

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO)
Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCHS)
Departamento de Estudos e Processos Museológico (DEPM)
Escola de Museologia**

Maximiliano de Souza

**CENTRO DE MEMÓRIA E ANIMAÇÃO DO CARNAVAL –
MUSEU DO CARNAVAL: O REFLEXO DE UMA MEMÓRIA EM
EVOLUÇÃO!**



Rio de Janeiro, 2007

Maximiliano de Souza

**CENTRO DE MEMÓRIA E ANIMAÇÃO DO CARNAVAL –
MUSEU DO CARNAVAL: O REFLEXO DE UMA MEMÓRIA EM
EVOLUÇÃO!**

Monografia apresentada à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNI-RIO) como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Professor Doutor Sul Brasil Pinto Rodrigues

Rio de Janeiro, 2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

CENTRO DE MEMÓRIA E ANIMAÇÃO DO CARNAVAL – MUSEU DO CARNAVAL: O REFLEXO DE UMA MEMÓRIA EM EVOLUÇÃO!

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio Janeiro (UNI-RIO) como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Aprovado por:

Prof. _____

Sul Brasil Pinto Rodrigues

Prof. _____

Avelina Addor

Prof. _____

Mário Chagas

Rio de Janeiro, 2007

**Em Memória de:
Maria da Conceição Silva
de Souza, Adalci José
Pereira e Emília Maria**

**A Maria José, Paulo Sérgio,
Michele, tia Cleide,
Marcelinho, Juliana e a
estrela que vai nascer por
me ensinarem quais os
verdadeiros valores devem
ser preservados.**

Agradeço:

Primeiramente à deus pela saúde, paz e amigos, além de me dar pais maravilhosos que lutaram para que minha irmã e eu tivéssemos um bom estudo.

Ao querido e amigo Professor Sul Brasil, pelas orientações que conduziram não apenas a realização deste trabalho, mas os caminhos do conhecimento científico e também da vida. Longas conversas e importantes ensinamentos em nossa luta pela educação de qualidade.

Ao Dr. Hiram Araújo, Pesquisador e diretor do Centro de Memória do Carnaval da Liesa, além de Fernando e Fabiana, pela atenção dispensada a esta pesquisa pois sem o apoio e ajuda de ambos não seria possível concretizar este trabalho.

Aos professores do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) que se dedicam para que o curso seja valorizado sempre. À professora Avelina Addor por sua atenção dispensada a cada aluno e por sua paciência ao ler e reler cada trabalho.

Ao Professor Dr. Mário Chagas e ao diretor da Escola Professor Dr. Ivan Coelho de Sá que está sempre disposto a ajudar aos alunos

À Cíntia Moreira, Celeida Temporal, Professora Dr^a. Eliane Yunes e colegas da equipe SBS-OPJ;

Ao Elias, Miriam e Jaqueline e Rachel da Associação Restaurart, pelas oportunidades.

À Museóloga Lindalva Viana e todos do Centro Cultural Correios por contribuir em minha formação no que se refere à prática Museológica.

Ao Sr. Luís Antônio e D. Evelise e família por terem acreditado em meu potencial.

Aos companheiros Vinícius, Antônio e Uhelinto pelas idéias trocadas e dificuldades compartilhadas.

À Ingrid e Bernadete companheiras portelenses de samba; Daniele, Raquel, Camila, Aline e especialmente Maria Silvina companheiras no Iphan.

À Monique e Henrique e toda equipe da Revista Jovem Museologia pelo excelente trabalho Acadêmico realizado.

À Viviane, Leandro e Daniela sempre amigos, amigos de sempre e à Elaine por ter vivido parte desta fase de minha vida.

Os museus enciclopédicos e os históricos e tecnológicos, entre nós, continuam voltados para um passado cheio de lacunas que eles tentam preencher, continuam vendo o presente passar ao largo, como se não lhes dissesse respeito e dentro de algumas décadas, coletarão sesquiosamente alguns restos dos dias de hoje que não lhes serão suficientes para entender o universo formal de nosso período.

MARLENE SUANO

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO:

Capítulo I - O Contexto Histórico

- 1.1. Os festejos carnavalescos no Rio de Janeiro
- 1.2. Samba, 90 anos de tradição e modernidade
- 1.3. Os primeiros desfiles de Escola de Samba
- 1.4. A oficialização

Capítulo II - Da Praça Onze de Junho à Passarela do Samba – as transformações do carnaval.

- 2.1. A Praça Onze de junho, lugar de raiz
- 2.2. Os desfiles na Avenida Presidente Vargas (Candelária) e Rio Branco
- 2.3. O projeto da Passarela do Samba (Sambódromo)

Capítulo III - O Museu do Carnaval: reflexo de uma memória em evolução

- 3.1. O projeto de implantação e abertura ao público
- 3.2. A constituição do acervo
- 3.3. Exposições e atividades culturais
- 3.4. Encerramento das atividades

Capítulo IV - Processos Museológicos

- 4.1. Museu do Carnaval, preservação da tradição e modernidade da Cultura Popular
- 4.2. Uma pequena abordagem museológica sobre as Escolas de Samba
- 4.3. O novo projeto do Museu do Carnaval – A renovação das idéias após 20 anos?

Considerações Finais

Bibliografia

Anexos:

INTRODUÇÃO:

Os Museus ocupam no mundo contemporâneo um lugar de notável centralidade e mediação. Trata-se de um fenômeno mundial. É possível supor que uma sociedade se revele através dos seus museus como num espelho social. Neste sentido, estas instituições poderiam ser consideradas microcosmos sociais. O conhecimento e a preservação desse universo, portanto, reveste-se de grande importância científica, social, cultural e econômica para uma nação.

A Partir deste pensamento museológico desenvolverei neste trabalho um registro crítico sobre a implantação do projeto do Centro de Memória e Animação do Carnaval – O Museu do Carnaval. Este tema surgiu desde o momento em que comecei a participar no ano de 2003 do grupo de pesquisa Museologia e Contexto Urbano, através do trabalho de pesquisa de Iniciação Científica sobre museu, museologia e educação.

Sob orientação do professor Dr. Sul Brasil, no ano de 2005, focamos nosso trabalho especificamente para o campo da Educação Patrimonial, Educação Experimental e Escola de Samba, tendo como objeto de estudo as Escolas CIEP's e o Projeto “Escola de Bamba” desenvolvido na Passarela do Samba. Foi através da investigação da história do Sambódromo que descobri ali o projeto de criação do Museu do Carnaval com sua polemica história e esquecido pelo seu fracasso.

O projeto do Museu do Carnaval foi idealizado pelo antropólogo e educador Darci Ribeiro como parte integrante das instalações da Passarela do Samba ou ‘*Sambódromo*’, espaço que foi destinado às Escolas de Samba do Rio de Janeiro para realização de seus desfiles durante o carnaval. O Museu foi construído sob o arco da Praça da Apoteose junto com a Passarela do Samba, inaugurada no ano de 1984.

Apesar das dificuldades e falta de apoio, no ano de 1987, o museu foi concebido e abriu suas portas ao público um grande projeto cultural e social envolvendo não apenas as concepções de um museu ortodoxo tradicional, mas com traços e concepções modernas. A proposta inicial era de construir um Museu do Audiovisual com projeções de desfiles de carnaval compondo as exposições e atividades culturais como shows e outros eventos. O Museu também preservaria toda a história das escolas de samba, de

sambistas e do carnaval no Brasil através de acervo documental composto por fantasias, fotos, livros, vídeos, discos, recortes de jornais e outros materiais, ou seja, seria um Centro de Memória e Animação do Carnaval.

Entretanto, o projeto vigorou apenas durante alguns anos com as propostas que foram planejadas como atividades para o museu, e assim permaneceu até a primeira metade da década de 90 quando encerrou suas atividades e fechou suas portas ao público, sendo seu acervo recolhido pela RIOTUR e mais tarde disponibilizado no Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) inaugurado no ano de 2004.

Este trabalho pretender fazer no primeiro e segundo capítulos, o levantamento da história do Projeto do Centro de Memória e Animação do Carnaval – Museu do Carnaval fazendo um mapeamento do processo de implantação desde 1984 da Passarela do Samba até a abertura de suas portas no ano de 1987 passando pelas atividades que foram realizadas.

No capítulo três, discutirei a estruturação museológica da instituição quanto às questões voltadas para a constituição do acervo, considerando que Escolas de Samba e outras manifestações carnavalescas possuem um acervo baseado no audiovisual e objetos produzidos (fantasias, alegorias e adereços). E, até que ponto esse processo de estruturação influenciou no fechamento.

Uma outra vertente trabalhada no capítulo quatro propõe-se, analisar também os projetos de exposições que foram executados e ou que apenas foram planejadas; questões sobre a conservação e preservação do acervo, a estrutura física do espaço respeitando as normas de acondicionamentos e se as condições do Museu não eram favoráveis por ser um espaço muito pequeno. Importante também ressaltar a formação do corpo técnico, se este tinha acessibilidade e controle de público, atividades educativas e participação de sociedades e da formação da Associação de amigos entre outras, ou seja, realização do processo museológico.

Todavia, outro fato muito importante neste trabalho é questionar e registrar a verdadeira importância da criação do projeto deste Museu, supondo ter sido este, um

dos mais importantes e modernos projetos museológico com preocupações tecnológicas e interativas na década de 80 voltadas para a preservação da memória da mais expressiva manifestação cultural deste país. Caracterizando assim uma postura adotada pela revitalização das instituições museais tradicionais com novas posturas teóricas e técnicas que vinham sendo implementadas nos países desenvolvidos desde os anos 60, pois após este, no Rio de Janeiro só foi criado o Museu da Arte Contemporânea (MAC) que, coincidentemente leva os traços do mesmo arquiteto criador.

Abordarei em ultimo momento, através do recurso de entrevista, a preocupação do Professor Dr. Hiram Araújo, pesquisador de carnaval, atual diretor Cultural da LIESA e do Centro de Memória do Carnaval da própria LIESA em implantar um novo Museu do Carnaval, após 20 anos da realização das primeiras atividades até o fechamento. Entretanto, este novo projeto, tem previsão para ser implantado ainda neste ano de 2007 no espaço da Cidade do Samba. Traçarei um paralelo de continuidade e, ou descontinuidade com o projeto anterior.

CAPÍTULO I - O CONTEXTO HISTÓRICO

VAI PASSAR

(Francis Hime / Chico Buarque de Hollanda - 1984)

Vai passar

Nessa avenida um samba popular

Cada paralelepípedo

Da velha cidade

Essa noite vai se arrepiar

Ao lembrar

Que aqui passaram sambas imortais

Que aqui sangraram pelos nossos pés

Que aqui sambaram nossos ancestrais

Num tempo

Página infeliz de nossa história

Passagem desbotada da Memória

Das nossas novas gerações

Dormia

A nossa pátria mãe tão distraída

Sem perceber que era subtraída

Em tenebrosas transações

Seus filhos

Erravam cegos pelo continente

Levavam pedras feitos penitentes

Erguendo estranhas catedrais

E um dia, afinal

Tinham direito a uma alegria fugaz

Uma ofegante epidemia

Que se chamava Carnaval

O Carnaval, o Carnaval

(Vai passar)

Palmas pra ala dos barões famintos

O bloco dos Napoleões retintos

E os pigmeus do bulevar

Meu Deus, vem olhar

Vem ver de perto uma cidade a cantar

A evolução da liberdade

Até o dia clarear

Aí, que vida boa, olerê

Aí, que vida boa, olará

O estandarte do sanatório geral vai passar...

Vai passar...

1.1. Os festejos carnavalescos no Rio de Janeiro

No início do século vinte XX, com origens nas festas pagãs da Antiguidade e idade Média, o carnaval na cidade do Rio de Janeiro era dominado por grupos que formavam os entrudos (herança medieval), Grandes Sociedades, Zé Pereira, Ranchos, os Cordões e os Blocos que denominava cada camada social de forma estratificada. O grande pólo cultural e boêmio da cidade estava situado na região do centro formado pela Praça Onze, Gamboa, Campo de Santanna, Avenida Rio Branco e zona Portuário (Praça Mauá e Praça quinze), Entretanto cada grupo tinha sua forma peculiar de brincar o carnaval, conforme destacou a antropóloga Maria Laura Viveiros:

As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de Óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções. (CAVALCANTI, 1994:23)

Entre os grupos de negros e pobres excluídos dos festejos das elites, remanescentes das periferias, aconteciam com maior freqüência as batalhas de confetes que às vezes começavam um pouco antes do carnaval, “no dia 31 de dezembro já acontecia à primeira batalha de confete na Avenida Rio Branco. Daí começava o tal carnaval em miniatura.” (SILVA in: PIMENTEL, 2002:18) Anteriormente, em meados do século XIX, o entrudo era a manifestação do povo mais reprimida pela elite e pelo poder público devido ao nível de violência gerado que levavam pessoas a enfermidade e até mesmo a mortes. Com origens no carnaval de Veneza, o entrudo preocupava as autoridades e até mesmo a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro que tentaram acabar com essas práticas através de meios coercitivos, como observado por Nelson da Nóbrega Fernandes:

Uma nova portaria de 1889 do chefe de polícia da capital recomendava que, a despeito da ‘reprovação geral que nos últimos anos a população da Corte manifesta contra o pernicioso jogo do entrudo’, estava em vigor todo um conjunto de instrumentos coercitivos, códigos e posturas baixados ao longo do século XIX que punham fora da lei a persistente brincadeira, para o caso de possíveis eventualidades em que ‘pessoas menos contidas pretendam pô-lo em práticas’. (FERNANDES, 2001:18)

A fórmula encontrada para a eliminação do entrudo, além dos meios citados acima, foi também, através da promoção dos desfiles das grandes sociedades, sugerindo uma “*renovação do carnaval*”. As grandes sociedades foram resultados de clubes carnavalescos que tinham a participação de pessoas de classes altas e intelectuais em meados do ano de 1850 e tinham como principal atividade a organizar festas, eventos literários e desfiles. Elementos como os carros alegóricos ou carros de “*idéias*”, a substituição de temas celebrados como personagens e epopéias clássicas por críticas políticas e sociais contemporâneas e apresentação de mulheres seminuas nos desfiles foram incorporados pelas grandes sociedades. Segundo Hiram Araújo, pesquisador e diretor cultural da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), estes grupos sobreviviam financeiramente através do Livro de Ouro que corria entre os comerciantes residentes no centro da cidade.

Outra manifestação da cultura popular portuguesa, assim como o entrudo, mas com desenvolvimento diferente, surge também no final do século XIX, o Zé Pereira. Fernandes registra o aparecimento desta manifestação da seguinte forma:

A história desta Manifestação começa quando um português, sapateiro com oficina na rua São José, emigrado da cidade do Porto, numa segunda – feira de Carnaval, possivelmente ao se recordar com ‘patricios das peripécias cometidas em um antigo folgado da terra, resolveu alugar alguns bombos e junto com eles sair a rua zabumbando-os. (...) Como se viu nos anos seguintes e por toda a segunda metade do século XIX, formaram-se muitos zé-pereiras pela cidade. Quanto ao seu nome, existem aqueles que lembram que em alguns lugares de Portugal o nome zé-pereira era dado ao bombo, enquanto outros atribuem ao estado etílico dos companheiros de José Nogueira naquela segunda – feira de Carnaval, já que no auge da confusão seus amigos lhe davam vivas trocando seu nome por Zé-pereira.(FERNANDES, 2001:22)

O processo de desenvolvimento do carnaval carioca estava tão acelerado que não demorou muito para que outras formas e grupos carnavalescos surgissem naquele mesmo período. A massa popular engrossada por negros remanescentes dos bairros da Saúde, Santo Cristo, Gamboa e do reduto da Praça Onze, trazidos para o Brasil através do mercado escravista, contribuíram para o aparecimento de outras manifestações como os Cordões, os Ranchos e os Blocos que desencadearam as Escolas de Samba.

