo pessoal o chamava de "rei do sapateado", e em seus depoimentos sempre destacou a importância de Claudionor para o sucesso da Portela em seus primeiros anos.²⁴⁵

Quando começaram as primeiras disputas na antiga Praça XI, Claudionor passou a ser reconhecido e respeitado. Todos comentavam sobre os belos espetáculos do famoso passista da então "Vai Como Pode". A cada ano que passava seu prestígio aumentava. Era uma das figuras mais aguardadas da Portela. Se os famosos compositores garantiam o sucesso dos sambas da escola, Claudionor era o principal responsável pelos espetáculos, pela arte do samba no pé, pelos aplausos que a escola recebia. Claudionor foi o rei da Praça XI. Mesmo no início da década de 40, quando a praça começou a ser destruída para dar passagem à avenida Presidente Vargas, Claudionor dava seu show em meio aos escombros da antiga "meca-dos-sambistas".²⁴⁶

Em 1940, sua fama era tanta que foi convidado para integrar o *Sodade do Cordão*, grupo carnavalesco idealizado pelo maestro Heitor Villa-Lobos que, com a pretensão de reviver os antigos carnavais, contava com a presença, além de Claudionor, de nomes como Zé Espinguela, Antenor, Ventura, Delfino e Euzébio Coelho. Por reunir um seleto time de bambas, a iniciativa do maestro entrou para a história do carnaval carioca, ficando por muitos anos na memória dos participantes.

Claudionor sempre amou a escola que ajudou a criar, cultivando até o fim sua amizade com a turma de Oswaldo Cruz, mas também sempre aprontou das suas. Aprontou tanto que, por castigo, certa vez Paulo da Portela não quis pagar a roupa para que o passista pudesse desfilar. Como sempre foi muito esbanjador, o passista nunca tinha dinheiro para mandar fazer sua indumentária. Como sua presença era garantia de espetáculo e lucro para a escola, Paulo sempre arrumava um jeito de colocar o artista no desfile.

²⁴⁵ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela...*, op. cit. , p.27.

²⁴⁶ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit. , p. 37.

Um dia, entretanto, resolveu castigá-lo, apesar da grande amizade que os unia. Sendo esperto, Claudionor foi até o *Prazer da Serrinha*²⁴⁷ e se ofereceu para desfilar trajando cores neutras. Animados com a chance de ter o maior passista do carnaval carioca em sua escola, os serranos pagaram a fantasia para Claudionor. Porém, quando sua Portela entrou na avenida, o rei da Praça XI não pensou duas vezes: entrou junto e, deixando o coração falar mais alto, seguiu com a sua escola. O que aconteceu depois é contraditório. As pessoas da Serrinha narram que Claudionor acabou sendo perdoado. Para os portelenses, os relatos são de que ele apanhou tanto que desceu as escadarias do Morro da Serrinha, rolando²⁴⁸.

Os casos amorosos de Claudionor eram conhecidos por todos. Estava sempre buscando novas companheiras e aventuras. Certa vez começou um relacionamento com Juracy, uma mulata muito bonita, baiana do GRES *Prazer da Serrinha*. Apesar dos avisos dos amigos, Juracy se apaixonou completamente pelo já famoso passista.

Um dia, Claudionor, como era de costume, partiu para uma nova aventura. Juracy, desesperada, ateou fogo ao próprio corpo. Seu falecimento foi um drama para a comunidade da Serrinha, e muitos acreditaram que a escola não iria desfilar, até que Delfino, compositor oficial da escola e pai de Juracy, tirou de toda a sua dor o enredo que a escola apresentaria naquele carnaval: "A morte da baiana".

Apenas com a idade avançada, Claudionor resolveu se casar e ter filhos.

Ventura

Boaventura dos Santos, o Ventura, nasceu em 14 de julho de 1908. Sua vida foi, como a de tantos outros companheiros, um exemplo das dificuldades que o artista popular precisa enfrentar. Apesar de seu talento, trabalhou como carpinteiro da fábrica da GE de Maria da Graça, precisando conciliar sua profissão com seus dotes musicais e a relação com a Portela. Pai de sete filhos, Ventura enfrentou com firmeza as diversas dificuldades que encontrou ao longo de toda sua vida.

²⁴⁷ Embrião do atual GRES Império Serrano.

²⁴⁸ Hiram Araújo, *A História da Portela*, op. cit., 2007, p.18.

Com samba de Ventura, a Portela desfilou *Carnaval da Vitória* em 1933, ano em que as escolas ainda se apresentavam cantando mais de uma obra e sem qualquer vínculo com o enredo apresentado. Se a primeira experiência rendera apenas a 4º colocação, foi com sambas de Ventura, anos mais tarde, que a Portela conquistou três dos sete campeonatos: 1945, 46 e 47.

Tarefa árdua era desempenhada pelos antigos mestres de canto nos primeiros anos das escolas de samba. Sem qualquer tipo de auxílio, seguravam literalmente o samba e a harmonia usando apenas a potência de suas cordas vocais, improvisando na segunda parte. Independentemente do autor do samba portelense, a escola contava com a presença de Ventura no desempenho dessa difícil missão. Ao lado de Alcides²⁴⁹ e João da Gente, formavam o trio principal de cantores da Portela, chamados carinhosamente de *os três gogós de ouro da Portela*²⁵⁰.

Quando a *Velha Guarda Show* começou a sua trajetória, Ventura, que seria um dos pilares, teve pouco tempo de parceria com os velhos companheiros. No dia 6 de maio de 1974, enquanto o conjunto ainda dava seus primeiros passos, Ventura faleceu. Deixou como legado obras como *Vem morar comigo*, em parceria com Ariosto, e *Se tu fores na Portela*, incluída no primeiro álbum da *Velha Guarda*.

O pesquisador Fábio Pavão e o designer Rogério Prates organizaram para o site portelaweb um quadro relatando a importância de diversos baluartes da história da Portela e resumem bem o porquê da atenção dispensada a Ventura pela memória coletiva dos antigos integrantes da escola.

E lá se vão mais de oitenta anos de glória. Frias e simples palavras, meras combinações de letras e fonemas, não são suficientes para descrever tão linda trajetória. Nossos oitenta anos são uma coletânea de alegrias, tristezas, sorrisos, lágrimas, amores, ódios e outros sentimentos, opostos ou complementares, que se entrelaçam formando uma unidade chamada Portela. Abrindo nosso "livro de sentimentos", compreendemos a mística portelense, sofrendo com suas dores e rindo com suas alegrias. Ser portelense, em suma é compartilhar desses. É só assim, através de sentimentos, que podemos entender a obra de Boaventura dos Santos, o Ventura, e conhecer sua importância para a Portela. Com a força de sua voz, ergueu o nome da agremiação no mais alto patamar entre as escolas de samba, contribuindo para isso com suas letras, ajudou a construir nossas glórias, muito além de sete anos. Quem sente os sentimentos da Portela, sente a importância de cada uma de suas figuras ilustres. Sente a ausência, nos momentos de tristeza, e a presença, nos momentos de alegria. E entre esses personagens que nos fazem mais portelenses,

²⁴⁹ Conhecido entre os portelenses como Alcides malandro histórico.

²⁵⁰ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit., p. 38.

temos, em algumas das páginas mais importantes de nosso "livro de sentimentos", o nome de Boaventura dos Santos²⁵¹.

Alvaiade

Oswaldo Silva, mais conhecido como Alvaiade, foi também uma figura bastante importante na história da Portela. Talentoso sambista construía seus sambas com base na simplicidade e observação do cotidiano. Utilizando uma linguagem direta, falava sobre a natureza, a existência humana, as alegrias e angústias do dia-a-dia.

Não chegou a freqüentar o ensino superior, mas demonstrava um discurso engajado, coerente e suas composições expressavam toda a riqueza da sabedoria popular. Foi um dos principais compositores da Portela, mas sua contribuição para a escola não se limitou à criação de versos e melodias. Alvaiade foi uma grande liderança.

Um líder que, mesmo ainda jovem, gozava da total confiança de Paulo, seu substituto natural após o afastamento do mestre. Fincou suas raízes na Portela logo após sua fundação, atravessando os anos como um de seus principais símbolos. Seus últimos dias foram como integrante do conjunto *Velha Guarda Show*²⁵², participando de muitos eventos e da gravação de discos.

Alvaiade nasceu no dia 21 de dezembro de 1913, na Estrada do Portela, em Oswaldo Cruz. Se muitos dos primeiros portelenses vieram das regiões urbanas do Centro da cidade ou das zonas rurais do interior do sudeste, Alvaiade já nasceu no subúrbio. Integrava o *Bloco da rua B*, em companhia de Alvarenga e outros, e em 1928 ingressou na Portela, quando os sambistas da atual Rua Ernesto Lobão se solidarizaram com o então *Conjunto de Oswaldo Cruz*, unindo forças em prol do sucesso da comunidade. No início, o jovem Alvaiade apenas tocava cavaquinho, somente depois seu talento de compositor se revelaria.

²⁵¹ Fabio Pavão e Rogério Prates, www.portelaweb.com.br.

²⁵² Os membros mais antigos da Portela formaram esse conjunto musical desde o final dos anos 1970. Atualmente, com a entrada de novos elementos, substituindo os já falecidos pioneiros do grupo, a Velha Guarda continua se apresentando em diversos shows e é responsável pela Feijoada da Portela que acontece todo primeiro sábado do mês.

O compositor recebeu um convite pessoal de Paulo para ingressar no "Conjunto". Quando o mestre não poderia estar presente, era o jovem Alvaiade, com todo o seu espírito de liderança, quem respondia pela Portela em seus primeiros anos. Sempre elegante e educado, Alvaiade tinha a postura que o fundador principal da Portela reconhecia como ideal para o sambista, imagem que Paulo cultivava em sua própria personalidade. Por esse respeito que despertava, desde muito jovem Alvaiade se tornaria uma espécie de porta-voz da Portela. Um nome que se consolidou como sinônimo de dignidade, amor e compromisso para com a agremiação.

No episódio que culminou no afastamento de Paulo da Portela da escola, em 1941, Alvaiade explicou que as decisões, muitas vezes tidas como unilaterais de Manuel Bambambã, o valentão do grupo, foram tomadas de comum acordo entre todos os membros da diretoria. Explica ainda que Paulo poderia desfilar com qualquer roupa, mas Cartola e Heitor dos Prazeres só depois que a agremiação passasse pela comissão julgadora, para que não perdesse preciosos pontos que poderiam custar para a sua amada agremiação o ambicionado campeonato.

Alvaiade foi a voz que falou em nome da Portela quando, dias depois, Paulo apareceu na quadra acompanhado do pessoal da Mangueira. Vendo que a briga entre os portelenses e Paulo era inevitável, o jovem líder, com a mesma dignidade que aprendera com o mestre, procurou contornar a situação, mas sem sucesso. Alvaiade passou, desde então, a ser uma das principais figuras, um dos líderes dos bambas portelenses.

Em sua vida particular, Alvaiade exerceu a profissão de tipógrafo. O samba não era para os primeiros sambistas fonte de renda, era, antes de tudo, um prazer, uma vocação que os artistas deixavam transparecer nas animadas rodas de amigos. Alvaiade também foi atleta; no esporte, viu surgir seu nome artístico. Tinha no futebol uma de suas grandes paixões, ocupando a posição de goleiro.

Por quase 20 anos, Alvaiade foi chefe de conjunto da Portela. Era o responsável pelos ensaios e pela direção de harmonia, pondo em prática seus conhecimentos sobre as funções de cada segmento da escola. Alvaiade foi o principal responsável pela organização da Portela em vários de seus campeonatos. Era também o responsável pela recepção das visitas e pelas idas da escola a outras agremiações.

Como presidente da ala de compositores da Portela, Alvaiade sempre procurou zelar pelos interesses daqueles que são responsáveis pela reconhecida qualidade dos sambas que a escola apresentava. Foi através dele que nomes famosos como Manacéia, Valter Rosa, Chico Santana e muitos outros foram lançados. Certa vez, ele determinou que cada compositor poderia escrever apenas um samba de quadra. Um dia Chico Santana o procurou dizendo que havia um segundo samba. Mesmo quebrando o protocolo, Alvaiade teve sensibilidade para perceber a beleza da composição do amigo, que ficaria esquecida se suas ordens fossem levadas ao pé da letra. Aberta a exceção, surgiu o samba que hoje é considerado o hino oficial da Portela²⁵³.

A liderança incontestável de Alvaiade esteve muito além dos limites de Oswaldo Cruz e Madureira. O compositor portelense foi um dos fundadores da União Brasileira dos Compositores, que nasceu para resguardar os direitos da categoria. Com a criação do conjunto da *Velha Guarda Show*, emprestaria sua liderança espontânea para ajudar na organização do grupo.

Muitos dos primeiros sucessos do conjunto tiveram a sua assinatura, como *O que vier eu traço*, *Marinheiro de primeira viagem*, *Banco de réu* e *Embrulha que eu carrego*. Até hoje, sambas praticamente inéditos do compositor aparecem nas gravações dos sambistas portelenses, que fazem questão de resgatar a memória dos amigos que já se foram. Assim, na voz dos eternos companheiros, o compositor continua fazendo sucesso.

Alvaiade faleceu no dia 23 de junho de 1981. Era uma segunda-feira, mas uma greve dos funcionários da Santa Casa, onde o portelense estava internado, fez com que apenas na quinta os familiares fossem avisados. No fim de sua vida, morou em Marechal Hermes, mas nunca deixou de freqüentar a Portela e Oswaldo Cruz. Suas raízes estavam ali fincadas.

Seja nas belas composições, como as de 1942, 43 e 47, anos em que a Portela sagrou-se vitoriosa na avenida, ou nos trabalhos de organização da escola, como diretor de harmonia ou chefe de conjunto, Alvaiade foi, talvez, o principal responsável por muitos dos títulos da Portela, mesmo que nem sempre tenha recebido o devido reconhecimento. Filho do bairro de Oswaldo Cruz, sua história se confunde com a

²⁵³ João Baptista M. Vargens e Carlos Monte, *A Velha Guarda da Portela*, op. cit. , p.121.

própria história da Portela. Inspirado nos ensinamentos de Paulo, ele exerceu sua liderança por onde passou, contribuindo para o sucesso da escola e do carnaval carioca.

Natal da Portela

Natal foi um sambista- rei. Rei do samba, do bairro, da cidade. Natal foi um sambista que nunca fez um samba, que nunca desenhou um passo, que nunca cantarolou um refrão. Mas sambista que nasceu em Queluz, mas era carioca.²⁵⁴

Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela foi um dos principais nomes do mundo do samba e das escolas de samba. Polêmico, extravagante, explosivo, popular e paternalista, juntava em si uma quantidade de marcas e traços que o eternizaram na memória dos integrantes da Portela e dos bairros em torno da escola.

A história da Portela está intimamente ligada à vida de Natal, já que foi nos fundos da casa de seu pai, Napoleão, na esquina da Rua Joaquim Teixeira com a estrada do Portela, que foi fundada a escola. Foi com a morte de Paulo da Portela que Natal resolveu se integrar à agremiação. Essa adesão a partir de 1949 ajudou a transformá-la na maior de todas as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Nascido em Queluz, interior do estado de São Paulo, veio para a cidade do Rio de Janeiro com o pai e seus avós com três anos de idade, após perder sua mãe. A primeira moradia foi num barraco, perto de um riacho, entre o Méier e o Engenho de Dentro num lugar chamado de Cachoeira Grande. A pequena casa era de sapê e as pessoas tinham que se agachar para entrar nela. Nesse espaço, Natal passou sua infância, que mesclava miséria, dificuldades, traquinagens e sonhos²⁵⁵.

Quando garoto, Natal era tido como terrível. Não conseguiu dar prosseguimento aos estudos, não parava em escola alguma, vivia sendo expulso. Em depoimento no MIS²⁵⁶, ele fala desse momento, explicando que essas expulsões eram algumas vezes por conta de uma postura racista das instituições, já que era negro, e as escolas queriam alunos brancos. Outras vezes, admite, era porque aprontava mesmo. Quem resolvia

²⁵⁴ Carlos Lemos (prefácio) in Hiran Araújo e Amaury Jório, *Natal, o homem de um braço só*, op. cit. , p. 3-5.

²⁵⁵ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit. , p. 12.

²⁵⁶ Museu da Imagem e do Som, localizado no centro do Rio de Janeiro.

invariavelmente a situação era a sua irmã mais velha, Aracy, apelidada por ele de Neném.

Por intermédio de seu pai, Napoleão José do Nascimento, conseguiu um emprego na Central do Brasil. Começou como aprendiz, ao lado de seu pai, antigo servidor na função de guarda-freios. Depois dessa fase de estágio, iniciado aos 19 anos, passou por diversas funções como condutor de trem, cabineiro, telegrafista. Era bom funcionário, comunicativo e simpático, conquistando a amizade dos colegas de trabalho e, em especial, do seu chefe, o engenheiro Cícero de Faria.

Aos vinte e cinco anos, sofreu um terrível acidente que lhe arrancaria o braço direito e ao final do período de convalescença seria demitido sem indenização. Já casado nessa época ficou numa situação bastante desconfortável, pois era visto por todos como um “aleijado”, tendo muitas dificuldades para conseguir algum trabalho. Até que surgiu um convite inusitado que ele, meio desconfiado, como era a característica de sua personalidade, aceitou.

Passou a trabalhar sob os auspícios do Capitão Amorim em Turiaçu, lugar tido por muitos como extremamente perigoso. Aos poucos foi se acostumando e sua ascensão dentro do Jogo do Bicho foi rápida e segura. Começou como simples empregado, mais tarde agente e por fim “banqueiro”. De 1951 a 1958, sua liderança e o dinheiro que movimentava era um montante considerável, pois a Zona de Madureira, seu reduto, era a região que vendia mais jogo do que todas as demais juntas na cidade do Rio de Janeiro.

Seu nome e o mito Natal se consolidaram nesta época, quando foi preso várias vezes. Envolveu-se diretamente com futebol sendo um dirigente²⁵⁷ do Madureira Futebol Clube e se aproximou em definitivo da Portela, conseguindo, com seu carisma e seu temperamento, garantir muitas vitórias para a escola.

Enquanto o Paulo foi vivo, a Portela era ele. Coitado, morreu cedo. Tuberculoso. No seu enterro tinha mais gente do que em dia de Fla-Flu na disputa do campeonato. Não se conseguia andar em Madureira quando o corpo passou em direção ao cemitério. O Paulo morreu e eu resolvi me dedicar de corpo e alma à Portela. Eu já estava com dinheiro e não me importava de gastar. Já tinha minha banca em Madureira. Agora queria ver a minha escola bonita. Eu nem me importava

²⁵⁷ Exerceu o cargo de Diretor de Patrimônio do Clube e diversas vezes colocou seu dinheiro para pagar prêmios aos jogadores, que no jargão futebolístico é chamado de *bicho*.

de vestir a escola de cabo a rabo. Eu fazia isso por prazer. Em memória do Paulo. Por amor à Portela. Eu sempre fui Portela...²⁵⁸

Nesse depoimento, Natal ratifica a memória popular e o imaginário criado em torno de Paulo e esquece que o amigo já tinha se afastado da Escola desde 1941 e que nos anos seguintes tinha militado na pequena escola Lírio do Amor em Bento Ribeiro. A sua aproximação, portanto, é contemporânea ao falecimento de Paulo, mas não da sua saída da agremiação. Sua relação intensa com a Portela se consolida, de fato, no início da década de 1950.

Às vezes, nos perguntamos de onde surgiu tanto respeito, tanto temor, tanto amor e ódio por um homem comum, que andava sempre com seu paletó de pijamas, de chinelos, um cigarro no canto da boca, um chapéu no alto da cabeça e com apenas um braço? Natal dizia que se tivesse dois braços seria covardia.²⁵⁹

Por conta dessa aura mística em torno de Natal, a Portela vivenciou mais uma fase portentosa até sua morte em 1974. Após uma consagração popular intensa no Carnaval desse ano, quando ao atravessar a avenida de desfile para resolver um problema na dispersão foi reconhecido e ovacionado pelo público, ele caiu doente e não conseguiu mais retomar o ânimo, nem continuar a frente da escola. Sua morte e a comoção popular davam conta da magnitude de sua figura para Madureira, para a Portela e para o mundo do samba.

Milhares e milhares de pessoas chegavam para a despedida. No Portelão, a casa que mais amou. O cortejo deu volta por toda Madureira, que, de olhos cheios de lágrimas, via passar pela última vez o seu protetor. De lá rumou para Oswaldo Cruz. Seguiu a pé até o Cemitério Jardim da Saudade, numa caminhada de cinco horas. O povo fez questão de levar seu chefe, seu líder, seu amigo, seu padrinho, seu guia, sei lá... Na passagem, milhares e milhares de pessoas acenavam lenços, choravam e davam o último adeus a Natal, que partia para o céu como profetizara o último samba-enredo de sua Escola: Vou me embora, vou-me embora / Eu aqui volto mais não / Vou morar no infinito / E virar constelação/²⁶⁰

A figura de Natal se tornou mítica, tanto em sua área de atuação, Madureira, quanto na cidade do Rio de Janeiro como um todo, por conta de sua liderança e por ser a

²⁵⁸ Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, 1. op. cit., p. 99.

²⁵⁹ Idem, p. 100.

²⁶⁰ Samba enredo *Macunaíma* em 1975 de autoria de David Corrêa e Norival Reis in Hiram Araújo e Amaury Jório, *Natal, o Homem de um braço só*, op. cit., p. 120.

Portela, até a década de 70, a escola que mais ganhava os títulos nos desfiles. O período áureo da Portela se estende até meados dos anos 70 e, em boa parte desse momento, a presença de Natal é de incontestável importância. Dona Dodô atesta essa percepção em sua linguagem direta, pois, para ela: *Olha aqui.... Se ele tivesse vivo... A Portela não perdia vários carnavais... Que nós perdemos muito carnaval bom. Ele corria atrás e trazia, o Seu Natal. Ele sabia o que ia dizer... Ele não falava bobagem e ele entendia o que era carnaval*²⁶¹.

Uma das maiores provas de respeito e consideração a um sambista é quando alguns sambas são compostos em sua homenagem. Natal teve essa reverência do mundo do samba e da cultura em geral. Sua história de vida, mesclando força, poder de decisão, o envolvimento com o jogo do bicho, as ações de ajuda à comunidade, as paixões e o espírito de liderança entre os dirigentes das agremiações elevaram sua condição humana à condição de um semideus no Olimpo do samba. Assim virou livro, virou filme e um belo samba nascido das quadras de Oswaldo Cruz e Madureira, por um portelense que também marcou a história do samba²⁶².

Com um braço só / Já fiz o que você não faria / Acho que era covardia, / Eu ter dois braços também / Com um braço só / Eu já dei muito trabalho / Carteei muito baralho / Bem melhor do que ninguém / Com um braço só / Já dei tapa em vagabundo / Dei a volta pelo mundo / Mas também já fiz o bem / Com um braço só / Vou viver a vida inteira / Mandando em Madureira / E em outras terras também.

2.7 - Lino Manoel dos Reis

É um dos símbolos do período. Porque ele é um artista... E um artista anterior ao período da especialização das Escolas de Samba, aonde tem a figura do carnavalesco, aonde tem a figura do escultor especializado, aonde tem a figura do figurinista... Essa especialização que vai ocorrer nas Escolas de Samba, especialmente a partir da década de 60... O Lino é anterior a esse processo. Então, ele é o artista desse período, é um artista que tem o trabalho de não só de planejar, mas de executar toda a parte plástica, num trabalho que ainda era bastante comunitário. É muito diferente, não dá pra se comparar, não dá pra se chamar o Lino de um carnavalesco, no sentido que a palavra tem hoje em dia. Porque eram funções diferentes, eram épocas diferentes. O Lino então vai caracterizar o artista popular, o artista comunitário desse período. Nesse ponto ele é muito importante para a história da Portela porque ele vai suceder um grande artista, também dessa etapa, que é o Antônio Caetano. Que é por isso considerado por muitos o primeiro grande artista do carnaval carioca. O Lino vai substituir, vai organizar os enredos da Portela

²⁶¹ Depoimento de Tia Dodô para o Documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁶² João Nogueira, *O homem de um braço só*, samba exaltação composto na década de 1970, muito cantado na quadra da Portela em dias de ensaios ou feijoadas.

durante muito tempo... Eu acho que ele é o maior campeão da história da Portela e, como você mesmo frisou, ele é esquecido pela história da Escola... Quase não é lembrado.²⁶³

Na tentativa de analisar os agentes sociais da GRES Portela, que permitiram a estruturação da agremiação durante o período do Estado Novo, a tarefa que se faz necessária é conectar esses personagens citados anteriormente, relacionados no tempo/espaço em que a escola obteve a primazia no Carnaval Carioca.

Dentre todos, temos uma trinca de personagens, que a meu ver foi extremamente relevante na história portelense: Paulo da Portela, Natal e Lino Manoel dos Reis que, incorporando valores, manifestaram através de atos e idéias, práticas e representações. Construíram, assim, uma identidade para o fenômeno escola de samba e, em especial, para a escola de Oswaldo Cruz e Madureira.

Os dois primeiros são recorrentemente citados e aparecem em diversas fontes numa produção bibliográfica sobre o Carnaval e, especificamente, sobre as escolas de samba. Entretanto, o último personagem citado não mereceu a mesma atenção. Pouco estudado e raras vezes lembrado, as citações sobre suas atividades na escola são esparsas e insuficientes, muito embora, desde a desavença de Paulo da Portela no carnaval de 1941, ele será o grande líder da agremiação, conduzindo as escolhas de enredo, a confecção de alegorias, chefiando o barracão e organizando a escola na avenida.

Lino chegou na Portela em 1928, pois já gostava de samba. Por intermédio de Armando Passos, figura de proa nos primeiros tempos de gestação da escola ele foi se achegando. Primeiro ligado à outra paixão, o futebol. Fez parte do time da Portela, onde conheceu Natal, que era o dono e principal responsável pela equipe. Sua posição era de centro-avante²⁶⁴. A partir de então, sua ligação com Natal foi se fortalecendo e durou por toda a vida.

Lino não participou dos primeiros enredos feitos pela escola, acompanhou de perto, mas não se envolveu com o trabalho. No seu depoimento, fica patente a admiração ao trabalho de Antônio Caetano, e se diz influenciado pelo trabalho que ele fazia no barracão da Portela, aproveitando muitas idéias nos futuros carnavais, que iria realizar.

²⁶³ Depoimento de Fábio Pavão para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁶⁴ Depoimento de Lino Maoel dos Reis para o Museu Histórico e Musical da Portela, em setembro de 1974, registrado e compilado por Isnard Araújo. Esse documento foi cedido pelo Professor Hiram Araújo da LIESA.

Mesmo ainda não tendo se envolvido diretamente com a agremiação, participou de uma reunião histórica sobre a escolha das cores das escolas de samba, já citada anteriormente neste capítulo. Foi Lino que ficou encarregado de escrever as cores em papezinhos para o sorteio. Ele ressalta a calma e a fleugma de Paulo da Portela para atingir o seu desejo de conseguir as cores azul e branco para a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira, fato que se consolidou.

Em 1935, já atuante, ajudou Antônio Caetano a criar o símbolo máximo da Portela que é a águia, figurando até os dias atuais como referência da escola, geralmente presente como um imenso carro abre-alas. Lino foi responsável por riscar o desenho e ajudar a Diva e Antônio em sua confecção. Estava assim selado o destino de amor entre Lino e a GRES Portela.

Segundo as pesquisadoras Marília Trindade da Silva e Lígia Santos, foi Lino quem pagou o enterro de Paulo da Portela²⁶⁵, assim como, em pesquisas no APERJ ²⁶⁶, descobri um documento que me elucidou algumas informações sobre o sambista:

MAPA DA DIRETORIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DA PORTELA, PARA O BIÊNIO 1950-1951 Mapa da Diretoria do Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela para o Biênio 1950-1951.

LINO MANOEL DOS REIS – PRESIDENTE DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DA PORTELA, casado, com 45 anos de idade e residente à Rua Ernesto Lobão nº 40, industrial, Carteira Profissional nº 25.623, exercendo sua profissão à Casa Leandro Martins – Móveis – S/A, sito à rua Senador Pompeu nº 27 – Rio de Janeiro. –²⁶⁷

A partir de um pedido de autorização para desfilar, constatamos que no biênio 1950-1951, era ele o presidente da Escola. Pela sua idade, neste documento é razoável supor que ele tenha nascido em 1905, assim como pela profissão declarada *industrial*, fica a dúvida quanto ao grau de escolaridade. Seu endereço, na Rua Ernesto Lobão, situa-se nas proximidades, onde atualmente se encontra a Portelinha, que até 1972 funcionou como sede da Portela.