Segundo Fernandes, os Cordões foram originados diretamente dos afoxés e cucumbis do império que eram manifestações carnavalescas dos negros no princípio do século XIX, mas o mesmo só ganha força no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, quando em 1902, surgem outros cordões licenciados pela polícia.

Os cordões durante suas atividades, conseguiram desenvolver boas relações com a imprensa e com pessoas importantes como Chiquinha Gonzaga que em 1897 a pedido da comissão do cordão Rosa de Ouro compôs o célebre *Abre alas*, esta música acabou se tornando uma das marcas do carnaval. (SOIHET, 1998:74)

O *Rosa de Ouro* foi o principal e o mais popular de todos os Cordões, o qual, o nome homenageava a princesa Isabel pelo feito de assinar em 1888 a Lei Áurea que aboliu a escravidão no Brasil, e que recebeu do Papa a condecoração – *Rosa de Ouro*. Entretanto os cordões só resistiram até 1911 quando começaram a ocorrer às primeiras mudanças na cidade do Rio de Janeiro e pelo surgimento dos Ranchos. Contudo, desfilando na manhã de sábado de carnaval e arrastando multidões com suas marchas, hoje ainda existe o *Cordão do Bola Preta*, nascido em 1918 e situado no centro da cidade na Av. Treze de Maio na Cinelândia¹.

Seguindo esta mesma linha evolutiva e comparativa, destacam-se os Blocos que até hoje resistem pelas ruas e bairros do Rio de Janeiro com suas próprias características. Segundo João Pimentel:

Os Blocos e os Cordões, embalados pelos Instrumentos de percussão, cantavam músicas próprias, carregavam um estandarte e eram comandados por um mestre e seu apito. (...) Apenas os Blocos sobreviveram ao tempo e ao grande negócio que se tornou o carnaval. Organizados ou não, de sujeitos, de enredo ou seja lá do que for, os blocos levam para as ruas, reproduzem e perpetuam, assim como o samba que lhes empresta palavras e ritmo, o mesmo espírito libertário e despojado que faz com que o carnaval se torne eterno. (PIMENTEL, 2002:30)

Surgem também no Rio de Janeiro no final do século XIX os Ranchos Carnavalescos. Apesar de muito se discutir sobre a formação dos ranchos, é unânime entre os principais autores como Sergio Cabral, Ari Araújo, Fernandes e entre outros, o mérito de criação do primeiro Rancho para o baiano Hilário Jovino².

Quando cheguei da Bahia (...) já havia um rancho formado. Era o Dois de Ouro, que estava instalado no Beco João Inácio nº 17. Ainda me lembro, o finado Leôncio que saiu da burrinha. Vi e francamente não desgostei da

¹ Estas informações foram extraídas do livro: “*Síntese da história do Carnaval Carioca*” – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural, 1986.

² Hilário Jovino Ferreira nasceu em Pernambuco e foi criado na Bahia, vindo para o Rio de Janeiro no ano de 1872. Residente do bairro da Saúde na Gamboa e freqüentador da casa da Tia Ciata próxima à Praça Onze, foi considerado como um dos responsáveis pela evolução do carnaval. Hilário Jovino Ferreira participou também na fundação de Vários Ranchos.

Brincadeira, que trazia recordação de meu torrão natal; e, como residisse ao lado, (...) fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um Rancho(...). Fundei o Rei de Ouro que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o carnaval. (MOURA In: FERNANDES, 2001:29)

Os Ranchos foram as principais influências das Escolas de Samba, por razões claras que estavam associados a sua organização, à ausência de atos violentos em seus desfiles afastavam a perseguição policial. Os desfiles regulamentados e os elementos como Porta-Estandarte, Pastoras, enredos próprios e instrumentos Rítmicos apresentados pelo Ameno Resedá o rancho mais famoso, também foram importantes elementos absorvido pelas escolas.

A partir da virada do Século XX (Até a década de 20), o carnaval das Grandes Sociedades começa a declinar e entra numa profunda crise com as obras de remodelação da cidade do então Prefeito Pereira Passos, pois perdem sua principal sustentação que era o apoio financeiro de comerciantes que residiam no centro que com as obras mudam - se para outros bairros. Os festejos neste momento passam á ser impulsionados pelos Blocos, Cordões e os Ranchos que concentravam – se na Praça Onze, considerada como “a pequena África” por reunir uma massa de negros operários da zona portuária liderada pelas “Tias” e reunindo as primeiras organizações carnavalescas com características daquelas que um dia seria chamadas de Escolas de Sambas, conforme observou Fernandes:

Contudo, por esta época já não havia apenas uma única paisagem ou cenário carnavalesco carioca, pois, como a própria cidade, a festa também se descentralizou com o crescimento dos bairros. Dentro da própria área central, com advento da reforma Passos, a Rua do Ouvidor deixa de ser o palco do desfile das grandes sociedades, para as quais desde logo estará reservada a larga, lustrosa e arejada Avenida Central, leito natural para o aparecimento do Corso em 1907, que logo receberá os ranchos em sua versão pós-1908, demarcando o carnaval chic do Rio de Janeiro. Por outro lado, o crescimento do bairro da Cidade Nova, devido à sua ocupação por uma massa de imigrantes, sua densificação e à formação de favelas nos morros de seu entorno, fez com que a capacidade festiva de seus moradores construísse entorno da Praça Onze um território sagrado para o carnaval popular das mascaradas, dos cordões, ranchos pobres e dos blocos. Não por acaso ali estava a casa da Tia Ciata, centro religioso de negros baiano, da qual Donga retirou e gravou, em 1917, “Pelo Telefone” – marco do samba carioca por ter sido o primeiro a ser gravado em disco, razão que levou seus historiadores a concordarem que este foi o ano de nascimento do samba. E mais ainda será por aí mesmo que em 1928 nascerá a escola de samba, a partir de um bloco do vizinho bairro do Estácio. (FERNANDES, 2001:35)

1.2 Samba, 90 anos de tradição e modernidade

A CARTA DO SAMBA

*“Esta carta, que tive a incumbência de redigir, representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para **preservar** as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso.*

*O **Congresso do Samba** valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a **evolução** normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; Desejamos criar condições para que essa **evolução** se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa **evolução**, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los.*

Não vibrou por um momento se quer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima dos sentimentos de nossa gente.

(Carta do Samba, In: Folgedos tradicionais)

Edison Carneiro.

O Samba foi a principal contribuição rítmica e musical dos negros aos festejos carnavalescos, sendo esta mais que um gênero, mas sim uma cultura musical. Constituída a partir da raiz africana de uma percussão denominada batucada e por uma construção rítmica conhecida como ‘*Semba*’, trazido e desenvolvido pelos baianos liderados por Tia Ciata para o Rio de Janeiro. Além do grande êxito no carnaval, o samba viria a se tornar a maior referência cultural do Brasil reconhecido pelo musicólogo e modernista Mário de Andrade³.

A Praça Onze foi a principal referência para o surgimento dos primeiros sambas, dentre estes o polêmico “*Pelo Telefone*”. Registrado por Donga no ano de 1917, em 2007, o Samba completa 90 anos de referência musical brasileira moderna por ter sido

³ Mario de Andrade foi principal responsável pelo movimento Modernista da década de 20. “*De formação católica, professor do Conservatório de música de São Paulo, poeta, romancista, contista, cronista, etnógrafo, (...) assumiu, em meados da década de trinta, no governo de Armando Sales de Oliveira, do Partido Democrático, a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.* (FONSECA, 1995:88)

resultado de adaptação de várias fontes. Na casa das ‘Tias’ Baianas, tratamento dado pelos negros às senhoras como forma de respeito, Samba era sinônimo de festa regada a muita comida e música que passavam por rituais religiosos do candomblé até chegar às rodas de sambas.

A mais famosa das tias chamava-se Hilária Batista Gouveia conhecida como Tia Ciata, a responsável pelas principais festas e de onde se registra o nascimento do primeiro samba gravado e registrado por Donga, discutido por muitos autores, dentre eles Nelson da Nóbrega Fernandes que cita: “*Foi nos pagodes da casa de Tia Ciata quem surgiu em 1917, ‘Pelo Telefone’, samba reconhecido como o primeiro a ser gravado em disco*”. (FERNANDES, 2001: 42)

Observa-se que o Rio de Janeiro, desde o final do século XIX passou a receber uma massa muito grande de ex-escravos e imigrantes que constituíram junto com a elite uma verdadeira dinâmica cultural absorvendo todo o tipo de influência vindo da Europa. O Samba nasceu de uma mistura e, sobretudo de uma identidade urbana, considerando-se, todavia que a cidade já era a capital do Brasil desde 1763, tornando-se o principal pólo cultural do país, Sérgio Cabral afirmou ser esta “(..) *Síntese Cultural do País*” (CABRAL, 1996:18).

Na verdade, acredito que o samba carioca já nasceu como elemento cultural moderno e que apenas foi reconhecido como tal mais tarde pelos modernistas, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, e assumindo a posição de identidade cultural e política em 1930, quando utilizado pelo então presidente Getúlio Vargas como veículo de comunicação popular no projeto de construção da nacionalidade. Nesta mesma linha de raciocínio, Rachel Soihet, em seu livro, sugere três questões fundamentais para a construção da valorização do Samba:

O primeiro seria a consagração do novo ritmo na música ocidental, dando lugar a valorização das melodias populares, realçando todo o complexo no qual esses elementos humanos a eles identificados. (...) O segundo fator estaria ligado às transformações estruturais da sociedade brasileira, em que a década de 20 representaria o instante histórico da transição mais acentuada entre o Brasil rural e o Brasil urbano.(...) O Terceiro fator resultaria de um ‘emaranhado painel de exaltação nacionalista’ que, após na I Guerra Mundial, dominou acentuadamente todas as expressões da vida nacional, a partir de seus fundamentos econômico. (SOIHET, 1998:115-116)

Após o registro do samba por *Donga* e a gravação fonográfica em disco ocorreu um processo de popularização das músicas deste gênero musical, dentre as quais, a marcha; a partir de 1920 foi a principal delas através do carnaval, se difundindo principalmente por obter uma contextualização crítica. Expandindo-se por todas as regiões do Rio de Janeiro através de uma geografia musical, que partiu das áreas populares do centro da cidade como a Praça Onze, Estácio e Cidade Nova. Cruzou as favelas como a Mangueira, passou por Vila Isabel e chegou ao subúrbio sendo absorvido pela comunidade de Oswaldo Cruz de Madureira, berço da Portela.

O processo de evolução do samba foi tão acelerado que na década de 30 já se podiam sentir as transformações em sua estrutura e também a insatisfação de alguns compositores como Sinhô (considerado o *Rei do Samba*), ressaltado por Sérgio Cabral, através de uma entrevista dada pelo compositor ao jornal *Diário Carioca*, em janeiro de 1930:

A Evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba meu caro amigo, tem a sua toada e não pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: 'Mulher, Mulher, Nossa Senhora da Penha, Nosso Senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem, A malandragem eu deixei'. Enfim, não fogem disto. (CABRAL: 1996:36)

Surgiu um misto de estilos dentro do samba que conseqüentemente criou uma grande variedade rítmica, partindo do samba “*amaxixado*” de *Donga* (1917) ou “*Marcheado*” de *Almirante* e o Partido – Alto “*levado*” nos pagodes, constrói um traço de sua linha evolutiva que passou pelo samba canção de *Cartola* ou *Nelson Cavaquinho* entre outros, e atualmente (2007) uma das formas mais modernas do samba: a mistura do samba com o *Hip Hop* cantado pelo *rapper* Marcelo D2. A partir do reconhecimento da autenticidade do samba podemos definir a Música Popular Brasileira, provando que este fenômeno do Século XX venceu por seu dinamismo e se sustentou através de sua capacidade de incorporar novos elementos musicais em sua essência, se mantendo cada vez mais vivo, conforme declarou o Jornalista Hugo Suckmam no artigo: “*Samba é Moderno*’. *O resto é Folclore: O samba só é fenômeno vivo da cultura popular, e não folclore tipo maculelê ou cateretê, porque não é ‘de raiz*’. *Do rei Sinhô ao moleque Dudu sempre foi sinônimo de Modernidade*” (SUCKMAM, O GLOBO: 03/02/ 2004)

1.3 Os primeiros desfiles de Escola de Samba

Os grupos carnavalescos formados pelos Ranchos, Cordões e Blocos possuíam em sua estrutura elementos característicos das outras manifestações carnavalescas como as Grandes Sociedades, mas o movimento antropofágico foi verdadeiramente realizado pelas Escolas de sambas. Manifestação da cultura popular que mais se destacou no Rio de Janeiro através de seu processo de modernização, sendo admirado por todo o Brasil e mundo, transformou os festejos carnavalescos em “*show bussines*”.

Com base histórica sustentada na formação do Bloco Carnavalesco *Deixa Falar*, considerado a primeira “*Escola de Samba*” fundada pelos sambistas do bairro, A “*Deixa Falar*” foi a principal semente plantada pelos sambistas do Estácio como Ismael Silva⁴ (1905-1978) para chegar ao produto das escolas de samba conforme a seguinte declaração:

Como ocorreu com as demais escolas de samba, a Deixa falar foi criada a partir de um bloco, fundado em 12 de agosto de 1928, mas, nos anos seguintes, evoluiu para a forma de rancho e, em 1932, quando aconteceu o primeiro desfile de escolas de samba da história, a Deixa Falar se despediu do carnaval com uma melancólica participação no concurso de ranchos da Avenida Rio Branco. (FERNANDES, 2001:48)

A ‘*Deixa Falar*’ desde sua fundação datada de 12 de Agosto de 1928, antes mesmo do reconhecimento e de ganhar importância nos desfiles carnavalescos, ocorrido apenas em de 1932 (ultimo desfile da *Deixa Falar*), já realizava notáveis desfiles devido a sua extrema organização na Praça Onze. O sucesso foi tão grande que até no subúrbio de Oswaldo Cruz o grupo do Estácio era respeitado, e mais ainda, copiado. Muitas foram as inovações da *Deixa Falar* no carnaval, principalmente no processo civilizatório das manifestações culturais, mas Fernandes destaca algumas importantes, por exemplo:

A grande inovação da Deixa Falar foi a sua bateria, com tamborins, lata de manteiga encouradas (o surdo), cuícas, pandeiros e reco-reco, cuja função era marcar o ritmo da dança e dos sambas cantados. É importante esclarecer que até meados dos anos 30, a regra existente previa que os

⁴Além de Ismael Silva (1905-1978), faziam parte do grupo fundador da *Deixa Falar* os seguintes sambistas: Alcebíades Barcelos, o Bide (1902- 1978), Nilton Bastos (1899- 1931), Edgar Marcelino dos Passos (1900- 1931), Oswaldo Vasques, o Baiaco (1903- 1935), Silvio Fernandes, o Brancura (1908-1935).

sambas tivessem duas partes. A primeira, era composta por letra previamente conhecida e era cantada pelos puxadores acompanhados pelo coro da escola. A segunda, tinha de ser improvisada na hora por sambistas especializados que cumpriam a função de versadores, improvisadores ou solistas. Sem qualquer aparato técnico, o versador deveria ser também dono de potente voz que pudesse ser ouvida entre centenas de pessoas, de modo, que ao terminar seus improvisos, todo o conjunto pudesse retornar com voz uníssona a primeira parte. Havia, portanto a necessidade de um instrumento suficiente mente potente que marcasse este momento para o bloco. Daí a importância fundamental do surdo de marcação. (FERNANDES: op.cit.: 51).

Segundo Cabral (1996:59), os desfiles de escola de samba foram criados pelo jornalista Mário Filho no ano de 1932, que era editor do periódico *Mundo Sportivo*, versão esta confirmada pelo desenhista Antônio Nássara. Entretanto, para Fernandes (2001:75) esta tese não pode ser considerada como a única, “(...) pois este foi reivindicado por Saturnino Gonçalves no carnaval de 1931, quando o bloco *Estação Primeira*, (...) visitou a redação do jornal *A Noite*”. A ocupação de populares pela cidade chegando aos morros e bairros suburbanos, fizeram com que os eventos carnavalescos se descentralizassem, disseminando as idéias do pessoal do Estácio sobre Escola de Samba, ou seja, espalharam a semente.

Os primeiros frutos brotaram no próprio Estácio com o bloco “*Para o ano sai melhor*”, na Mangueira através do Bloco “*Estação Primeira*”, conforme foi mencionado acima e em Oswaldo Cruz com o bloco “*Vai Como Pode*”. Estas foram as principais agremiações que desfilaram no primeiro carnaval da história em 1932 na Praça Onze, que foi organizado como um concurso por Mario Filho, também responsável pela contribuição para aproximação das escolas com a imprensa. Assim, no dia 4 de Fevereiro de 1932 (domingo de carnaval), com dezenove (19) agremiações, ocorreu o primeiro concurso entre escolas de sambas.

O Regulamento do desfile permitia que cada agremiação com base em um enredo cantasse três sambas em sua apresentação, para que fosse escolhido o melhor, sendo que a grande campeã foi o Bloco Carnavalesco *Estação Primeira*, com os sambas: “*Pudesse meu ideal*”, de cartola e Carlos Cachça, e “*Sorri*”, de Gradim. Em segundo lugar houve um empate entre *Vai como pode* e *Para o Ano Sai Melhor* e em terceiro lugar ficou a *Unidos da Tijuca*⁵.

⁵ FERNANDES, 2001:77

Devido ao grande sucesso deste desfile, em 1933 com o fim do Jornal *Mundo Sportivo*, o Jornal O Globo se encarregou de organizar os concursos e fazer um mapeamento sobre as escolas. Dentro das agremiações ocorria uma relação de sociabilidade que contribuía para o sustento das escolas e organização para os desfiles conforme tratado por Rachel Soihet no seguinte trecho:

De início, essas agremiações em tudo dependiam do espírito de cooperação de seus membros, de sua habilidade artesanal, de sua criatividade. Durante muito tempo, os integrantes da escola é que faziam tudo o que era necessário para o desfile (...). As fantasias e os adereços também eram confeccionados pelos moradores. 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 'bairanas', mesmo quando as mulheres começaram a sair. (SOIHET, 1998:131)

Mesmo sofrendo com preconceito e hostilização por parte da elite, as escolas seguiram com seus desfiles que a cada ano ascendiam. Este movimento levou a uma série de transformações que consolidariam de vez a partir do ano de 1934 o carnaval do Rio de Janeiro como, por exemplo: a inclusão dos desfiles na programação Oficial da Cidade da elaborado pela Prefeitura do Distrito Federal; a criação da União das Escolas de Samba (UES) transformando as agremiações em “*sociedades recreativas sem fins lucrativos*”; a intervenção do estado a partir de 1930 na vida social e cultural da sociedade civil; o movimento modernista de Mario de Andrade e Rodrigo de Melo Franco que reconhecia no popular um movimento cultural civilizatório entre outros. O resultado destes acontecimentos foi o processo de oficialização dos desfiles e a garantia de recebimento de subvenções com aparato do Estado para o desenvolvimento financeiro das escolas.

1.4 A Oficialização

“A Cultura Popular Pede Passagem”.

*‘O Samba conquistando o mundo’. Foi com esse enredo, de autoria de Paulo da Portela, que a Portela ganhou em 1935 o primeiro **desfile oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro**, na Praça Onze. O tema homenageava a prefeitura do então Distrito federal, à qual a comunidade do samba se sentia grata pela inclusão do desfile, realizado sem apoio desde 1932, na programação oficial da cidade. O enredo da Portela acabou adquirindo tons proféticos: o desfile das escolas ainda viria a ser chamado ‘o maior espetáculo da terra’ e mobilizar, em sua produção, milhares de pessoas ao longo do ano inteiro.” (O Globo, 1935)*

Quando os desfiles das escolas de samba foram oficializados quase toda estruturação organizacional das agremiações estava formada, com base é claro, nas transformações daquela que foi considerada a primeira experiência de Escola de Samba no Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*. No ano de 1934 as escolas começaram a despertar interesses e prestígios da mídia e do próprio poder público conforme destacou Cabral:

(...) a Diretoria Geral de Turismo da PDF, recentemente criada pelo Prefeito Pedro Ernesto, incluía o desfile das escolas de samba entre as atrações turística da cidade, durante o carnaval, num folheto (colorido em vermelho e dourado) que visava especialmente aos turistas argentinos” (CABRAL, 1996:97).

O reconhecimento das escolas de Samba como entidades culturais carnavalescas pela poder público e sociedade em geral, sempre foi motivada pela busca dos sambistas que lutavam por respeito, liberdade e autonomia principalmente pelo preconceito social e racial. Através da formação das agremiações conhecidas como escolas de samba ocorreram as primeiras realizações entorno dos objetivos dos sambistas e ao mesmo tempo um beneficiamento para o Estado da Guanabara. Isto foi possível a partir do processo de troca, em que as escolas conquistaram da Prefeitura o reconhecimento e o apoio necessário para seus desfiles e o próprio Estado ganhou mais um forte elemento de atração turística.

No dia 6 de setembro de 1934, uma importante entidade representativa foi criada, a União das Escolas de Samba (UES), tendo em sua primeira diretoria a seguinte formação: presidente, Flávio de Paula Costa (da *Deixa Malhar*); vice-presidente, Saturnino Gonçalves (da Estação Primeira); primeiro-secretário, Getulio Marinho da Silva, o Getulio “Amor” (da *Fale Quem Quiser*); segundo-secretário, Jorge de Oliveira (da *Depois Eu Te Explico*); primeiro - procurador, Reinaldo Barbosa (da *Deixa Falar*);

segundo - procurador, Pedro Barcelos (da *Príncipe da Floresta*); primeiro-tesoureiro, Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (da *Portela*); segundo - tesoureiro, José Belisário(da *Prazer da Serrinha*).

A entidade começou com 28 escolas participantes e já em seu primeiro estatuto estabeleceu no primeiro artigo uma de suas finalidades destacada por Cabral que era: “*Organizar programas e festejos carnavalescos e exibições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que reverem benefício de suas filiadas.*” (CABRAL, 1996:97)

Cabral ainda destaca outro trecho importante que justifica com clareza o principal objetivo e a primeira reivindicação da UES após sua criação:

A Primeira reivindicação da UES junto à então Prefeitura do Distrito Federal foi a oficialização do desfile das escolas, o que garantiria uma subvenção oficial, como já ocorria com as grandes sociedades, os ranchos e os blocos. Não deveria ser uma aspiração de difícil atendimento por que a diretoria geral de Turismo da PDF, recentemente criada pelo prefeito Pedro Ernesto, incluía o desfile das escolas de sambas entre as atrações turísticas da cidade, durante o carnaval, num folheto (colorido em vermelho e dourado) que visava especialmente aos turistas argentinos. (Idem).

O presidente da UES Flávio Costa através de uma carta, enviada no dia 30 de janeiro de 1935, tratou logo de solicitar ao prefeito, a subvenção para subsidiar as escolas em seus preparativos para os desfiles. Com a liberação de dois contos e quinhentos de subvenção da prefeitura para a realização dos desfiles daquele ano, a UES ficou responsável pela divisão do dinheiro entre as 28 escolas participantes e em reunião quase todas as Escolas concordaram em apresentarem o enredo “*A Vitórias dos Desfiles*”, como homenagem a oficialização. No regulamento ficaram decididos os seguintes termos⁶:

1. Somente poderão concorrer as escolas filiadas a União das Escolas de Samba.
2. Cada escola apresentara no concurso dois sambas de autoria de seus compositores, devendo as letras dos coros serem enviadas até o dia 25 de fevereiro.
3. Cada escola se exhibirá no espaço de 15 minutos, findos os quais está terminada a sua participação.

⁶ CABRAL, 1996: 99

4. No coreto da comissão julgadora não será permitida, sob hipótese alguma, a permanência de qualquer pessoa, além da comissão.
5. Por ocasião do julgamento, será permitida a presença de um dos diretores da escola em julgamento, para que se entenda com a comissão.
6. A comissão julgadora será conhecida na hora do concurso.
7. É proibido o uso de instrumentos de sopro.
8. Em todos os quesitos, a comissão julgadora dará notas de 1 a 10, de cuja soma sairá a escola campeã.

Realmente foi uma grande vitória não apenas para as escolas, mas também para o carnaval brasileiro que se transformou na maior festa popular, pois a simples luta dos sambistas pela oficialização dos desfiles das escolas, resultou em um processo de ação sociológica. Um fenômeno que se baseou na capacidade de organização e integração social realizado pelos populares operários entorno do samba e de sua raiz cultural.

Para Hiram Araújo as escolas de sambas nasceram das “*Cinzas do carnaval*”, ou seja, é fruto do processo de declínio do carnaval das grandes sociedades que estavam sofrendo com a remodelação do centro cidade com as reformas do prefeito Pereira Passos, no final do século XIX. Entretanto, a maior força das escolas foi gerada pelo processo de sociabilidade que existia entre os populares operários que se reuniam principalmente na Praça Onze e que consagraram muitos locais como a Penha e outros bairros, abrindo passagem para a modernização do carnaval carioca.

Soihet ressalta que este movimento foi tão significativo na sociedade da época que o presidente Getúlio Vargas, utilizou-se da música popular e das agremiações carnavalescas como ponto de integração das classes para a construção da nacionalidade. O processo de desenvolvimento e evolução do carnaval sempre gerou conflito frente as questões entorno da modernidade e tradição. O Antropólogo Roberto Da Matta No livro, *Universo do carnaval: imagens e reflexões*, faz uma reflexão e sai em defesa do carnaval popular diante do olhar das elites, observadas no seguinte trecho:

Daí também não ter entrado no problema das tradições do Carnaval. Questão curiosa que todos os anos vêm à tona com mais vigor e veemência nos comentários das nossas elites. Não deixa de ser uma inversão observar que uma elite que se diz tão revolucionária, moderna e ‘prá-frente’, tão aberta a todas as novidades e escrava de tantos modismos, surja de repente como defensora das chamadas ‘tradições do Carnaval e das Escolas de

Samba'; as tradições dos pobres e do povão. Será essa uma outra inversão do Carnaval? Sem dúvida, porque o que se defende em geral nestes argumentos é a imutabilidade da cultura, valores e organização social do 'povão', como se ele tivesse que carregar também nas suas costas o peso das tradições brasileiras no que diz respeito à cultura popular. Nós passamos por Sartre, Marx, Weber, Brecht, Ionesco, Pirandello, Gorki, etc... Mas eles têm que ficar desfilando como indigentes a cantar os sambas e cantigas que cantavam no início do século! Não podem nem mudar, nem pretender transformar seus desfiles. (Da Matta, 1981:16)

Capítulo II - Da Praça Onze de Junho à Passarela do Samba – as transformações do carnaval.

A PRAÇA ONZE

(Herivelto Martins e Grande Otelo)

*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*

2.1. A Praça Onze de Junho, lugar de raiz

ORAÇÃO DA PRAÇA ONZE

Cristo do Corcovado, a bagunça começou. Suspende o teu plantão e vira o rosto para a Serra do Mar. Se possível, dá as costas para o Rio de Janeiro... Ainda bem que tuas pupilas e ouvidos estão fechados a cimento. Fecha também os braços, e deixa por nossa conta essa noite de quatro noites!...

*Esculhambatrizes do Mangue, curradores da Zona Sul, esmulambados das favelas – vinde. Estudantes, caixeiros, punguistas, mulatas de bunda barroca, maconheiros, cafajestes, marafas, mandingueiros, bambas, do morro, empresários, funcionários, bancários, ferroviários, negociastas, vigaristas, e demais **ários e istas** e pederastas – chegou à hora! E por que não vocês também, esquizofrênicos e melancólicos, enfarados da vida? Para espiar, ao menos... Velhos, paralíticos, cardíacos, barnabés, balzaqueanas e marechais de pijama – todos para a rua! E vocês também, debutantezinhas de pés mimosos e curvas suavinas! Mas não exagerem nos remelexos, que muito rebolar compromete a alma.*

(Aníbal Machado In: Da Matta, 1981:13)

A Rua pode ser considerada como um dos espaços sociais democrático de integração, pois não exclui e nem restringe quanto ao acesso, principalmente quando se trata de carnaval. Esta relação foi desenvolvida claramente por Roberto Da Matta quando o mesmo discute o sistema de categorias criado no carnaval através da relação dicotômica entre “*Casa/Rua*”, observe:

O carnaval reproduz o sistema de categorias da sociedade brasileira. Assim, as diferenças sociais mais generalizadas surgem claramente na oposição entre os ‘carnavais de rua’ e os ‘Carnavais de clube’; ou entre um carnaval que é aberto (no sentido literal e metafórico da expressão) e um carnaval que é fechado tem tendências aristocratizantes. (...) De fato, ele permite e obriga sempre a presença de dois carnavais: um para o povo (aberto e de rua) e outro para os donos de alguma coisa (fechado, interno e de casa). (DA MATTA: 1981:35).

Concordo com o pensamento de Da Matta, principalmente quando destaca em sua análise não apenas a questão da restrição entre rua e casa mas também a relação entre o sistema aberto/fechado, pois alguns grupos carnavalescos que se formaram no Rio de Janeiro se utilizaram de instrumento restritivos em seus festejos que os colocavam em situação de melhor qualificação diante dos populares. O entrudo foi uma das primeiras manifestações carnavalescas a demonstrar esse caráter popular e democrático, mesmo sendo uma brincadeira considerada nojenta, pois se consumava através do ato de atirar farinha, ovos, e até urina nas pessoas que passavam na rua, era uma manifestação tipicamente de rua e que atingia a todos⁷.