Esse espaço Lino ajudou a conseguir ajudando financeiramente, retirando de sua indenização trabalhista uma quantia importante para a aquisição. Por conta de tantas

²⁶⁵ Marília Trindade Barbosa Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela – ...*, op. cit., p.27.

²⁶⁶ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, localizado no bairro de Botafogo na cidade do Rio de Janeiro.

²⁶⁷ Documento datado de 05/12/1950, assinado pelo próprio Lino Manoel dos Reis.

evidências de sua importância nesta história, comecei a levantar os indícios desse personagem, através de pesquisa em arquivos e entrevistas com antigos componentes da Portela.

Dessa forma, é partindo de sua trajetória na agremiação que pretendo solidificar a compreensão de como se davam as redes de sociabilidade, assim como se materializava através dos sambas, dos enredos, das alegorias, a circularidade cultural. Visível nos elementos plásticos que evidenciavam as representações de mundo que eram apresentadas num processo bastante criativo, a partir das informações e símbolos utilizados pelos meios de comunicação e absorvidos pelo senso comum, esses elementos eram recriados pelo universo das escolas de samba.

Lino Manuel dos Reis, que era o homem do martelo e do serrote... Naquela época as alegorias eram pequenas ainda, né... Iam num caminhão... Seu Lino era o carnavalesco. Ele era responsável pelo barracão. Chegou a ser presidente. Foi... Seu Lino foi... Seu Lino era o braço direito do Natal... Ele era... Inteligente... Trabalhava na Casa de Móveis Leandro Martins... Tinha uma falta de um dedo, assim... Grande Lino... Foi um injustiçado aqui na Portela... Morreu magoado.²⁶⁸

Esse depoimento de Monarco, uma das principais figuras da Velha Guarda da Portela, que conviveu neste momento da história da escola, demonstra a importância de Lino, suas habilidades e como o esquecimento de muitos, nas viradas da modernidade, acabou relegando ao “limbo” vários personagens importantes das décadas de 40 e 50 para a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira.

Outro ponto importante que foi comentado em outros depoimentos é a questão de uma pequena deficiência por conta de uma “falta de um dedo”. Esse acidente de trabalho gerou uma indenização que foi utilizada para a compra da sede chamada Portelinha²⁶⁹. *Ele é muito lembrado pelo fato de ele ter conseguido construir uma sede fixa para a Portela, que foi a Portelinha. Então ele é muito citado por isso*²⁷⁰.

A Portelinha que existe até os nossos dias na rua Portela em Oswaldo Cruz, foi uma conquista discutida dentro da Escola, várias foram as contribuições, contamos com a ajuda na época de

²⁶⁸ Depoimento de Monarco para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁶⁹ Essa sede atualmente se tornou a Casa da Velha Guarda da Portela.

²⁷⁰ Depoimento de Rogério Rodrigues para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

Lino Manuel dos Reis que recebeu uma indenização dos dedos da mão perdidos no trabalho e com o dinheiro auxiliou a compra da sede.²⁷¹

Ainda na memória de vários portelenses que conviveram com Lino, pude restaurar alguns pontos de seu trabalho e do seu espírito de liderança, pois com ele à frente, como presidente, “carnavalesco” ou responsável pelo barracão, a Portela obteve muitas vitórias.

Era o carnavalesco, era portelense, era operário, trabalhador do arsenal de marinha e fazia o carnaval pra Portela com o maior amor, com o maior que tem***... Então foi fundador... Presidente muitas vezes...²⁷²

Esse foi o grande presidente da Portela, tirando Paulo da Portela, foi ele, o Seu Lino. O Seu Lino foi presidente, foi carnavalesco, empurrador de carro... Seu Lino, quando a gente fala em Seu Lino, a gente tem que prestar atenção, bater continência, ficar em posição de sentido pra falar desse homem, que é uma lenda também, dentro da Portela.²⁷³

Foi uma figura importante naquele momento, em que o carnaval não tinha o esplendor que tem hoje em dia, nem o tamanho que tem hoje em dia. Mas era importante a elaboração, já naquela época, do Samba Enredo e da forma que desfilava. E o Lino era aquela figura importante que era o presidente, fazia o enredo, cuidava do carnaval... Naquela época era possível isso. Hoje em dia, com a profissionalização do carnaval, isso já não é muito fácil... Não é possível hoje, você ser o presidente, ser... Você já vê que é necessário você ter carnavalesco, ter coreógrafo, ter o serralheiro, ter o desenhista, ter o arquiteto e tudo mais dentro de uma escola de samba, né...²⁷⁴

Eu lembro do Seu Lino, ele como presidente foi um bom presidente. Na época, trabalhava muito. Ele sempre foi bom trabalhador, muito atencioso, muito bom presidente, pra nós todos que freqüentávamos a Portela na época. E a Portela tinha aquela garra de querer sempre ser campeã. Sempre, até que chegou a 21, né?²⁷⁵

Os pesquisadores Fabio Pavão e Rogério Prates²⁷⁶ citam a figura de Lino Manuel dos Reis, mas não traçam um perfil biográfico, indicando filiação, data de nascimento, grau de escolaridade e são muito sucintos em relação a sua importância na escola. Reconhecem a lacuna, mas não buscam preenchê-la.

Lino Manuel dos Reis passou a fazer parte da equipe em 1933, e, após a saída de Caetano, passou a ser o principal responsável pelo barracão portelense. Mesmo pouco lembrando, Lino é um dos principais artistas do carnaval carioca. Foi sua a concepção da primeira alegoria com movimentos de uma escola de samba, um globo terrestre em 1935. Permaneceu à frente do barracão portelense até 1956, período em que a Portela conquistou nada menos que 11 campeonatos. Mas Lino não trabalhou sozinho, contou com a ajuda de gente como Euzébio, Nô, Oreba, Arlindo Costa, Nilton, Paulinho, Pinduca, professor Batista e Viegas durante os mais de

²⁷¹ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit. , p. 15.

²⁷² Depoimento de Waldir 59 para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁷³ Depoimento de José Carlos Machado para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁷⁴ Depoimento de Nilo Figueiredo para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁷⁵ Depoimento de Casimiro da Cuíca para o documentário *O Estado Novo da Portela*, 2007.

²⁷⁶ Fabio Pavão e Rogério Prates, portelaweb.

20 anos em que coordenou a parte artística da Portela. Nesse período, a grande maioria dos enredos foi sua, mas alguns foram de Paulo da Portela e Armando Santos.²⁷⁷

Lino foi responsável ininterruptamente pelos enredos de 1941 até 1954. Depois fez ainda o enredo de 1956, Riquezas do Brasil, que provavelmente foi uma releitura do enredo homônimo de 1950 do próprio Lino. Sua presença no barracão é apontada desde 1933, quando saiu logo em seguida, retornando em 35 seguindo direto até 1956²⁷⁸.

Em 1935, o tema foi “O Samba dominando o Mundo”, mostrando alegoria de um “Globo Terrestre” que girava, obra de Lino Manoel dos Reis, com engrenagem de madeira. Foi a primeira vitória da Portela em desfile oficial, abrindo caminho para a série de títulos conseguidos; ... em 1937 “O Carnaval”, tema criado sem objetivo definido, neste ano valia tudo. A Escola passou por uma crise de liderança, a nova junta formada não se definia em tempo de esquematizar o carnaval. A mudança foi de Paulo, Caetano e Rufino, para Benício, Lino e Euzébio. Foi neste ano que somente duas escolas desfilaram a “Vizinha Faladeira” e a Portela, isto porque, a luz foi desligada à meia noite conforme determinação da polícia. Em 1938 foi feito “A Democracia no Samba”; a escola não levou alegorias neste ano, as fantasias eram desenhadas por Lino Manoel ou copiadas de revistas e levavam motivos do tema.²⁷⁹

Sua habilidade manual também se revelou na confecção de instrumentos musicais. A bateria da Portela, apelidada de *Tabajara do Samba*, era sedimentada com a arte de Lino e seus companheiros que demonstravam gostar de desafios e superá-los por amor à Escola.

Os primeiros instrumentos que apareceram na antiga “Quem nos faz é o capricho” foram introduzidos pelo Sargento Mendonça que tomava parte no Conjunto Musical da Portela. Trouxe esses instrumentos do Quartel onde servia, sendo utilizado pela Escola nos ensaios e apresentações. Com as dificuldades peculiares da ocasião, os instrumentos foram devolvidos ao Quartel e a Escola se viu obrigada a construir os seus próprios instrumentos. O trabalho no barracão não se limitava apenas as alegorias, passou a confeccionar instrumentos para a BATERIA, onde Lino Manuel dos Reis, Candinho, Euzébio e outros fabricavam surdos, caixas, adufos, pandeiros, vaquetas, tamborins. Segundo depoimento de Lino e “Ximbute”, esses instrumentos eram quadriculados e feitos de madeira, sendo os surdos em caixa de barril, cuícas de barril, pandeiros e tamborins com compensado (madeira). Eram encourados com taxas (taxinhas) ao seu redor e o couro era aquecido antes de ser utilizado (batida).²⁸⁰

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit., p. 23-25.

²⁷⁹ Idem, p. 18.

²⁸⁰ Idem, p. 43.

Sobre essa habilidade em produzir os instrumentos para a Escola, encontrei em Rachel Soihet um rico detalhamento no processo desenvolvido pelo artista, assim como os materiais inusitados que foram utilizados para essa empreitada.

Para esquentar os tamborins e os pandeiros, catava-se papel, quer era torcido antes de ser queimado: “tudo se esquentava pra poder bater e dar um bom som”. As fantasias e os adereços também eram confeccionados pelos moradores. Na Portela, além das cuícas, aproveitadas das barricas de mate Leão, também se faziam pandeiros e tamborins, cuja madeira já começava a se juntar em dezembro, sem esquecer os reco-recos, chocalhos... Cada um trazia um pouco do material. Lino Manuel dos Reis, que trabalhava numa fábrica de móveis, trazia a madeira, um outro trazia o papel e assim por diante. O Lino era o “carnavalesco”, escolhia o enredo, fantasia, só que ele não recebia nada por isso e ainda ajudava.²⁸¹

Waldir 59²⁸², respeitado compositor da Portela, prestou-me depoimentos sobre Lino Manuel dos Reis, tanto para o documentário quanto em conversa informal. Pude perguntar sobre o personagem em questão e saber das particularidades da sua vida. Waldir era genro do Seu Lino, posto que sua esposa Ivone era uma das muitas filhas do antigo portelense. A fama de *garanhão* acompanhava nosso personagem, que teve muitas esposas e filhos; muito embora, buscando informações com Florinda, a zeladora do espaço da Velha Guarda na Portelinha, não encontramos nenhum vestígio oficial dos filhos de Lino. Essa memória parece ter se perdido.

Os dados concretos de nascimento e morte se tornaram obsessão para mim durante essa pesquisa. Acredito ser importante esse levantamento, mas parece que alguns personagens da história da Portela estão envoltos em brumas, necessitando que eu me transforme em investigador para recolher algumas pistas e chegar a dados concretos.

A conversa com Waldir 59 me fez confirmar o eixo teórico que embasa esse trabalho. Funcionário público aposentado, lotado na Central do Brasil do Ministério dos Transportes, o compositor portelense, orgulha-se em ter cursado o 2º grau²⁸³, concluído no Colégio Pedro II. Trabalhou em diversas *revistas* e na famosa boate *Nigth and Day* com o empresário teatral Carlos Machado. Sendo compositor e ator, circulava tanto nos palcos da Praça Tiradentes, em especial no Teatro Carlos Gomes, como nas rodas de samba de Oswaldo Cruz, Madureira e adjacências. Seu contato com vários espaços e agentes culturais lhe permitiu compor diversos sambas-enredo que marcaram os desfiles

²⁸¹ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso...*, op. cit., p.130.

²⁸² Seu nome de batismo é Waldir de Souza, nascido em 03/03/1928 na cidade do Rio de Janeiro.

²⁸³ A nomenclatura atual para esse segmento educacional é de Ensino Médio.

das escolas de samba e levaram a Portela a ganhar títulos. Dessa forma, Waldir recebeu e trocou informações, produzindo expressões culturais bastante específicas que foram os sambas-enredo, que tinham grande esteio na história brasileira e na cidade do Rio de Janeiro.

Atualmente “Seu Waldir 59” é Assessor Especial da Presidência. Esse cargo pomposo é mais uma deferência do atual presidente, Nilo Figueiredo, que em vida homenageia um dos mais expressivos compositores da história da agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira, sobretudo no período em que ela se tornou hegemônica em títulos no cenário do carnaval carioca.

Voltando a Lino Manoel dos Reis, Waldir 59 lembra do seu trabalho na Casa de Móveis Leandro Martins, de onde ele trazia bastante material na época do carnaval para a confecção das alegorias. O artista, que para o gênero só tinha completado o primário²⁸⁴, era um marceneiro muito talentoso que aprendeu muita coisa com os colegas e levava esses ensinamentos para o barracão da Portela nos preparativos dos desfiles.

O trabalho de Lino Manoel dos Reis na Casa Leandro Martins possibilitou, dessa forma, que ele tivesse contato com os requintes da sociedade carioca, que buscavam na marcenaria comprar peças que pudessem reproduzir traços de um mobiliário europeu, sobretudo francês. Esse contato, entre as chamadas culturas erudita e popular, permite-nos vislumbrar em seu trabalho artístico na Portela os pontos dessa interseção.

Sobre a Casa Leandro Martins, situada até o seu fechamento no final da década de 1960, na Rua Senador Pompeu, 27, no centro da Cidade do Rio de Janeiro, encontrei alguns vestígios de sua importância em pequenas notas, uma sobre o designer Joaquim Tenreiro; outra sobre uma exposição da mobília do Senado Federal, em que grande parte do acervo era da marcenaria de Leandro Martins que, desde o Segundo Império, possuía renome entre a nobreza e a elite carioca.

Enquanto aprimorava suas aptidões artísticas, Tenreiro ia adquirindo boa reputação como *designer*, trabalhando de 1933 a 1943 em firmas como a Laubisch & Hirth, a Leandro Martins ou a Francisco Gomes, especializadas em fornecer móveis imitativos dos velhos estilos franceses, italianos, portugueses e de outras origens. Era a coqueluche da época, ter um móvel estilizado.

²⁸⁴ Referente a 4ª série do Ensino Fundamental.

"Luizes de todos os números e *renascimentos* tardios de 400 anos", como diria numa entrevista em 1975.²⁸⁵

Os móveis do Plenário antigo do Senado utilizado até 1960, ainda podem ser vistos. As peças em madeira de lei foram confeccionadas artesanalmente por presidiários do Rio de Janeiro e pela Casa Leandro Martins – a mais famosa casa de móveis da época – e estão expostas logo após a entrada do Auditório Petrônio Portella, no final do Túnel do Tempo.²⁸⁶

Pelos personagens que circulavam na Casa de Móveis Leandro Martins, tanto dos clientes quanto aos que faziam os móveis, é possível vislumbrar essa dinâmica cultural. Ela acontecia nesse espaço, onde diversas práticas eram exercitadas. Também eram estabelecidos contatos sociais que permitiam com certa fluidez estabelecer contatos com outras esferas, tanto no que tange à organização social quanto aos gostos e peculiaridades culturais presentes neste intercâmbio. Dividindo espaço de trabalho numa mesma marcenaria, com certeza Lino e Tenreiro, assim como os demais colegas, partilhavam visões de mundo e trocavam impressões sobre os contextos de vida que estavam inseridos.

Nessa circulação de idéias e impressões sobre a vida, a política e a história eram transpostas para Madureira e Oswaldo Cruz na concepção das fantasias e alegorias que a Portela apresentava. Revistas, cartilhas, pôsteres de filmes, fotos, anúncios, enfim todas as informações e representações sociais e artísticas que estavam disponíveis eram apropriadas, e o resultado dessa ação se materializava em enredos, fantasias e alegorias, representando as visões artísticas de um grupo de pessoas que cultivava as práticas culturais populares, capitaneadas por muitos anos por Lino Manuel dos Reis.

As evidências levam a crer que Lino tenha falecido no início dos anos 1980. Essa data ainda está sendo pesquisada. Sabe-se que ele prestou depoimentos para o livro de Candeia e Isnard Araújo, preparado em 1977 e lançado em 1978. Os familiares não sabem precisar nem mesmo onde Lino teria sido enterrado. Pelos levantamentos que fiz, o cemitério de Irajá era o destino certo da população de Madureira para enterrar seus parentes. Uma entrevista da cantora Cristina Buarque de Holanda corrobora com essa suspeita e acrescenta, com todo bom humor, que esse cemitério parece ter sido construído para essa finalidade.

²⁸⁵ www.pitoresco.com/brasil/tenreiro/tenreiro.htm

²⁸⁶ www.senadofederal.br

Em seguida morreu o Francisco Santana, da Portela. Arrumaram um ônibus para levar o pessoal da Portela ao Irajá, cemitério onde os sambistas geralmente são enterrados. Foi um ônibus cheio. A kombi com o caixão fez um tour pelos pontos que ele freqüentava em Madureira e Oswaldo Cruz. Passou em frente à Portelinha, onde foi fundada a Portela, subiu a rua onde ele morava, e as pessoas acenando. Foi um negócio emocionante! Eu falo isso, mas mamãe sempre reclama. [risos] Irajá é um cemitério muito legal porque tem um monte de botequim em volta. [risos] Enterro no Irajá é uma festa! Em todo enterro que fui lá saí trêbada. [risos] Geralmente o pessoal da Velha Guarda é enterrado lá. E o único cemitério que tem na Zona Sul do Rio é o São João Batista, em Botafogo. É ruim de botequim, só tem uma barraquinha na porta. Minha irmã descobriu a casa de uma senhora em que você bate no portão, e ela vende a bebida. Tem um estoque. Fora isso, não existe nada. Mas em Irajá tem botequim um do lado do outro. É, não dá muito, não! Às vezes não tem nem música, ao contrário do Irajá, que sempre tem. O Irajá é sempre uma festa. Se eu morrer amanhã de manhã, quero ser enterrada no Irajá! [risos]. Dafne Sampaio - São os sambistas da Velha Guarda da Portela que sempre são enterrados no Irajá? Cristina - Não são todos, mas a maior parte. É automático, morreu, "Já tô indo para o Irajá".²⁸⁷

Entretanto, em um país onde não se guardam registros e os documentos não aparentam despertar o respeito e interesse das instituições, continuamos a contar com a memória para recontar algumas histórias. Porém, quando essa memória evocada não responde a certas questões, como a data da morte de Lino Manoel dos Reis, ficamos à deriva esperando um porto seguro e trabalhando com tênues evidências.

Mas esses interditos e não-ditos nos levam a pensar no porquê desse esquecimento em relação a uma figura que foi constatatadamente importante no rumo campeoníssimo da Portela.

No final de seu depoimento, já citado no início desse tópico, Lino declara que deixou o barracão da Portela definitivamente em 1957. Admite, entretanto, que ainda colaborava com os enredos e dava sugestões nas fantasias e alegorias²⁸⁸. Lembrando ainda a fala final de Monarco, também já citada acima, em que ele diz que Lino havia morrido magoado com a Escola. Posso supor que nos últimos anos de sua vida a sua importância na escola foi sendo apagada pela chegada triunfante e espalhafatosa de uma série de “profissionais” que foram substituindo os antigos sambistas que se dedicavam de coração e alma às agremiações.

A chegada da modernidade, que não criou, naquele momento da virada dos anos 1970/80, condições de resguardo das tradições, fez com que a memória de vários importantes sambistas e integrantes dos pioneiros anos das escolas uma foto manchada

²⁸⁷ Entrevista com a cantora Cristina Buarque de Holanda, “Enterro no Irajá é uma festa! Sempre saio trêbada!”, por Dafne Sampaio, Daniel Almeida e Ricardo Tacioli, no site www.gafieiras.com.br.

²⁸⁸ Depoimento de Lino Maoel dos Reis para o Museu Histórico e Musical da Portela, em setembro de 1974, registrado e compilado por Isnard Araújo.

na parede, pronta a ser esquecida. O resgate a esses personagens se dá em meados dos anos 1980 em diante. Sendo assim, alguns desses importantes agentes culturais acabaram ficando no “limbo” das memórias carnavalescas.

Dessa feita, a partir da descrição dos cenários e de alguns personagens que possibilitaram estruturar a história da Portela podemos no próximo capítulo vislumbrar a utilização dos elementos simbólicos, das representações sociais, transformados em enredos, em sambas, em fantasias e alegorias que fizeram da agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira uma escola de samba que se tornou referência para as demais.

Capítulo 3

Na Avenida: O Estado Novo da Portela

3. 1 - O Estado Novo da Portela

O recorte temporal dessa dissertação compreende o período do Estado Novo, entre novembro de 1937 e outubro de 1945, mas o analisa com maior elasticidade, estendendo sua linha demarcatória até o Carnaval de 1947. O que parece, a primeira instância, um corte cronológico arbitrário, tem sua lógica própria, pois o último título do heptacampeonato da Portela acontece nesse ano, mesmo não estando mais Getúlio Vargas na presidência, e do país ter retomado sua dinâmica eleitoral, baseada no sistema político democrático com a formação de novos partidos.

Mesmo não sendo o representante máximo do Executivo Nacional, suas idéias continuavam a ser acalentadas e sua forma centralizada de governar havia deixado saudades. Getúlio Vargas era a “grande ausência presente”, principalmente nas críticas da UDN²⁸⁹.

²⁸⁹ União Democrática Nacional, partido político criado em 1945. Um de seus pontos fortes era a crítica ao estilo e ação do governo e do político Getúlio Vargas.

Dessa forma, analiso o período em destaque de forma mais dilatada, sem perder o ponto central deste trabalho que é a presença dos discursos nacionalistas, característicos do governo Vargas, refletidos na opção das escolas de samba, sobretudo da Portela, num momento histórico que a agremiação de Madureira reinou absoluta como a grande campeã do carnaval carioca.

Haroldo Costa traça uma trajetória do embricamento entre o mundo da política e o universo das escolas de samba, citando inclusive um dos pioneiros nesta busca de aproximação, o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, o médico Pedro Ernesto.

Os elementos cívico-patrióticos só começaram a aparecer nas escolas de samba a partir de 1935. Os políticos, porém, já haviam percebido o grande potencial desta forma de agrupamento carnavalesco no sentido de aglutinação eleitoral. Era um novo campo que se abria, proporcionando sua entrada em um núcleo que já vinha fazendo a primeira parte de uma mobilização partidária: juntar as pessoas em torno de uma causa comum. As escolas em formação no Estácio, Mangueira, em Oswaldo Cruz, no Salgueiro, em Madureira traziam em seu bojo um mínimo de organização necessária para promover os ensaios e estruturar os desfiles.²⁹⁰

Quando Pedro Ernesto fundou o Partido Autonomista do Distrito Federal, tinha em mira construir sua base exatamente no povo do samba, favelados, sambistas e pobres de vários matizes. Não sem motivo o poder municipal incentivou a formação da União das Escolas de Samba, transformando cada uma em nova modalidade de instituição social denominada “grêmio recreativo”, que as habilitava a receber uma subvenção do município.

Em 1936, o valor total entregue a União das Escolas de Samba para a partilha foi no valor de quarenta contos de réis, segundo a notícia que o jornal A Nação publicou no dia 9 de fevereiro, cabendo a cada uma a soma de um conto e seiscentos e vinte mil réis, e foram destinados dois contos e quinhentos mil réis para os prêmios, que eram divididos pelos diversos quesitos: harmonia, samba, bandeira, enredo e até consolação. Para que tenhamos um parâmetro de avaliação dessa medida monetária, vamos fazer uso de uma informação do pioneiro Ismael Silva, a quem é atribuída a fundação da primeira escola e a denominação “escola de samba” a Deixa Falar, no Estácio. Naquele ano a despesa para colocar uma escola na rua ia, no máximo a quatrocentos mil réis.²⁹¹

A recorrência aos temas nacionais era, portanto, a tônica dos desfiles das escolas de samba no período do Estado Novo. Reproduzir em letras de samba e em fantasias o discurso nacionalista característico do período Vargas era comum a todas as

²⁹⁰ Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2007, p. 95.

²⁹¹ Idem, idem.

agregiações. Entretanto, foi a Portela que melhor se apropriou dos motivos e símbolos referentes, projetados pelo DIP, através dos intelectuais, artistas, educadores, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil de modo geral.

A obrigatoriedade da temática nacional para os enredos é uma questão até hoje motivo de controvérsia. Há quem afirme que as autoridades baixaram essa determinação porque estaria dentro da política oficial do Estado Novo, mas acontece que o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), de triste memória, só foi criado em 1939 e, em 1936, saiu um regulamento para os ranchos, que eram a força do carnaval naquele momento, que dizia no artigo 20: “É de inteira liberdade a escolha dos enredos, seja em motivos nacionais ou estrangeiros”. No regulamento dos blocos, o artigo 5 determinava: “O enredo para cada conjunto é obrigatório, podendo versar em motivos nacionais ou estrangeiros”.²⁹²

Quando, em 1936, Eloy Antero Dias, o famoso Mano Eloy da agremiação que seria no futuro a Império Serrano, presidia a União das Escolas de Samba, foi elaborado um regulamento que mudava essa forma de apresentação dos sambas, alterando assim a técnica que era a usual e abrindo espaços para a novidade já impressa no primeiro artigo: *De acordo com a música nacional, as escolas poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos e carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação.*²⁹³

Na expressão de Haroldo Costa, poderíamos hoje chamar essa ação de “reserva de mercado”. Essa necessidade se mostrava compreensível, pois, no momento em que a instituição escola de samba procurava se firmar e se tornar um diferencial no carnaval carioca, os ranchos faziam seus desfiles, ou melhor, seus préstitos indo da Corte de Belzebu à Divina Comédia sem nenhum problema. Era preciso, portanto, estabelecer o diferencial.

O dispositivo de Mano Eloy nasceu, talvez, com o intuito de agradar às autoridades que estavam adotando as escolas como uma expressão das massas. Antes, outro presidente, Flávio Paulo da Costa, em carta dirigida ao prefeito destacava que eram importantes “cortejos baseados em motivos nacionais” com o objetivo de “imprimir o cunho essencial de brasilidade em nossa festa máxima”. Tanto no discurso oficial, quanto no próprio conceito popular perpassava a atmosfera de brasilidade, grandeza e orgulho nacionais. A União das Escolas de Samba nascia sob esses signos e se sentia na obrigação de ser o veículo desta sensação coletiva.²⁹⁴

A face patriótica e nacionalista começava a se tornar uma das características das

²⁹² Idem, p. 95-96.

²⁹³ Idem, idem, p. 96.

²⁹⁴ Idem, idem.

escolas de samba. Não necessariamente focalizando somente episódios históricos e sim aspectos da fauna e flora, da importância do samba, da formação de uma nova cultura nacional e do elogio de algumas personalidades.

3.2 – Os desfiles da Portela

1938: Democracia no Samba

No primeiro ano do Estado Novo, o desfile aconteceu sob fortes chuvas, o que impediu a comissão julgadora de fazer sua avaliação, não sendo, portanto, declarado nenhum vencedor. O público, entretanto, pôde apreciar a exibição de um carro alegórico todo espelhado, uma novidade até então, que a Portela apresentou naquele Carnaval.

Atendendo aos pedidos do delegado Dulcídio Gonçalves, as autoridades tiraram os desfiles da Praça XI, considerada inadequada. O novo local seria o Campo de Santana, que já havia sido palco do desfile especial ocorrido em 1934.

Pela primeira vez, constava no regulamento a proibição de carros alegóricos ou carretas, ainda resultado do desfile da *Vizinha Faladeira* no ano anterior. Essa medida visava impedir que as escolas de samba se assemelhassem em demasia às outras manifestações, como ranchos e grandes sociedades, ou fossem acusadas de copiar descaradamente o modelo.

Também aparecia a proibição de histórias internacionais. Essa foi a última influência do projeto nacionalista de Vargas, que tinha nas ascendentes escolas de samba a expressão dos valores culturais brasileiros. Entretanto, essa proibição também estava relacionada com a preocupação de se criar um modelo que fosse diferencial em relação aos ranchos, pois essas agremiações faziam seus cortejos apresentando enredos livres, inspirados em passagens bíblicas, óperas e grandes espetáculos europeus que visitavam o país.