As grandes sociedades e o Corso, formados pela participação maciça da elite carioca no início do século XX, obtendo apoio financeiro, admiração da imprensa e do Estado devido a sua organização, eram considerados exemplo de manifestação civilizada e *chics*, desfilando no espaço da Rua do Ouvidor e mais tarde na Avenida Rio Branco (ex Av. Central) após as obras de Pereira Passos. Todavia no outro lado do perímetro central da cidade, aconteciam as manifestações dos populares considerados não civilizados e por isso excluído do carnaval da elite conforme observou Fernandes:

Contudo, por esta época já não havia apenas uma única paisagem ou cenário carnavalesco carioca, pois, como a própria cidade, a festa também se descentralizou com o crescimento dos bairros. Dentro da própria área central, com o advento da Reforma Passos, a rua do Ouvidor deixa de ser o palco do desfile das grandes sociedades, para as quais desde logo estará reservada a larga, lustrosa e arejada avenida Central, leito natural para o aparecimento do corso em 1907, que logo receberá os ranchos em sua versão pós-1908, demarcando o Carnaval chic do Rio de Janeiro. Por outro lado, o crescimento do bairro da Cidade Nova, devido à sua ocupação por uma massa de imigrantes, sua densificação e à formação de favelas nos morros de seu entorno, fez com que a capacidade festiva de seus moradores construísse em torno da Praça Onze um território sagrado para o Carnaval popular das mascaradas, dos cordões, ranchos pobres e dos blocos. Não por acaso ali estava a casa de Tia Ciata, centro religioso de negros baianos, da qual Donga retirou e gravou, em 1917, “Pelo telefone” – marco do samba carioca por ter sido o primeiro a ser gravado em disco, razão que levou seus historiadores a concordarem que este foi o ano do nascimento do samba. E mais ainda, será por aí mesmo que em 1928 nascerá a escola de samba, a partir de um bloco do vizinho bairro do Estácio. (FERNANDES, 2001:35)

Entre todos os espaços territoriais ocupado pelo carnaval de Rua do Rio de Janeiro, através da geografia do samba, a Praça Onze de Junho constituiu-se como um dos principais pontos referenciais para o desenvolvimento do carnaval carioca. O nome foi dado em homenagem à batalha do Riachuelo, na guerra do Paraguai. A semente do

⁷ PIMENTEL, 2002:24

samba foi plantada na Praça Onze e a ela foram adicionados os elementos absorvidos dos grupos carnavalescos da época, criando a raiz das escolas de samba. Ali foi o ponto principal de realizações das festividades carnavalescas dos negros e populares, mesmo sendo um lugar sujo, cercado de mangues e depósito de lixo, os cordões, blocos e também os ranchos fizeram do deste lugar um ponto de encontro de milhares de foliões que pulavam, cantavam e dançavam em grupos ou isolados.

As obras de saneamento básico e de urbanização da cidade não paravam de crescer e invadiram a Praça Onze com suas máquinas, a fim de transformar o centro em ponto burguês e boêmio. Com o objetivo de abrir a Avenida Presidente Vargas, obrigou os negros e pobres operários residentes no entorno a procurarem refúgios nas favelas e nos subúrbios, criando um problema para escolas de sambas que temeram o fim do carnaval popular e dos seus desfiles, sendo expresso do samba antológico de “*A Praça Onze*”.

2.2. Os desfiles na Avenida Presidente Vargas (Candelária) e Rio Branco

Registra-se que o Rio de Janeiro tinha desde o final do século XIX a maior circularidade cultural por conta das diversas formas de manifestação carnavalescas e também dos vários grupos. Acredito que os primeiros pontos territoriais de referência de desfiles carnavalescos na cidade foi a rua do Ouvidor, palco das grandes sociedades que após as reformas de Pereira Passos se transferiram para a avenida Central e dividiram espaço com o Corso e os Ranchos. A Praça Onze resistiu como principal e mais importante palco de desfile das escolas de sambas até a primeira metade da década de 40, quando mesmo ‘agonizando’, recebia o povo que se reunia para festejar e assistir os desfiles das escolas.

Com a construção da Avenida Presidente Vargas a Praça Onze foi sofrendo os efeitos do total abandono tendo que dar espaço à nova Avenida. O carnaval de 1944 foi tão tenso por conta da segunda guerra e, sobretudo pela falta da Praça Onze que segundo Sérgio Cabral, este nem chegou a ser registrado pela imprensa “*sabe-se apenas que, mais uma vez, venceu a Portela*”⁸.

Após 1945 com a queda de Getúlio Vargas e com a realização das eleições presidenciais e para a Constituinte, o Partido Comunista, já bem consolidado e legalizado, conseguiu levar para Câmara Federal uma numerosa bancada e eleger para o senado o líder Luís Carlos Prestes. Nas eleições de 1947 para a câmara de Vereadores do Distrito Federal, a maior bancada também foi do Partido Comunista que elegeu 18 dos 50 vereadores escolhidos pelo Rio de Janeiro⁹. Neste mesmo ano ocorre um racha entre algumas escolas de samba que influenciou na divisão dos desfiles sendo classificados entre oficiais e não oficiais.

Os comunistas contavam com um numero grande de apoiadores na campanha eleitoral, a qual entre estes estava a União Geral das Escolas de Samba (UGES) que havia estabelecido uma parceria através do presidente Servan Heitor de Carvalho e o Vice-presidente José Calazans, que eram simpatizantes da ideologia do partido. Esta parceria resultou inicialmente na organização do desfile de escolas de samba no campo

⁸ CABRAL, 1996:139

⁹ IDEM, 1996:145

de São Cristóvão, realizado no dia 15 de novembro através do jornal do partido, ‘*Tribuna Popular*’, em homenagem a Luís Carlos Prestes, com a participação de 22 escolas. Entretanto, a direita não estava satisfeita com esta parceria e resolveu criar a entidade Federação Brasileira das Escolas de Sambas (FBES), que nasceu em janeiro de 1947, com participação de escolas desconhecidas e que tinha o objetivo de enfraquecer a UGES, e utilizaram o Jornal, ‘*A Manhã*’, ligado ao governo federal para divulgar estas escolas, observe o trecho abaixo:

A disputa entre a União Geral e a Federação Brasileira das escolas de samba refletiu no desfile realizado na Avenida Presidente Vargas, em frente a escola Rivadávia Correia: das 48 escolas inscritas, participaram apenas 26. A comissão julgadora (Cristóvão Freire, Jaime Correia, Edmundo Magalhães, José Nunes Sobrinho e Armando Filó) conferiu a sétima vitória consecutiva à Portela. A estação Primeira foi a segunda colocada e a Depois eu Digo chegou em terceiro lugar. (CABRAL, 1996:153)

Foi a partir deste fato que ocorreu a divisão nos desfiles das escolas de sambas que se dividiram entre a Praça Onze (já com outra estrutura) e a Avenida Presidente Vargas (Candelária). Importante registrar que neste mesmo ano de 1947 nasceu a escola de samba Império Serrano, fruto de uma crise interna da escola Prazer da Serrinha. A Império serrano dentre todas as outras, foi a principal e mais forte escola de samba participante da FBES e também a principal concorrente da entre a Portela e a Estação primeira que faziam parte do ‘*time*’ da UGES. O Império Serrano fez sua estréia no dia 31 de Dezembro de 1947 no desfile promovido pelo jornal *A Manhã* na Praça Mauá e foi a Campeã do carnaval de 1948 quebrando a hegemonia da Portela. Durante os anos seguintes acirrou-se ainda mais a disputa entre estas agremiações, mas surgia um novo problema pois elas não podiam desfilar todas juntas com suas co-irmãs pois a prefeitura não tinha dinheiro para todas elas, então segundo Cabral ocorreu a seguinte situação:

(...) Para novo problema, nova solução: ficou decidido que as 24 principais escolas desfilariam na Avenida Presidente Vargas e as 24 menores - que não teriam direito a subvenção – fariam outra apresentação na Praça Onze. No ano seguinte a escola vitoriosa na Praça Onze participaria do desfile principal. (CABRAL op. Cit.: 165) .

Com a mudança de diretoria em 1949, a UGES que passou para as mãos do militar, Major Joaquim Paredes, foi acrescentado ao nome a palavra Brasil ficando, União Geral das Escolas de Sambas do Brasil e no carnaval de 1950 as escolas desfilaram na Praça Onze no dia 19 de fevereiro. Em 1957 o Departamento de Turismo resolveu transferir os desfiles daquele ano para a Avenida Rio Branco, situando entre os

trechos da Rua Pedro Lessa e Santa Luzia bem na Cinelândia e acabar com o sistema de tablado de madeira. Na década de 60, as escolas sofreram com mais uma mudança territorial em seus desfiles, mas esta seria positiva, pois segundo o jornalista Roberto Moura a mudança dos desfiles das escolas de samba para a Avenida Presidente Vargas, em frente a Candelária, proporcionou a possibilidade de modernização e o desenvolvimento das escolas de samba.

2.3. O projeto da Passarela do Samba (Sambódromo)

A estrutura organizacional das escolas de samba só se consolidou realmente a partir da década de 60, quando passaram por um processo de transformação interna e externa. Algumas das transformações foram fundamentais para as escolas como, a fusão entre a União Geral das Escolas de Samba (UGES), Federação das Escolas de Samba (FESB) e a Confederação das Escolas de Samba que resultou na Associação das Escolas de Samba (AES), atualmente responsável pelas escolas de samba do grupo de acesso A, B, C e D. No início da década de 60 as escolas começam a incorporar em sua equipe artistas plásticos e cenógrafos que mudaram sua forma de apresentação, cujo precursor foi o carnavalesco Fernando Pamplona no Salgueiro (1962). A questão financeira foi resolvida através das seguintes questões: com a construção de arquibancadas em 1962 iniciou-se o processo de comercialização dos desfiles através da venda de ingressos; em 1972 com a venda dos discos com os sambas enredos gravados e em 1983 foi feito o primeiro contrato da associação das escolas de sambas com a televisão¹⁰.

Apesar desse processo acelerado de crescimento e evolução, o maior tormento e preocupação para as escolas naquele momento era a busca de um lugar adequado para fixarem seus desfiles, pois sempre que terminava um carnaval estas questões vinham à tona. Segundo a antropóloga Maria Laura Cavalcanti, a situação era dramática e o custo era alto para financiar o esquema de montagem e desmontagem das arquibancadas, observe:

Quem conheceu a cidade ao longo desse período certamente se recorda do 'monta e desmonta' que precedia e sucedia o carnaval, tornado-se uma lucrativa 'indústria' e detendo, no final das contas, a 'parte do leão' dos gastos públicos com o carnaval da cidade¹¹.

Com a mudança de governo no ano de 1983, sendo eleito para governador da cidade do Rio de Janeiro o candidato do PDT, Leonel Brizola e na secretaria de Cultura o antropólogo e educador Darci Ribeiro, entra em pauta uma nova negociação entorno do destino dos desfiles das escolas de samba. De acordo com Roberto Moura, a sugestão de se criar um sambódromo para as escolas de sambas foi mencionada muito antes no

¹⁰ CAVALCANTI, 1994: 27

¹¹ Idem

ano de 1979, idealizada pelo então presidente da AESRJ Amauri Jório que faleceu antes de ver o projeto pronto, observe o trecho abaixo:

Na época em que foram decididas as modificações no regulamento, em abril de 1979, discutiu-se pela primeira vez com seriedade a possibilidade de construção de um “sambódromo”. O presidente da Riotur, na gestão de Israel Klabin como prefeito, era Eugênio Agostini Neto. A ele foi encaminhado um projeto desenvolvido pela associação das Escolas de Samba, presidida por Amauri Jório, que morreria logo depois. (MOURA, 1986:64)

O Vice - Governador professor Darci Ribeiro, assumiu o comando do carnaval e as negociações com as escolas de sambas para realizar a projeção da *Passarela do Samba* (sambódromo), a qual o projeto foi encomendado ao arquiteto modernista Oscar Niemeyer, que traçou as linhas daquele que seria o mais moderno espaço para o carnaval carioca, entretanto as negociações começaram com alguns atritos e seguiram com muita polêmica conforme destacou Cabral:

No dia 3 de agosto, o superintendente dos estádios do governo estadual, Robson Gracie, anunciou que ter convencido o governador Leonel Brizola promover o desfile no estádio do Maracanã. No dia 15 de agosto, o vice-governador e secretário de Cultura do estado, Darci Ribeiro, que cada vez mais se envolvia na preparação do carnaval de 1984, concedeu uma entrevista afirmando que o desfile seria na Avenida Presidente Vargas e não na Marquês de Sapucaí. Dois dias depois, o próprio governador Leonel Brizola afirmou que decidira definitivamente o local: Rua Marquês de Sapucaí. O Advogado Alcione Barreto, presidente da Associação das Escolas de Samba, parecia ter perdido a paciência numa das suas entrevistas: ‘ que o governo decida de uma vez por todas como será o carnaval de 1984, porque já estamos na metade de agosto e ainda não há nada resolvido’, disse. No dia 5 de setembro, duas notícias contraditórias: a de que o governador Brizola e o prefeito Jamil Haddad estudavam com a Companhia Siderúrgica Nacional a montagem definitiva das arquibancadas (o que seria confirmado, no dia seguinte, pelos diretores da Fabrica de Estruturas Metálicas, subsidiárias da CSN) e a de que o vice-governador Darci Ribeiro havia encomendado ao arquiteto Oscar Niemeyer um projeto para o local destinado aos desfiles. No dia 11 de setembro, o governador Leonel Brizola convocou a imprensa ao palácio da Guanabara para apresentar o projeto de Oscar Niemeyer e confirmar que o local escolhido fora a Marquês de Sapucaí. (CABRAL, 1996:219)

Depois de aproximadamente 52 anos da oficialização dos mesmos desfiles (datado de 1935), em 1984, finalmente as Escolas de Samba ganharam um espaço fixo para a realização das suas “evoluções” carnavalescas, conforme desejava os carnavalescos, chamado de Passarela do Samba e conhecido como ‘*Sambódromo*’, como é denominado popularmente. Finalmente fundada em 1984, A Passarela do Samba ou Sambódromo, tornou-se um marco ou um “*divisor de águas*” no processo de evolução e

modernização dos desfiles das escolas de samba. Para Cabral o momento significou o enterro da “*fase romântica das escolas*”¹², já para Moura a *Praça da Apoteose* seria a verdadeira “*praça do apocalipse*”¹³. Algumas das inovações foram notáveis já nos primeiros anos após a fundação do sambódromo como divisão entre algumas escolas de sambas formando a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), se tornando “*super-escolas*” e assumindo a liderança da comercialização do carnaval, transformando mais os desfiles no maior espetáculo da terra.

Na planta da Passarela do Samba, segundo o desejo do Professor Darci Ribeiro, além do espaço para os desfiles das Escolas foram incluídos os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), que eram escolas de educação formal com os segmentos de Educação Infantil, Ensino Fundamental I e II, Ensino Médio entre outras. Idealizado dentro de um caráter arquitetônico funcional permitindo que o mesmo não fosse destinado apenas aos desfiles das escolas de samba, mas também às escolas de educação formal e a memória do carnaval. Atendendo a este objetivo, foi incluído no projeto o Museu do Carnaval, sendo instalado no final da Passarela do Samba, sob do Arco da Praça da Apoteose, local este de muita polêmica. Muito se discutiu sobre as falhas detectadas no sambódromo segundo observação dos próprios carnavalescos, mas com certeza hoje o projeto se tornou o palco sagrado para o carnaval carioca que consolidou a evolução comercial das escolas de sambas e seus desfiles e também foi copiado por outros estados como em São Paulo e outros.

¹² CABRAL, 1996:227

¹³ MOURA, 1986:82

**CAPÍTULO III - O MUSEU DO CARNAVAL: O REFLEXO DE UMA
MEMÓRIA EM EVOLUÇÃO**

G.R.E.S VILA ISABEL (1984)

***PRA TUDO SE ACABAR NA QUARTA FEIRA
(Martinho da Vila)***

*A grande paixão
Que foi inspiração
De um poeta é o enredo
Que emociona a velha guarda
Lá na comissão de frente Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figuristas, desenhistas e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana*

*Que foi passista
Brincou em ala
Dizem que foi o grande amor de um mestre sala*

*O sambista é um artista
E o nosso tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonhos de reis, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
Mas a quaresma lá no morro é colorida
Com fantasias já usada na avenida
Que são cortinas
E são bandeiras
Razões pra vida
Tão real da vida*

(É por isso que eu canto)

3.1. O projeto de implantação e abertura do museu ao público

Os museus contemporâneos têm seguido novas tendências, que estão compreendidas no campo do conhecimento museológico. A partir do processo acelerado informacional que permeia a sociedade moderna e cada vez mais gera uma velocidade comunicacional que quebra as barreiras das relações e transforma o real em um todo integrado. Este processo direcionou os museus para a uma ato de desmaterialização do seu objeto despertando-o para as novas realidades sociais.

O Museu é uma instituição que em certo sentido resume setores da história da humanidade. Desde os antigos Museion gregos, templos dedicados às musas, até ao museu propriamente dito, promovido pelas elites ilustradas dos finais do século XVIII e princípios do XIX, passando pelos tesouros acumulados nos conventos durante a idade média e posteriormente pelas coleções reais, o impulso que levava à acumulação de objetos e de obras de valor teve como denominador comum à conservação de produtos representativos de diversas épocas da humanidade e como consequência a transmissão da cultura através dos séculos. (ROJAS, 1979:9)

Em uma breve análise histórica das instituições museológicas e no processo de musealização dos objetos, assim como outros autores, Suano considera como primeiro museu do Brasil e da América do Sul o da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, cuja origem é de 1815, seguido do Museu Nacional do Rio de Janeiro de 1818, ambos criados por D.João VI. Outros museus importantes surgiram na segunda metade do século XIX, como o Museu do Exército em 1864 e o Museu da Marinha em 1868.

Alguns dos principais museus brasileiros como o Museu Nacional de Belas Artes (1937), Museu da Inconfidência (1938) e o Museu Imperial (1940) são criados durante o período da ditadura do Estado Novo e nos anos 60 surgem inúmeros museus militares e municipais. Criados segundo os padrões culturais europeus, os museus brasileiros e da América Latina colonizada, reproduzem funções e propósitos de uma cultura dominante. Segundo Varine-Boham, esta é uma atitude, a qual trata-se de um fenômeno colonialista. As instituições museais brasileiras criadas e geridas pelo Estado são subordinadas aos seus contextos ideológicos e políticos, expressão da política cultural desse Estado.

Traçado pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer e construído no tempo recorde de 120 dias sob a técnica do concreto armado, o Estádio Professor Darci Ribeiro ganhou

um museu que foi instalado ao final de sua passarela contendo em sua arquitetura um painel de concreto da artista plástica Marianne Peretti e nas laterais azulejos de Athos Bulcão. Este Museu seria destinado à preservação da memória do carnaval através de concepções modernas que desafiavam os processos museológicos da época e os subsídios de apoio financeiro aos projetos. Darci Ribeiro propôs a construção de um museu eletrônico fugindo das características rígidas das instituições museológicas tradicionais e partindo para o conceito desenvolvimento de exposições com recurso do audiovisual. Já na década de 80, que se caracterizou pela revitalização das instituições museais tradicionais com novas posturas teóricas e técnicas sobre os processos museológicos, que já vinham sendo implementadas nos países desenvolvidos desde os anos 60, havia muitas dificuldades dos museus tradicionais em “desmaterializar” os objetos de seus acervos e suas exposições.

No documento de estudo de implantação do Museu de Carnaval de autoria de Hiram Araújo, atual diretor cultural da Liesa, apresentado por ocasião da ocupação direção técnica do museu em 1987, destaca-se declaração fundamental para o contexto desta análise, observe abaixo:

Em agosto de 1983, ao ser apresentada a planta da Passarela do Samba, pelo professor Oscar Niemeyer, numa sessão plenária da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, o então presidente daquela casa, Alcione Barreto, pediu que fosse incluído nela o MUSEU DO CARNAVAL. A solicitação foi aceita e o Museu do Carnaval foi concebido, não com as clássicas linhas de um museu tradicional, mas com as modernas concepções de um centro de animação de audiovisuais como o 'Centro Beauborg' (Europa) e o 'Museu do Blue' (Mississipi), conforme sugeriu o professor Darcy Ribeiro. (ARAÚJO, 1987:01)

Importante ressaltar que antes da elaboração e sugestão do projeto do Museu na Passarela do Samba, houve outras experiências e tentativas de organização de um Museu para o Carnaval. Uma das primeiras tentativas ocorreu no ano de 1967, quando através do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) o pesquisador e escritor Ricardo Cravo Albin escreve uma carta solicitando ao Presidente apoio para criação de uma comissão com vistas ao levantamento de um acervo para o Museu do Carnaval. Esta comissão seria formada por Sebastiana Arruda como coordenadora,

Antônio Barroso e Justo Carvalho e equipe de Conselheiros com Sérgio Cabral, Eneida, Jota Efegê, José Tinhorão Ramos, Haroldo Costa e Juvenal Portela¹⁴.

A Segunda experiência ocorreu no ano de 1981, através de resolução o Diretor – Presidente da RIOTUR, João Roberto Kelly, constituiu comissão destinada a proceder estudo de viabilização da criação de um museu do carnaval através da seguinte composição: Rogério Braga Marini como Presidente, Membros; Paulo Gesta, Leonel Gualter Gomes, Alda Rosa, Clóvis Bornay e Hiram Araújo¹⁵.

Considerando as exigências que o projeto requeria em torno de montagem de acervo, apoio financeiro e de corpo técnico, as obras do espaço físico do museu foram concluídas no ano de 1984. Pronto para receber as instalações necessárias para o funcionamento, o espaço só abriu suas portas no ano de 1987, ou seja, ficaram três anos após a conclusão de suas obras à espera de uma ocupação efetiva. Os órgãos responsáveis não sabiam bem o que fazer e nem como fazer para que o museu funcionasse, uma situação que inclusive gerou um jogo de *empurra-empurra* entre os mesmos, registrado em uma matéria do Jornal O Globo em 1987:

Depois de passar pela Secretaria Estadual de Ciência e Cultura e Superintendência de Museus da Funarj, o Museu do carnaval – ainda fechado – está agora nas mãos da Riotur, passados três anos de inauguração da Passarela do Samba. Ainda sem projeto e verba para fazer funcionar o Museu, a Riotur quer inaugurá-lo antes do desfile das escolas de samba com um programa didático, revelando ao público o que será o Museu do Carnaval.¹⁶

O antropólogo Darci Ribeiro, que na época era Secretário de Cultura do Estado, entregou a direção do museu à arquiteta e coordenadora de Museus da Funarj, Gisela Magalhães, que pensava em instalar o museu ainda no ano de 1984 e tinha o objetivo de mostrar o carnaval através de uma memória viva, ou seja, “*em vez de lembrar a morte com um amontoado de objetos velhos, o museu mostrará passado ‘vivo’, na discussão das pessoas, nos filmes e nos debates gravados em cassetes*”¹⁷.

¹⁴ Carta enviada por Ricardo Cravo Albin em 13/10/1967 em papel timbrado do Museu da Imagem e do Som - RJ

¹⁵ Resolução de nº 42, de 22 de Julho de 1981.

¹⁶ Jornal O Globo – Agosto de 1987. (Acervo documental da Fundação Pró – Memória – Sphan)

¹⁷ Op.: Cit 16/01/1984 Caderno Grande Rio p. 06

A proposta idealizada a princípio de estruturar um museu de audiovisual tecnológico necessitava de um apoio financeiro de altos custos para adquirir os equipamentos básicos importados e equipe especializada que atendesse ao programa inicial de autoria de Gisela Magalhães.

As atividades não foram efetivadas no ano de 1984, previsto por Gisela Magalhães, por conta de alguns impasses em conseguir apoio técnico e financeiro. Em 1987, três anos depois o pesquisador Hiram Araújo junto com Ari Araújo comandou toda a estruturação do projeto do museu, apresentando propostas inovadoras para que o espaço não ficasse mais ocioso, abrindo de imediato suas portas, pois o mesmo acreditava que esta seria a melhor forma para gerar recursos para o museu. Hiram foi e é até hoje, o principal incentivador do projeto do Museu do Carnaval, tanto que é de sua autoria e idealização do projeto para um novo Museu que preserve a memória do carnaval carioca e brasileiro, tanto que idealizou um projeto de museu para as escolas de samba e participou experiências anteriores. No documento¹⁸ que registra a implantação do museu e a sugestão de programas e atividades, Araújo relata as dificuldades da viabilização de recursos:

Vários projetos eletrônicos foram apresentados, mas os altos custos dos equipamentos, geralmente importados inviabilizaram as tentativas – os preços variavam de US\$ 300.000 a US\$ 1.000.000. As importâncias se referiam, também demandavam recursos financeiros elevados. Pôr estes motivos o Museu do Carnaval permaneceu fechado, também durante a administração de Ricardo Cravo Albim que substituiu Gisela Magalhães. No segundo semestre de 1986 o Museu do carnaval passou à responsabilidade da RIOTUR. Vera Lúcia Gonçalves Correa, então lotada no gabinete do prefeito fez uma solicitação para juntamente com o signatário e Ari Araújo tornou o Museu do Carnaval uma realidade. (ARAÚJO, 1987:2)

O Museu foi aberto no dia dois de dezembro 1987, data em que se comemora o Dia Nacional do Samba, com uma proposta simples que, segundo o documento de implantação¹⁹, objetivava apenas prioritariamente abrir o espaço que se encontrava ocioso, para que fosse conquistando adeptos que contribuísse para objetivar a consecução do verdadeiro Museu do Carnaval Eletrônico. Na inauguração um grande festa foi realizada para convidados ilustres como o Prefeito Saturnino Braga que foi saudado por cânticos africanos do grupo *Afoxé Filhos de Gandhi*. O Vice – Prefeito Jó Rezende, Vereador Sidney Domingues, Presidente da Liesa Ailton Guimarães Jorge, o

¹⁸ Hiram Araújo - Estudo de Implantação do Museu do carnaval Diretoria Técnica (1987)

¹⁹ Op.: cit 1987:3

Rei Momo, Diretor de Marketing do Jornal *O Globo*, Luís Eduardo de Vasconcelos, Conselheira da Cidade francesa de Nice, Arnie Sieros, Representantes do Itamaraty, Margarida Zobaran, e patrono da Mocidade Independente de Padre Miguel, Castor de Andrade, e Presidente da RIOTUR Alfredo Laufer²⁰.

A equipe técnica foi constituída da seguinte forma: Coordenador Dr. Hiram Araújo, Membros: Vera Lúcia Corrêa, Elza Pádua, Victor Alves de Castro, Leonita Maria Zilli, César Augusto Guacury, Alda Rosa, Maurício Leitão, Ari Araújo, Dulce Tupy e Raphael David dos Santos Filho. Além da preocupação em organizar os programas e atividades para o museu, foi organizada também uma Associação de Amigos e equipe de conselheiros reunindo as maiores personalidades da MPB e intelectuais para superar algumas dificuldades. Segundo Araújo:

O Museu do Carnaval era uma antiga aspiração dos carnavalescos, mas jamais realizada pôr esbarrar em óbices intransponíveis, entre eles as concepções de estudiosos como o saudoso Álvaro de que 'Carnaval não da museu quando muito apenas exposições. (ARAÚJO, 1987:2)

No futuro, quando alguém quiser saber como era um desfile de escola de samba ou como pensava um sambista das décadas passadas no Rio, vai certamente recorrer ao acervo Museu do Carnaval, que está documentando todo o universo da festa carioca.²¹

²⁰ Jornal O Globo, 03/12/1987.

²¹ Folder do Centro de Memória e Animação do Carnaval – O Museu do Carnaval de 1987 (Anexo).

3.2. A constituição do acervo

O acervo de um museu é constituído a partir de objetos, compondo uma coleção impregnada de uma importante carga cultural, histórica, social e que são reunidos a fim de preservar a sua memória, que para o pesquisador Fausto Henrique Santos pode “engajá-los talvez no estudo da história desses objetos e do povo que os concebeu e criou”.

As políticas de preservação e registro do nosso patrimônio cultural inicialmente tinham preocupações mais voltadas para os testemunhos materiais de nossa história e identidade cultural, mas não despertaram para os testemunhos imateriais e intangíveis principalmente os elementos populares que compõem nossa tradição. No Brasil as atenções com as práticas culturais imateriais e intangíveis surgiram a partir da atitude de Mário de Andrade que passou a documentar sistematicamente ao longo de sua vida as manifestações dessa natureza²². Em compensação as ações efetivas por parte do estado e instituições diante desta preocupação com o patrimônio imaterial em intangível só foram discutidas no início da década de 70, quando ocorreram as primeiras reivindicações para preservação das tradições, enquanto que no Japão esta atitude já ocorria desde a década de 50, observe o trecho:

O Mundo Ocidental só começou realmente a considerar essas questões quando, após a aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Unesco, em 1972, países do Terceiro Mundo reivindicaram a realização de estudos para a proposição, em nível internacional, de um instrumento de proteção às manifestações populares de valor cultural. Em 1989, uma resposta foi dada a essa reivindicação, por meio da Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Esse documento aprovado, pela Conferência Geral da Unesco, recomenda aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e à proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução do seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais. (CHAGAS, 2003:50)

As escolas de samba têm em seu acervo histórico uma vasta construção cultural baseado no seu processo de evolução que contribuiu muito para o contexto cultural do carnaval carioca. O desenvolvimento das escolas de samba, como prática cultural, tornou-se um marco nas transformações urbanas, social e até econômica ocorrida na cidade desde o início do século xx. Apesar de sua longa história durante muitos anos

²² (CHAGAS, 2003:51)

pouco se produziu em termos de registro documental, mesmo a partir do momento em que se realizaram as primeiras gravações fonográficas dos sambas (1917) e dos sambas em enredo a partir da década de 70, o registro em termos de bibliografias superficiais.

O carnaval carioca, por ser uma manifestação cultural popular imaterial gerava e ainda gera certa dificuldade em ser representado através de objetos testemunhos, mas sim através elementos que valorizasse como memória viva. Não se encontra uma espécie de coleção específica sobre carnaval ou sobre as escolas, ainda que algumas destas escolas de sambas se preocupassem em preservar um acervo histórico (fantasias, medalhas, troféus etc.), o mesmo não seria suficiente para representar a dimensão desta manifestação.