Chovia muito durante todo o dia 27 de fevereiro de 1938, domingo de carnaval. Com muitas dificuldades, a Portela dava os últimos retoques para o desfile, naquele ano um pouco mais estruturada que nos últimos carnavais. Coube a Benício a tarefa de

conseguir a licença para que a escola pudesse desfilar. Os figurinos ficariam por conta de Antônio Rodrigues e do presidente Alberto Machado.

O grande destaque para aquele Carnaval foi a maior participação de Paulo da Portela, que passaria a se dedicar mais a sua escola, depois de ser eleito cidadão-samba e das excursões que havia feito nos carnavais anteriores.

Contraopondo-se ao momento político que o país atravessava, em pleno Estado Novo, o enredo da Portela foi *Democracia no samba*, tendo Lino Manoel dos Reis e Candinho à frente dos trabalhos do barracão da agremiação. Ainda tentando superar a ausência do artista Antônio Caetano, a equipe, chefiada por Lino, preparou um abre-alas espelhado, apresentando pela primeira vez esse material no desfile das escolas de samba. Coube a um lustrador chamado *Empata* a tarefa de carregar o abre-alas na avenida²⁹⁵.

Outra novidade, que soou como pioneirismo, foi a presença de Dagmar, mulher de Nozinho que desfilou na bateria da Portela, tocando surdo. Com certeza foi a primeira mulher a desfilar numa bateria de Escola de Samba²⁹⁶. Essa presença não teve o merecido destaque na época, mas serviu de estímulo para que outras mulheres se incorporassem à bateria, ala tradicionalmente a cargo dos homens da escola.

Sob forte chuva, a Portela entrou no Campo de Santana. A bateria de Mestre Betinho procurava superar as dificuldades do forte temporal que caía²⁹⁷. Alvaíade, designado para a função de chefe de Conjunto²⁹⁸, procurava empolgar os molhados componentes. O samba composto por Paulo da Portela animaria os desfilantes. A porta-bandeira Dodô e o mestre-sala Manuel Bam-bam-bam já estavam a postos.

A Portela conseguiu desfilar apesar do mau tempo. A mesma sorte, porém, não teve a comissão julgadora nomeada pela prefeitura e pela União das Escolas de Samba, que não conseguiram comparecer ao local do desfile. Todas as 26 escolas se apresentaram naquela noite, apesar de todos os problemas, mas, pela ausência dos jurados, não houve concurso, não houve uma escola declarada campeã.

²⁹⁵ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*, op. cit., p. 31.

²⁹⁶ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. cit., p. 13.

²⁹⁷ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. cit., p. 15.

²⁹⁸ Seria equivalente aos dias de hoje, a função de Diretor de Harmonia.

1939: Teste ao Samba

O clima para o Carnaval de 1939 parecia ser ótimo. A cidade e os sambistas em geral pareciam ter recebido o Estado Novo de braços abertos.

Pude colher no *Jornal do Brasil* diversas pequenas notícias que me permitem dizer o quanto a Ditadura e, em especial, a figura de Getúlio Vargas estavam sendo altamente utilizadas, como na nota *Madureira e os dias de Carnaval*, noticiando a decoração do coreto com o tema *Marcha Vitoriosa*²⁹⁹, na descrição do Enredo do Bloco *Não posso me amofinar com Manifestação ao Dr. Getúlio Vargas*³⁰⁰, no lembrete sobre o rancho intitulado E. S.³⁰¹ *Unidos Sempre de Caxias*, com o enredo: *Tudo pelo Brasil, homenagem ao Estado Novo*³⁰² e na notícia sobre a ornamentação do Coreto de Campo Grande que, orgulhosamente, ostenta como tema a *Afirmção do Estado Novo*³⁰³.

Com o enredo *Teste ao Samba*, também de Paulo da Portela, a agremiação de Oswaldo Cruz causou um certo impacto, pois era a primeira vez que uma escola articulava o samba, o enredo e apresentava fantasias que integrasse esses elementos. Os passistas, vestidos de estudantes, com figurinos desenhados por Lino Manoel dos Reis, e Paulo como o grande mestre, distribuindo diplomas para os sambistas perante a comissão julgadora foi a grande imagem que ficou marcada.

O título conquistado naquele ano abriu para a Portela e para as demais agremiações um caminho que deveria ser trilhado. A partir de então, os sambas não seriam mais improvisados na avenida, e os cuidados em “vestir a fantasia” nos componentes se tornou fundamental.

Assim, o ano de 1939 foi fundamental para a Portela se consolidar como grande escola. Campeã pela primeira e única vez em 1935, os confusos desfiles dos anos seguintes não permitiram que a vitória voltasse para Oswaldo Cruz. Paulo, após anos dividindo sua atenção no carnaval entre sua escola e os compromissos que a fama exigia,

²⁹⁹ Jornal do Brasil, 9 de fevereiro de 1939.

³⁰⁰ Jornal do Brasil, 16 de fevereiro de 1939.

³⁰¹ Provavelmente Escola de Samba. Essa e outras descrições só ampliam a certeza do clima de confusão acerca do conceito nestes primeiros anos da modalidade escola de samba.

³⁰² Jornal do Brasil, 17 de fevereiro de 1939.

³⁰³ Jornal do Brasil, 18 de fevereiro de 1939.

finalmente poderia se dedicar integralmente aos preparativos do carnaval da Portela. Apesar da oposição de alguns, o desfile das escolas de samba voltava para a quase sagrada Praça XI, eterna Meca de todos os sambistas, no coração da cidade.

Teste ao samba era o enredo idealizado por Paulo da Portela para a escola. Acumulou também, no ano 1938 a função de presidente e autor do samba, que causou surpresa por descrever o enredo proposto. Pela primeira vez, a Praça XI e o mundo do samba ouviam um samba-enredo. Inaugurava-se, assim, um gênero musical bastante característico, que passaria a ser sinônimo de escola de samba.³⁰⁴

Teste ao Samba foi um desfile histórico e revolucionário. A assistência com certeza foi pequena, e poucas testemunhas ainda podem nos relatar esse momento, mas, na mística do carnaval carioca, esse desfile de 1939 da Portela figura na galeria dos grandes desfiles, dos desfiles inesquecíveis, daqueles que estarão eternamente nas principais referências sobre samba e carnaval.

Essa constatação se verifica, pelo prêmio recebido no ano de 1939, o troféu Pedro Ernesto, a mais importante honraria naquele momento³⁰⁵. Outro fator relevante dessa importância é a percepção de que todo o processo que se desenvolveu ao longo dos anos na história das escolas de samba teve nesse desfile e nas idealizações de Paulo da Portela seu momento seminal.

As ousadias de *Teste ao Samba* abriram caminho para o início da estruturação do caráter teatralizado desse cortejo processional ao som do samba. O caminho apontado por Paulo da Portela direcionou as demais escolas, e assim a sua própria liderança se ampliou tanto em Madureira quanto nos demais subúrbios e morros da cidade.

Ao final dessa “aula de samba”, o resultado havia se tornado previsível. A confirmação demorou alguns dias, mas a Portela, de fato, sagrou-se campeã. A comissão julgadora composta por Lauro Alves de Souza, Athenes Glasser, Lorival Cesar, Álvaro Pinto da Silva e pelo escritor Austragésilo de Athayde, tinha gostado muito do que havia presenciado. Era o segundo título da escola de Oswaldo Cruz e Madureira. A elegância de Paulo, a partir desse ano, eternizado como professor, e a Portela mereceram enormes destaques dos críticos que assistiram ao espetáculo.

³⁰⁴ Sérgio Cabral, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, op. cit. , p. 124.

³⁰⁵ Hiram Araújo, *Histórias da Portela*, op. cit. P 21.

Um fato que também merece reflexão, ocorrido no desfile de 1939, foi a desclassificação da escola de samba Vizinha Faladeira por apresentar o enredo *Branca de Neve e os sete anões*, considerado como tema não nacional. Para os pesquisadores de carnaval e para a maioria dos cientistas sociais, esse acontecimento era interpretado como a prova cabal da ação da censura do governo Vargas, encarnada no DIP, como uma força que atuava em todos os setores culturais da vida do país.

Monique Augras, em sua pesquisa³⁰⁶, demonstra que o tão repetido argumento que o DIP tinha obrigado as escolas de samba a só apresentarem temas nacionais não condiz com exatidão ao processo em si. As escolas, desde a fundação UES, inseriram em seu regulamento esse item. Como já comentei anteriormente, isso ocorreu mais no intuito de se diferenciar dos ranchos do que a adesão pura e simples, ou como acreditaram muitos, cooptação ou coerção por parte do Estado. Esse desejo de afinar o discurso poético das agremiações ao discurso nacionalista do Governo, torna-se necessário e positivo para os dois lados. Essa “adesão” era uma forma de aproximação no intuito de partilhar idéias e conquistar espaços para o exercício da cidadania.

1940: Homenagem à Justiça

O grande sucesso do desfile de 1939 encheu os portelenses de esperança para a disputa do bicampeonato. *Homenagem à Justiça* foi o enredo escolhido para 1940, partindo de uma idéia de Lino Manuel dos Reis, que, como salientei, desenvolveu a maior parte dos enredos do heptacampeonato e também, posteriormente, já na presidência da escola, acumulou mais títulos. No desenvolvimento do trabalho, Lino foi auxiliado por Euzébio, Nô e Hilton, que assumiram o barracão da escola, que se localizava na Estrada do Portela.

O clima em Madureira para o carnaval de 1940 não estava muito bom. Uma briga de grande proporção tomou as ruas do bairro, colocando em confronto os componentes das escolas *Rainha das Pretas* e *União de Madureira*. Esse fato quase inviabilizou a

³⁰⁶ Monique Augras, O Brasil do samba-enredo, Rio:FGV, p. 35.

manutenção do concurso, entretanto foi fechada, provisoriamente, a *Prazer da Serrinha*, agremiação que já tinha alcançado algum prestígio no carnaval da cidade.

Para aumentar a temperatura, no momento dos preparativos para o desfile, verificava-se um ambiente tenso, pois com o anúncio dos enredos das escolas, muitas reuniões e ameaças surgiram no ar. O poder público municipal assumiu a indicação da comissão julgadora, mantendo-a sob sigilo até o dia do desfile, o que causou maior ansiedade nos sambistas. O usual era anunciar os membros da comissão com antecedência, numa clara estratégia para engrandecer o espetáculo, pois buscavam compô-la com intelectuais de diversas frentes, o que ajudava a tirar os estigmas do concurso e da Praça XI como “antro da selvageria”.

Alguns jornais tentavam levantar o astral dos sambistas, publicando pequenas notas sobre o desfile. Reforçavam, no entanto, a diretividade do Poder Executivo municipal e revelava a escolha dos jurados, realizada sem consulta ou discussão.

As Escolas de Samba desfilarão, hoje. O desfile das Escolas de Samba, o tradicional concurso do Carnaval popular, terá lugar na noite de hoje, na Praça Onze. Lindos coretos e magnífica ornamentação foram feitos nessa praça, afim de dar maior brilho ao conjunto das nossas escolas de samba. O desfile começará as 21 horas e o júri do concurso foi designado pelo Sr. Jorge Dodsworth responsável pela Secretaria do Prefeito, recaindo a escolha nos seguintes jornalistas: Lourival D. Pereira, Arlindo Cardoso e Álvaro Pinto da Silva e nos artistas Calixto Cordeiro e Francisco Guimarães Romano.³⁰⁷

Buscando diluir as más expectativas do governo e encantar mais uma vez a Praça XI, Lino preparou várias alegorias dentro da temática escolhida, entre elas as que representavam a Justiça e a Liberdade. A esperança era que mais uma vez a escola comovesse e empolgasse a platéia, mas nem tudo aconteceu como se desejava. Os esperados aplausos não apareceram, e a vitória tornou-se difícil.

A comissão julgadora, integrada por Francisco Guimarães Romano, Modestino Kanto, Arlindo Cardoso, Gerhardt Luckman e Lourival Pereira, todos nomeados pessoalmente pelo prefeito Henrique Dodsworth, pareceu não se sensibilizar com o desfile da escola de Madureira³⁰⁸.

³⁰⁷ *Diário de Notícias*, 23 de fevereiro de 1941, p.9.

³⁰⁸ Essa relação está um pouco diferente do que aparece na nota de nº 9.

De uma forma ou de outra, a verdade é que o resultado acabou não correspondendo às expectativas iniciais. A Portela obteve apenas a quinta colocação, atrás da *Mangueira*, *Mocidade Louca de São Cristóvão*, *Azul e Branco* e *União de Sampaio*.

Para as escolas e os desfiles, de maneira geral, foi um carnaval positivo, em que começavam a aparecer, na contra-mão das idéias pré-concebidas, vozes que defendiam o Pequeno Carnaval. Um breve artigo, intitulado “*O tumulto e a serenidade*”, na coluna *Golpes de Vista*, sobre a apresentação das agremiações, parecia ser um sinal de avanço daquela modalidade em relação às demais e, analisado nos dias atuais, soou como uma colocação mais premonitória do que pejorativa ou de dúvida no futuro das escolas de samba.

Só o desfile das escolas de samba na Praça 11 de junho, pôde manter a dignidade tradicional da grande festa carioca. Sem dúvida as circunstâncias que determinaram o decréscimo do entusiasmo em outros lugares influíram também sobre a famosa concorrência popular naquela praça. Mas o animo, o espírito de competição foram mantidos. A não ser neste particular, o carnaval refluíu para os bailes. Se isto indica uma evolução ou se é apenas accidental e transitório, e coisa que só o tempo poderá esclarecer.³⁰⁹

1941: Dez anos de Glória

Em 1941, o desfile aconteceu numa Praça XI bastante destruída, devido às obras da futura Avenida Presidente Vargas. A escola de Madureira levou mais de 300 componentes para a passarela, número bastante significativo para aquele momento, sendo o comum apenas uma centena de desfilantes.

O desfile aconteceu no dia 21 de fevereiro de 1941, e as escolas de samba desfilavam cientes de que o prestígio de que gozavam crescia a cada ano. Nesse carnaval, entretanto, o recrudescimento da guerra na Europa traria como consequência uma menor cobertura do carnaval em geral e das escolas, em particular na imprensa carioca.

Com efeito, essa ausência de noticiário ou o próprio fato de que um conflito de grandes proporções estava em curso não abalou a animação dos sambistas, afinal, em

³⁰⁹ *Diário de Notícias*, 6 de fevereiro de 1940, p.4.

relação à guerra, os rumores eram distantes e não fazia parte do cotidiano dos compositores e sambistas das agremiações.

Fazendo um contraponto ao desfile das escolas, encontrei a descrição da ordem do desfile da *Escola de Samba Paz e Amor*. Esse relato é bastante raro, pois o interesse dos jornais estava em incentivar os ranchos e as grandes sociedades, fato largamente comprovado em minhas pesquisas. Esse é um exemplo também da influência que os ranchos exerciam sobre as escolas, que buscavam se mirar no trabalho que eles realizavam, misturando ópera, dança, música clássica e figuras da mitologia greco-romana com muita pompa e luxo.

A Escola de Samba Paz e Amor participará do desfile de hoje na Praça 11, apresentando um cortejo intitulado: “Jornada Triunfal”, que obedecerá a seguinte ordem: I – Comissão de Frente. II – Um mensageiro da jornada. III – Um grupo de abalizados catequizadores desenvolvendo sua atividade. IV – Inspirações invocando a sua doce virtude. V – A Paz, ricamente trajada. VI – Duas cerimoniosas adeptas cheias de amor ostentando cravos e rosas para estimular. VII – As lindas folhas de louros da conquista nos mais sorridentes meneios de júbilo. VIII – Uma serva da Vitória, conduzindo a Corôa para singir a frente do jovem “Samba”. IX – A conquista radiante, por ter reunida as suas queridas em festa. X – As florzinhas que dansam em honra ao Festim triunfal. XI – Duas servas do triunfo, trazendo cravos e rosas para estímulo do seu amo. XII – A vitória desfraldando a bandeira de seus pródigos. XIII – O triunfo arrogante por presidir a jornada que honra o seu nome (mestre-sala). XIV – Um grupo de servos do Triunfo conduzindo o jovem a ser coroado. XV – O povo aclamando o grande ritmo pela sua jornada triunfal.³¹⁰

O enredo da Portela, *Dez anos de Glória*, entretanto, possibilitava uma dupla interpretação, onde se comemoravam os dez anos da escola e também da presidência de Getúlio Vargas. A Portela se preparava para contar sua própria história nesses 10 anos de desfiles. Haveria a associação de cada enredo apresentado pela escola com um ano de governo Vargas. As fantasias estavam luxuosas.

O trabalho de Paulo e Lino, meticulosamente preparado, tinha tudo para trazer o título pela terceira vez para Oswaldo Cruz. A alegoria do cavalo Mossoró, sensação em 1935, seria revivida. A confiança era total.

Lino e Alvaiade haviam “tocado” o barracão, pois Paulo da Portela, atarefado e cumprindo uma turnê em São Paulo, pouco compareceu no período de preparação da escola. Os dois primeiros trabalharam duro e com ajuda de uma pequena equipe

³¹⁰ Diário de Notícias, 23 de fevereiro de 1941, p. 11.

conseguiram confeccionar dez carros alegóricos. Cada carro com uma tela alusiva às conquistas de cada ano do governo de Getúlio Vargas.

Tudo estava correndo muito bem. A Portela estava prestes a entrar na Avenida com “pinta” de campeã, mas faltava Paulo. Este era o líder, o mentor, era quem trazia confiança para todos. O momento do desfile havia chegado, e a tensão crescia entre os componentes. Quase na hora de a escola entrar, surge Paulo, acompanhado de Cartola e Heitor dos Prazeres. Trajavam roupas pretas, como era o hábito do conjunto que os três haviam formado. Ao avistar Heitor se aproximando, o sangue de Manoel Bam Bam Bam ferveu. Lembrou-se naquele instante de 1929, do desentendimento entre Heitor e seu amigo Rufino e da navalhada desferida por ele mesmo contra seu desafeto.

Alegando uma determinação do próprio Paulo, o que é confirmado por praticamente todos os portelenses que viveram aquele momento, Manuel Bam Bam Bam impediu Paulo e seus amigos de desfilar pela escola trajando roupas que não fossem azul e branco. Bam Bam Bam ainda abriu uma exceção para Paulo, afinal ele era a figura mais importante da escola, mas não poderia permitir que Cartola e, principalmente, Heitor, participassem do desfile trajando aquelas roupas. Paulo, solidário com seus companheiros de conjunto, desistiu de desfilar por sua escola do coração, que surgiu principalmente por sua iniciativa e capacidade de liderança. Atravessando a corda, Paulo Benjamim de Oliveira continuaria para sempre da Portela, porém somente no nome artístico, pois a partir dali sua liderança não seria mais a luz guia da Portela.

Assim, desorientados e perplexos com o fato que acabaram de presenciar, os portelenses iniciaram o tão aguardado desfile. A bateria de Betinho, ao fundo, e também vestida de Diabo, como uma das alas, herança das apresentações de 1934 e 1935, quando a escola utilizou como tema os antigos carnavais, também estava atônita. Os ritmistas ainda esperaram o sinal de Paulo para começar a tocar seus instrumentos, que tinham acabado de ser esticados em uma pequena fogueira próxima. Mas a ordem não veio de Paulo e sim de Manuel Bam Bam Bam.

À medida que a escola passava, ficava claro que a perplexidade foi dando lugar a um desfile onde imperou a garra características dos sambistas da agremiação. A comissão de frente, composta por Bem, Abelardo, Candeia Velho e outras figuras

representativas da escola, servia de cartão de visitas da agremiação. O samba de Bibi e Chatim foi cantado a plenos pulmões e versados na segunda parte por Alcides, João da Gente e Cláudio Bernardo. Mesmo perplexos pelo incidente no início, os portelenses pisaram forte na Praça XI.

No fim, o público não tinha dúvidas de que a Portela era favorita ao título. Entre os escombros da antiga praça, que sumia para dar lugar à moderna avenida, os portelenses, apesar da certeza do dever cumprido, só comentavam sobre a briga entre Paulo e a Portela. Mas a alegria viria poucos dias depois, com a confirmação da vitória da Portela. Era o 3º título de campeã do carnaval carioca que a Portela conseguia e mais uma vez o troféu Pedro Ernesto foi parar em Madureira.

A imprensa noticiou a vitória, citando a colocação das primeiras escolas e a comissão julgadora que decidiu as campeãs de 1941. É uma pequena nota, numa página em que os destaques são os desfiles das grandes sociedades com sete fotos grandes e dos bailes de gala com três fotos.

O Concurso das Escolas de Samba, obteve o 1º lugar a da “Portela”, seguida da “Estação Primeira” e “Depois eu Digo”. No desfile das Escolas de Samba realizado na noite de domingo na Praça 11 perante a Comissão oficial da Prefeitura, constituída pelos Srs.(jurados), sagrou-se vencedora a da Portela, seguida da “Estação Primeira”, “Depois eu Digo”, “Deixa Mulher”, “Unidos da Tijuca”, “Unidos do Salgueiro”, “Paz e Amor” e “Lira do Amor”.³¹¹

1942: A Vida do Samba

Tudo é grandioso nestes “Três dias de Folia” e não deve existir por esta vasta carnavacopolis um único personagem que resista ao prazer de um baile “granfino” ou ao de um samba na Praça Onze.³¹²

Quando a Praça XI foi anunciada como palco do carnaval de 1942, os protestos dos sambistas foram imediatos. Apesar da relação histórica entre a praça e o samba, a região estava quase totalmente destruída, pois a construção da Avenida Presidente Vargas entrara na reta final. Na época, resistiam apenas as construções que se erguiam no lado externo das ruas Senador Eusébio e Visconde de Itaúna.

³¹¹ *Diário de Notícias*, 27 de fevereiro de 1941, p. 12.

³¹² *Correio da Manhã*, 18 de fevereiro de 1942, p. 3.

Os escombros e a poeira do local eram iminentes riscos para a integridade e a saúde dos sambistas. Flávio Costa, presidente da União Geral das Escolas de Samba (UGES), fez vários pedidos para que o desfile fosse transferido para outro local. Incorporaram-se à luta também vários cronistas, com matérias de protestos nos principais jornais da cidade. Contudo, nada foi capaz de convencer o prefeito Henrique Dodsworth, que manteve até o fim sua decisão inicial.

Ao mesmo tempo em que pediam para não desfilarem na Praça XI por motivos de segurança e saúde, os sambistas, nesse ano, cantaram toda a saudade dos antigos carnavais da região, quando a antiga praça, reduto de tia Ciata e seus amigos, embalou os sonhos dos primeiros sambistas. As principais marchinhas e sambas do carnaval de 1942 retrataram justamente o passado da Praça XI. Ela ainda estava ali, diante deles, mas quase totalmente destruída. Toda essa nostalgia era ajudada pelos painéis do cenógrafo Flávio Léo de Oliveira, contratado especialmente para decorar o que restava da praça, sob o tema a "mudança do samba".

Mesmo com todos os problemas, uma grande quantidade de foliões se aglomerou diante do palco nobre das escolas. O tom da conversa entre todos era exatamente o mesmo: no próximo ano, aquele local não existiria mais. Muitos ali se despediram naquele dia da chamada "Meca dos sambistas".

Coube a *Cada Ano Sai Melhor* abrir o espetáculo. A Portela, com o enredo *A Vida do Samba*, que contava a história do ritmo que naquela época estava sendo elevado à condição de identidade nacional, entrou logo em seguida, aumentando ainda mais o clima de nostalgia que pairava no ar. Aparentemente superado o trauma, novas lideranças foram emergindo no cenário de Oswaldo Cruz e Madureira, como a do já citado Lino Manuel dos Reis que elaborou o enredo.

A comissão julgadora formada por Francisco Guimarães Romano, Modestino Kanto, Florencia de Lino, Norival Dalier Pereira (*A Manhã*), Arlindo Cardoso (*Diário Carioca*), Luiz Augusto de França e Domingos da Costa Rubens (*A noite*), conferiu o título à Portela com 178 pontos, apenas um à frente da *Depois Eu Digo*, que também fez um excelente desfile. Com 144 pontos, a *Mangueira* ficaria com a terceira posição.

A escola mais uma vez conquistou o troféu Pedro Ernesto, que parecia querer fazer morada eterna em Oswaldo Cruz e Madureira. Outro fato marcante neste carnaval

foi, pela primeira vez, a bateria da Portela ser apelidada de *Tabajara do Samba*, denominação dada por Ari Barroso, compositor de sucesso e severo crítico musical. O apelido era extremamente elogioso à bateria do mestre Betinho, que lembrava a maestria da Orquestra Tabajara, considerada como uma das melhores da época.

O conjunto da Portela estava se tornando imbatível. Sob a Presidência de Benício Santos, a Harmonia aos cuidados de Alvaiade e o pavilhão da escola novamente levado pelo mestre-sala Manuel Bam-bam-bam e pela porta-bandeira Dodô, cada vez que surgia na cabeceira da avenida, sempre podia-se esperar um grande espetáculo da Portela.

Um misto de reportagem e análise crítica apareceu na imprensa, dando conta do que havia acontecido com o desfile das escolas de samba. É interessante notar a riqueza dos detalhes e a defesa que se verifica no texto, em que aparece a palavra tradição, no que se refere ao desfile, posto que o mesmo tinha completado a sua décima primeira edição.

Vitoriosa a Escola de Samba Portela, no desfile da Praça Onze. Vinte e Oito agremiações participaram da grande parada de despedida do tradicional centro do carnaval dos Morros Cariocas. Vão acabar com a Praça Onze... A advertência aos maiores do samba naturalmente não era endereçada aos salões da planície... Subiu os morros.Favela,São Carlos,Salgueiro,Pinto,"Arrelia" receberam-na com tristeza. Mas como se despedir da Praça Onze? Era preciso fechar com chave de ouro as portas daquele reduto que durante anos foi a verdadeira "Capital do Samba", dando-lhe forma e prestígio. E na realidade, não sucedeu outra coisa. Nos seu último adeus a Praça Onze as cuícas,os tamborins e os pandeiros promoveram, de parceria com as sandálias incansáveis da baiana,uma noite monumental,que tão cedo não será esquecida pelos milhares de carnavalescos que ali foram prestigiar a cadencia do samba nas últimas horas da Praça Onze. INTRANSITÁVEL O cenário mandado organizar pela Prefeitura na Praça Onze despertou particular atenção dos foliões da cidade. Não seria de admirar, pois, que às 22 horas estivesse intransitável todo o trecho da Praça da República até a rua Marquês de Sapucaí,onde se comprimiu incalculável multidão.²⁸ Escolas de Samba no desfile. A noite de domingo no veterano reduto do samba foi destinada ao tradicional desfile das Escolas de Samba. E, como nos anos anteriores a parada constituiu um sucesso, que sem favor,será um traço marcante do Carnaval de 1942. Para se ter uma idéia do interesse despertado pelo desfile organizado pela municipalidade, basta citar que, além das vinte e três agremiações inscritas, tomaram parte outras cinco escolas cada qual mais caprichosa na sua indumentária, no enredo de suas apresentações, na harmonia de seu conjunto, todas cooperando com seu entusiasmo e alegria, para o brilho da noite sambística. VENCEU A ESCOLA DE SAMBA DA PORTELA Terminado o desfile das Escolas de Samba, já alta madrugada de domingo, reuniu-se a Comissão julgadora, composta dos jornalistas Lourival Dalier Pereira, de A Manhã, Arlindo Batista Cardoso, do Diário Carioca, Domingos da Costa Ruim, do Correio da Noite e Luiz França e Silva, presidente da Federação das Sociedades Recreativas Carnavalescas. Apurada a votação, verificou-se a vitória da Escola de Samba da Portela, com 178 votos. A E.S. Portela teve como objetivo de seu préstito "A Vida do Samba", que foi encerrado com um quadro interessantíssimo: - "a vitória do samba em Hollywood". Coube o segundo lugar à Escola de Samba Depois eu Digo, com 177 pontos. "Uma noite feliz" foi o seu enredo, que encerra uma homenagem ao Pequeno Jornaleiro.Os resultados seguintes foram: 3º - Estação Primeira 144 pontos (A vitória do samba na Américas). 4º Paz e Amor, 128 pontos (Brasil,Jóia Fraternal da América). 5º Deixa Malhar, 116 pontos (Homenagem aos jangadeiros).³¹³

³¹³ *Diário de Notícias*, 17 de fevereiro de 1942, p.3.