Conforme foi abordado no início deste texto, museus nascem a partir das coleções e consolidam os acervos através dos objetos “*museificados*” que podem ser pressupostos por diversos suportes como pintura, escultura, documentos arquivísticos e outros como meio de registro da história e memória. Segundo Fausto Henrique dos Santos, a prática das coleções originou os “*gabinetes de raridades*” que eram peças raras e antigas organizados pela burguesia:

Um dos ‘gabinetes de raridades’ que se destacou foi o organizado por Basílio Amerbach em 1565, não tardando a surgir novos gabinetes, como foi o caso de Sir John Cotton, no século 18, que seria o embrião do Museu Britânico. O comércio de arte se intensificou e favoreceu o surgimento de inúmeros colecionadores, cabendo à França o privilégio de iniciar uma campanha para reunir, em um mesmo local, as obras de arte espalhadas em palácios. Essa idéia se legitimou com a criação, em 10 de agosto de 1793, do Museum des Arts, que é hoje o famoso Museu do Louvre. (SANTOS, 2000:21)

O Museu do Carnaval nasceu de um ideal de preservação da cultura popular e suas tradições mas sem um acervo ou coleção formada mesmo que não fosse um museu clássico tradicional qualquer instituição museológica deve possuir seu acervo de base. A arquiteta Gisela Magalhães, encarregada de organizar e dirigir o museu antes mesmo que suas obras fossem concluídas, declarou em entrevista no jornal *O Globo* no ano de 1984, que o museu iniciaria suas atividades tendo como peça principal um telão de mais de 3 metros de altura e alguns videocassetes, observe.

O museu a ser instalado ainda este ano na área da passarela do samba, será um museu sem fantasias. Lá ninguém verá as fantasias premiadas de Evandro Castro Lima nem dos grandes destaques ou passistas das escolas de

samba. Sua peça chave será um telão branco, ao lado de oito ou dez vídeos cassette. (...) Para guardar a memória em 'processo vivo', o melhor, segundo Gisela Magalhães, é usar vídeo cassetes²³.

Apesar de ser simples foi bastante sensata e inovadora a proposta sugerida por Gisela Magalhães, já que atendia ao idealismo de Darci Ribeiro e contornava o problema da não existência de acervo. A arquiteta contava com o apoio de algumas instituições na produção dos vídeos e principalmente o apoio financeiro para conseguir comprar o telão e a equipe técnica para o transporte e instalação, pois o mesmo seria importado e para ela este seria o mais difícil.

Para a edição dos vídeos cassetes, o governo do Estado já negociou, na semana passada, a colaboração da TV Educativa: esta entra com equipamentos e pessoal e o Estado com o material. (...) Com o apoio da TV Educativa, porém, tudo fica mais fácil. Gisela precisa apenas de verbas para a compra de oito a dez vídeos, dinheiro que não sabe ainda de onde vai conseguir – 'ou eu abro um livrinho de ouro ou peço a uma empresa, mas o dinheiro vai sair'. O telão de 3,60 metros de altura, ainda sem preço, terá que ser importado dos Estados Unidos ou da Alemanha²⁴.

Infelizmente o museu só concluiu suas obras em abril de 1984 e suas portas ficaram fechadas até o ano de 1987, levando a crer que as propostas de Magalhães não chegaram a ser efetivadas. Todavia, o acervo que constituiu o Museu do Carnaval ficou compreendido mesmo como um acervo 'produzido' e adquirido através de uma política de coleta que reuniu em audiovisual e documentos sobre o carnaval registrado através de trabalhos e pesquisadores, jornalistas e intelectuais. Um dos principais trabalhos de registro da memória e produção de acervo sobre o carnaval e escolas de samba foi realizado pelo pesquisador Hiram Araújo que assumiu a diretoria do Museu em 1987.

(...) Mais de 100 depoimentos gravados de sambistas antigos, como Natal, Calça Larga, do Salgueiro e Lino da Portela – Feitos por Hiram Araújo, um estúdio do carnaval – serão as primeiras peças do acervo doadas ao Museu, que pretende resgatar a memória do Carnaval. Hiram Araújo e Ari Araújo, ambos trabalhando na Riotur, são os únicos que apresentaram um projeto para a ocupação do Museu antes do carnaval, até sua instalação definitiva²⁵

Não será um museu tradicional – garante Hiram Araújo, sugerindo programas específicos sobre bateria, por exemplo, ou ainda sobre mestre-sala e porta-bandeira, blocos, as origens das escolas de sambas e o surgimento da velha guarda das escolas. Tudo isto recorrendo a fotos antigas, slides, gravações, filmes, jornais e livros. Como ainda não há verba específica, nem mesmo levantamento de custos, Hiram sugeriu também a

²³ O GLOBO – 16/01/1984. Grifo nosso.

²⁴ Op.: Cit 1984

²⁵ Jornal O Globo, 1987 – acervo Pró- Memória.

*ocupação imediata do Museu para gerar recursos destinados à compra dos equipamentos. Uma das idéias é a escolha de uma firma para financiar o projeto.*²⁶

²⁶ Idem

3.3. Exposições e atividades culturais

As instituições museológicas devem compreender e apresentar em suas práticas culturais e sociais abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, de acordo com as sugestões do Departamento de Museus do IPHAN, seguintes características²⁷:

I - o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II - a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar à ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, à percepção crítica da realidade, à produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV - a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Uma das funções mais importantes de um museu que compõem os processos museológicos, além da política de preservação, salvaguarda do acervo e da pesquisa é a comunicação, sendo esta, a forma que um museu tem para se apresentar a sociedade e dialogar com a mesma. A Comunicação do museu tem um papel social, cultural e educacional fundamental e pode acontecer segundo Santos (2000) através da sinalização, prédio, acervo, pessoal, bilhete de entrada, convite, folheto, folder, catálogo, jornais e revistas, além de seu projeto museográfico e também em sua arquitetura.

²⁷ Trecho destacado do texto de introdução do Cadastro de Museus do Departamento de Museus (DEMU) – IPHAN.

A exposição através do recurso museográfico e cenográfico funcionam como estrutura básica para comunicar ao público em geral os testemunhos que estão guardados e protegidos pelos museus conforme afirma Fausto Henrique Santos:

Dentre as atividades técnicas de um museu, a exposição é aquela que mais aproxima a instituição do seu público. Graças às exposições e seus recursos complementares (catálogos, textos e multimeios) o visitante pode tomar conhecimento de todas as atividades levadas a efeito pelo diversos setores do museu. É dessa forma que a conservação, a restauração, a coleta processamento técnico, a pesquisa, dentre outras atividades, podem ser divulgadas e apreciadas pelo público fechando, assim, um ciclo de atividades que tem como objetivo evidenciar o legado material e de sua natureza. (SANTOS, 2000:128)

No projeto desenvolvido pela Arquiteta Gisela Magalhães foi elaborada para abertura do museu um projeto museográfico como parte do programa de atividades que funcionaria como suporte cenográfico de base para receber o público. Esta museografia apresentaria o museu que criaria um universo voltado totalmente para a história do carnaval carioca e suas personalidades através de uma viagem conduzida especificamente pelo acervo do audiovisual, observem trecho declarado por Gisela em entrevista ao jornal *O Globo* de 1984:

Ao entrar no museu do Carnaval, o visitante levará, de saída, um choque: encontrará numa enorme parede branca a 'Comissão de Frente', formada pelos intocáveis do carnaval, como Paulo da Portela, Clementina de Jesus, D. Ivone Lara e muitos outros em fotos de tamanho natural, em preto e branco, sérios, em poses formais. Uma fileira de monstros sagrados, bem conceitual, como uma comissão de frente que se apresenta na avenida. À direita, ficarão o telão e os vídeos cassetes. Na parede dos fundos, curva em ondas irregulares, como mostra o desenho (ainda em estudo da arquiteta Gisela Amaral) ficarão em exposição todos os instrumentos musicais do carnaval: serão peças novas, substituídas após o manuseio excessivo dos visitantes. Nessa parede haverá também exposição de fotografias e slides, por cima mesmo dos instrumentos, para chamar atenção. Junto ao teto da parede curva, haverá degraus irregulares como se o visitante estivesse em baixo de uma escada – que servirão de telas para projeções sobre o Rio: Florestas, mares, muitas cores. Em paredes de fundos e colunas centrais, exposições de pedaços de fantasias ou do lixo dos barracões. Ou do próprio lixo do desfile da Passarela do Samba.²⁸

Com uma exposição sobre uma releitura da história do carnaval, o museu foi aberto no ano de 1987, através da realização de uma retrospectiva da origem do carnaval, utilizando-se de um acervo constituído apenas de fotografias, vídeos sem peças carnavalescos específicos. Atendendo aos anseios da proposta inicial e buscando conquistar adeptos, segundo Araújo, “no primeiro momento tivemos cuidados

²⁸ O Globo, 16/01/ 1984

obsessivos de não ferir os objetivos do museu, com peças carnavalescas". O programa daquele ano, num primeiro momento se propôs apenas em fazer uma apresentação do espaço que estava se abrindo, com atividades que se utilizando de uma experimentação sobre a aceitação do público e manobras atrativas para despertar o interesse de empresas para conseguir patrocínio. O programa escrito por Hiram Araújo constava das seguintes atividades:

1. Exposição de fotografias patrocinada pelo jornal "*O Globo*" intitulada "*As Escolas de samba, de 1933 a 1987*". O Gancho usado para testar o interesse do jornal foi o fato de ter sido O Globo, um dos primeiros jornais a patrocinar desfiles de escolas de samba. (SALÃO PRINCIPAL)
2. Exposição de fotografias, documentando o dia a dia da construção da Passarela do Samba, registrado pelo engenheiro Fernando Arcoverde. Vídeo '*Por um Momento de GLÓRIA.*'

Esse Vídeo foi produzido especialmente para o museu do Carnaval, pela TV Globo para ser exibido no auditório em 8(oito) aparelhos de televisão e 2 vídeo cassetes doados pela Philco(iniciativa do conselheiro Mauricio Matos, editor da Revista RIO-SAMBA e CARNAVAL).

3. Show de trocas:

Montagem de uma boutique de fantasias, na qual, os turistas se fantasiavam e tiravam fotografias. A decoração de entrada foi feita por H.STERN. Objetivando atraírem aliados e alianças fundamos uma espécie de órgãos auxiliador do Museu, o Conselho Consultivo do Centro de Memória e Animação do Carnaval – Museu do Carnaval. (...) Seguindo as novas linhas dos museus dinâmicos que transformam as antigas instituições em vivos estabelecimentos **integrados** às comunidades em ações artísticas – culturais, o MEGA MUSEU, Organizaram -se diversos programas com: 'O Pagode aos sábados' no Museu, Depoimentos – Shows, Lançamentos e livros, 'Cursos' e 'Seminários'.

Coincidência ou não, um fato importante que vale ser ressaltado aqui para fins de discussão ou reflexão, durante o carnaval de 1988 importantes museus da cidade do Rio

de Janeiro incluíram em sua programação exposições sobre a história do carnaval. O jornal O Globo (1988) destacou um a matéria sobre esta programação e mapeou as atividades dos seguintes museus: o Museu Carmem Miranda com exposição sobre a própria Carmem Miranda que se destacou no carnaval; o Museu do Folclore Edison Carneiro que representou a tradição do carnaval no Brasil afora; o Museu de Belas Artes junto com o Museu Villa Lobos, realizou na Esquina do Patrimônio Cultural, loja do Prédio do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (antiga Fundação Pró-Memória) evento com 18 aquarelas de Di Cavalcante e do músico Villa Lobos; Até o Museu do Índio entrou na festa com exposição que relacionou o índio a ao carnaval através de 32 fotografias e fantasias emprestadas pelas escolas GRES Vila Isabel, Império Serrano e o bloco Cacique de Ramos.

De acordo com o documento, esta primeira proposta de abertura do espaço ficou fria, pois ao fim de algum tempo observamos que os turistas se decepcionavam com apenas exposições de fotos e a passagem de um vídeo e se entusiasmavam com a boutique de fantasias.²⁹

Em 1988, um grande e importante evento foi realizado no Museu do Carnaval. No dia 12 de setembro foi inaugurada a exposição “**Fernando Pinto, Um Carnaval nas Estrelas**”, uma homenagem ao carnavalesco que faleceu em 1987, vítima de um acidente de carro na avenida Brasil. A exposição teve uma grande repercussão em termos de mídia e uma boa receptividade do público que pode contemplar uma museografia que contava com 40 alegorias, 30 fantasias, além de slides e vídeos relembrando os carnavais montado por Fernando Pinto, segundo o “*Jornal do Brasil*”. As peças expostas foram colhidas nos barracões da Escola de Samba G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel, escola em que Fernando foi carnavalesco durante os anos de 1980 e de 1984 à 1988, e outras foram reproduzidas.

Esta exposição foi considerada uma das maiores atividade desenvolvida no museu que obteve uma grande projeção e organização, se utilizando de uma museografia que explorou o ambiente do museu através de uma divisão temática, denominada pelo

²⁹ Trecho destacado do Documento de Estudo de Implantação do Centro de Memória e Animação do Carnaval - Museu do Carnaval, registrado por Hiram Araújo.

curador Túlio Feliciano de “*Natureza Tropical*”, “*Urbe desumanizada*”, “*Estrelas do céu do Brasil*” e “*Estrelas do espaço sideral*”.³⁰

Com recursos cenográficos representado por pássaros, esmaltes e sapatos gigantes, além de macacos, sapos e vegetação do enredo Tropicália Maravilha de 1980, a estrutura de montagem contou um número muito grande de homens que segundo o jornal do O Globo, “*trabalharam sem parar, recuperando alegorias e fantasias trazidas pelas escolas. Uma das peças mais antigas da exposição é uma fantasia de baianinha, de 1972, do enredo Alô alô! Taí Carmem Miranda, do Império Serrano.*”³¹

A exposição teve duração de seis meses entre setembro de 1988 a Fevereiro 1989, com abertura ao público nos horários de 11h00mins às 17h00mins de terça a domingo. O custo dos ingressos era de Cz\$ 80,00 e Cz\$30,00 para estudantes, com realização de shows e eventos vinculados a obra de Fernando Pinto de acordo com o jornal do Brasil.

Em 1989, com o afastamento de Hiram Araújo da diretoria, Vera Lúcia Gonçalves Correa que também fazia parte da diretoria da GRES Tradição, assumiu a chefia de Divisão do Museu do carnaval e lançou proposta de exposição idealizada com o objetivo de mostrar as origens do Carnaval Carioca. Este evento, segundo *O Globo*, inauguraria uma nova etapa no museu que continuava em situação de crise e sem estrutura consolidada principalmente em termos de acervo, tanto que Vera Lúcia procurou contratar uma Museóloga, observe o trecho:

*Mesmo admitindo a falta de recursos próprios, Vera Lúcia comentou que o Museu continua avançando alguns passos, citando como exemplo a contratação da museóloga Eliane Teixeira, que veio da Secretaria Municipal de Cultura, com a missão de organizar o pequeno acervo do Museu, composto por Fantasias, painéis, fotos e depoimentos gravados*³².

Vera Lúcia afirmou no O Globo que apesar das dificuldades iria prosseguir com os projetos de simpósios idealizados por Hiram para construção de acervo e observou que o Museu despertava a atenção do público em geral. Através de uma observação geral com base nos registros o museu efetivamente realizou apenas três grandes exposições num período de três anos apenas, sendo a primeira foi “*Carnaval de todos*

³⁰ JORNAL DO BRASIL, 14/09/1988 – Cad. B P.5

³¹ JORNAL O GLOBO, 16/09/1988 – Cad. Grande Rio P. 09

³² O GLOBO, 29/10/1989 – Cad. 1 P.28

os tempos – (1987)”, “*Fernando Pinto, Um Carnaval nas estrelas (1988)*” e “*As Origens do carnaval Carioca (1989 e 1990)*”. Algumas realizações culturais foram feitas até o ano de 1995 quando foi concedidos diplomas para destaques do carnaval de 1994 como mestres sala porta bandeira, baterias e etc.

Em 1990 foi retomado o projeto a “*Os Carnavalescos*”, que foi parte quarta parte de uma série de depoimentos gravados em fitas de áudio e vídeo com o objetivo de registrar a história do carnaval e do samba através de personalidades ligados às escolas de samba ou intelectuais, sendo esta uma realização da equipe do museu em parceria com a Gerência de Estudos Turísticos da Riotur. De acordo com o jornal O Globo de 1990, “*a primeira foi chamada de “Velha Guarda”, com depoimentos de Moreira da Silva, Xangô da Mangueira, Aniceto, Carlos Cachaca, Bala do Salgueiro, a velha Guarda da Portela*”. A segunda fase foi denominada “*Mulheres do carnaval*” reuniram Lecy Brandão, Dona Ivone Lara, Dona Neuma da Mangueira e Jovelina Pérola Negra e etc., já a série os Carnavalescos seria o complemento do projeto registrado no documento Memo N°: **261/89 de 15/09/1989**, sobre os custos do projeto.

*A gravação dos depoimentos está sendo feita, segundo Vera Lúcia, com mediação de membros do Conselho Consultivo do Museu – as perguntas são feitas por jornalistas, radialistas, críticos musicais, cantores, musicólogos e convidados ligadas às obras e seus respectivos entrevistados. O conselho também é responsável pela escolha dos entrevistados, que falam sobre suas vidas e contam curiosidades pouco conhecidas do público.*³³

Ainda no mês de setembro, especificamente no dia de 17 foi realizado dentro da programação cultural, o Lançamento da 2ª edição do livro: “*54 Anos de Música Popular Brasileira – O Que fiz, o que vi*” de autoria de Pedro Caetano registrado no Memo N°134/90 de 15/08/1990.

3.4. Encerramento das atividades

Diversos foram os fatores que serviram como obstáculos para que o projeto do Museu do Carnaval não fosse consolidado como uma instituição cultural e social, entretanto, dentre todas a principal foi a falta de recurso e apoio financeiro para a promoção das atividades. O museu nasceu de um idealismo que não correspondia a realidade, pois exigia a geração de altos custos para a sustentabilidade do museu que seriam aplicadas em recursos museográficos, acervos, e corpo técnico. Diante destas questões o museu demorou três anos após a conclusão de suas obras para ser aberto, pois a Riotur na época não assumiu a responsabilidade da administração do espaço e o idealismo de criar um museu de audiovisual foi descartado.

Para alcançar o objetivo original, sonhado pelo então Vice – Governador Darcy Ribeiro, seriam necessárias verbas em torno de NCZ\$ 1 milhão para a aquisição de aparelhagens de vídeo, telões e computadores. Como nada disto aconteceu, o pequeno espaço que seria um museu eletrônico foi transformado em sala de exposições de fantasias, adereços e parte de alegorias, numa experiência que durou um ano, por falta de alternativa. ‘Fernando Pinto, Um carnaval nas estrelas’, reuniu peças criadas pelo famoso carnavalesco da mocidade Independente de padre Miguel e foi, praticamente, a única exposição nesses cinco anos de existência do Museu sem nenhum ônus financeiro para a Riotur.³⁴

Desde o final de 1989, a equipe técnica já sentia as dificuldades de se manter as atividades e o próprio museu aberto ao público. Apesar de todos os problemas financeiros, ocorreram muitos conflitos internos entre a equipe do Conselho Consultivo do museu e a da Riotur, pois estes estavam insatisfeitos com a falta de credibilidades em suas propostas e a burocracia, segundo registro do O Globo (1989), observe:

*Desiludido com a inércia total do Museu do Carnaval e jogando farpas na direção da Riotur, a quem acusa de despreparo e falta de intimidade com a cultura brasileira, o Presidente do Conselho Consultivo do Museu, o professoire pesquisador de Música popular Ivan Cavalcanti Proença, convocou reunião para às 17h de amanhã, com os 60 conselheiros. Vai sugerir o abandono coletivo do conselho, criado em 1987 para dar assessoria cultural e artística ao Museu.
(...) – Parece – me que não há interesse em que o Conselho funcione. Nós não temos o que fazer e estamos sem nenhum horizonte de trabalho, que nossas propostas não estão sendo levadas adiante. Mesmo não sendo uma função remunerada, não me sinto bem ocupando um cargo como este. Somos todos meras figuras decorativas – criticou Ivan Proença, acrescentando que*

³³ O GLOBO, 20/11/1990

³⁴ O GLOBO, 29/10/1989 – Cad. 1 P. 28

*o Conselho não foi se quer consultado sobre o afastamento, em maio deste ano, de Hiram Araújo da direção do Museu do Carnaval.*³⁵

Durante os três primeiros anos de atividades do museu e com a grande exposição sobre o carnavalesco Fernando Pinto, o museu conseguiu atrair um público de 10 mil pessoas, segundo Vera Lúcia Gonçalves que assumiu a gerência do museu em 1989. Após o fechamento pouco restou do acervo do museu e parte deste foi reunido e preservado por Hiram Araújo no Centro de Memória e Animação do Carnaval da Liesa e o restante foi devolvido às escolas e aos respectivos donos.

³⁵ Idem

CAPÍTULO IV - PROCESSOS MUSEOLÓGICOS

AQUARELA DO BRASIL

(Silas de Oliveira)

*Vejam essa maravilha de cenário
É um episódio relicário
Que o artista num sonho genial
Escolheu para este carnaval
E o asfalto como passarela
Será a tela do Brasil em forma de aquarela
Passeando pelas cercanias do Amazonas
Conheci Vastos Seringais
No Pará, a ilha de Marajó
E a velha cabana do Timbó
Caminhando ainda um pouco mais
Deparei com lindos coqueirais
Estava no Ceará, terra do Irapuã
De Iracema e Tupã
E fiquei radiante de alegria
Quando cheguei à Bahia
Bahia de Castro Alves, do Acarajé
Das noites da magia e do candomblé
Depois de atravessar as matas do Ipú
Assisti em Pernambuco
A festa do Frevo e do Maracatu
Brasília tem o seu destaque
Na arte, na beleza e arquitetura
Feitiço de garoa pela serra
São pulo engrandece a nossa terra
Do leste, por todo centro – oeste
Tudo é belo e tem lindo matiz
O Rio de sambas e batucadas
De malandros e mulatas
De requebros febris
Brasil, essas nossas verdes matas
Cachoeiras e cascatas
De colorido Sutil
E este lindo Céu azul de Anil
Emolduram em aquarela o meu Brasil*

4.1. Museu do Carnaval, preservação da tradição e modernidade da cultura popular

A Instituição museu se constitui inicialmente na sociedade Ocidental com a função de protetora e detentora dos testemunhos materiais representante da história e memória de grupos sociais. A partir da cultura material os primeiros museus europeus abertos ao público, de acordo com Marlene Suano, ainda que, motivados por uma política econômica do século XVI – XVIII gerando uma política educacional cultural responsável, em parte, pela ampliação do acesso às grandes coleções, este fato foi direcionado para a valorização da burguesia e manutenção da ordem do Estado. Observe o trecho destacado abaixo:

O Museu prestava-se muito bem às necessidades da burguesia de se estabelecer como classe dirigente. No ano de 1791, as assembleias revolucionárias propuseram, e a Convenção Nacional aprovou em 1792, a criação de quatro museus, de objetivo explicitamente político e a serviço da nova Ordem. Foram eles: (1) o Museu do Louvre, aberto em 1793 e disponível ao público, indiscriminadamente, três dias em cada dez, com o de educar a nação francesa nos valores clássicos da Grécia e de Roma e naquilo que representava sua herança contemporânea; o Louvre, além das coleções reais, foi enriquecido por material vindo de igrejas saqueadas pelos revolucionários e, mais tarde, pelos botins que Napoleão trazia de toda a Europa e até do Egito; (2) o museu dos Monumentos, destinado a reconstruir o grande passado da França revolucionária e que privilegiou os frutos do neoclassicismo em detrimento do patrimônio herdado do período medieval. Isso é muito compreensível, pois o neoclassicismo e o imperialismo de Napoleão são frutos da mesma ideologia de uma França que se julgava herdeira de Grécia e Roma na hegemonia da Europa; (3) o Museu de História Natural e (4) o Museu de artes e Ofícios, ambos voltados ao desenvolvimento do pensamento científico em função de suas realizações práticas. (SUANO, 1986:28)

Segundo Hiram Araújo, o Centro de Memória e Animação do Carnaval – O Museu do Carnaval, foi concebido seguindo o ideal de Darci Ribeiro que sugeriu a construção de um museu moderno sem as linhas clássicas e tradicionais, de caráter popular como o *Museu do Blue* (Mississipi) e o *Centro Beauborg* (França). Considerando ainda o pensamento de Marlene Suano, sobre o processo de criação e abertura dos museus ao público, nos Estados Unidos a maioria dos museus no ato de sua criação tinha o objetivo de atingir atendimento ao público em geral mediante ao pagamento. Conhecido pelos franceses como Centro Nacional de Artes e Cultura

George Pompidou, o mesmo foi criado com o objetivo de reunir atividades da cultura francesa contemporânea, dispersa em vários pontos da cidade, possuindo características peculiares em sua dinâmica cultural citado por Suano:

A privacidade é pequena, o nível de concentração é baixo, mas esse museu consegue conter em si infindáveis espaços de convivência, como se formado por inúmeras e ruidosas praças públicas. A música e o burburinho lembram as praças em dia de feira. Não há direções obrigatórias a seguir ou pedidos de silêncio; as crianças correm, os casais namoram e temos certeza, ao visitá-lo, que o Beaubourg recuperou a magia, a beleza, a alegria e o calor de nossas antigas praças públicas. Ele não deixa, contudo, de cumprir seu papel de depositário de parte da criação material da cultura francesa contemporânea, tendo equipe de especialistas servindo de suporte e ponte de ligação com a produção artística de toda a França. Suas exposições se renovam com grande frequência, e o público não apenas supera numericamente aquele do Museu do Louvre como, ainda, é composto fundamentalmente por franceses, algo que não ocorre em nenhum dos grandes museus de Paris. (Op. Cit.: 1986:73)

O Museu do Carnaval poderia e pode ser mais do que um museu moderno de audiovisual, desde que consiga absorver experiências como do Centro Beaubourg e ou compreender as novas concepções museológicas, refletindo de maneira holística sobre as dinâmicas nas relações entre o homem e o real, sendo capaz de acompanhar o desenvolvimento acelerado da tradição carnavalesca.

O carnaval carioca se consolidou como cultura popular através do samba trazido e praticado pelos negros vindos da Bahia; desta forma evoluiu e se constituiu em um dos principais patrimônios cultural imaterial do Brasil. O carnaval carioca nunca foi uma prática cultural isolada posto que sintetiza o processo de construção social, pois seu desenvolvimento sempre esteve atrelado às questões políticas da cidade bem como às transformações urbanas principalmente entre as décadas de 20 e 40. Existe uma diversidade carnavalesca que é representada por grupos e comunidades, estilhaçado por todo o Brasil e que possuem características autênticas de nossa brasilidade patrimonial.

O Museu para representar uma manifestação cultural como o carnaval deve compreender que suas bases estejam bem definidas e com objetivos bem focados para que não valorize demais um determinado grupo e minimize os outros. Necessita-se de projetos e programas capazes de representar o passado histórico, a modernidade do presente e as expectativas da evolução para o futuro. Contribuir não apenas para a

preservação cultural, mas para a promoção das “vivências” e das “experimentações” deixando de ser apenas um depósito de objetos. Através de um espaço atelier onde os visitantes acompanhados de atores contemplem os objetos expostos, assistem os modos de sua produção e possam utilizá-los em uma ambientação museográfica com recursos da cenografia. Questões como estas são sustentadas pelas teorias da nova museologia para o novo museu contemporâneo com base em conceitos desenvolvido por teóricos como Hugues de Varine que defende novas funções para os museus no mundo moderno, observe:

1. *Ser um banco de dados de objetos, servindo às demandas do presente e com futuro, no que se refere à com as raízes da comunidade, e prestando informações úteis à ecologia total do homem contemporâneo. Isto é o que fez a Índia de Gandhi, quando estabeleceu a sua política da Indústria caseira, que incluía um museu especial para demonstrar aos artesãos contemporâneos e aos seus clientes as técnicas do passado.*
2. *Atuar como observatório de mudanças, testemunhando o impacto da modernização à luz dos valores e costumes existentes (às vezes, ameaçados de desaparecimento). Isto porque uma comunidade deve estar sempre pronta para intervir, por sua própria conta e com suas armas bem preparadas, nos planos e políticas que ameacem seus padrões morais e de vida.*
3. *Tornar-se um laboratório, um workshop, um local de encontros, à disposição de toda a comunidade – como incentivo à iniciativa, a fim de permitir às pessoas imaginar, experimentar, realizar (ainda que em escala limitada) atividades criativas, mostrando o que a comunidade pode realizar por si mesma e para si mesma, e ao mesmo tempo levando em consideração e prontamente assimilando, por meio de escolha independente, todo material ou informação útil que possa ser recolhido do mundo exterior.*
4. *Oferecer uma vitrine do presente estado da comunidade, com seus tesouros do passado, sua consciência do presente, seus planos e projetos para o futuro, iluminados pelos valores que ela considera importantes para sua continuidade e expansão.*

36

³⁶ VARINE In: SCHEINER, 2000. Texto extraído de palestra proferida durante o Encontro ICOM/UNESCO sobre Museus e Comunidades. Jokmökk, Suécia, junho de 1986.