No imaginário popular da cultura carnavalesca, esse foi considerado o último grande momento da Praça XI. Estavam também presentes nesse contexto os impasses e dúvidas quanto ao espaço para os desfiles. Um grande sucesso musical do carnaval daquele ano parecia incorporar essa relação estreita entre as agremiações e aquele espaço que estava se tornando mítico. Essa afirmativa é bastante evidente, pois, na história do samba e das escolas em especial, é bastante significativa a quantidade de vezes que evocam a memória da Praça Onze de Junho.

A Praça Onze existiu por mais de 150 anos na cidade do Rio de Janeiro. Era delimitada pelas ruas de Santana a leste, Marquês de Pombal a oeste, Senador Euzébio ao norte e Visconde de Itaúna ao sul. Denominada a princípio de Rocio Pequeno, depois Praça Onze de Junho, em homenagem à data da Batalha de Riachuelo durante a Guerra do Paraguai, o espaço tornou-se, nas primeiras décadas do século XX, o local mais cosmopolita do Rio de Janeiro.

Em suas redondezas, misturaram-se imigrantes espanhóis, italianos e judeus de várias procedências, com milhares de negros, na maioria oriundos da Bahia. E foram os negros que transformaram a Praça Onze em reduto de sambistas, as famosas tias baianas, como Tia Ciata, até hoje lembradas nos desfiles das escolas de samba, representadas pelas alas das baianas das diversas agremiações, quesito obrigatório nos desfiles. A Praça Onze foi o primeiro espaço para os desfiles das escolas de samba em seu processo embrionário.

O progresso do período pós-guerra trouxe a modernização do centro da cidade e, para desespero dos sambistas, em 1941, quando a prefeitura começou as demolições para a abertura da Avenida Presidente Vargas, que extinguiria a praça, Grande Otelo teve a idéia de protestar em ritmo de samba. Ótimo ator, mas letrista de pouca verve, ele escreveu versos muito extensos em relação ao assunto. Quando mostrou seu trabalho para os compositores Max Bulhões, Wilson Batista e Herivelto Martins, nenhum deles demonstrou ter despertado o menor interesse.

Mas Grande Otelo era teimoso, e Herivelto, para se livrar dele, compôs o samba em que aproveitou a idéia, criando novos versos. Nessa época, os dois trabalhavam nos cassinos da Urca e de Icaraí, atravessando cotidianamente durante as noites a Baía de

Guanabara, numa lancha que fazia a ligação entre as duas casas. Foi numa dessas travessias que Herivelto começou a escrever *Praça Onze*.

Acontece que a composição, anunciando o fim da praça e dos desfiles e, de uma maneira comovente, exortando os sambistas a guardarem os seus pandeiros, superou as expectativas do autor, sugerindo-lhe uma gravação diferente. A idéia era de reproduzir no estúdio todo o clima de uma escola de samba na avenida. E assim ele fez, encaixando o canto, no estilo "empolgação", executado pelo *Trio de Ouro*, formado pelo próprio Herivelto, sua mulher Dalva de Oliveira e Nilo Chagas, contando ainda com o reforço de Castro Barbosa.

Foi fundamental para que se estabelecesse o clima desejado na utilização de três elementos rítmicos que marcaram a diferença: o tamborim, o apito e o surdo. Até então, o apito era usado nas escolas de samba somente como elemento sinalizador para comandar o desfile. Sua função rítmica, sibilando no tempo do samba, foi uma invenção de Herivelto, lançada nesta gravação. Por tudo isso, a novidade se tornou padrão para a execução de sambas do gênero. *Praça Onze* alcançou extraordinário sucesso no carnaval de 1942, pois seu lançamento ocorreu no início daquele ano.

Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais Escola de Samba, / Não vai / Chora o tamborim / Chora o morro inteiro / Favela, Salgueiro, / Mangueira, Estação Primeira / Guardai os vossos pandeiros, guardai / Porque a escola de samba não sai. / Adeus minha Praça Onze, adeus Já sabemos que vais desaparecer / Leva contigo a nossa recordação / Mas ficarás eternamente em nosso coração / E algum dia nova Praça nós teremos / E o teu passado cantaremos.³¹⁴

1943: Carnaval de Guerra

Mesmo com o conflito mundial tomando proporções cada vez maiores, o carnaval de 1943 teve a peculiaridade de ter apresentado dois desfiles. O primeiro, a pedido de D. Darcy Vargas, aconteceu no dia 24 de janeiro com dez agremiações, incluindo a Portela. O outro, dentro do período carnavalesco, novamente elevou a escola ao primeiro lugar.

Se antes os horrores da guerra estavam distantes dos sambistas, o ano de 1943 trouxe para o Brasil os pesadelos que atormentavam a Europa. O afundamento de navios brasileiros, creditado à ação de submarinos alemães, motivou a declaração de guerra do

³¹⁴ Samba de Herivelto Martins e Grande Otelo, gravado no final do ano de 1941 e lançado em janeiro de 1942.

Brasil aos países do eixo. Entre os náufragos que sobreviveram aos ataques, estava um jovem que viria a ser um dos maiores compositores de todos os tempos, o imperiano Silas de Oliveira³¹⁵.

Diante dessa situação, muitos achavam que não haveria clima para o carnaval. Das principais entidades carnavalescas do período, somente as emergentes escolas de samba desfilaram. Assim mesmo, tiveram que se enquadrar no chamado "esforço de guerra". Apenas 10 agremiações, atendendo a um pedido de D. Darcy Vargas, participaram do desfile que aconteceu no Estádio de São Januário, palco dos principais eventos políticos do governo Vargas, no dia 24 de janeiro de 1943. A comissão julgadora, formada por Guimarães Machado, Maurício Vinhais, Benedito Calheiros Bomfim, Nourival Pereira e Luiz Gonzaga, avaliaram os quesitos samba, harmonia, bateria, bandeira e enredo.

No desfile propriamente dito, organizado pela União Nacional dos Estudantes e pela Liga de Defesa Nacional, a Portela apresentou o enredo *Carnaval de Guerra*, idealizado por Lino Manoel dos Reis a partir da idéia da LDN.

Desses festejos constam um desfile das chamadas "Escolas de Samba" e que se realizará hoje na Avenida Rio Branco. Aquelas associações carnavalescas, em número de vinte, se concentrarão na Praça Mauá, onde iniciarão a marcha pela nossa principal artéria. Levarão motivos alusivos a luta contra o eixo e entoando canções populares anti-nazistas.³¹⁶

A Portela, mais uma vez, sagrou-se campeã, ganhando o troféu Pedro Ernesto. Como prêmio, receberam das mãos do general João Marcelino Pereira e Silva, vice-presidente da comissão executiva da Liga de Defesa Nacional, a importância de 500\$000³¹⁷. Era o quinto título da Portela. O terceiro dos sete anos de glória. Nem os horrores da guerra conseguiam apagar o brilho da Portela, que se consolidava como a principal escola do carnaval carioca.

Por iniciativa da LDN e da UNE, realizaram-se nos três dias, a começar do domingo, demonstrações cívicas que deram uma nota inédita ao carnaval. No primeiro dia, as chamadas "Escolas de Samba" e outros clubes, inclusive os de "frevo", denominado "Batutas da Cidade Maravilhosa" desfilaram pela Avenida Rio Branco entoando canções patrióticas e conduzindo cartazes de combate ao "Eixo". Foi um belo espetáculo, pela enorme massa de vozes que se

³¹⁵ Ver Marília Trindade e Arthur L. de Oliveira Filho, *Silas de Oliveira*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

³¹⁶ *Diário de Notícias*, 7 de março de 1943, p. 9.

³¹⁷ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. cit., p. 35.

faziam ouvir nos cânticos populares anti-nazi-fascistas. Realizou-se um concurso entre essas associações, com a seguinte classificação: 1º Portela (9,1); 2º Estação Primeira (8,1); 3º Azul e Branco (7,8); 4º Deixa Malhar (7,3); 5º Unidos de Jacarepaguá (6,8). Os prêmios destinados às três primeiras foram entregues na LDN pelo general Marcelino Ferreira, constando de respectivamente cr\$500,00, cr\$ 200,00 e cr\$100,00. A comissão julgadora foi a seguinte: capitão Luiz Gonzaga, presidente; Lourival Pereira (presidente da Associação dos Cronistas Carnavalescos); Benedito Calheiros Bonfim (professor); Guimarães Machado, representando as pequenas sociedades e Mauricio Vinhaes, pela União Nacional dos Estudantes.³¹⁸

A imprensa noticiou o desfile e fez um balanço do Carnaval, que a UNE e a LDN se esforçaram para realizar. De fato, a participação das escolas de samba nesse esforço de guerra abriu muitas portas no correr dos anos. Muita resistência ainda existia e continuou existindo no pós-guerra, mas essa adesão ao projeto nacionalista, proposto pelas duas entidades, tornou a relação entre estudantes, intelectuais, militares e sambistas, mais dóceis e cordiais.

O carnaval deste ano de 1943 se ressentia das circunstâncias que o país atravessa. As preocupações e as tristezas resultantes do estado de guerra influíram poderosamente para tirar à festa popular muito da sua tradicional animação. O povo carioca, como deve ter acontecido em todo o país, se retrai em grande parte, das expansões carnavalescas pela consciência do grave momento que está vivendo o mundo, particularmente o Brasil. Pode-se dizer que o carnaval, sobretudo o interno, foi mais animado do que poderia prever, porém muito inferior em vibração aos anteriores. As ruas do centro se encheram as horas que costumam ser de maior movimento durante a tradicional festa. Mas não se notava nessas multidões que desfilavam pela Avenida e ruas próximas, ou estacionavam nas calçadas o entusiasmo com que o povo carioca sempre se entregou aos festejos carnavalescos. Foi sensivelmente reduzido o número de fantasias e o de blocos. A notícia, divulgada justamente no sábado, do afundamento de mais dois navios brasileiros, concorreu para que a população se esquivasse dos arrebatamentos da folia, que é a mais característica tradição da cidade. A ausência dos préstitos dos grandes clubes, que constituem sempre a nota empolgante do último dia de carnaval também concorreu para essa frieza, compensada, embora, em parte, pelos desfiles de caráter cívico, organizado sob os auspícios da Liga da Defesa Nacional e da União Nacional dos Estudantes, para utilizar a oportunidade dos festejos carnavalescos no sentido de uma ampla propaganda do nosso esforço de guerra.³¹⁹

Um dado interessante desse desfile foi a ação de Antônio Caetano, que criou um enorme boneco feito de cimento, que durante muitos anos fez parte das alegorias da Portela. O material mais pesado para a sua confecção se deu por que conta de que, naquele momento, não se conhecia a possibilidade de utilização do gesso como material para as escolas de samba. Inicialmente a figura representava um escravo, nos anos seguintes, mudando a posição da perna, ou dos braços, pintado de outras cores, o boneco

³¹⁸ *Diário de Notícias*, 11 de março de 1943, p.11.

³¹⁹ *Diário de Notícias*, 06 de março de 1943, p.8.

representou sucessivamente as figuras de pirata, pierrô, índio e outros personagens carnavalescos dependendo das exigências do enredo apresentado.

1944: Motivos Patrióticos

O clima de tensão no período próximo ao carnaval de 1944 era tamanho que a União Geral das Escolas de Samba divulgou nota oficial que, entre outras coisas, facultava a suas filiadas à condição de desfilar. Com essa “licença” apenas nove escolas participaram do carnaval, apesar de não contarem com a subvenção da prefeitura. Nenhum órgão de imprensa designou repórteres para cobrir o espetáculo, que ficou sem maiores registros ou informações oficiais.

O desfile aconteceu no dia 20 de fevereiro em frente ao obelisco da Avenida Rio Branco. No mesmo cenário, treze anos antes, os gaúchos que cavalgaram de Porto Alegre ao Rio de Janeiro, a partir do movimento revolucionário, deflagrado em 3 de outubro de 1930, amarraram seus cavalos, para delírio de alguns e mal-estar de outros, pois aquele era um dos símbolos da modernidade e luxo da cidade do Rio de Janeiro.

A Portela apresentou o enredo *Motivos Patrióticos*, novamente formulado pela Liga de Defesa Nacional e pela União Nacional dos Estudantes e desenvolvido por Lino Manoel dos Reis. As alegorias, idealizadas por Lino, Euzébio e Nilton Oreba, homenageavam os principais símbolos nacionais, como a Bandeira Nacional, Brasão da República, Hino e Armas significativas da nacionalidade brasileira.

Envolvidos no clima de patriotismo que tomava conta do país, as escolas de samba mais uma vez deram importante auxílio para o esforço de guerra. Exaltando os símbolos da Pátria, a Portela mostrava para o público que a união era fundamental naquele momento difícil que o país estava atravessando.

Uma vez mais a Portela sagrou-se campeã, ficando a Mangueira com o vice-campeonato. Definitivamente consolidada como maior escola de samba do carnaval carioca, a Portela conseguia o tetracampeonato. O país estava tenso, preocupado e triste, mas em um recanto da nação o povo estava feliz. Um lugar que, sem esquecer o sofrimento da guerra, sorria. Era um local vitorioso. Era Oswaldo Cruz que festejava o tetracampeonato e o sexto título geral da Portela.

A imprensa registrou esse carnaval como um dos mais desanimados da história da cidade. No artigo intitulado *Impressões sobre o Carnaval de 1944*, o cronista reclama a falta dos desfiles tradicionais e nem se refere às escolas de samba. Entende o momento crítico e de privação que o povo estava passando e acusa os comerciantes de ajudarem a desanimar os festejos externos. O texto é sombrio, mas reflete bem o que parte dos intelectuais estavam sentindo.

Estão se realizando no Rio e em todo o país os festejos tradicionais do Carnaval. É este o segundo ano em que a grande festa popular brasileira encontra o país empenhado numa guerra externa, e essa circunstância teria de necessariamente reduzir-lhe o brilho e a animação. No Rio de Janeiro, os festejos vêm-se ressentindo da influência desses fatores negativos, não só os de caráter psicológico como os resultantes das dificuldades que a repercussão do conflito mundial trouxe a nossa vida, sobretudo no que toca ao abastecimento e aos transportes. O Carnaval carioca não apresenta, assim, este ano, a vibração e a magnificência que o caracterizaram nas suas épocas de maior esplendor. Alguns dos grandes bailes tradicionais não se realizam. O Carnaval de rua perdeu muito de seu pitoresco e da sua vivacidade, sobretudo pela ausência dos préstitos das “sociedades” e dos blocos e ranchos. Nota-se igualmente, um declínio nos brinquedos típicos e no número de “fantasias”. Devemos registrar, entretanto, que o movimento das ruas tem excedido de muito o que se poderia esperar deste carnaval de guerra, sujeito a tantos fatores restritivos. Se no sábado e no domingo, o aspecto da cidade era de uma desanimação que se tornava chocante comparados aos grandes carnavais passados, já ontem, a grande festa popular brasileira readquiriu maior movimento e alegria por parte das multidões que desfilaram pelo centro urbano. A perda sensível da vibração no Carnaval externo é, aliás, compensada pela crescente concorrência aos bailes, em alguns dos quais vêm se registrando um entusiasmo e uma frequência incomuns. A ordem pública mantém-se sem alterações de maior monta. Cabe, por fim, aqui um registro em torno de um aspecto relevante da nossa festa popular. Nos cafés e restaurantes em geral, assume proporções revoltantes a exploração dos negociantes inescrupulosos. Como sabemos, esse ramo do comércio não foi submetido até hoje ao controle de preços que a contingência da guerra impôs a todos os negócios. E nestes dias de Carnaval, a ganância de muitos proprietários de restaurantes e cafés assume [...] assalto. Dos fatos expostos vê-se como a falta de escrúpulo de grande parte do comércio está concorrendo para o declínio da nossa festa popular.³²⁰

1945: Brasil Glorioso

No último carnaval sob a égide do Estado Novo, o palco do desfile das escolas de samba foi deslocado para o emblemático Estádio de São Januário. Foi no campo do Clube de Regatas Vasco da Gama onde aconteceram as maiores manifestações do governo no período analisado. Principalmente as festas de 1º de maio, que eram comemoradas em grande estilo, com uma platéia formada por trabalhadores e

³²⁰ *Diário de Notícias*, 22 de fevereiro de 1944, p. 3.

estudantes que legitimavam assim o poder de Vargas³²¹.

Nessa inusitada “avenida”, a Portela apresentou *Brasil Glorioso*, uma reedição e complementação do desfile do ano anterior. Não interessava a escola de Oswaldo Cruz e Madureira se o local do desfile era uma avenida ou um gramado de campo de futebol, pois entre as oito agremiações que desfilaram, novamente ela se sagraria campeã.

O ano de 1945 não começou mais animador para os sambistas. A tensão na Europa continuava, e a participação direta dos pracinhas na Itália fez diminuir um pouco a alegria, fundamental para a festa do carnaval. A maioria dos artigos dos periódicos se mostrou contrário à realização da festa, outros, raros, como o de Rubem Navarra, faz observações bastante interessantes sobre o estado de guerra e, por fim, referenda a realização dos desfiles.

É claro que estamos na guerra, e muitos milhares de rapazes do Brasil, em lugar do folguedo das ruas, estarão provando a esta hora o fogo e a neve. Ouço muita gente clamando para que não haja Carnaval. Mas que é Carnaval? É a grande festa oficial do povo. A maior parada das tradições nacionais do nosso povo. Carnaval no Brasil quer dizer, acima de tudo, tradição, linguagem folclórica da raça, desabafo da imaginação e da sensibilidade do povo. Para o Carnaval convergem todas as forças da emotividade popular, em seu colorido exoticamente nativo, em sua expressão psicologicamente brasileira. O carnaval é um dos maiores definidores do potencial poético da nossa raça brasileira e de sua manifestação em arte popular ancestral (música, dança, canto, fantasia, humorismo). No dia em que acabassem com o Carnaval, teriam mutilado mortalmente o organismo lírico do povo brasileiro.³²²

A defesa apaixonada em relação à nossa cultura, enxergando o carnaval como exacerbação desse momento mágico e completamente sintético de nossa feição, tanto étnica quanto filosófica, faz desse trecho um libelo em defesa da realização da festa, pois, mesmo estando em guerra, outras nações buscaram motivar seus soldados no front, levaram até eles cantores, atores e atrizes.

Com certeza estamos em guerra. Temos soldados no “front” e o povo padece com o abastecimento... Esta última circunstância podia ser até uma justificção para o Carnaval, pois ao menos o povo momentaneamente esqueceria a inflação e o Câmbio negro, sairia da brincadeira menos enervado para recomençar o exercício de sua paciência. Todo mundo sabe que a guerra é enervante, e que um povo enervado é um perigo interno. A última coisa que se permitiria ao povo inglês é o cultivo dos pensamentos sombrios. É muito sabido que na Inglaterra o governo considerou um problema vital manter o bom humor do povo nos momentos mais inquietantes; para isso criou um serviço de distrações populares em todo o país. Evitar a todo custo o ânimo deprimido faz parte da psicologia da vitória. E os ingleses estão debruçados sobre a linha de frente, passaram pelo “blitzkrieg” e ainda hoje recebem as bombas voadoras. Nós estamos

³²¹ Ver Ângela Castro Gomes, *A Invenção do Trabalhismo*, op. cit. p.245.

³²² *Diário de Notícias*, 04 de fevereiro de 1945, p. 1 e 5.

infinitamente mais longe. Cultivar uma psicologia excessivamente grave seria, na verdade, uma espécie de pedantismo moral. Por que será que os americanos organizam “shows” para os soldados até na linha de frente? O soldado que no dia seguinte marchará para o ataque bebe, canta e dança na véspera. Como admitir então que o povo, longe do “front” não possa divertir-se livremente? É bom, sobretudo que o povo não interrompa aqueles folguedos que tem o carimbo da tradição, pois assim mantêm a consciência do seu estilo de vida nacional, que é uma forma de manifestar a própria liberdade. Porque, antes de mais nada, é preciso que o povo se sinta de fato dono de sua vida, de seus hábitos e alegrias, para poder apreciar o valor da liberdade e como tal “compreender” porque estamos em guerra. Sem isto, o povo jamais compreenderá a guerra e muito menos o que querem dizer quando lhe falam em liberdade. Ninguém se propõe a fazer sacrifícios pela liberdade se não está em condições de poder senti-la ou amá-la.³²³

Levando a questão para o lado da psicologia, Rubem Navarra desanca os moralistas e os “baixo-astral” ao desenvolver um discurso, em que tenta provar que a tristeza não combina com espírito de vitória e que, num caso extremo como a guerra, é necessário estar alerta e não deixar que o ânimo dos soldados esteja abatido. É preciso diverti-los, motivá-los para que a defesa da Nação seja uma consequência natural da condição de estar vivo.

O estado de guerra é um tema preferido pelos moralistas. Mas nisto, com em muitas outras coisas, a psicologia sempre me pareceu mais sábia do que a moral. A gravidade do espírito pela privação da alegria não pode ser a condição de patriotismo nem do espírito de vitória. Graves e tristes estão sempre os que recebem a derrota. Isto não pode ser um sinal de consciência guerreira e vitoriosa. Não podemos exigir de nosso povo que se mostre asceta e abstinente, como demonstração de consciência. Porque a consciência da guerra deve se mostrar por afirmação e não por omissão. Não melhoraremos o estado de alerta moral do povo privando-o simplesmente dos seus divertimentos tradicionais. Esse problema de “consciência alerta” é de uma psicologia muito delicada. Antes de tudo, é dar uma verdadeira consciência da guerra a um povo que está longe da batalha. Não creio que os americanos nos levem grande vantagem nisso. Da guerra conhecemos apenas as suas mesquinhas restrições materiais. Ignoramos totalmente o sentimento de perigo. Sem isso, nada nos resta além da imaginação, sempre aquém da realidade. Para os homens de consciência, os que sinceramente pensam na guerra numa excitação de cada dia, mesmo para esses a realidade toma um aspecto puramente mental. Tal é o drama dos que não viveram a guerra em sua realidade, mas têm uma consciência para compreendê-la. Não podemos exigir que o homem de rua tenha um espírito tão alerta como o homem que pensa. Esse homem não sentiu o inimigo forçando-lhe as portas, não viu a família e os amigos torturados e massacrados pelas bestas-feras. Sugerir-lhe que se abstenha das alegres distrações é uma idéia que lhe pode parecer uma inútil moral masoquista. Semelhante maneira de ensinar patriotismo ao povo e tudo quanto há de mais negativo e artificial.³²⁴

Continuando sua argumentação, Navarra exorta o sentimento de patriotismo, mas percebe que este não nasce de cima para baixo, e sim deve ser cultivado para que ao florescer seja sincero. No artigo, ele usa como exemplo alguns traços que estavam se constituindo como marca característica de nossa cultura, como a paixão pelo futebol,

³²³ Idem, idem.

³²⁴ Idem, idem.

que era e ainda é colocado como um sentimento de paixão bem acima de um sentimento patriótico.

Não se ensina patriotismo. É um sentimento que nasce e se manifesta quando encontra atmosfera adequada. O povo gosta de interessar-se livremente pela guerra, e sobretudo que ter o direito de entusiasmar-se livremente. Não devemos inventar mais pretextos do que já existem para colocá-lo de quarentena. O povo tem um instinto terrível da verdadeira liberdade, quem quiser que se engane; não suporta ser tratado como uma “claque” de encomenda que aplaude quando dão o sinal. Disto é que não se lembram os moralistas em suas pregações. Parecem ignorar o drama psicológico do povo brasileiro neste momento. O povo vai ao cinema, e tanto lhe faz que sejam brasileiros ou não aqueles que o locutor anuncia no jornal de guerra. Tenho ouvido muitas censuras ao povo. E falta quem justamente se alarme com a indiferença dos que vão ao cinema e ficam mudos ante os nossos rapazes no “front”, enquanto o cinema vem abaixo quando aparece qualquer disputazinha de futebol. É triste, certamente. Mas quem sabe se em nossas recriminações não estaremos fazendo injustiça ao povo? Queremos corrigi-lo com pílulas de ascetismo e sermões morais. O povo não suporta preceptores. Repele tudo que tem o ar de encomenda, preferindo guardar o seu silêncio a fazer o papel de “claque”. O silêncio também pode ser uma forma de protesto.³²⁵

Sobre amortecer os espíritos, retirando-lhe o que é singular, o autor bate forte neste ponto, admitindo que essa estratégia não seria a melhor a ser adotada. Não se cria consciência impedindo a livre manifestação das idéias e, conseqüentemente, dando liberdade ao espírito, ainda mais se essa era e ainda é uma das essências da festa carnavalesca.

O instinto de liberdade democrática é uma das maravilhas do povo brasileiro. Quando torpedearam nossos navios e os jornais contaram ao povo os detalhes da tragédia, as ruas se encheram e o povo livremente chamou pela guerra. Naquele momento, o Brasil inteiro tremia de ódio contra o nazismo. Assim como hoje dizem ao povo que não “deve haver” Carnaval, disseram-lhes naquele instante que fossem para suas casas e dormissem calmamente... Quando o espírito do povo está [...], como um menor bem comportado. Não quiseram o seu entusiasmo, o seu livre entusiasmo, e um erro psicológico monstruoso (erro somente?) achou de bom conselho abafar tudo que era manifestação franca de um povo consciente de ter um inimigo. Hoje, querem que o povo dê provas de que está em guerra! Querem que se torne subitamente austero e pesaroso, para mostrar que “sente” a guerra e compreende o sacrifício dos nossos soldados. Creio que todo brasileiro compreende no seu íntimo esse sacrifício, e lastima não ter oportunidade para demonstrá-lo de coração livre.³²⁶

Inútil pensar que a supressão do Carnaval tornaria o povo mais “consciente” da guerra. O povo compreende que está em guerra. Mas há coisas que o povo não compreende... Seu instinto de liberdade tem uma intuição translúcida da situação. O povo adivinha o que querem dele. Desconfia quando rejeitam suas livres manifestações de entusiasmo. O entusiasmo só pode nascer da liberdade e não da abstenção. É um ato afirmativo e não uma renúncia ascética. Enquanto o povo se sentir tratado como uma “claque”, fará a greve do silêncio. Afinal de contas, perguntará ele o que querem dele. Se não vem a rua aclamar as vitórias aliadas, não é por

³²⁵ Idem, idem.

³²⁶ Idem, idem.

indiferença. Ao menos lhe deixem livre o caminho do Carnaval. Não aumentemos a lista das restrições “de guerra”.³²⁷

A imprensa só lembrou do espetáculo para registrar o triste incidente que marcaria aquele ano, que foi a briga entre integrantes da *Depois Eu Digo*, do Morro do Salgueiro, e da *Cada Ano Sai Melhor*, do Morro de São Carlos.

O assassinato do sambista Matinada, em pleno estádio, motivou uma briga de tristes recordações para a história das escolas. O episódio acabou com a prisão de Avelino dos Santos, o Bicho Novo, liberado meses depois, quando finalmente os policiais confirmaram a veracidade de seu depoimento, pois o famoso mestre-sala do Morro de São Carlos não tinha comparecido ao desfile em São Januário.

Aproveitando-se do incidente para reafirmar antigos estereótipos, parte da imprensa pediu para que providências enérgicas fossem tomadas contra as escolas. Algumas personalidades do samba, entre eles o já consagrado Paulo da Portela, transformaram-se nas vozes de defesa dos sambistas, fazendo uso do microfone de algumas rádios solidárias à causa das escolas.

Mas o carnaval daquele ano não foi marcado apenas pela tragédia. Oito escolas se apresentaram em mais um desfile organizado e com enredos definidos pela União Nacional dos Estudantes e pela Liga de Defesa Nacional, que também indicaram os membros que integraram a comissão julgadora.

A criação do enredo continuava sendo tarefa de Lino Manoel dos Reis, que voltou a dividir as tarefas do barracão com Nilton Oreba e Eusébio. À frente da *Tabajara do samba*, o diretor de bateria Betinho; na Harmonia, o mestre Alvaide; e conduzindo o pavilhão da escola a dupla, já veterana naquele momento, o mestre-sala Manuel Bam-bam-bam e a porta-bandeira Dodô. Era de fato um time muito forte³²⁸.

A turma de Oswaldo Cruz, já acostumada com as vitórias, estava confiante na conquista de mais um triunfo. Assim a Portela pisou no gramado de São Januário e mais uma vez os motivos patrióticos foram mostrados no desfile, e a agremiação obteve grande sucesso.

Não apenas a tragédia ficou na lembrança dos sambistas, mas também o show patriótico que a Portela mostrou, colocando, mais uma vez, um pouco de alegria na vida

³²⁷ Diário de Notícias, 04 de fevereiro de 1945, p. 1 e 5.

³²⁸ Hiram Araújo, História da Portela, op. cit., p. 41.

das pessoas que compareceram ao espetáculo. Apesar do momento difícil, o show não podia parar. E mais uma vez a festa rolou em Oswaldo Cruz. A Portela era pentacampeã. Foi o sétimo título da Portela.

1946: Alvorada do Novo Mundo

Mal terminou a guerra, os sambistas começaram a fazer planos para o carnaval de 1946. Seria um espetáculo grandioso. Várias escolas voltariam a desfilar, após um recesso forçado por conta da 2ª Guerra Mundial. As escolas que preferiram se afastar durante o período do conflito percebiam a oportunidade de voltar à disputa em grande estilo.

A Associação dos Cronistas Carnavalescos, que nos anos anteriores dava o maior destaque aos concursos de ranchos e das Grandes Sociedades, patrocinou o desfile, que foi organizado pela União Geral das Escolas de Samba e pela Federação das Escolas de Samba, tendo em vista a negativa do Departamento de Turismo em auxiliar com a subvenção oficial, que havia sido suspensa nos anos anteriores. A guerra havia terminado, mas as condições ainda eram de dificuldades, com racionamento de alimentos. Portanto, o momento era de crise e seria importante “apertar os cintos”.

O desfile que aconteceu na Avenida Presidente Vargas, recém-inaugurada, em frente à escola Rivadavia Correia, apresentou uma série de inovações, transformadas em regulamento, que visavam, sobretudo, marcar uma diferença mais forte em relação aos ranchos principalmente.

Nesse ano também, uma novidade importante se fez presente, a proibição do improviso e a obrigatoriedade da segunda parte, determinando os rumos que a música característica das escolas seguiria nos carnavais seguintes. A partir de então, os sambas seriam formatados para a adequação ao desfile passando a serem identificados como samba de enredo ou samba-enredo.

Outro ponto de destaque no regulamento era a proibição de carros mecânicos ou puxados por animais, com a intenção de traçar uma clara diferença entre as escolas de samba dos ranchos e grandes sociedades. Entretanto, admitia os trabalhos de pasta e caramanchões, ratificando, também, a exigência da ala das baianas e a proibição de

instrumentos de sopro.

Novos quesitos entraram em julgamento, como a indumentária, a comissão de frente, as fantasias de mestre-sala e porta-bandeira e a iluminação dos préstitos, que se juntaram aos quesitos habituais, como o samba, harmonia, bateria, bandeira e enredo. Pela primeira vez foi julgado o bailar do mestre-sala e da porta-bandeira. Integraram a comissão julgadora Cristóvão Freire, Armando Santos, Manoel Piló e Norival Dalier Pereira.

Após sete horas de desfile, como o público já esperava, a Portela sagrou-se novamente campeã, totalizando 80,6 pontos. Era o hexacampeonato da escola, e a já rotineira festa voltou a tomar conta das ruas de Oswaldo Cruz. A Portela conquistava, assim, seu oitavo campeonato.

No dia 15 de novembro, a Portela também participou de um desfile não-oficial no Campo de São Cristóvão, promovido pelo jornal Tribuna Popular, órgão do Partido Comunista, que à época era legal, em homenagem ao senador eleito Luis Carlos Prestes. Esse desfile, que teve ampla participação das escolas de samba, acarretou diversas dificuldades para as agremiações junto ao Poder Público. O governo Dutra foi extremamente rigoroso com qualquer inclinação ideológica à esquerda demonstrada pelas lideranças das escolas de samba.

A documentação do Departamento Especial de Organização Política e Social, encontrada no APERJ, revela como esse período foi muito mais rígido com as manifestações populares. A caça aos comunistas, que estava em curso e resultou na cassação do partido e dos políticos eleitos em 1947, pode ser vislumbrada a partir dos dossiês em que se nota a rede de inteligência montada pela Polícia do Distrito Federal e das Forças Armadas na repressão aos comunistas e simpatizantes³²⁹.

Além dos desfiles, a Portela ingressou no mundo dos espetáculos criando o conjunto-show, com as participações de Nega Pelé, Narcisa, Nívea, Tijolo e Oscar Bigode. Essa iniciativa financiada por Natal, que naquele momento já tinha forte liderança no jogo do bicho, abriu espaços para que as escolas de samba se apresentassem durante o ano inteiro pelas casas de espetáculos na cidade e até fora do país. Essa atividade permitiu que a idealização de Paulo da Portela ganhasse novo fôlego,

³²⁹ Marco Aurélio Santana, *Homens Partidos: comunistas e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2001

permitindo a ampliação da circulação dos sambistas de Oswaldo Cruz, possibilitando o desejo de pertencimento à escola, fato presente na atual Velha Guarda, que perpetua a memória da agremiação, cantando sambas de compositores que fizeram a história das escolas e da própria Portela, em especial.

1947: Honra ao Mérito

O desfile extra, realizado em novembro de 1946, como era de se esperar, em tempos de guerra-fria, criou dificuldades para as escolas de samba. No dia 1º de janeiro, foi fundada a Federação das Escolas de Samba para esvaziar o poder da União das Escolas de Samba, que apoiara o desfile patrocinado pelo jornal *Tribuna Popular*, que claramente mantinha seu esteio no viés comunista.

Entretanto, o carnaval de 1947 foi considerado o *Carnaval da Paz*, e mais uma vez o desfile aconteceu na Avenida Presidente Vargas, com o palanque da comissão julgadora montado diante da escola Rivadávia Correia.

Lino, Euzébio e Nilton fizeram um trabalho de barracão primoroso, elogiado por todos os que presenciaram o espetáculo que a Portela proporcionou com *Honra ao Mérito*, uma homenagem a Alberto Santos Dumont. As partes estruturais, que haviam garantido os campeonatos anteriores, continuava a mesma, com o diretor de bateria Betinho e o casal Manoel Bam-bam-bam e Dodô, como mestre-sala e porta-bandeira.

A comissão julgadora, formada por Cristóvão Freire, Jaime Correa, Eduardo Magalhães, Capitão José Nunes da Silva Sobrinho, Manoel Piló e Armando Santos, avaliou os quesitos, harmonia, indumentária, bateria, comissão de frente, samba, fantasia do mestre-sala e porta-bandeira e bandeira. Excluído do julgamento, o quesito iluminação de préstitos, que tinha sido válido no ano anterior, foi substituído pela avaliação das alegorias, tendo como itens os quesitos riqueza e escultura.

Como todos já esperavam, a escola era mais uma vez campeã. Era o último dos sete anos de glória. Um heptacampeonato jamais igualado na história do carnaval carioca, um verdadeiro marco. Foi o seu nono campeonato. Mais do que consagrada, a Portela se tornava mítica no carnaval carioca.

Segundo Hiram Araújo³³⁰, entre as comemorações da vitória, surgiram algumas maledicências e invejas. Um boato correu a cidade, dizendo que se a Portela conquistasse o oitavo título seguido ela seria transformada em rancho, o que, para a época, seria uma ascensão na hierarquia das manifestações carnavalescas. Porém, abrir mão da hegemonia conquistada dentro do conjunto das escolas de samba não seria a melhor solução.

O comentado era de que essa atitude partiria dos organizadores dos desfiles. Essa falsa afirmativa deixou os sambistas portelenses tensos. O fato é que a partir de 1948, e por quatro anos seguidos, haveria um grande “racha” entre as agremiações, e dois desfiles rivalizariam as atenções do público e da imprensa. Foi o momento de criação e fortalecimento da outra agremiação de Madureira, a Império Serrano, que ganhou, na disputa paralela, quatro vezes seguida o título de campeã do carnaval. Surgia assim, mais uma gigante da história das escolas de samba.

3.3 - Considerações sobre as Representações Sociais

No contexto cultural dos anos 30 e 40, o ambiente do carnaval carioca vivia uma constante ação, pautada na circularidade cultural, na qual os discursos eram apropriados e, por meio de práticas culturais, externavam as representações sociais que se tornavam consenso, no intuito de melhor representar os símbolos e valores que vinham sendo “pregados” pelo Estado.

Junto a isso, percebo também um desejo de ascensão social por parte dos sambistas, numa tentativa freqüente de demarcar uma atitude concreta, pautada no anseio de se afirmar como agentes culturais e, sobretudo, como cidadãos na sociedade brasileira.

Partilhar manifestações, fundadoras de culturas gerais, que ganham conotações diversas, não significa abrir mão de suas especificidades, nem mesmo de uma igualdade social. É, portanto, possível conviver com as diferenças e usufruir as manifestações culturais que são engendradas em outras esferas e espaços sociais, possibilitando a cada

³³⁰ Hiram Araújo, História da Portela, op. cit. p.43.

classe uma gama de práticas diferenciadas, resultando representações próprias para cada uma delas.

Analisando o conceito de representação, no modelo proposto por Roger Chartier³³¹, percebo que nele está contida a idéia de que o resultante social só é compreensível e, portanto, só faz sentido através das práticas culturais que os grupos, classes ou indivíduos isolados são capazes de produzir, construir, externalizar. Dessa forma, a identidade de um grupo ou classe, ocorre quando essas práticas culturais são capazes de produzir e construir representações que correspondam ao coletivo, sendo partilhadas por diversos membros do grupo ou classe, mesclando a construção intelectual com as aspirações psíquicas, capazes de tornar práticas em elementos simbólicos que transcendam a racionalidade, que, com efeito, não é um dos componentes básicos do mundo das representações.

Uma das críticas recorrentes ao trabalho do historiador é de que na opção de se trabalhar com um modelo que enxerga a cultura de maneira mais ampla, nos moldes da antropologia, são rechaçadas as diferenças sociais, que não são levadas em conta na produção de sentido.

Chartier compreende e aceita a existência das classes sociais com suas diferenças, entretanto simplifica a questão no que tange à apropriação das idéias e símbolos, como a linha de pesquisa sobre a história da leitura, na qual não fica tão clara a questão da apropriação, que é um processo internalizado e só pode ser visível se isso for de fato possível, a partir das práticas culturais apresentadas.

Claro está que as desigualdades sociais são reais e a forma de recepção dos signos e dos discursos é realizada de maneiras distintas. As formas de representações sociais e culturais também levam em conta essas peculiaridades. Algumas representações acabam se tornando “discursos cristalizados”, ganhando status de consenso.

Os caminhos, entretanto, até essa consolidação são tortuosos, porém cíclicos; não partindo de uma classe “superior”, absorvida por uma “inferior” e devolvida como num jogo de tênis. As idéias e as conseqüentes representações partem de vários pontos e

³³¹ Ver Roger Chartier, *A história cultural; entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

depois de ressignificadas partem para outros distintos lugares, transformando e recriando sentidos para o mundo.

Serge Moscovici sugeriu que as representações sociais são forma de criação coletiva, em condições de modernidade, uma formulação implicando que, sob outras condições de vida social, a forma de criação coletiva pode também ser diferente.

Há inúmeras ciências que têm como objeto de estudo a dinâmica de como as pessoas constroem, distribuem, relacionam-se e representam o conhecimento. O estudo de como, e por que as pessoas partilham o conhecimento, constituindo dessa forma a sua realidade comum; de como esses agentes transformam idéias em práticas, demonstrando o poder das idéias, é, para Serge Moscovici, o foco principal da psicologia social.

Ao apresentar sua teoria de representações sociais, o autor, muitas vezes, traçou esse contraste sugerindo que esta foi a razão principal de preferir o termo “social”, ao termo coletivo, proposto por Émile Durkheim. Assim sendo, a psicologia social de Moscovici foi consistentemente orientada para as questões de como as coisas mudam na sociedade, isto é, para aqueles processos sociais, pelos quais a novidade e a mudança, como a conservação e a preservação, tornam-se parte da vida social. É no curso de tais transformações que a ancoragem e a objetivação se tornam processos significantes.

Em linhas gerais ancorar significa *classificar e dar nome a alguma coisa*. *Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele*³³². Ancorar implica também a superioridade do resultado sobre o processo, do veredicto final sobre o curso do julgamento.

Dar nome, dizer que algo é isso ou aquilo – se necessário, inventar palavras para esse fim – nos possibilita construir uma malha que seja suficientemente pequena para impedir que o peixe escape e desse modo nos dá a possibilidade de representar essa realidade. O resultado é sempre algo arbitrário mas, desde que um consenso seja estabelecido, a associação da palavra com a coisa se torna comum e necessária.³³³

Já sobre a objetivação, Moscovici nos diz que, *toda representação torna real – realiza, no sentido próprio do termo – um nível diferente da realidade. Esses níveis são criados e mantidos pela coletividade e se esvaem com ela, não tendo existência por si*

³³² Serge Moscovici, *Representações Sociais: Investigações em psicologia social*, 4.ed., Petrópolis: Vozes, 2003, p.63.

³³³ Idem, p. 67.

mesmos. E conclui com a seguinte sentença: *A materialização de uma abstração é uma das características mais misteriosas do pensamento e da fala.*

Portanto nessa parte do fenômeno das representações sociais, idéias se materializam em nomenclaturas, pois, *objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma idéia, é reproduzir um conceito em uma imagem*³³⁴.

Um dos pontos mais importantes acerca das representações sociais é sobre o processo dinâmico de como elas se tornam senso comum. Sendo compartilhadas por muitos, passam a dar sentido a uma leitura de mundo, ao mesmo tempo plural e unificadora. Elas entram para o contexto do cotidiano em que nós habitamos e passam a fazer parte das nossas conversas, debates, discussões e circulam nos meios de comunicação que vemos, ouvimos e lemos.

As representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através de uma palavra, de um gesto, ou duma reunião, em nosso mundo cotidiano. Elas impregnam a maioria das nossas relações estabelecidas, os objetos que nós produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos. Nós sabemos que elas correspondem, de um lado, à substância simbólica que entra na sua elaboração e, por outro lado, a prática específica que produz essa substância, do mesmo modo como a ciência ou o mito correspondem a uma prática científica ou mítica.³³⁵

Com efeito, as representações são sustentadas pelas influências sociais desse aparato de comunicação e se constituem nas realidades de nossas vidas cotidianas; servindo, assim, como um dos principais mecanismos para o estabelecimento de associações com as quais nos sentimos pertencentes, ou não, aos grupos em diversos níveis da sociedade.

Os meios de comunicação de massa aceleraram essa tendência, multiplicaram tais mudanças e aumentaram a necessidade de um elo entre, de uma parte, nossas atividades concretas como indivíduos sociais e de outro como os símbolos e imagens projetados no mundo subjetivo dos sentidos. Em outras palavras, existe uma necessidade contínua de re-constituir o senso comum ou a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar. A característica específica dessas representações é precisamente a de que elas corporificam idéias em

³³⁴ Idem, p. 71.

³³⁵ Idem, p.10.

experiências coletivas e interações em comportamento, que podem, com mais vantagem, ser comparadas a obras de arte em vez de reações mecânicas.

Mais freqüentemente, as representações sociais emergem a partir de pontos duradouros de conflito, dentro das estruturas representacionais da própria cultura, por exemplo, na tensão entre o reconhecimento formal da universalidade dos “direitos do homem”, e a sua negação a grupos específicos dentro da sociedade. As lutas que tais fatos acarretaram foram também lutas para novas formas de representações.

Se a realidade das representações é fácil de ser compreendida, o conceito não o é. Há muitas boas razões pelas quais isso é assim. Na sua maioria, elas são históricas e é por isso que nós devemos encarregar os historiadores da tarefa de descobri-las. As razões não-históricas podem todas ser reduzidas a uma única: sua posição “mista”, no cruzamento entre uma série de conceitos psicológicos. É nessa encruzilhada que nós temos de nos situar. O caminho, certamente, pode representar algo pedante quanto a isso, mas nós não podemos ver outra maneira de libertar tal conceito de seu glorioso passado, de revitalizá-lo e de compreender sua especificidade.³³⁶

O fenômeno das representações sociais pode ser visto como a vida coletiva que se adaptou a condições fragmentadas de legitimação. A ciência foi uma fonte importante de surgimentos de novas formas de conhecimento e crença no mundo moderno, mas também o senso comum, como lembra Serge Moscovici. A legitimação não é mais garantida pela intervenção divina, mas se torna parte duma dinâmica social mais complexa e contestada, em que as representações dos diferentes grupos na sociedade procuram estabelecer uma hegemonia.

A familiarização é sempre um processo construtivo de ancoragem e objetivação, através do qual o não-familiar passa a ocupar um lugar dentro do nosso mundo familiar. Mas a mesma operação que constrói um objeto dessa maneira é também constitutiva do sujeito (a construção correlativa do sujeito e objeto na dialética do conhecimento foi também um traço característico da psicologia genética de Jean Piaget e do estruturalismo genético de Lucien Goldmann). As representações sociais emergem, não apenas como um modo de compreender um objeto particular, mas também como uma forma em que o sujeito (indivíduo ou grupo) adquire uma capacidade de definição, uma função de identidade, que uma das maneiras como as representações expressam um valor simbólico.³³⁷

³³⁶ Idem, p.10.

³³⁷ Idem, p. 20-21.

Denise Jodelet, colega durante muito anos de Moscovici, acredita que *a representação é uma “forma de conhecimento prático conectando um sujeito a um objeto”*³³⁸. As representações são sempre um produto da integração e comunicação, tomam sua forma e configuração específicas a qualquer momento, como uma consequência do equilíbrio específico desses processos de influência social. Há uma relação sutil entre representações e influências comunicativas, que Moscovici identifica quando ele define uma representação social como:

Um sistema de valores, idéias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambigüidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social.³³⁹

Moscovici empregou métodos de levantamento e análise de conteúdo, enquanto o estudo de Jodelet se baseou na etnografia e entrevistas. O que ambos os estudos partilham, contudo, é uma estratégia de pesquisa similar, em que o passo inicial é o estabelecimento duma distância crítica entre o mundo cotidiano e o senso comum, nos quais as representações circulam.

Se as representações sociais servem para familiarizar o não-familiar, então a primeira tarefa de um estudo científico das representações é tornar o familiar não-familiar, a fim de que elas possam ser compreendidas como fenômenos e descritas através de toda técnica metodológica que possa ser adequada nas circunstâncias específicas: *A descrição é claro, nunca é independente da teorização dos fenômenos e, nesse sentido, a teoria das representações sociais fornece o referencial interpretativo tanto para tornar as representações visíveis, como para torná-las inteligíveis como formas de prática social*³⁴⁰.

Como pessoas comuns, sem o usufruto constante das metodologias ou ações estratégicas, tendemos a considerar e analisar o mundo de uma maneira semelhante, especialmente quando o mundo em que vivemos é totalmente social. Isso significa que nós nunca conseguimos nenhuma informação que não tenha sido distorcida por

³³⁸ Denise Jodelet, *Représentations sociales: un domaine en expansion*, Paris:PUF, 1989, p. 31-61.

³³⁹ Serge Moscovici, *Representações Sociais...*, op.cit, p. 20-21.

³⁴⁰ Idem, p.25.

representações ”superimpostas” aos objetos e às pessoas que lhes dão certa “vaguidade” e as fazem parcialmente inacessíveis.

Impressionisticamente, cada um de nós está obviamente cercado, tanto individualmente como coletivamente, por palavras, idéias e imagens que penetram nossos olhos, nossos ouvidos, sem que o saibamos, do mesmo modo que milhares de mensagens enviadas por ondas eletromagnéticas circulam no ar sem que as vejamos e se tornam palavras em um receptor de telefone, ou se tornam imagens na tela da televisão.³⁴¹

Nenhuma mente está livre de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem, nós organizamos nossos pensamentos de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura. Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes nos permitem ver e permanecemos sem consciência dessas convenções.

...as representações sociais possuem precisamente duas funções: primeiro, elas convencionalizam os objetos ou acontecimentos que encontram. Elas lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria e gradualmente as colocam como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas.³⁴²

Em segundo lugar, as representações são prescritivas, elas se impõem sobre nós com uma força contra a qual não podemos lutar, originada da combinação de uma estrutura que está presente antes mesmo que nós comecemos a pensar e de uma tradição que estabelece o que deve ser pensado.

É, portanto, fácil ver por que as representações que temos de algo não está diretamente relacionada à nossa maneira de pensar e, contrariamente, por que nossa maneira de pensar e o que pensamos depende de tais representações, isto é, no fato de que nós temos, ou não temos, dada representação. Eu quero dizer que elas são impostas sobre nós, transmitidas e são o produto de uma seqüência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são resultado de sucessivas gerações. Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente.³⁴³

³⁴¹ Idem, p.33.

³⁴² Idem, p. 34.

³⁴³ Idem, p. 37.

Todas as interações humanas entre duas pessoas ou entre dois grupos pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza. Sempre, e em todo lugar, quando nós encontramos pessoas ou coisas e nos familiarizamos com elas, tais representações estão presentes.

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem. Como consequência disso, para se compreender e explicar uma representação, é necessário começar com aquela, ou aquelas, das quais ela nasceu. [...] O que é ideal, gradualmente torna-se materializado. Cessa de ser efêmero, mutável e mortal e torna-se, em vez disso, duradouro, permanente, quase imortal.³⁴⁴

O que Moscovici sugeriu é que pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções. Nas ruas, bares, escritórios, hospitais, laboratórios, etc., as pessoas analisam, comentam, formulam “filosofias” espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas, na maneira como eles educam seus filhos, como planejam seu futuro, etc. Os acontecimentos, as ciências e as ideologias apenas lhes fornecem o “alimento para o pensamento”.

O que eu quero dizer é que os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito. Tudo o que é dito ou feito ali, apenas confirma as crenças e as interpretações adquiridas, corrobora, mais do que contradiz a tradição. Espera-se que sempre aconteçam, sempre de novo, as mesmas situações, gestos, idéias. A mudança como tal somente é percebida e aceita desde que ela apresente um tipo de vivência e evite o murchar do diálogo, sob o peso da repetição.³⁴⁵

Em seu todo, a dinâmica das relações é uma dinâmica de familiarização, em que os objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas. Como resultado disso, a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a resposta sobre o estímulo e as imagens sobre a realidade. Aceitar e compreender o que é familiar, crescer acostumado a isso e construir um hábito a partir disso, é uma coisa; mas é outra coisa completamente diferente preferir

³⁴⁴ Idem, p. 41.

³⁴⁵ Idem, p. 55.

isso como um padrão de referência e mensurar tudo o que acontece e tudo o que é percebido pautado nisso.

Dessa forma, podem-se estabelecer as conexões entre as representações sociais e as obras artísticas carnavalescas, externalizadas na plasticidade das escolas de samba, que trabalham na via de materialização de idéias e valores em fantasias e alegorias. No universo carnavalesco, o ideal é que se busque no manancial de informações disponíveis, representações que pertençam ao universo consensual, que permite a leitura fácil e o entendimento do que se quer comunicar.

Esse processo esteve presente e, nos dias atuais, é notório no trabalho das agremiações. Nas décadas de 30 e 40, no momento embrionário das escolas, esse jogo de apropriações e exacerbação em práticas culturais, a partir das representações sociais acontecia sem a percepção de ser um fenômeno cognoscível. Com a farta entrada de elementos ligados à academia, nos diversos campos das ciências humanas e sociais, após os anos 60/70, deu início a uma busca por modelos teóricos que pudessem explicar cientificamente a dinâmica desta festa popular. A teoria das representações sociais ganhou assim, em meados da década de 90, um espaço nesta “avenida” teórica e pode ser pensada como uma chave que abre as portas da compreensão dessa manifestação artística que é a cara da cidade do Rio de Janeiro.

3.4 - As Representações Sociais e a circularidade cultural no Estado Novo da Portela

As escolas de samba, de maneira geral, e especialmente a Portela, durante o período do Estado Novo, deram destaque a uma representação de um Brasil abençoado por Deus, sendo assim, uma encarnação do paraíso, prometido desde o início dos tempos. A escolha dos enredos e a composição dos sambas demonstram essa apropriação da agremiação de Madureira em relação à memória coletiva, que se construía pela via carnavalesca da história brasileira, conectada com as fortes mitologias bíblicas, reforçadas pelas hostes do catolicismo.

Nesse caso, a apropriação se dava em nível de informação e não de formação. Decoravam-se as datas e os personagens, tanto nas escolas regulares, quanto nas escolas

de samba. Os valores nem sempre eram introjetados. Os sambistas abriam mão de temas relacionados ao misticismo africano, com sua cosmologia e cosmogonia, em troca de aceitação do Poder público, dos intelectuais e das classes mais abastadas.

Por outro lado, percebo que a atenção dispensada aos desfiles e a anuência do público sendo cada vez maior, criou, a partir desse fato, condições para que esse momento carnavalesco servisse como canal de divulgação das idéias nacionalistas, que eram a mola mestra do governo Vargas. A utilização dos personagens históricos, seguindo a lógica e a ótica oficial, e a estética das composições dos sambas-enredo ressaltando o caráter de exaltação aos recursos naturais e às diversidades culturais do Brasil, tornaram-se recorrentes as escolas de samba.

A obrigatoriedade de um discurso oficial não partia somente do governo, mas sim da própria Associação das Escolas de Samba, comprovando a existência de uma cultura estatal-nacionalista na própria sociedade. Portanto, o que o Governo fez não foi mera imposição, pois as agremiações também se identificavam com seu papel social e as características de serem associações difusoras de valores culturais.

Os desfiles de 1938-1942

O desfile de 1938 parecia refletir o momento de certa insegurança política que se vivia. A chuva, que costuma ser um dos algozes dos sambistas, fez sua presença e impediu que o concurso acontecesse. Poucas referências foram encontradas em relação a esse evento.

Em compensação, o desfile da Portela em 1939 chamou a atenção do público e da comissão julgadora, não só pela uniformidade do grupo, mas também pela inovação na utilização de materiais pouco usuais entre as agremiações na confecção das fantasias. O efeito visual foi favorável, pois os tecidos de cetim e lamê brilharam com bastante intensidade. Entretanto, o alto preço dos tecidos e, conseqüentemente, das fantasias impediu alguns portelenses de desfilar³⁴⁶.

³⁴⁶ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. cit. p.22.

O efeito da teatralização de Paulo da Portela distribuindo diplomas a cada um de seus "alunos", os componentes da escola, foi marcante, pois, ao mesmo tempo em que instaurava um clima de cordialidade, dava sentido ao que se propunha o enredo. O público parecia aprovar a novidade.

A alegoria principal era um gigantesco quadro-negro com as inscrições: *Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil, é incentivar o povo brasileiro*³⁴⁷. A mensagem demonstrava também as preocupações com a ampliação de espaços para os componentes das escolas e da própria reserva que se deveria manter, no cuidado para preservar as peculiaridades da cultura brasileira.

Na confecção das alegorias para o desfile de 1940, *Homenagem a Justiça*, materializou-se o fenômeno da circularidade cultural e das representações sociais, em que essas formas foram buscadas em outros espaços e veículos de informação. A Estátua da Liberdade, símbolo da Cidade de Nova Iorque, materializou o conceito de liberdade e a clássica figura da deusa com a venda nos olhos e a balança na mão, presente em muitos prédios e fóruns desde o início do século XX.

A escola estabelecia seu papel de ligação entre as imagens e as idéias em geral, usufruídas pelas elites, e colocavam no centro da passarela idéias e valores que passaram a circular entre os sambistas e o seu público.

Além da problemática troca de palavras em relação à justiça, outro fato que deve ter deixado as autoridades um pouco, ou muito insatisfeitas, foi a coreografia de uma das alas que, alegoricamente, fuzilava a comissão julgadora. Essa ala, fantasiada de militar, carregava como adereço um fuzil que, num dos momentos do desfile, era apontado para a comissão julgadora. Desrespeito ou teatralização? Num carnaval todo cheio de melindres, esse tipo de representação não foi bem compreendido ou aceito.

Em 1941, com o enredo *Dez anos de Glórias*, a Portela iniciou o seu momento de soberania absoluta no carnaval carioca. Na avenida, fantasiados de baianas³⁴⁸, de cadetes, de acadêmicos, de árabes, de diabos³⁴⁹ e alas simbolizando a justiça e a união, os componentes da Portela estavam estabelecendo as bases da teatralização e

³⁴⁷ Sérgio Cabral, *As Escolas*, op. cit. , p. 146.

³⁴⁸ Esse item se tornou obrigatório no regulamento.

³⁴⁹ Essa fantasia era uma das mais característica dos carnavais da virada do século XIX para o XX.

incorporação do enredo enquanto elemento dramático, fundamental para o desfile.

Os componentes da escola estavam assim distribuídos da seguinte forma: na primeira parte vinham 30 baianas; na segunda parte estavam 12 cadetes; na terceira parte seguiam 12 acadêmicos; na quarta parte 20 árabes; na quinta parte 40 pessoas com fantasias alusivas à União, ao Poder Executivo e ao Poder Judiciário. Fechando a escola, estava o coral masculino, composto por 100 pessoas, e a maior ala da escola, a Bateria, com aproximadamente 100 pessoas³⁵⁰.

Esse desfile e as representações utilizadas pareciam pertencer a uma estratégia de pedido de desculpas pelas situações do ano anterior. Trazendo símbolos da Nação e fantasias relacionadas à ordem pública, a agremiação procurava trafegar pelos caminhos seguros da legalidade. Principalmente, verifica-se essa assertiva quando se constata que o enredo tinha a dupla leitura da homenagem à própria escola e, principalmente, ao Presidente Vargas e aos dez anos da Revolução de 1930, que o levou ao poder.

Aproximadamente 400 portelenses entraram firmes na avenida em 1942. Dispostos a levar o bicampeonato para Oswaldo Cruz. Autor do enredo, Lino Manuel dos Reis desenvolveu a origem indígena da música brasileira, realçando-a nas fantasias que o grupo utilizava. Com desenho de Juca, que ajudou na representação visual do tema, destacava-se a alegoria "Morro da favela", que simbolizava o surgimento do samba. Seguiam-se os malandros de camisas listradas, fantasia que aos poucos se tornaria tradicional no carnaval carioca.

Lino e sua equipe foram até o cinema de Madureira e conseguiram uma foto de um arranha-céu de Nova Iorque, coisa rara no início dos anos 1940. O edifício representava a opulência da arquitetura norte-americana, e a cantora Carmem Miranda, que difundia o samba e a cultura brasileira pelo mundo, sobretudo nos Estados Unidos, fazendo filmes e apresentações teatrais no país em que os arranha-céus tinham se tornado uma febre.

Os carros alegóricos feitos por Lino eram todos em madeira, incluindo as rodas – quando uma delas quebrava, a parte do carro era sustentada por quatro homens, no braço. Lino conseguiu a foto de um arranha-céu, raridade na época, e alegoricamente isso representou Carmem Miranda,

³⁵⁰ Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, *Escola de Samba...*, op. cit., p. 19.

que divulgara nossa música pelo mundo, um dos carros alegóricos era sobre o morro da Favela, simbolizando o surgimento do samba – os figurinos representavam malandros.³⁵¹

Os desfiles de 1943-1947

A utilização das imagens políticas também foi marca dos primeiros carros alegóricos nos desfiles das escolas de samba. O já citado pioneirismo da Portela nesse quesito permitiu a criatividade na construção de um imaginário, assentado sob representações sociais e culturais.

Na expressão da pesquisadora Dulce Tupy, esse foi o início dos chamados *Carnavais de Guerra*, em que a situação internacional se refletiu diretamente nos preparativos e durante os festejos característicos no carnaval. Várias matérias deram crédito à iniciativa da UNE e da LDN, que batizou o período da festa de *Carnaval da Vitória*.

Os cortejos e outros festejos promovidos pela LDN e a UNE em favor do esforço de guerra do país. Prosseguem intensamente os preparativos para o “Carnaval da Vitória” organizado pela Liga da Defesa Nacional em colaboração com a União Nacional dos Estudantes visando transformar a nossa tradicional festa popular numa contribuição para o esforço de guerra. As altas autoridades e especialmente o Ministro da Fazenda e o Prefeito, deram todo apoio a esse empreendimento. Também deram sua adesão à iniciativa as chamadas Escolas de Samba, que desfilarão no domingo pela Avenida Rio Branco, após se concentrarem na Praça Mauá, conduzindo cartazes satíricos e entoando canções populares anti-fascistas. Os blocos e os ranchos desfilarão na segunda-feira às mesmas horas.³⁵²

Os fatos relacionados à Segunda Guerra Mundial, fartamente noticiados pela imprensa, transformados em paródias nos programas humorísticos das rádios e nos números musicais das revistas teatrais, ajudaram na circulação de idéias e julgamentos de valor acerca dos personagens envolvidos. As escolas de samba se apropriaram desses temas e personagens.

O enredo no ano de 1943 foi *Carnaval de Guerra*, e as alegorias ironizando Hitler e Mussolini fizeram enorme sucesso. Chamava atenção, também, a alegoria que era formada por uma vaca com bandeiras cravadas em seu corpo. A vaca representava os países do eixo: Alemanha, Itália e Japão. O impacto da imagem criada por Lino, Euzébio e Nilton Oreba mereceu grande destaque no mundo do samba. Hiram Araújo

³⁵¹ Hiram Araújo, *Histórias da Portela*, op. cit. p. 25.

³⁵² *Diário de Notícias*, 6 de março de 1943, p. 8.

complementa *uma vaca, com as bandeiras da Itália, Alemanha e Japão, fincadas no pelo, representando o lixo universal, é uma das alegorias da Escola*³⁵³.

Dentro das associações possíveis, essa alegoria acima citada me causou grande curiosidade, pois o animal em questão não tem uma carga conotativa ou pejorativa. Muito pelo contrário, a vaca simboliza a fartura por conta de ser um animal que é praticamente todo utilizado na dieta humana. Para alguns povos, como os hindus, é um animal sagrado.

Uma pista, entretanto, permitiu-me ampliar as possibilidades de entendimento dessa representação, não sob o caráter psicológico, e sim sob o conceito da circularidade cultural. Uma marcha carnavalesca no ano de 1943 fez enorme sucesso, ela se intitulava “Adolfito mata-mouros” e demonstra como o tema da segunda guerra mundial tinha extrapolado o espaço da política e havia ganhado as ruas, as barbearias e os salões durante o carnaval.

A los toros / A los toros / A los toros / Adolfito mata-moros./ Adolfito bigodinho era um toureiro
Que dizia que vencia o mundo inteiro / E num touro que morava em certa ilha / Quis espetar a
sua bandarilha. / Trá lá lá lá lá lá / Lá lá lá lá lá lá / Trá lá lá lá lá lá / Mas o touro não gostou da
patuscada / Pregou-lhe uma chifrada / Tadinho do rapaz! / E agora o Adolfito caracoles /
Soprado pelos foles / Perdeu o se cartaz.³⁵⁴

É possível que os relatos dando conta da representação de uma vaca na alegoria, correspondesse, na verdade ao touro dessa marcha carnavalesca, que criava uma associação direta com os fatos e notícias sobre a guerra. Uma das frases ressalta essa idéia reproduzindo a imagem das lanças cravadas pelo toureiro no animal, substituídas na alegoria pelas bandeiras dos países que compunham o Eixo.

Mais do que a explicação de Hiram Araújo, de que o animal representava o “lixo universal”, citado acima, creio que a representação utilizada estava mais afinada com a idéia expressa na letra da marchinha carnavalesca, que externava a visão de mundo dos sambistas cariocas em relação aos acontecimentos externos.

Com *Motivos Patrióticos*, no desfile de 1944, a Portela exaltou os símbolos nacionais (Bandeira, Brasão da República, Letra do Hino, Armas) presentes nas

³⁵³ Hiram Araújo, *Histórias da Portela*, op. cit. p.10.

³⁵⁴ Marcha carnavalesca composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, in Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2007, p.108.

alegorias e nas fantasias dos seus 500 componentes. A escola homenageava assim os símbolos que eram a representação material da idéia de Nação Brasileira, tão acalentada pelo Estado Novo. Dessa forma mostrava ao público que era fundamental manter a união num momento difícil e traumático da história da humanidade, em que até soldados brasileiros marcharam para o front. Em um desfile com apenas nove agremiações, a Portela chegou ao quarto título consecutivo.

De fato, o Carnaval de 1944 ressentiu de maior apoio da imprensa. Registrei, a partir da pesquisa no jornal *Diário de Notícias*, esparsas notas sobre os festejos. Se antes o espaço era generoso, no ano citado a média era de pequenas colunas, de ¼ de página, noticiando somente os bailes do dia³⁵⁵. Em outra página, da segunda seção, aparece outra pequena coluna noticiando os bailes³⁵⁶.

Com a proximidade da festa, a coluna referente ao Carnaval aumentou um pouco, chegando a ocupar uma coluna inteira e mais ¼ da página, só informando os bailes nos clubes da cidade. Só para termos a noção concreta desse número fracionário e o que ele representava, lembro que o total de colunas por página eram de oito. O que pude também verificar é que o espaço era preenchido com algumas propagandas e pequenas notas relativas ao funcionamento de bancos e determinações da Prefeitura.

Nos anos de Guerra a cobertura pré-carnavalesca foi, de fato, muito fraca. A situação era de tal aridez que encontrei a coluna sobre carnaval junto dos anúncios fúnebres, que ocupavam a metade da página, dos avisos escolares e *O Diário nos estúdios*, ocupando a outra metade³⁵⁷. De fato, parecia que o carnaval carioca estava moribundo.

Se não estava morto, parecia pelo menos doente, pois encontrei também a seguinte inusitada cobertura, onde os bailes de Carnaval eram anunciados em duas colunas, junto a um anúncio de tratamento de hemorróidas e ladeados por “Notícias do Exército”, Atos do Presidente da República, dois anúncios de antiácidos para o período do carnaval e uma propaganda de um curso de culinária.³⁵⁸

Por conta da escassez de notícias relativas ao desfile e do carnaval de uma maneira geral, passei a procurar evidências do processo de circularidade cultural que os

³⁵⁵ *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro de 1944, p.7.

³⁵⁶ *Idem*, *idem*, p.11.

³⁵⁷ *Idem*, 18 de fevereiro de 1944, p. 11, segunda seção.

³⁵⁸ *Idem*, 13 de fevereiro de 1944, p. 8, segunda seção.

desfiles apresentavam a partir dos programas de rádio, dos filmes em cartaz e das fantasias que eram vendidas pelas lojas especializadas.

Sobre programas radiofônicos, encontrei a seguinte nota: *Carnaval da Vitória*. Trata-se do título do quadro radiofônico escrito por Campos Ribeiro para a Rádio Tupi e que será apresentado hoje, as... 05 horas. Com Dulcinha Batista, Carlos Frias, orquestra coro Marajoara e elementos do Rádio Teatro da PRG 8.³⁵⁹

Em relação aos filmes, percebo que a guerra produziu um imaginário que ressaltava o lado heróico dos soldados norte-americanos, que, por conta da expressiva quantidade de produções cinematográficas hollywoodianas, acabaram por criar senso comum em relação à participação dos soldados yankees, liderando as forças aliadas. Consumíamos, assim, os valores e expressávamos esse sentimento de respeito vestindo os uniformes militares e outros símbolos dos Estados Unidos, como fantasias carnavalescas.

Warner Bros / A COMPANHIA NÚMERO UM / apresenta / JAMES CAGNEY
JOAN LESLIE / WALTER HUSTON / Música e mulheres belíssimas !
Bandeiras, canções e desfiles ! / Interesse dramático ! / A Canção da Vitória
(Yankee Doodle Dandy)³⁶⁰

O Anúncio do filme, que estrearia no período pós-carnavalesco em 24 de fevereiro de 1944, alimentava algumas representações que vamos reconhecer nas escolas de samba e principalmente na Portela durante os Carnavais de Guerra. O que sobressaía na propaganda, sendo que o cartaz do filme era a imagem do protagonista que aparecia com um chapéu de Tio Sam, enviesado como era o costume dos *cowboys*, eternizados no cinema pelas produções norte-americanas.

Esses dois nichos se misturavam e as fantasias expostas nas vitrines e citadas nas propagandas dos jornais demonstravam como as imagens, idéias, valores e representações sobre a guerra, ganharam os salões dos clubes e as ruas da cidade durante o reinado de Momo.

A Exposição apresenta / Fantasias / para o Carnaval de 1944 !!! ... / Tio SAM e Hawaii
Mais duas originais fantasias para os que gostam de brincar de verdade no Carnaval ! Alegres e refrigeradas para que os foliões possam pular e dançar a vontade ! Fantasias práticas porque depois do Carnaval são lindos TRAJES ESPORTIVOS ! Todas as nossas vitrinas exibem deslumbrantes Fantasias para o CARNAVAL DE 1944 !... HAWAI Fantasia vistosa, inspirada

³⁵⁹ Idem, 16 de fevereiro de 1944, p.8 – segunda seção.

³⁶⁰ Idem, 18 de fevereiro de 1944, p. 8.

nos originais trajes havaianos . E depois... um elegantíssimo TRAJE – SPORT para seu veraneio ou praia. HAWAI para homens e senhoras... Cr\$ 175,00 / Camisa – Slack Hawai ... Cr\$ 95,00 Calça – Sport Hawai ... Cr\$ 65,00 / Boné – Hawai ... Cr\$ 30,00 / Para rapazes e mocinhas HAWAI / completo ... (menos Cr\$ 20,00) / TIO SAM / Fantasia muito bonita e muito leve para que o calor não “bloqueie” / o entusiasmo dos Carnavalescos. / Faça um bloco TIO SAM com toda a família e brinque à vontade no Carnaval !... TIO SAM – homens e senhoras ... Cr\$ 125,00 Gôro TIO SAM ... Cr\$ 20,00 / TIO SAM – completo ...Cr\$ 135,00 / TIO SAM – para rapazes e mocinhas ...Cr\$ 115,00.³⁶¹

Outro exemplo, bastante parecido coloca em pauta a expansão norte-americana, que encontrou, pela via da cultura, um espaço enorme de reprodução de seus ideais e de seus valores. Além disso, em meados da década de 1940, os brasileiros em geral e os cariocas em particular já estavam bem familiarizados com algumas palavras em inglês, sobretudo o que se relacionavam aos trajes dos personagens dos filmes que chegavam aos montes nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro.

“SLACK – JETS” para o CARNAVAL / Divirta-se a vontade com a indumentária mais própria para os dias da Grande Folia. Escolha o modelo que mais lhe agrada: “Carioca” – “Yankee” – “Carnaval” – “Copacabana” – Panamá”. Grande variedade de cores e tamanhos em tecidos leves e originais. / A CAPITAL - Avenida Esquina Ouvidor.³⁶²

A Portela empolgou o público com o enredo *Alvorada do Novo Mundo*, que seria o fechamento da série de enredos patrióticos que a agremiação havia apresentado nos últimos anos, orientada pela UNE e pela LDN.

A equipe de barracão, liderada por Lino, criou alegorias que fizeram enorme sucesso, como as que representavam a "volta das forças armadas" e os "acordos ministeriais". Apresentou também um Panteão alegórico representando as Nações Unidas vitoriosas, trazendo a figura de Hitler esmagado e Mussolini enforcado. No final do desfile uma alegoria de Tio Sam de pé, tendo Hitler ajoelhado aos seus pés, demonstrava a percepção da ascensão de uma nova força hegemônica na política mundial.

Entrando em sintonia com as imagens e idéias que circulavam pela cidade, através dos diversos meios de comunicação de massa, que entraram em cena com grande força nos anos trinta, A Portela, desfilou em 45 e 46 utilizando as figuras de Hitler e Mussolini derrotados e submetidos ao poder do Tio Sam.

³⁶¹ Idem, 13 de fevereiro, p. 7.

³⁶² Idem, idem, p.7.

Representando os líderes fascistas em posições humilhantes e sujeitados pela nova força econômica e política, a Portela, “construía” uma narrativa, remetendo às mitologias políticas, relacionando a história ao seu tempo, como uma crônica ou charge política, pois o fato em si, contemporâneo aos sambistas, não credenciava a juízos históricos e sim juízos de valor que, de certa forma, a agremiação ajudava a consolidar.

Ao som de mais um samba de Ventura, que atendia perfeitamente às novas exigências do regulamento, o povo viu em 1946 a representação dos adversários da democracia sendo humilhados e aplaudiu intensamente. No final do desfile, uma alegoria mostrava o Tio Sam em pé, vitorioso, e Hitler ajoelhado. A empatia com o público foi imediata, pois a escola externalizou uma representação social, transformada em consenso no imaginário popular sob o desfecho do conflito.

A circularidade cultural estava presente naquele carnaval, como podemos atestar no anúncio de mais um espetáculo de Teatro de Revista, com a grife Walter Pinto, cujo título é o mesmo que estava sendo o motivador do desfile das escolas de samba. Outro dado que chama atenção é que no anúncio é utilizado o adjetivo autêntico para designar as escolas que eram representadas em números musicais. Dessa forma, essa manifestação carnavalesca, que não havia ainda completado duas décadas, já sofria com essa disputa entre a modernidade e a guarda da tradição.

Walter Pinto líder dos Espetáculos Musicados / Hoje as 20 e 22 h / CARNAVAL DA VITÓRIA De Luiz Peixoto, Saint Clair Senna e W. Pinto / Com os maiores sucessos musicais e autênticas Escolas de Samba!!! / O grito de Carnaval de 1946. Em cena A Baiana da Praça 11 / Os préstitos dos Grandes Clubes.³⁶³

A utilização de imagens da guerra também demonstra como as notícias, as narrativas e as novidades foram incorporadas pelo mundo carnavalesco. A bomba atômica, que arrasou as cidades japonesas de Hiroxima e Nagazaki, virou ícone para criar impacto numa propaganda de venda de fantasias numa loja do gênero, no centro do Rio: Bomba atômica – O carnaval deste ano; O Pavilhão – Rua do ouvidor, 108, centro. Fantasias: Marinheiro, camponeza, tirolez, índio (norte-americano), húngaro, cigana, brigadeiro, cowboy³⁶⁴.

³⁶³ *Correio da Manhã*, 8 de fevereiro de 1946, p.8.

³⁶⁴ *Correio da Manhã*, 28 de fevereiro de 1946, p.6.

O exemplo aqui apontado representa uma possibilidade de subversão, pois o efeito da bomba jogada pelos norte-americanos em terras japonesas teve um efeito devastador, negativo em termos de experiência humana, mas, na ótica carnavalesca, o efeito dessa bomba potencializava a alegria da festa. Valia a menção e o impacto da referência, mesmo que retirada de sua função principal na história e implementada com outro sentido.

Outra discussão que pude perceber pesquisando alguns periódicos foi a cristalização da representação do samba, enquanto gênero musical, em alguns instrumentos, como o tamborim e o pandeiro. Entretanto, parecia ser recorrente a utilização da cuíca, como esse elemento carregado de significados e emblemático em sua mensagem.

Cuíca é um instrumento musical, espécie de tambor, com uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro, pelo lado interno. O som é obtido friccionando a haste com um pedaço de tecido molhado e pressionando a parte externa da cuíca com dedo, produzindo um som de ronco característico. Quanto mais perto do centro da cuíca mais agudo será o som produzido. A classificação da cuíca é ambígua. Algumas classificações (por exemplo, Hornbostel–Sachs) dão a cuíca como exemplo de um membranofone friccionado. Outras qualificam-na como um idiofone friccionado, sendo a vibração da haste transmitida à membrana por contato.

A colocação da haste no interior da caixa é que a difere, fundamentalmente, dos tambores de fricção europeus e reforça a hipótese de ter sido introduzida no Brasil pelos negros banto. Seu uso é muito difundido na música popular brasileira. Por volta de 1930, passou a fazer parte das baterias das escolas de samba. Outras denominações para o instrumento: puíta, roncador e tambor-onça.

A cuíca é um instrumento cujas origens são menos conhecidas do que os outros instrumentos afro-brasileiros. Ela foi trazida ao Brasil por escravos africanos Banto, mas ligações podem ser traçadas a outras partes do nordeste africano, assim como à península Ibérica. A cuíca era também chamada de "rugido de leão" ou de "tambor de fricção".³⁶⁵

Em suas primeiras encarnações era usada por caçadores para atrair leões com os rugidos que o instrumento pode produzir. Existem muitos tamanhos de cuíca, e embora

³⁶⁵ www.wikipedia.com.br

seja geralmente considerada um instrumento de percussão ela não é percutida. Encaixada na parte de baixo da pele está uma haste de bambu.

O polegar, o indicador e o dedo médio seguram a haste no interior do instrumento com um pedaço de pano úmido, e os ritmos são articulados pelo deslizamento deste tecido ao longo do bambu. A outra mão segura a cuíca e com os dedos exerce uma pressão na pele. Quanto mais forte a haste for segurada e mais pressão for aplicada na pele mais altos serão os tons obtidos.

Um toque mais leve e menos pressão irão produzir tons mais baixos. A extensão tonal da cuíca pode chegar a duas oitavas. Os tons produzidos tentam imitar a voz na forma de grunhidos, gemidos, soluços e guinchos, e podem estabelecer assim um ostinato rítmico. Depois de integrada no arsenal percussivo brasileiro, a cuíca foi tradicionalmente usada por escolas de samba no carnaval, mas atualmente é também encontrada no jazz contemporâneo e em estilos funk e latinos.³⁶⁶

A cuíca parecia encarnar em si todos os vícios e os comportamentos negativos que a barbárie do mundo do samba entornava para a vida da cidade. Essa visão é percebida no artigo da coluna *Vida Social* assinada por Silvia Patrícia.

Envolta em ondas vermelhas deste verão ardente, com seu ardor- agravado pelo suplício da falta d'água- em ondas vermelhas de sanguíneos crepúsculos, o samba desceu do morro com seu cortejo de tamborins, de pandeiros e de cuícas e veio todo faceiro passear pela cidade. Era uma vez uma lei que se chamava a lei o silêncio... Acabou, assim como tantas outras coisas que vêm acabando nesta cidade dita "maravilhosa": a limpeza urbana, por exemplo, e dentro em breve, se as coisas não tomarem jeito, a própria vida do carioca e das centenas dos não cariocas que aqui se enraizaram, pela impossibilidade material de adquirir gêneros alimentícios, graças aos preços astronômicos dos mesmos! Transformada pois em mito a lei do silêncio, o Rio embala-se noite a dentro no ruído atordoante das escolas de samba que desfilam pelas ruas entoando marchas e canções: desfiles sincopados por estrídulos apitos do "mestre", apitos esses que só não se confundem com os sinais de alarma do guarda-noturno... pelo simples motivo de também não existir mais guarda-noturno.³⁶⁷

E a colunista prossegue marcando os símbolos já ressaltados, conferindo-lhes um poder de encarnar os valores do mundo do samba. Trilhando pela ambigüidade, o texto pode ser lido tanto como mote de exaltação quanto no sentido pejorativo. Num jogo equilibrado, ora criticando, ora enaltecendo, Silvia Patrícia reproduz os estigmas e os valores positivos que começavam a estruturar as representações referentes ao mundo do carnaval e em especial às escolas de samba.

³⁶⁶ www.wikipedia.com.br

³⁶⁷ *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.17.

Momo chegou! Viva a Folia! Parece mesmo que “voto não enche barriga”... Mas um folguedozinho com a mulata e o malandro, com o pandeiro e a cuíca, faz esquecer a barriga vazia!... E assim ante esta semi-selvagem alegria do povo no atordoante ruído que noite a dentro vem subindo da rua tornando mais exaustivas ainda estas insones noites de verão, não ousa a gente lamentar o repouso perturbado e antes pensa, com fraternal e piedosa indulgência: - Que entre tantos males que afligem o nosso povo nunca lhes falte esse remédio supremo que por alguns dias lança no olvido todos os seus males... Que nunca falte ao “malandro” uma cuíca, que nunca falte ao carioca o Carnaval!³⁶⁸

Retirei outro exemplo da coluna *Rádio*, que era um espaço diário no jornal *Correio da Manhã* para divulgar os programas, as idéias e os artistas que faziam a história do veículo, assim como a coluna servia também como um espaço de crítica em relação à programação das emissoras e suas propostas de propagação da cultura e do entretenimento.

O responsável pelo espaço, no período pesquisado, era F. Silveira, tendo como tema a invasão dos programas carnavalescos nos auditórios das emissoras. O autor critica vigorosamente a abertura desse espaço, pois não considerava o ritmo digno de um programa de auditório, ou de figurar na programação de uma estação de rádio.

Os programas carnavalescos que a Rádio Guanabara transmite do seu “cassino” resumem-se apenas a transformar um aparelho receptor em uma fábrica incoerente de ruídos. Será essa necessariamente a impressão que há de ter formado qualquer ouvinte que anteontem a noite, por exemplo, sintonizou com a emissora irmã da PRE-8. Ao que parece quando escutamos esse programa, as pessoas presentes ao auditório devem estar se divertindo muito pelo menos dentro do conceito carnavalesco de que a alegria exige um máximo de bulha; a assistência contribui valentemente com seus clamores para dar a impressão de uma festa vulgar de carnaval. É o caso de se perguntar, no entanto o que tem tudo isso a ver com as finalidades do rádio. Segundo um razoável conceito alheio o rádio é para ser ouvido e não para ser visto. Aquela assistência do “Cassino Guanabara” vai ver o rádio, e ainda por cima colabora com um desastroso programa. Além do mais, essa hora carnavalesca, musicalmente, nada chegou a apresentar: quase que só roncões da cuíca, percussões do pandeiro e atritos do tamborim. Ora transformar um aparelho de rádio em uma caixa produtora de barulho já é degradar ao ponto máximo o prodigioso meio de transmitir à distância a palavra e a música.³⁶⁹

Ao final lá está a cuíca, com seus roncões, com sua grafia selvagem e o seu som gutural. Parecia de fato a prova de que toda a selvageria de um instrumento de percussão estava encarnada na cuíca, feita de couro de gato e se comunicando sonoramente com

³⁶⁸ *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.17.

³⁶⁹ *Correio da Manhã*, 15 de fevereiro de 1946, p.9.

um som que mais parecia um enroscado casal de felinos na hora do acasalamento. Dessa forma, estava eleito como elemento simbólico da barbárie do samba à “abjeta” cuíca.

O Carnaval de 1946 também foi pródigo em exacerbar as dificuldades cotidianas e os fatos políticos marcantes como elementos de representação nos dias da festa. Com efeito, essa incorporação de assuntos, ou essa apropriação dos temas, sempre foi relevante e visível nos dias de carnaval. O processo de circularidade cultural, entretanto, vai permitindo que se amplie essa possibilidade de referência e materialização de conceitos em práticas.

Tomando como exemplo um fato presente na campanha presidencial de 1945 percebo o fenômeno que estrutura esse trabalho imbricando acontecimentos políticos com as fantasias e melodias carnavalescas. O caso da *fantasia de marmiteiro* é emblemática dessa materialização de representações do campo político numa prática carnavalesca.

O episódio, narrado com brilhantismo no livro de Jorge Ferreira³⁷⁰ apresenta-nos o acirramento da disputa presidencial entre o General Eurico Gaspar Dutra contra o Brigadeiro Eduardo Gomes, onde os dois se mostraram pouco ou nada expressivos e carismáticos, muito embora, o brigadeiro parecia estar em vantagem na corrida eleitoral.

A vantagem, entretanto seria revertida na reta final quando uma declaração do brigadeiro foi ressignificada e ganhou outra dimensão. Ele teria declarado de que não precisaria do voto da *malta* para se eleger. Chamava assim os sindicalistas e demais participantes do movimento queremista, que aos olhos do grupo da recém-formada UDN e dos grupos de classe média eram “serviçais” do governo e um grupo de aproveitadores, sem caráter.

Hugo Borghi, um dos mentores do também recém criado PTB, encontrou como sinônimo para *malta* a palavra *marmiteiro* e criando um elo imediato relacionou os que levavam suas marmitas ao tipo ideal do trabalhador brasileiro. Nesse contexto, a declaração do brigadeiro ganhou a pejorativa pecha de elitista, pois, dentro dessa nova chave de compreensão, ele não precisava dos votos dos trabalhadores.

A partir dessa materialização de uma representação social, todas as esferas sociais passaram a se apropriar e explicitar esse conceito e o que ele significava em

³⁷⁰ Jorge Ferreira, O imaginário Trabalhista, op. cit., p.81.

termos de cultura política no Brasil. Dessa forma, sambas foram compostos e até fantasias para o carnaval foram intituladas assim. A esfera da política invadiu a esfera carnavalesca, a partir do chiste, da piada, mas também com o seu próprio significado político que aquela representação encarnou.

Novamente cito F. Silveira, que em sua cruzada anti-música carnavalesca nas emissoras de rádio utiliza como exemplo uma composição que se refere à questão dos marmiteiros.

Esse período pré-carnavalesco concorre para rebaixar o nível qualitativo de certas emissoras, dando-nos programas e mais programas de música sem pé nem cabeça. As composições fabricadas na perspectiva da grande festa popular, servindo não raro de triste atestado de mentalidade de seus autores, enxameiam nas estações de rádio. Elas provem da indústria estrangeira de discos que atua entre nós, cujos agentes compram a torto e a direito tudo o que aparece escrito em papel de música por compositores. Aptos, gravando essas músicas sem o menor critério selecionador. E com esse material se alimentam as emissoras, no afã de preencher todas as suas horas de programação diária. A Rádio Clube, por exemplo, no programa intitulado “Suplemento para o carnaval”, apresentou-nos há dias algumas músicas de se tirar o chapéu. Intitula-se uma “Sou marmiteiro” e era fértil de rimas ricas: “Sou marmiteiro, não é deshonra é uma honra”, e assim por diante. A outra, sentimental, denomina-se “Fui um louco”, e esse título deu ao cantor a irresponsabilidade necessária para desafinar loucamente. Ora o Rádio está isento de censura, em virtude do respeito devido à liberdade de opinião. Mas se faz necessário, sem dúvida, estabelecer uma fiscalização do que se grava no disco, filtrando aquelas músicas que atentam contra a cultura e o bom gosto do povo.³⁷¹

E retomando um trecho da coluna *Vida Social*, citado acima se encontra a menção em relação à fantasia de marmiteiro, num misto de escárnio e crítica social.

Triunfante, descido do morro passeia o samba, todo faceiro pela disfarçada miséria da cidade. Reis e rainhas, bahianas e havaianas, pastoras e príncipes, tal como nos contos de fadas – cantam e dançam nos mais caprichosos ritmos, na mais completa alegria, no melhor dos mundos... Que importa toda a confusão que ainda envolve a Terra, que importa tantos e tantos problemas cruciais? A confusão chegará de um modo ou de outro, ao seu termo! Os problemas hão de resolver-se um dia. E se não se resolverem, paciência... Mas agora o povo não pode preocupar-se com estas ninharias, porque “um poder mais alto se alevanta”: porque chegou o carnaval! Por mais que aumentem os salários, não dão o mesmo para enfrentar o custo da vida que aos saltos vai aumentando... Mas sempre se arranjam alguns cruzeiros para comprar uma fantasia: a de “marmiteiro”, por exemplo, que é das mais baratinhas...³⁷²

O carnaval de 1946 foi muito criticado por conta do contexto de racionamento de gêneros alimentícios e também do comedimento em relação aos gastos com ornamentação e os parques investimentos direcionados às tradicionais manifestações carnavalescas que faziam parte da festa na cidade do Rio de Janeiro. As notícias de

³⁷¹ *Correio da Manhã*, 19 de fevereiro de 1946, p.13.

³⁷² *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.17.

aumentos aconteceram em pleno período carnavalesco: Aumento do pão, com tabelamento 1 unidade de 40g passa a custar CR\$ 0,20³⁷³.

Tem início hoje os festejos carnavalescos que, ao contrário de outros anos, não apresentam um caráter de maior popularidade. As comemorações do reinado de Momo transcorrerão em recinto fechado, para sócios e convidados. O povo, alma do carnaval brasileiro, foi esquecido, não lhe sendo reservado nenhum divertimento público. Os grandes préstitos não sairão à rua, onde apenas alguns foliões inveterados se esforçando para não entregar aos clubes, com entrada paga e muito bem paga, a exclusividade do carnaval. Juntando-se a outros companheiros, farão por constituir pequenos blocos que tragam ao carioca a saudade das folias antigas. É lamentável que isso aconteça que o carnaval se apresente após o término da guerra, assim modesto de exibições populares, numa deserção das ruas onde todos podem se divertir, para salões e clubes onde apenas um pequeno número será admitido. Num momento como o que atravessamos, de sacrifícios e preocupações, o povo necessita mais do que nunca de derivativos para a sua tristeza. Tais derivativos poderiam ser as expansões carnavalescas, das quais de há muito se habituaram os brasileiros, fazendo do seu carnaval de rua um motivo de curiosidade e de sedução para os estrangeiros. Infelizmente, porém, essa tradição vai sendo abandonada, o povo vai sendo privado de seus divertimentos característicos, condenado a se divertir por si mesmo.³⁷⁴

De fato, a situação parecia ser bastante séria e ao mesmo tempo contraditória. O tema geral da festa era ser o *Carnaval da Vitória*, mas as restrições e dificuldades, engrossadas pelas poucas opções de diversão subvencionadas pelo governo, davam um gosto amargo de vitória ou um riso seco que não combinava muito com o espírito carnavalesco. *O povo se diverte na sua festa típica* era o título de um artigo que expunham todas essas mazelas que explodiram durante o carnaval:

A cidade porém, por uma série de circunstâncias, não está em condições de estimular essa alegria popular. A Prefeitura limitou a sua ajuda ao Carnaval mandando ornamentar as ruas principais e colocar torneiras d'água no centro da urbs. Os galhardetes, cartazes e festões dependurados ou perspegados ao longo da avenida Rio Branco, sugestivos, embora, perdem-se num certo refinamento e artificialidade, como coisas puramente decorativas, apenas de aparência. Outras providencias não foram tomadas no sentido de dar um real animação aos festejos de Momo. Providencias que interessassem diretamente o entusiasmo popular. ... A falta dagua, a falta de gelo, a escassez de alimentos sadios, o mercado negro, o desaparecimento dos carros alegóricos e das diversões públicas, tudo está a concorrer, neste ano, para que o povo procure se divertir por si mesmo, sobrelevando as dificuldades existentes. E assim promete fazer o bem-humorado povo do Rio. Rei Momo assumiu ontem o comando da cidade. A ordem é cantar e dansar, esquecer tristezas e achaques. O Carnaval é do povo e o é bom. Faz o carnaval ao seu modo. - Nem tudo são clubes com ingressos de duzentos cruzeiros – diz o carioca. O carnaval não se mudará da rua para os clubes. Ficará na rua, que a rua é o seu reino. Uma antiga canção carnavalesca dizia: “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”. Também com todos os azares, com a má vontade do governo, a carestia da vida, o calor e a falta dagua, o carioca ainda sim brincar, talvez para esquecer...³⁷⁵

³⁷³ *Correio da Manhã*, 2 de março de 1946, p.5.

³⁷⁴ *Correio da Manhã*, 2 de março de 1946, p.9.

³⁷⁵ *Correio da Manhã*, 3 de março de 1946, p.18.

Mas o mote que se queria realmente ressaltar era que a festa de 1946 seria o autêntico *Carnaval da Vitória* e assim vários textos aproveitaram esse mote. As peças publicitárias se apropriaram desse termo para vender seus produtos, como foi o caso do sal de frutas citado abaixo como exemplo.

Conselhos salutareos aos foliões: A folia está próxima... Momo chegará desta feita com mais barulho e com mais entusiasmo pois “as luzes voltaram a brilhar” e este será o Carnaval da Vitória! Assim ser-lhe-á melhor e mais alegre o Carnaval da Vitória! Mas não aceite qualquer coisa como “sal de fructa” exiga ENO e SÓ em vidro. O pequeno cabe em qualquer bolso.³⁷⁶

Para o carnaval de 1947, Lino Manoel dos Reis e Euzébio Gonçalves idealizaram o enredo *Honra ao mérito*, que prestava uma homenagem a Santos Dumont, pioneiro da aviação. A comissão de frente, composta por sambistas da escola, muito bem trajados, abria o cortejo, sob aplausos do público. Diante de cada alegoria, painéis cobertos de brilhantinas platinadas, mais uma novidade portelense, ajudavam na compreensão do enredo. A história de Santos Dumont e suas fases épicas eram contadas em forma de arte popular.

A alegoria representando a Torre Eiffel de Paris sendo contornada por Santos Dumont fez grande sucesso. Um enorme globo com a imagem de Santos Dumont, onde as asas da aviação eram realçadas, também chamava a atenção. No final, a alegoria representando o “túmulo dos heróis” emocionou o público.

Lino idealizou um conjunto de fantasias confeccionadas em cetim, em que predominavam o azul e o branco, as cores da escola. O coro masculino usou fantasias de aviador, numa demonstração de grandiosidade da agremiação, pois essa era até então a maior ala de uma escola de samba. A organização e o talento dos artistas do barracão portelense, possibilitaram esse espetáculo que marcou época na história dos desfiles. A Portela deixou a avenida ovacionada, favorita absoluta ao título, pois após seis vitórias consecutivas, o público não tinha dúvidas de que ela estava bem à frente de suas adversárias.

³⁷⁶ *Correio da Manhã*, 2/03/46 p.9.

3.5 –Os sambas-enredo: Milenarismo e Visão de Progresso nos desfiles do Estado Novo da Portela.

Acorda, escola de samba, acorda! / Acorda, que vem rompendo o dia / Acorda, escola de samba,
Salve as pastoras e a bateria.³⁷⁷

No contexto sugerido, seguindo a tipologia das fontes, nas letras dos sambas-enredo das escolas de samba, esse conceito se torna, ao nosso entendimento, bastante instigante para a realização da análise do tema sugerido, pois essas composições musicais são um tipo determinado de arte, que serve ao desfile da escola de samba, tendo uma utilidade de idéias e melodias que, na imensa maioria das vezes, servem à agremiação somente no momento do carnaval.

Essa questão levantada acima era bastante visível nas letras dos sambas-enredo das escolas de samba. Esse conceito se torna, no meu entendimento, bastante instigante para a realização da análise do tema sugerido, pois, essas composições musicais, que são um tipo determinado de arte, servem especificamente ao desfile das escolas, onde as idéias e melodias são, na imensa maioria das vezes, utilizadas somente durante o período do carnaval.

Em longo prazo, a conversação (os discursos) cria nós de estabilidade e recorrência, uma base comum de significância entre seus praticantes. As regras dessa arte mantêm todo um complexo de ambigüidades e convenções, sem o qual a vida social não poderia existir. Elas capacitam as pessoas a compartilharem um estoque implícito de imagens e de idéias que são consideradas certas e mutuamente aceitas. O pensar é feito em voz alta. Ele se torna uma atividade ruidosa, pública, que satisfaz a necessidade de comunicação e com isso, mantém e consolida o grupo, enquanto comunica a característica que cada membro exige dele.³⁷⁸

Em 1938, o enredo da Portela foi *Democracia no Samba*, criado por Paulo da Portela. A letra do samba não foi possível de ser levantada. O período histórico recortado nessa dissertação atravessa um momento em que o samba, como já comentado nos capítulos anteriores, não tinha conexão com o enredo apresentado. Chama a atenção, entretanto, o próprio título escolhido como motivador, pois Democracia não era o que havia se instaurado no país. Muito embora, a democracia conclamada é a do

³⁷⁷ Samba de Benedito Lacerda e Herivelto Martins.

³⁷⁸ Serge Moscovici, *Representações Sociais...*, op.cit, p. 51.

samba, numa alusão bastante clara de que no mundo do carnaval havia liberdade.

Em relação aos sambas-enredo, percebemos também que a definição funcional vai aparecendo no final dos anos 30, tendo novamente a Portela como pioneira. Alguns historiadores e pesquisadores do carnaval datam de 1939, no seu desfile, no qual foi apresentado o enredo *Teste ao Samba*, a primeira apresentação de um samba que se “encaixava” com o enredo. A letra do samba, composto por Paulo da Portela, era a seguinte:

Vou começar a aula / Perante a comissão / Muita atenção! Eu quero ver / Se diplomá-los posso /
 Salve o fessor / Dá nota a ele senhor / Quatorze com dois são doze / Nove fora tudo é nosso /
 Cem divididos por mil / Cada um com quatro fica / Não pergunte à caixa surda / Não peça cola a
 cuíca / Nós lá no morro / Vamos vivendo de amor / Estudando com carinho / O que nos passa o
 professor.³⁷⁹

O samba de 1940, novamente composto por Paulo da Portela, tinha um verso em que dizia: "Salve a justiça!". Contudo, na hora em que a escola se apresentava, as pastoras teriam cantado "Pau na justiça!", em vez da letra original do samba. Esse episódio extrapolou a busca de sentido de veracidade e está cristalizado em todas as fontes consultadas sobre o desfile da Portela de 1940.

A letra completa do samba não se encontra em nenhum lugar. O erro, proposital ou involuntário das pastoras, legou-nos uma pequena estrofe para nosso conhecimento da materialidade do samba. O fato levantado por antigos sambistas era também que a pouca instrução dos componentes das escolas prejudicava a compreensão do sentido e, às vezes, da própria pronúncia de certas palavras.

Com relação aos ensaios, Monarco lembra de algumas dificuldades atravessadas pelo famoso Paulo da Portela, decorrentes do alto índice de analfabetismo na década de 30: - As pastoras e os pastores tinham muita dificuldade em aprender as letras e o significado do samba (...) Tinha uns e outros que sabiam mas não era a maioria não. Quando o Paulo falou “boquiaberto” foi uma luta pras pastoras dizerem aquilo, né? Aí, quando ele viu que não tinha jeito, disse “então vamos de boca aberta mesmo”. De outra feita, deveriam cantar “salve a justiça” e trocaram a letra por “pau na justiça”, daí decorrendo a desclassificação da escola. Verifica-se que as letras dos sambas eram uma forma de acesso desses grupos à cultura dominante, num processo nem sempre indolor.³⁸⁰

Sobre a forma com que esse samba foi cantado, existem algumas divergências

³⁷⁹ Sérgio Cabral, *As Escolas de Samba ...*, op. cit., p.146.

³⁸⁰ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso*, op. cit., p. 129-130.

que ninguém consegue esclarecer corretamente: alguns acreditam que o samba foi modificado propositalmente na hora do desfile, como uma forma de protesto diante do momento político em que o país atravessava; outros, no entanto, dizem que foi apenas um erro, sem qualquer intenção de criticar a realidade social brasileira: As autoridades do Estado Novo consideraram a letra do samba de Paulo da Portela uma afronta e acabaram agindo para que a Escola terminasse em quinto lugar – a razão? Apesar de estar escrito “salve a justiça”, as pastoras cantavam “pau na justiça”, o que provocou um grande mal-estar³⁸¹.

Sobre o desfile de 1941, na dupla homenagem, já comentada anteriormente não consegui levantar a letra do samba. Os principais estudiosos não apresentaram nenhuma pista. Após muita procura, encontrei uma pequena parte dessa letra, com o pesquisador Hiram Araújo. Analisando o enredo e o que foi apresentado não consegui estabelecer muita conexão, mas deixo em aberto para o julgamento dos leitores. Eis o fragmento enigmático da primeira parte do samba de 1941: *Vem para me fazer a vontade / Sem você não tenho mais felicidade / Nunca mais voltou para rezar no santuário / O meu coração se transformou em lacrimário*³⁸².

A segunda parte do samba, como ainda era de costume, foi versada por Cláudio Bernardo, Alcides e João da Gente. A oralidade e os improvisos eram parte integrante da dinâmica desse momento e, como não havia registros, essa prática se esvaía na memória do público e, na maioria das vezes, dos próprios sambistas que as realizavam.

Embalada pelo samba de Alvaiade e de Chatim, a Portela foi aplaudida durante toda a sua apresentação em 1942, deixando a avenida ovacionada pelo público. Sobre o samba, o ponto mais polêmico era a afirmativa da origem indígena do ritmo e a ausência de referências as suas raízes africanas. Visto pelo lado das intenções da Escola, essa afirmativa revestia o desfile de um romantismo e uma aceitação talvez mais fácil. Pelo lado carnavalesco, o depoimento de Lino esclarece que vestir os componentes de índios foi uma tarefa mais fácil do que vesti-los com trajes africanos.

Depois do efeito de ligação de 1939, a Portela, pelo que posso concluir, com a utilização das fontes, conseguiu novamente concatenar o enredo, as fantasias e o samba-enredo. O tamanho da letra se torna regular e a segunda parte improvisada vai perdendo

³⁸¹ Hiram Araújo, História da Portela, op. cit., p.27.

³⁸² Hiram Araújo, História da Portela, op. cit., p. 28.

sua primazia. Com esse samba os componentes da agremiação azul e branco fizeram a apresentação que lhes valeu o bicampeonato:

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
Pelo mundo inteiro / Samba, orgulho dos brasileiros / Foste ao estrangeiro
E alcançaste grande sucesso / Muito nos orgulha o teu progresso.³⁸³

O samba de 1943 apresentava, logo em sua abertura, um verso que me parece enigmático, pois afirmava ser o Brasil, terra da liberdade. Acredito na via da aceitação popular do governo Vargas, que, por conta dos benefícios sociais adquiridos de forma concreta e não sentindo mais na carne a repressão da polícia, conseguia fazer uma leitura bastante positiva da ação governamental não se importando com o conceito de Ditadura.

O samba *Brasil terra da liberdade*, de Nilson e Alvaiade mostrava-se totalmente favorável à entrada do país no conflito. Essa posição deve ter sido bastante influenciada pela campanha que a UNE e a LDN passaram a fazer para que o governo brasileiro participasse ativamente do conflito, tomando partido dos Aliados.

Os discursos dessas duas entidades, presentes na conclamação de todos os setores sociais a se engajarem no esforço de guerra, permitiu a circulação de idéias e valores dos setores estudantis e militares para um amplo espectro da sociedade. Organizando o carnaval, ocupando o espaço do Poder Público, essas organizações tiveram suas vozes amplificadas, sobretudo com os integrantes das escolas de samba que foram praticamente os representantes das agremiações carnavalescas que marcaram presença no chamado *Carnaval da Vitória*.

Sobre o samba-enredo, encontrei duas versões citadas na obra de Hiram Araújo³⁸⁴. Resolvi transcrever as duas, pois na obra citada não fica claro com qual dos sambas a Portela desfilou.

Brasil, terra da liberdade / Brasil, nunca usou de falsidade / Hoje estamos em guerra
Em defesa da nossa terra / Se a pátria me chamar eu vou / Serei mais um vencedor

³⁸³ Dulce Tupy, *Carnavais de Guerra*, op. cit. , p. 102.

³⁸⁴ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. cit. , p. 28.

Irei para a linha de frente / Travar um duelo / Em defesa do meu pendão / Verde e amarelo /
Embora tenha que ser / Sentinela perdida / Honrarei minha pátria querida.³⁸⁵

A segunda versão do samba aparece no livro de Dulce Tupy, que o transcreve como exemplo de samba criado para aquele modelo desejado pelos organizadores do desfile. Ela esclarece que o samba era de Paulo da Portela e é sabido que nesse ano Paulo estava organizando a GRES Lírío do Amor, em Bento Ribeiro. Sem essa devida atenção, a letra abaixo foi reproduzida no site portelaweb, como sendo o samba da Portela em 1943: *Democracia / Palavra que nos traz felicidade / Pois lutaremos / Para honrar 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*³⁸⁶.

O primeiro samba citado foi gravado por Ataulfo Alves³⁸⁷, respeitado cantor e compositor, que estava inserido no mercado fonográfico, dos shows e das rádios não tendo grande identificação com as escolas de samba. Entretanto Dulce Tupy insere seu nome como um dos compositores do samba, juntamente com Alvaiade e Nilson Gonçalves³⁸⁸. Esse gesto pioneiro de Ataulfo Alves abriu a possibilidade de incorporação dos sambas-enredo no repertório dos cantores da música popular, ligados ou não ao ritmo samba.

É importante também notar como outros grupos de sambistas estavam se apropriando e fazendo suas leituras sobre o momento que estavam vivendo. Um exemplo trazido por Haroldo Costa, traz-nos à cena a *Mangueira* e seus compositores, citando alguns sambas que permitem corroborar com essa visão de mundo que estava se tornando um consenso entre os agentes sociais das escolas de samba.

O mundo já estava assustado como rolo compressor nazista que esmagava a Europa. Antes mesmo da convocação da Força Expedicionária Brasileira, Cartola já se apresentava voluntariamente através do seguinte samba: Amo-te demais, ó Pátria minha / Tua bandeira, é meus irmãos / O lábaro estrelado, o verde esperança, / O amarelo ouro, azul do céu, / E o branco da paz. / Falo com orgulho dos heróis do passado / Que tombaram por nós / Para que houvesse

³⁸⁵ Dulce Tupy, Carnavais de Guerra, op. cit., p. 103.

³⁸⁶ Dulce Tupy, Carnavais de Guerra, op. cit., p. 102.

³⁸⁷ Hiram Araújo, História da Portela, op. cit., p. 29.

³⁸⁸ Dulce Tupy, Carnavais de Guerra, op. cit., p. 103.

paz. Mas se necessário, / Pegarei em armas / Para defender-te / Jamais fugirei à luta /
Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe.³⁸⁹

Em parceria com seu grande amigo Carlos Cachça, o compositor Cartola compôs um samba que procurava lançar a questão em relação aos nazistas e a onda de guerras que aquele movimento estava levantando. A composição também demonstrava a preocupação da dupla com os assuntos da política e como marcar uma atitude patriótica em relação aos acontecimentos mundiais. O samba cujo título é “Nazista, quem és?” tem a seguinte letra:

Exterminemos de uma vez para sempre / Os nazistas / Que mediocrementemente / Tiveram algumas
conquistas / Atacando friamente, sem respeitar / A neutralidade / A fé, a paz, o amor, a liberdade
E pensaram que este céu, estas matas-fim / Seriam, conquistadas tão fácil assim. / Saibam que
este céu, este mar, / Este lindo cenário / Temos a defendê-los os nossos expedicionários /
Oriundos de Caxias, / De Barroso e dos Tamandarés / Diante desta gente, tão pura e tão forte, /
Nazista, quem és?³⁹⁰

Haroldo Costa descreve o processo de fortalecimento das escolas e seu desfile a partir da aceitação de ser a principal atração do *Carnaval da Vitória* e a parceria que se institui a partir de então. Essa parceria foi bastante proveitosa, pois permitiu uma visibilidade até então não experimentada pelas agremiações. Conforme já levantado neste trabalho, acredito que esse momento foi o marco da passagem da condição de manifestação “menor” para o início do reconhecimento que possibilitou em médio prazo a afirmação do desfile das escolas de samba como principal evento no carnaval carioca.

A censura continua implacável, mas a politização do carnaval atinge seu maior grau em 1942, quando a prefeitura do Distrito Federal dedica verbas de subvenção para as escolas de samba. Porém, a entrada do Brasil na II Guerra Mundial restringiu essa benevolência no ano seguinte. Quem patrocinou o desfile de 1943 foi a Liga de Defesa Nacional (LDN) e a União Nacional dos Estudantes (UNE), entidades de cunho democrático que, aproveitando o momento, criaram o Carnaval da Vitória, juntando-se aos esforços e guerra, mobilização nacional a favor da vitória das forças aliadas, das quais o Brasil participava com a Força Expedicionária Brasileira (FEB). O tema era único para todas as escolas, que passariam a desfilar no domingo, sendo que os ranchos e blocos desfilariam na segunda-feira e as grandes sociedades na terça-feira gorda. O *Jornal do Brasil* noticia: “...é a primeira vez que o carnaval se realiza, possuído de um caráter nitidamente patriótico”. Avisando que será premiado o samba cuja letra melhor se enquadre na idéia da vitória. O carnaval ganha mais este ingrediente por conta do reconhecimento de que a festa será “um esplêndido veículo para a preparação psicológica do povo para a luta contra o nipo-nazi-fascismo”, na expressão do jornal. No entanto, uma portaria do chefe de polícia (como podemos perceber esse personagem atazanando o samba, mesmo com diferentes intérpretes, desde a época do “Pelo telefone”), em certo ponto, determina nos seguintes artigos:

³⁸⁹ Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2007, p.104.

³⁹⁰ Samba de Cartola e Carlos Cachça, in Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2007, p.105

XI – São proibidas as canções cujas letras ofendam a moral, ao decoro, ao Governo e à sua orientação política-administrativa.

XII – Não serão permitidas, nem toleradas em passeatas ou quaisquer agrupamentos carnavalescos, críticas ou alegorias ofensivas à orientação seguida pelo Governo em face da situação internacional³⁹¹.

As exigências impostas pela UNE e pela Liga de Defesa Nacional, no sentido de garantir a uniformidade temática, onde todas as escolas utilizariam enredos alusivos à guerra, foi descrita pelo *O Jornal*, da seguinte forma:

O desfile de amanhã será um dos mais interessantes. Dele participarão 22 escolas de samba, compreendendo cerca de 30 mil pessoas. De todos os subúrbios, de todos os morros, de todos os recantos da cidade virão escolas, com suas danças típicas, suas orquestras [sic], sua apresentação característica. Ao lado dos estandartes, legendas de guerra, bandeiras de guerra. Tambores junto de cuícas. Marchas, sambas, músicas de carnaval de crítica ao Eixo, de incitação à luta, de combate ao inimigo comum. Em todos os morros, o ambiente é de entusiasmo marcante. O povo sabe por que luta.³⁹²

Outro fato notório foi a apropriação dos sambistas e compositores acerca da criação das “pirâmides”, dentro do chamado esforço de guerra, em que o povo contribuía com objetos de metal, para auxiliar as Forças Aliadas. Herivelto Martins, versátil compositor, que transitava entre o mundo do disco, dos programas da Rádio Nacional e pelos ensaios das escolas de samba, criou o samba “Laurindo”, que, alcançando grande sucesso, instituiu um protótipo de personagem, que ajudou a cristalizar no consenso popular a figura e a identidade valorativa do sambistas:

Laurindo sobe o morro gritando / Não acabou, a Praça Onze, não acabou
Vamos esquentar os nossos tamborins, / Procura a porta-bandeira
E põe a turma em fileira / E marca ensaio pra quarta-feira
E quando a escola de samba chegou / Na Praça Onze não encontrou
Mais ninguém / Não sambou / Laurindo pega o apito / Apita a evolução
Mas toda a escola de samba / Largou a bateria no chão / E foi-se embora
E daí a pirâmide foi aumentando, aumentando.³⁹³

O samba apresentado pela Portela em 1944 era de autoria de Zé “Barriga Dura” e Nilton “Batatinha”, e muito contribuiu para o sucesso do desfile portelense. A mensagem sobre o dever cívico de ser participante do conflito, que longe de nosso território parecia não ser tarefa nossa, revertia-se no discurso proclamado pela UNE e LDN, que incitava não só a entrada do Brasil na guerra como o envio de soldados para lutar no front.

³⁹¹ Haroldo Costa, *Política e Religiões no Carnaval*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2007, p.107.

³⁹² *O Jornal*, 6 de março de 1943, p.10.

³⁹³ Samba de Herivelto Martins, in Haroldo Costa, *Política e Religiões ...*, op. cit., p. 114.

Os jovens brasileiros influenciados por vários filmes norte-americanos, que relatavam o embarque de soldados para a Europa, revelando o drama das famílias, a tensão entre o individualismo e a luta pelo bem comum da humanidade, preencheram o imaginário de todos. Era impossível resistir, sem se emocionar, aos diversos filmes exibidos durante a guerra. Esse conflito, de fato, parecia não ser de nossa alçada, sobretudo por conta da grande distância em relação a ele. Entretanto, ver a representação de tantos jovens se sacrificando pela causa da “democracia” e “liberdade”, despertava várias reações nos jovens brasileiros. Essas reações giravam em torno do desconforto do não engajamento, da mobilização pelo embarque imediato ou pelo desejo meio cinematográfico de embarcar numa grande aventura.

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 / O verde, amarelo, branco e azul / Cor de anil e o meu Brasil / Oh! Meu torrão abençoado / Pelos teus filhos adorados / Seguiremos para a fronteira / Para defender a vida inteira / Nossa querida bandeira.³⁹⁴

Apresentando o enredo *Brasil Glorioso* em 1945, com samba de autoria de Ventura, a Portela parecia cada vez mais afinada com o discurso nacionalista, característico daqueles tempos. Algumas frases do Hino Nacional foram apropriadas para sublinhar esses aspectos tão em voga por conta dos momentos derradeiros da segunda guerra mundial. Apresento duas letras do samba, pois a primeira citada em várias fontes parece ser a que foi apresentada em 1945:

Brasil glorioso / Brasil terra adorada / Brasil dos brasileiros / Como um país hospitaleiro / Conhecido no mundo inteiro / Com uma só bandeira / 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.³⁹⁵

Muito embora, pela memória de Monarco, a segunda letra, citada abaixo é que foi cantada no Estádio de São Januário: Esse Brasil glorioso / És belo, és forte, és um colosso / És rico pela natureza / Eu nunca vi tanta beleza / Foi denominado terra de Santa Cruz / Ó pátria amada / Terra adorada, / Terra de luz.³⁹⁶

³⁹⁴ Dulce Tupy, *Carnavais de Guerra*, op. cit. p. 105.

³⁹⁵ Dulce Tupy, *Carnavais de Guerra*, op. Cit., p. 106.

³⁹⁶ Hiram Araújo, *História da Portela*, op. Cit. , p. 30.

A União Geral das Escolas de Samba decidiu que, com o final da guerra, todas as agremiações fariam desfiles com enredos alusivos à vitória dos aliados. Essa conclamação ao desfecho do conflito merecia um nome pomposo, por isso o desfile foi denominado de *Carnaval da Vitória*. Muito embora os três anteriores também tiveram essa inspiração, o fato era que no carnaval de 1946 podia-se realmente comemorar esse feito, o da vitória dos Aliados, ao qual o Brasil tinha se juntado. O samba, mais uma vez de Ventura entoava o enredo *Alvorada do Novo Mundo*.

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.³⁹⁷

Alguns exemplos mais concretos da utilização de um discurso que transcendia a esfera de percepção do cotidiano dos sambistas, mas que circulava entre as esferas sociais, relacionavam-se com representações de cunho milenarista e de exaltação ao progresso. Essas apropriações são percebidas nos carnavais de 1941 a 1946 com a seguida exaltação as riquezas naturais como presentes de Deus ao Brasil, cantado como *oh, meu torrão abençoado* 1944 e no *Alvorecer do Novo Mundo* 1946. Nesses dois exemplos, o Brasil é identificado como um espaço edênico, dentro da milenarista espera do ressurgimento da terra prometida, do paraíso perdido, reencontrado no Novo Mundo.

A questão do progresso aparece imbricada com conceitos de liberdade 1938 e 1941, mesmo estando o país vivendo uma ditadura, que curiosamente é descrita em livros didáticos do período como uma “democracia autoritária”³⁹⁸.

A idéia de voluntarismo e de desempenho de um papel importante na história é visível em 1944 e 1945, quando o Brasil, através da FEB³⁹⁹ participa da campanha dos aliados na Segunda Guerra Mundial. Na letra do samba-enredo de 1942, *A Vida do Samba* o termo aparece no verso *Muito nos orgulha o teu progresso*. O sentido está relacionado ao crescimento do samba, mas é possível estabelecer conexão com a industrialização.

³⁹⁷ Dulce Tupy, Carnavais de Guerra, op. cit. p. 107.

³⁹⁸ Ângela de Castro Gomes, “Autoritarismo e corporativismo no Brasil intelectuais e construção do mito Vargas”, in Francisco Carlos Palomanes Martinho e António Costa Pinto, O Corporativismo em Português – op. cit., p. 92.

³⁹⁹ Força Aérea Expedicionária.

Outra visão acerca do progresso aparece no “Brasil Glorioso” em 1945, quando conectadas as conquistas sociais e materiais dos brasileiros e do Brasil como um todo poderia se projetar uma inserção do país no rol das nações desenvolvidas. O nosso progresso era sinônimo de pujança, tanto econômica, quanto em matérias primas, a partir do forte processo de industrialização e dos recursos naturais em abundância. Em 1943, levando o enredo *Brasil Terra da Liberdade*, é acrescentada a idéia de progresso e felicidade, mesclada ao voluntarismo na luta contra o Eixo. Dessa forma, lutava-se contra as Ditaduras européias e exaltávamos a “democracia” no Brasil. Pelo menos no mundo do samba, liberdade, felicidade e democracia eram conceitos visíveis no nosso “torrão abençoado”.

Cabe mencionar que, quando analisamos essa perspectiva da utilização de um discurso milenarista e de progresso por parte dos sambistas, não apontamos suas opções como ideológicas e políticas. Claro está que essas opções aparecem, mas o que importa perceber, que seja razoável supor, que os compositores e os sambistas que organizavam os desfiles da Portela não tinham o domínio pleno do que seriam esses discursos. A apropriação feita era pela via do senso comum e as fontes que estavam a sua disposição, como atesta Mano Décio da Viola, eram os livros escolares, cartilhas, que eram, geralmente, dos filhos desses sambistas⁴⁰⁰, sendo esse material produzido basicamente com a intenção valorativa e não crítica ou reflexiva.

O samba apresentado em 1947, homenageando o pai da aviação, o brasileiro Santos Dumont, tinha a assinatura do já campeoníssimo Ventura, dessa vez em parceria com o chefe de harmonia e compositor Alvaiade: Salve Alberto Santos Dumont / Denominado Pai da Aviação / Suas glórias imortais / Salve o filho de Minas Gerais / Nesse país glorioso / Tudo encanta, tudo seduz/ Alberto Santos Dumont / Com sua invenção primeira / Asas, asas brasileiras.⁴⁰¹

Essa letra fugia um pouco, no que tange em tamanho ao que vinha sendo realizado em termos de samba-enredo pelas escolas. O que passaria a predominar a partir daquele momento eram os sambas extensos com mais de 30 versos, apelidados de “lençol”, pois a letra cobria todo um período histórico.

⁴⁰⁰ Sérgio Cabral, *As escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro*, op. cit., p.314.

⁴⁰¹ Dulce Tupy, *Carnavais de Guerra*, op. cit. p. 109.

Portanto, os últimos anos da década de 1940 e a década de 1950 assistiram ao fortalecimento da manifestação chamada escola de samba nesse modelo que teve a Portela como referência e balizadora do que deveria ser uma escola de samba, pois quem vencia o campeonato passava a ser a vitrine. Ganhando ste vezes seguidad, então, se tornava o modelo a ser copiado e seguido.

Assim sendo, a Portela concluiu uma etapa vitoriosa da história do carnaval carioca. Os enredos ainda permaneceriam alicerçados numa vertente da historiografia oficial, moldada em textos para cartilhas e livros didáticos. A ampliação temática e ideológica nos desfiles passou a acontecer no início da década de 1960. Mas, essa história, contaremos no próximo trabalho.

Considerações Finais

A trajetória do historiador, em sua vida acadêmica, guarda surpresas e encontros difíceis de se imaginar. A escolha do objeto de pesquisa define e direciona esses possíveis caminhos, que deveriam ser pautados pela lógica e racionalidade; muito embora, esses pressupostos que deveriam ser os norteadores de uma composição das disciplinas a serem cursadas num programa de pós-graduação, possam, por conta de algumas circunstâncias, redefinir o trajeto e propor novos desafios.

Após alguns momentos de angústia, por perceber as dificuldades que se apresentariam por conta de ter que demarcar um caminho entre tantos possíveis, resolvi me ater na direção de um embricamento entre a História Política e a História Cultural, tendo como alicerce teórico, o conceito de circularidade cultural. A decisão de trabalhar a questão da apropriação dos sambistas em relação aos discursos presentes nos livros didáticos, nas mensagens oficiais do Governo, nos sambas-exaltação para a composição dos motivos/enredos e para os sambas dos primeiros desfiles das agremiações, permitiu-me perceber o imenso campo de circulação de idéias e valores que perpassavam o momento político, social e cultural durante o primeiro governo de Getulio Vargas (1930-1945).

O olhar e a leitura dos textos sugeridos pelos mestres me levaram a buscar o eixo teórico desse trabalho a partir da observação das práticas, apropriações e representações que eram apresentadas no campo da cultura. Os autores, mesmo os que não trabalham nessa orientação teórica, foram lidos com muita atenção, para que eu pudesse estabelecer parâmetros de diferenciação de pontos de vista, de caminhos metodológicos e da especificidade das várias formas da escrita da História. Evitando as distorções, mas solidificando um embasamento teórico nessa abordagem proposta, sobretudo por Carlo Guinzburg e Mikhail Bakhtin, a pesquisa foi se tornando relevante e propícia a reflexões.

Outros olhares também foram válidos como o do teórico ligado à psicologia social, o italiano Serge Moscovici ou de Peter Burke com a teoria do Hibridismo cultural. Esses aportes foram utilizados, mas o arcabouço teórico instituído por Ginzburg e Bahthin apresentaram para este trabalho maior solidez.

Buscar a compreensão do fenômeno escola de samba a partir e por meio do trabalho dos compositores, dos artistas responsáveis pela apresentação/representação dos enredos e nesse caminho estabelecer conexões entre as esferas da Política, da Educação, do mundo da leitura e as idéias e ideologias que circulavam na época, ganhando novas leituras ou reforçando as já pré-estabelecidas, passou a ser o rumo, a direção do caminho metodológico trilhado nessa dissertação.

Dessa forma, este trabalho procurou apresentar um caráter mais abrangente, que serve para melhor situar o objeto em questão, o fenômeno cultural chamado *escola de samba*. Reduzindo a escala de observação e ajustando o foco desse “microscópio” ressaltou-se a participação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela no cenário carnavalesco carioca. Analisamos suas contribuições, tanto nos desfiles, bastante de acordo com o mote nacionalista e ufanista do Estado Novo do governo de Vargas, quanto na ação desbravadora de vários componentes das escolas de samba que perceberam nessa manifestação a possibilidade concreta de furar o bloqueio social imposto e arraigado no seio da sociedade brasileira.

No primeiro capítulo, a partir de uma visão panorâmica sobre as práticas culturais dos anos 1930 e 1940, procurei articular essas áreas, sobretudo artísticas, que preenchiam seu espaço de atuação atentas também aos discursos e valores nacionalistas tão caros ao governo. Fica patente a eclosão do fenômeno da circularidade cultural, pois,

em diversas frentes, os motes e os slogans, assim como os textos, contextos e pretextos se tornaram visíveis nas telas de cinema, nos palcos, nas charges e nas ondas do rádio.

Todo esse ambiente cultural favoreceu a circulação de idéias e ideais que norteavam a postura oficial do governo de Vargas. Essas verdades construídas estavam nos livros didáticos, em várias obras da literatura e nos ensaios críticos de diversos intelectuais.

É nesse contexto cultural que surgem as escolas de samba que se apropriavam dos valores e discursos que circulavam na esfera oficial do poder, nos circuitos intelectualizados e dos hábitos e valores cotidianos presentes nos subúrbios e nas favelas. A cidade do Rio de Janeiro, por seu caráter cosmopolita, permitia esse movimento, em que cada habitante participa, ao seu modo da vida social, política, econômica do país, opinando, criticando, debochando e sofrendo na carne as mazelas sociais. No campo da cultura essa participação é ainda mais efetiva, pois o mesmo oferece espaços para interpenetrações e consolidação de espaços e aceitação social.

Alguns preconceitos, muitas vezes arraigados em nossas práticas vão se enraizando em nossa forma de ver e escrever a História. A preparação deste trabalho foi um momento excelente para a quebra desses obstáculos que foram abolidos com o passar do tempo, abrindo brechas para o entendimento das diversas tendências e dos métodos disponíveis que nós, historiadores, temos a mão e sem conhecê-los completamente, descartamos como inutilidade ou modismo passageiro.

O primeiro deles e o mais importante, visando a minha pesquisa, foi em relação à História Oral. Dependente de fontes e sabedor de podermos contar com alguns personagens remanescentes do governo Vargas na agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira, pude perceber, através dos textos que é possível e viável trabalhar com essa metodologia e manter a requerida cientificidade, tão característica do mundo acadêmico.

A partir da coleta de depoimentos realizados na Feijoada da Velha Guarda da Portela, no “calor” de janeiro de 2006, em Madureira, experimentei na prática as possibilidades dessa metodologia e assim percebi como o trabalho foi enriquecido pelas histórias, pela emoção e pela visão objetiva e as vezes poética de diversos personagens dessa história.

No segundo capítulo, esses depoimentos serviram para balizar a primazia da

Portela no universo das escolas de samba. Como os depoimentos foram embasados na memória, esse universo se torna, na maioria das vezes, cercado de elementos míticos, em que aparentemente todas as transformações e inovações foram introduzidas pela agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira. Aliás, o debate sobre memória fez parte desse momento do trabalho, pois era relevante perceber quando os fatos acabam se cristalizando e fazendo parte de um manancial da memória coletiva.

Outra questão discutida no segundo capítulo foi da oposição entre civilização x barbárie. A discussão foi bastante vívida em nosso ambiente cultural, sobretudo no que se refere ao carnaval carioca. Desde o final do século XIX aos anos 30 do século XX os cronistas carnavalescos emitiam seu parecer em favor da civilidade que os préstitos das grandes sociedades e dos ranchos representavam nos festejos carnavalescos. Os blocos e os cordões eram recriminados por conta de sua não organização e do caráter “anárquico” que lhes era característico. Dessa forma, essas últimas manifestações citadas eram tidas como símbolos da barbárie, herdeiras do carnaval do Entrudo, da selvageria e da falta de moralização que as outras manifestações, citadas anteriormente haviam conseguido.

O que se percebia é que quando as classes populares se exibiam e ganhavam as ruas, a imprensa se manifestava com essa dualidade de visões. Quando eram espontâneas e livres, como os cordões, blocos e cucumbis, eram tidas como bárbaras, até porque a presença de negros era maciça, por isso não podemos esquecer os discursos evolucionistas e a partir do entre guerras o discurso eugenista que ganhava contornos de paradigma científico.

Por outro lado as Grandes Sociedades, representadas por parte da elite intelectual e contando com o patrocínio de grandes comerciantes, representava o carnaval civilizado, até porque essa manifestação cultural era reproduzida a partir dos moldes europeus. Os ranchos, entretanto, ficavam no limite das duas categorias, pois eram conduzidos por esmagadora presença negra, sendo, portanto, do mundo da barbárie, mas essas manifestações alcançaram níveis de organização que lhes conferia o status de carnaval civilizado.

Os desfiles dos ranchos também atraíam intelectuais e artistas formados pela escola de belas artes, possibilitando assim que essas agremiações fossem aceitas pela imprensa como parte da festa do Rio civilizado. Um detalhe que é interessante, fazendo

uma breve análise de discurso, é a denominação dos ranchos dentro do contexto carnavalesco para a imprensa carioca já que pertenciam ao *Pequeno Carnaval*, enquanto as Grandes Sociedades eram pertencentes ao *Grande Carnaval*.

As escolas de samba, criadas no final dos anos 1920, alcançaram em meados do século XX o posto de principal manifestação do carnaval da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil como um todo. Nesse embate entre civilização x barbárie, as escolas de samba se inserem num quadro de resistência com a lenta, porém gradual, aceitação como manifestação desejada pelos cronistas carnavalescos.

Nos primeiros momentos, essa relação se dá de maneira tensa, pois o próprio fato dos desfiles ocorrerem na Praça XI nos domingos de carnaval simbolizava o descrédito que a imprensa conferia ao espetáculo. Nos primeiros desfiles, reinava um grande imprevisto e a extensa demora e a falta de organização davam força aos argumentos de que essa manifestação era da estirpe dos cordões, portanto, estigmatizada como selvagem.

A organização e a estruturação foram se consolidando em curto espaço de tempo e, no recorte temporal estudado (1938-1947), o conceito das escolas refletido na atenção que a imprensa passa a lhes dar vai sinalizando para a mudança de padrão que as agremiações passam a conquistar. O estigma de ser uma manifestação basicamente de negros ainda colocava as escolas de samba sob suspeição, mas a cada carnaval, lentamente os termos e as referências à barbárie foram dando espaços para discursos menos agressivos e até simpáticos.

Assim sendo, o caráter de elemento civilizado ia sendo conferido às agremiações que, por seu turno, foram realizando uma ação “antropofágica”, passando a agregar elementos das manifestações carnavalescas mais antigas, que, num movimento inverso ao das escolas de samba, foram desaparecendo da festa carioca. Os enredos e as fantasias dos ranchos, a pujança do ritmo dos blocos, além das grandiosas alegorias presentes nas grandes sociedades, foram elementos que se plasmaram ao universo dos desfiles das escolas de samba. Como esses mesmos elementos já eram considerados respeitáveis pela imprensa e pela elite, as agremiações puderam ser vistas com maior simpatia, pois traziam em seus desfiles o intento de pertencer ao carnaval-espetáculo já aceito pelos formadores de opinião.

Outro fator fundamental na aceitação das escolas de samba foi a política de subvenção oficial, dada pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro desde o carnaval de 1935, estabelecendo um profícuo diálogo entre as agremiações e o poder público. Vale lembrar que a cidade do Rio era a capital da República e a proximidade dos Poderes Executivo Federal e Municipal fomentava e solidificava essa política. As relações entre os sambistas, organizados em Associações, e o Poder Executivo foram tratadas no segundo capítulo, quando a figura de Paulo da Portela foi de grande importância no estabelecimento dessas interlocuções.

O Governo Vargas entendia que as escolas de samba formavam um conjunto de valores culturais, originários de uma condensação de comunidades representativas das camadas populares; dentro de sua ação de aproximação com o povo, seria de grande relevância dar o apoio estatal para a realização do evento. A iniciativa e a participação efetiva dos governantes ao longo dos anos possibilitou que os desfiles fossem reconhecidos pelas autoridades, trazendo, conseqüentemente em seu bojo o reconhecimento das diversas classes sociais, refletidas na imprensa. Durante a Era Vargas, já se mostra bastante afeita ao evento, desaparecendo, quase que por completo as designações de selvageria, barbárie ou inculto em relação às escolas de samba.

No terceiro capítulo procurei analisar os desfiles da GRES Portela em seu heptacampeonato (1941-1947) e perceber as apropriações que foram acontecendo, como elas se materializaram em elementos plásticos e poéticos no recorte temporal destacado.

Dessa forma os primeiros sambistas iam beber na fonte das bibliotecas os seus “conhecimentos incontestáveis” e da inspiração que vinha por diversos canais áudio-visuais se manifestavam para produzir seus sambas e “com efeito poético” cantar o país, sua exuberância natural, suas instituições fortes regidas por mãos hábeis e muito inteligentes, tornando a nação merecedora do respeito internacional.

Mais referências à importância do fenômeno da circularidade cultural se deram no terceiro capítulo. Por meio de exemplificação da utilização das representações sociais, tanto na plástica do desfile quanto nas composições dos sambas-enredo, apresentados pela Portela durante o período do Estado Novo podemos vislumbrar como se estabeleciam essas conexões entre as idéias e as práticas culturais.

Observando essas representações em formatos artísticos, fica evidente que a partir das redes de sociabilidade, que foram se estabelecendo entre os agentes sociais das escolas de samba e os demais agentes sociais espalhados em diversas atividades culturais, transformaram o espetáculo das agremiações.

As influências foram sendo apropriadas, absorvidas e também ressignificadas, o que demonstra o caráter ativo dessa manifestação, e não ao cansativo atributo de parte da historiografia, que credita a passividade e uma certa nulidade cultural aos pioneiros das escolas de samba, em matéria de posições políticas e ideológicas.

A idéia de pacto entre o Estado e as classes populares, manifestada pela própria auto-regulamentação, demarca essa perspectiva que o governo Vargas não possuía essa “onipotência” que sempre lhe foi atribuída. Percebemos, com clareza, o esforço do Estado em imprimir um discurso, em que o nacionalismo fosse o alvo e a flecha ao mesmo tempo, mas em se tratando das escolas de samba, esse desejo de ser aceito e ser bem visto pela sociedade e as autoridades, antecipava a ação, evitando que as agremiações sofressem punições ou retaliações.

A determinação da União Geral das Escolas de Samba deixava claro que o governo poderia contar com as agremiações no esforço de propagação dos ideais nacionalistas, fenômeno esse que não foi restrito ao Brasil, e sim uma realidade que solapou o mundo no período entre guerras. Não há, portanto, “manipulação” se não houver o desejo de “ser manipulado”. Nenhuma relação se estabelece em mão única. Os dois lados estabelecem seus interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da “aliança” do “pacto”.

Na trajetória histórica da Portela, no período em questão a tônica dos enredos era centrada no nacionalismo. Vários pesquisadores, de forma apressada, analisaram essa opção da agremiação como uma ação de adesão ao regime ditatorial, instituído em 1937, o que lhe conferia o caminho seguro da vitória. Era também levantada a questão de que a obrigatoriedade dos temas nacionais teria sido imposta pelo DIP, o que corroborava com a idéia de que até as manifestações populares eram “manipuladas” pelo Governo sendo utilizadas como instrumento de propaganda política.

No livro *O Brasil do Samba-Enredo*, Monique Augras refuta essa questão, observando através de documentos da União Geral das Escolas de Samba a própria entidade. Antes mesmo de ser conflagrado, o Estado Novo já incorporava e legitimava a obrigatoriedade das escolas em apresentar tema/enredos que estivessem de acordo com motivos nacionais. É um caso exemplar a desclassificação da escola de samba *Vizinha Faladeira* que apresentou o enredo *Branca de Neve e os Sete Anões* no carnaval de 1939.

O caso, analisado neste trabalho, tendo a GRES Portela como objeto de estudo, demonstra como as idéias e as ações, quando caminham no mesmo sentido em diversas circunstâncias, geram momentos que invariavelmente entram para a história. A opção da agremiação em dar uma visão e tratamento artístico ao discurso nacionalista de Vargas se mostrou uma escolha acertada. Vencendo sete vezes seguidas a disputa entre as agremiações, a Portela mostrou ser possível se apropriar de uma visão e um discurso que gravitava na esfera de poder e dando materialidade a ele, construir também o seu discurso, muito mais visual e rítmico, mas sem sombra de dúvidas, um argumento também eficaz na produção de sentido entre os sambistas e o público que acompanhava os desfiles.

Outras escolas tentaram trilhar esse mesmo caminho, mas a forma com que os componentes e diretores da Portela executaram seus desfiles lhes deram a visibilidade e a respeitabilidade entre as “co-irmãs”. Contando com um conjunto fortíssimo de sambistas e criadores do carnaval, como Lino Manoel dos Reis, a Portela conseguiu mais do que as demais representar artisticamente os discursos, ideais e valores nacionalistas que lhes deram posição de destaque no universo do samba e na história da cultura carioca.

Fontes Primárias

Jornal do Brasil, FEV-MARÇO (1939-1947)
Diário de Notícias, FEV-MARÇO (1939-1947)
Folha da Tarde, FEV-MARÇO (1939-1944)
Correio da Manhã (1946-1947)
Revista O Cruzeiro FEV-MARÇO (1939-1944)
 Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro – Dossiês da Polícia Política (1945-1950)

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. – 1.ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um pandeiro*. 3. reimpressão, São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval – Seis mil anos de História*. 2. ed. Rio: Gryphus, 2003.

_____ e JÓRIO, Amaury. *Natal, o Homem de um braço só*. 1. ed. Rio: Guavira, 1975.

_____ *História da Portela*. No prelo, Rio: LIESA, 2007.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, UNB, 1987.

BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. *O Brasil na Década de 1940: Autoritarismo e democracia*. 1. Ed.. São Paulo: Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURKE, Peter. *Variedades da História Cultural*. Rio: Civilização Brasileira, 2002

_____ . *A Escrita da História*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 1992.

_____ . *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

CANDEIA FILHO, Antonio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio: Lidador, 1978.

CARDOSO, Ciro Flamarion e Vainfas Ronaldo (orgs.) *Domínio da História: ensaios de teoria e metodologia*. 1. ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca dos Bastidores ao Desfile*. 1. ed. Rio: FUNARTE, UFRJ, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural; entre práticas e representações*. 2. Ed. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude*. 1. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COHN, Gabriel. “Indiferença, nova forma de Barbárie”. In: NOVAES, Adauto. *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Cia das Letras, 2004 p. 81-89.

COSTA, Haroldo. *100 de Carnaval no Rio de Janeiro*. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

_____. *Política e Religiões no Carnaval*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

Da MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. – 5.^a ed. – Rio de Janeiro : Guanabara, 1990.

De CERTAU, Michel. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio: Forense Universitária, 2006.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo:Cia das Letras, 2003.

_____. *Mil anos de Felicidade. Uma História do Paraíso*. São Paulo: Cia das Letras,1997.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. 1. ed. Rio: Jorge Zahar, 2006.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio: FUNARTE-MINC, 2007.

ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. 1. ed. Rio: Gryphus, 2002.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 1. ed. São Paulo: EDUSP- Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FARIAS, Edson. *O desfile e a Cidade. O carnaval espetáculo carioca*. 1.ed.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. 1.ed. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. 1. ed. Rio: SCDGDIC – Arquivo Geral da Cidade – RJ, 2001.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. 1.ed. Rio: Altos da Glória, 1999.

_____. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. 2. ed. Rio: Ediouro, 2005.

_____. *Inventando Carnavais*. 1. ed. Rio: UFRJ, 2005.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil- o imaginário popular*. 1. Ed. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

_____ (org). *O Populismo e sua História*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *O Imaginário Trabalhista*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano – Vol. 2- o tempo do nacional-estatismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FONSECA, Paulo Roberto Brandão. *Cidade-Coração*, Revista Acervo- Arquivo Nacional – volume 17, nº 01, Jan/Jun, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, São Paulo: Graal, 1999.

_____. *A ordem do discurso*. 14. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GERSON, Brasil. *A História das Ruas do Rio*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas C / CDIC, 2003.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 4. ed. Rio: Paz e Terra, 1997.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

IANNI, Otávio. *O colapso do Populismo no Brasil*. 2.ed. Rio: Civilização Brasileira, 1971.

KOSELLECK, Reinhart. “Para a História dos conceitos”, in *Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos* in Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p 134-146.

LEVINE, Robert M. *Pai dos Pobres? O Brasil e a Era Vargas*. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LESSA, Carlos, *O Rio de todos os brasis*. – 2.^a ed. – Rio de Janeiro : Record, 2001.

LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. 1. ed. Rio: Pallas, 1992.

LOPES, Sonia de Castro. *Lourival Fontes: As duas faces do Poder*. 1.ed. Rio de Janeiro: Litteris, 1999.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes e PINTO, Antonio Costa. *O Corporativismo em Português*. Rio: Civilização Brasileira, 2007.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia e Chanchada: Imagens do Brasil na cultura das classes populares*. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2005.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. Rio: Vozes, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MOTTA, Marly, FREIRE, Américo e SARMENTO, Carlos Eduardo (orgs.) *A Política Carioca em Quatro Tempos*, Rio : FGV, 2004

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. – 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MOURA, Roberto. *No princípio era a Roda*. 2. ed. Rio de Janeiro:Rocco, 2004.

_____. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro:Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão Editorial, 1995.

PAVÃO, Fabio Oliveira. *Uma Comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Programa de Pós-Graduação em antropologia, UFF: Niterói, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O Carnaval carioca: o vivido e o mito*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RÉMOND, René. *Por uma História Política*. 1. ed. Rio: UFRJ/FGV, 1996.

RIBEIRO, José Augusto. *A Era Vargas (vol. 1, 2 e 3)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2002.

ROSE, R. S. *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e o controle social no Brasil/1930-1945*. 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 1.ed. Rio: Jorge Zahar-UFRJ, 2001.

SANTANA, Marco Aurélio. *Homens Partidos: comunistas e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2001.

SILVA, Marília Trindade Barbosa e SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela – Traço de União entre duas culturas*. 1. ed. Rio: FUNARTE, 1989.

_____ e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Fala Manguera*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

_____. *Silas de Oliveira*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil, de Getúlio a Castelo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SOARES, Maria Thereza Melo. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio: FUNARTE, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 1. ed. Rio: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SPINK, Mary Jane (org.) *O Conhecimento no Cotidiano – As Representações Sociais Na perspectiva da Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da MPB*. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. *A formação da classe operária inglesa*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra*. 1. ed. RIO: ASB, 1985.

VARGENS, João Baptista M. e MONTE, Carlos. *A Velha Guarda da Portela*. – 2.ed. atual. Rio de Janeiro: Mariati, 2001.

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil?* . – 1. ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Mario Lago: Boemia e Política*, 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. 1. ed. Campinas – SP: Pontes-UNICAMP, 1991.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2. ed. Rio: Jorge Zahar, 1995.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na política brasileira*. 2. ed. Rio: Paz e Terra, 1980.