4.2. Uma pequena abordagem museológica sobre as Escolas de Samba

As escolas de samba desde suas primeiras atividades realizadas ao público (1928) através de cortejos e desfiles, segundo teoria do Geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes, apresentam-se como “*sujeitos celebrantes e objetos celebrados*”. Na verdade mais do que “*celebrantes*” existe um movimento de transformação e reprodução histórica, cultural e social realizados pelas escolas de sambas em seus desfiles através do recurso audiovisual. Observe como se estrutura de uma escola segundo Fernandes:

(...) O gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente; um cortejo capaz de desfilas executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre – sala e a porta bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normatizaram as escolas de samba. (FERNANDES, 2001:53)

Através desta estrutura de organização percebida especificamente durante os preparos para os desfiles de carnaval, as escolas realizam entre seus membros, laços de sociabilidade que ultrapassam a relação com o carnaval e se transforma em elemento patrimonial de maior riqueza cultural carioca e fortalecendo seu núcleo cultural e preservação de sua memória. Observe o trecho destacado em que o museólogo e professor Mário Chagas, discute este processo e a relação museológica:

No presente texto, no entanto, detenho-me apenas nas escolas de sambas e sua relação com o processo de musealização. Primeiramente, é preciso considerar que as escolas de samba são espaços culturais polivalentes. Ali a cultura brasileira tem raízes: lazer, educação, arte, economia e esporte estão unidos; velhos, adultos, adolescentes e crianças celebram a vida, o aqui e agora, a sobrevivência e a resistência cultural. Em segundo lugar é preciso perceber que nas escolas de samba estão presente os três elementos basilares do pensamento e da prática museológica contemporânea: O lugar social, a comunidade local e o patrimônio cultural. O lugar social ou território de práticas sociais tem na quadra (terreiro, sede ou pedaço, como se diz na gíria) da escola de samba, onde se realizam ensaios, bailes, espetáculos, jogos, aulas e muito mais, a sua célula mater (ou núcleo atômico). No entanto, o território desterritorializa-se e projeta-se para além da quadra, sobe biroscas, ruas e casas por onde os sambistas circulam e uma vez por ano inunda o sambódromo, a passarela do samba. A comunidade é formada diretamente pelos componentes da escola (mais ou menos 3.000 pessoas por desfile) e por outros que vivem dela e para ela. A comunidade é formada por

*passistas, compositores, tias baianas, músicos, crianças, costureiras, figurinistas, serralheiros, eletricitas, engenheiros, designers, artistas plásticos, cantores, patrocinadores, membros da velha guarda, crianças, adolescentes e mais. (...) As escolas de sambas de crianças operam com a memória social, estimulam a criatividade e a valorização de saberes e fazeres relacionados com a tradição popular.*³⁷

Partindo para uma análise mais profunda em relação a uma comparação sobre a musealização de uma escola de samba, observa-se que as mesmas realizam processos museológicos semelhantes aos dos museus através das três funções básicas: Pesquisa, Comunicação e Conservação. Baseado na definição do ICOM da UNESCO³⁸, que define museu como “*um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente, exibir para educação e lazer, objetos da ação cultural*”.

As escolas durante seus preparativos para o carnaval através de um enredo escolhido realizam pesquisa e coleta de dados históricos para se construir um discurso temático. Após a realização da pesquisa e definição da sinopse do enredo, que registra o caráter lingüístico desenvolvido nesta exposição, inicia-se o processo e produção do acervo que será representado através de ilustração. Para expor este enredo, na ilustração utilizam-se recursos que ultrapassam os limites da visualidade e explora a sonografia, o canto, a dança coreográfica, cenografia e interação buscando atingir o ápice da representação plástica expressando simbolismo e significados semióticos.

O museólogo e carnavalesco Amarildo de Melo Nunes, escreveu que as escolas de sambas através de seus desfiles realizam uma grande “*exposição andante*” baseada em uma concepção de museu andante que passa na avenida. Neste momento, todos os elementos dos núcleos cultural e social de uma escola se integram na avenida e realizam a exposição da vida, do espetáculo do hoje e agora, da modernidade estruturada na musealização do material e imaterial, registrando a preservação da memória e conservação dos valores da identidade.

³⁷ <http://www.ivt-rj.net/caderno/anteriores/4/mario/mario2.htm>

³⁸ ICOM: Conselho Internacional de Museu.

UNESCO: Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

4.3. O novo projeto do Museu do Carnaval – A renovação das idéias após 20 anos?

Neste capítulo, além de fazer uma pequena reflexão sobre o processo de desenvolvimento do Carnaval e da prática museológica, lanço um questionamento sobre o projeto do novo Museu do Carnaval que está sendo elaborado pelo Dr. Hiram Araújo que demonstra grande credibilidade e interesse em ver implantado um grande projeto cultural que possa preservar e reproduzir a memória do carnaval. Tive a oportunidade de conversar e realizar uma entrevista com o pesquisador que de forma muito clara contou sobre sua experiência no projeto anterior e como será a concepção do novo projeto. Reproduzirei em seguida parte de entrevista realizada como forma de contextualizar e enriquecer ainda mais esta pesquisa.

O entrevistado teve seu primeiro contato com o samba ainda muito jovem, quando ainda era menino, morava bem perto da antiga sede de uma tradicional Escola de Samba Portela. Por isso, passou a ter convívio com o samba e a conhecer figuras importantes da Velha Guarda da Escola, tais como Paulo Benjamin de Oliveira, Antonio Caetano, Antônio Rufino, Natalino José dos Santos, o Natal, e ainda outros sambistas, no ano de 1965 o Dr. HIRAM veio a conhecer o farmacêutico Amaury Jório, e foi este quem o introduziu no Grupo Recreativo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense e logo, no ano seguinte (1966) ele fundava o primeiro Departamento Cultural de Escola de Samba na Imperatriz Leopoldinense, assumindo a sua Direção. Em 1967 representou o G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense no 1º Simpósio do Samba na cidade de Santos/SP. Nesse mesmo ano, Dr. HIRAM estreava como colunista especializado em Carnaval, escrevendo artigos para a *Gazeta de Notícias* e para o *Jornal dos Sports*. Em 1968 durante o 2º Simpósio do Samba, em Santos/SP, apresentou a tese Escolas de Samba versus Comercialização. E, em 1969, o Dr. HIRAM escreveu e publicou, com o amigo Amaury Jório, um livro intitulado **Escolas de Samba em desfile: vida, paixão e sorte**, a primeira publicação nacional inédita no gênero.

Sempre estimulado e apoiado por Amaury Jório, então Presidente da Associação das Escolas de Samba, em 1970 Dr. HIRAM apresentou no 3º Simpósio do Samba, aqui no Rio de Janeiro, um estudo sobre as Escolas de Samba. Em 1971 voltando às raízes de sua meninice, o DR. HIRAM passou a dirigir o Departamento Cultural do G.R.E.S.

Portela, então presidida pelo seu amigo de infância, Osmar José do Nascimento - o *Mazinho da Portela*, filho do popular Natal. Também ficou com a direção do Carnaval da Escola, escrevendo os enredos *Ilu Ayê Odara*, *Passárgada*, *o Amigo do Rei* (homenagem ao Poeta Manoel Bandeira), *O Mundo Melhor de Pixinguinha*, *Macunaíma*, *o Herói de Nossa Gente*, *O Homem do Pacoval*, *A Festa da Aclamação e Mulher à Brasileira*. Ainda nesse mesmo ano, criou o Conselho Consultivo das Escolas de Samba, assumindo a cadeira Ester Maria de Jesus. Junto com Edson Carneiro (relator) elaborou a monografia *Organização dos Desfiles*, da qual constam os primeiros critérios de julgamento para os mesmos. Em 1975, Dr. HIRAM foi autor de um estudo sobre o *Boom das Escolas de Samba*, apresentando-o no 4º Simpósio do Samba, realizado no Município de Campos, na Região Norte Fluminense do Estado. Em parceria com Amaury Jório, publicou um livro sobre Natal, o Homem de um braço só. Em 1977 no 5º Simpósio do Samba, na cidade de São Paulo, expôs seu trabalho sobre **A Modernização nas Escolas de Samba**. Em 1978, foi convidado para ser comentarista de Carnaval na Rádio Globo e exerceu essa atividade durante cerca de 10 anos, afastando-se então de sua querida Portela.

Em 1979 começou a escrever no *Jornal Tranzas* a coluna *Papo de Samba* e em 1984, Dr. HIRAM ficou responsável pelo posto recém-criado na RIOTUR de Coordenador de Jurados e organizou o 1º Seminário de Escolas de Samba na Empresa de Turismo no Município do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, criou o 1º Curso de Jurados de Escolas de Samba.

Em 1987, a convite do então Presidente da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), Ailton Jorge Guimarães, Dr. Hiram assumiu a Coordenação de Jurados, lançando o método que, com algumas mudanças, é adotado até hoje. Criou o Curso de Jurados na LIESA e assumiu a gerência do Museu do Carnaval, promovendo as primeiras atividades daquele espaço cultural. Em 1988, num livro intitulado **Notações Musicais**, Dr. HIRAM dedicou um capítulo especial aos Sambas de Enredo. Já no ano de 1990 a RIOTUR publicava mais um livro de autoria do Dr. HIRAM ARAÚJO sobre a **Memória do Carnaval**.³⁹

³⁹ Extraído do projeto de proposição da alerj de resolução nº 1024 / 97

A concepção de Araújo sobre o projeto do novo Museu do Carnaval, compreende que o mesmo necessita de uma proposta bem elaborada com base em conceitos e técnicas museológicas tradicionais e por isso sua intenção é não denominar o projeto como Museu e sim como um espaço que retratará o Universo do Carnaval.

Este novo projeto não terá semelhanças com o antigo projeto do Museu do Carnaval pois este tinha uma proposta de ser um Museu Eletrônico nos moldes do Museu do Blues de Nova York que tinha um formato de uma Caixa Eletrônica Negra, sugerido por Darci Ribeiro. Acredito ter sido um erro quando assumiu o projeto em 1987 pois sua proposta foi um improviso para que o museu fosse aberto pois o espaço estava ocioso, já que, o projeto foi entregue aos Museólogos que não souberam o que fazer e assim permaneceu fechado. Para inaugurar o museu foi realizada uma exposição fotográfica sobre as origens do carnaval carioca desde 1933. Em 1988 realizou exposição sobre o carnavalesco Fernando Pinto (*Um Carnaval Nas Estrelas*) e outra sobre o carnaval realizado por Joãozinho Trinta “*Carnaval Campeão da Viradouro*”, quando em 1998 foi pedido que esvaziasse e liberasse o espaço que seria utilizado como camarim durante a realização de um show de Rock.

O espaço terá uma grande exposição histórica sobre o carnaval. A idéia é não concorrer com as escolas de sambas e criar um espaço sobre o “*Universo do carnaval*” contado através de uma referência a todos os tipos de manifestações carnavalesca existente no mundo desde os primórdios do Egito, Grécia e Roma. O visitante fará uma viagem no tempo através de um túnel repleto de imagens tridimensionais que o levará aquela época. Formado por um acervo documental com reprodução de imagens tridimensionais que será reproduzido através do audiovisual, além de objetos materiais para realização de exposições de fantasias.

Inicialmente, o projeto do novo museu seria implantado no barracão da cidade do samba que seria desocupado com a desclassificação de uma escola de Samba do Grupo especial para o Grupo de acesso A. Uma área de 7.200 m² dividida em dois andares, localizada próxima à cidade do samba e a Vila Olímpica da Gamboa no centro, serão ocupadas para o a implantação e desenvolvimento do projeto que terá espaço virtual, biblioteca e Arquivos. A equipe técnica que está trabalhando na implantação do projeto,

além do Dr. Hiram que é o coordenador, é formada por dois arquitetos e uma jornalista que estão captando empresas e recursos. O projeto se sustentará através de apoio financeiro de empresas da iniciativa privada que patrocinará todas as atividades.

Considerações Finais

Este trabalho não teve a pretensão de levantar críticas ou discussões sobre o curto caminho que o projeto do Museu do Carnaval trilhou mas, apenas realizou uma observação e levantamento sobre a história do museu. Busquei a todo o momento empregar o olhar museológico como prática e treinamento da formação adquirida neste curso. O problema ressaltado neste trabalho foi sobre a organização Museográfica do projeto, o acervo da instituição, o programa cultural e a equipe técnica do mesmo.

O Museu do Carnaval da Praça da Apoteose foi um projeto que apesar das diversas dificuldades, conforme foi apresentado e discutido neste trabalho, foi implantado e aberto ao público através da ousadia e dedicação de pessoas como o pesquisador Dr. Hiram Araújo, a arquiteta Vera Lucia Gonçalves Correa e a equipe de Conselheiros. Entretanto, mesmo com todos os esforços em busca de apoio e programas culturais para que o Museu se sustentasse não foi possível mantê-lo aberto por muito tempo.

Acredito que o projeto no formato sugerido por Darci Ribeiro que queria um Museu Eletrônico, foi extremamente moderno para a época, e exigia um alto recurso financeiro como investimento e uma equipe técnica especializada. Ressalto que o projeto foi uma rica experiência museológica e que estava estruturado em bases teóricas e conceitos museológicos avançados. Valeu para mostrar que nem sempre a teoria acompanha a prática e que alguns museus brasileiros ainda são apenas depositários de objetos.

O tema escolhido fica como sugestão para futura reflexão, análise e estudo sobre a relação museal integrado ao desenvolvimento da memória e o processo evolutivo das manifestações culturais que desafiam as mudanças sociais.

OBRAS GERAIS:

APOSTILAS:

SCHEINER, Tereza. Museologia, Sociedade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável – Rio de Janeiro: UNIRIO/Caderno de texto/01, 2001.

SCHEINER, Tereza. Fundamentos da Teoria da Exposição – Rio de Janeiro: UNIRIO/Caderno de texto/01, 2001.

BIBLIOGRAFIAS:

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

ARAÚJO, Hiram & JÓRIO, Amaury. Escolas de Samba em Desfiles: Vida, Paixão e Sorte – Rio de Janeiro: Poligráfica Editora LTDA, 1969.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile, Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

COSTA, Haroldo. Salgueiro: Academia do Samba – Rio de Janeiro: Record, 1984.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, 1928-1949/ Nelson da Nóbrega Fernandes. – Rio de Janeiro: secretaria das Culturas, departamento Geral de Documentos e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

LEOPOLDI, José Sávio. Escola de Samba: Ritual e Sociedade. Petrópolis - RJ, Editora Vozes, 1977. (Antropologia, 12)

MOURA, Roberto M. Carnaval: Da Redentora à Praça do Apocalipse – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986.

OLIVEIRA, Nilza de. Quaesito – O que é Escola de Samba? – Rio de Janeiro, 1996.

PIMENTEL, João. Blocos: uma história informal do carnaval de rua – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002.

RIBEIRO, Darcy. O Livro dos Ciep's – Rio de Janeiro: Bloch, 1986.

SANTOS, Fausto Henrique dos. Metodologia aplicada em museus / Colaboração Andréa Considera Rabello; apresentação de Affonso Romano de Sant'Anna – São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

SUANO, Marlene. O que é Museu – São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

TRAMONTE, Cristiana. O Samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba – Petrópolis, RJ: vozes, 2001.

Os Museus no Mundo Contemporâneos – Biblioteca Salvat de Grandes Temas – Livros GT – Editora Salvat - Rio de Janeiro, 1979.

ENDEREÇO ELETRÔNICO:

CHAGAS, Mário. A Escola de Samba Como Lição de Processo Museal. In: <http://www.ivt-rj.net/caderno/anteriores/4/mario/mario1.htm>.

ENTREVISTA:

Entrevista cedida pelo Pesquisador Dr. Hiram Araújo ao autor no dia 25 de Junho de 2007, no Centro de Memória do Carnaval - Liesa – Rio de Janeiro.

JORNAIS:

JORNAL O GLOBO:

16/01/1984 - Cad. Grande Rio, P.06.

12/09/1988 - 1º Cad. P.03

16/09/1988 – Cad. Grande Rio, P.09

29/10/1989 – 1º Cad. P.28

20/11/1990.

03/02/2004.

JORNAL DO BRASIL:

14/09/1988 – Cad. B – P.5

15/10/1983 – Cad. B P.5

JORNAL EXTRA, 05/11/2006 – Cad. Geral, P.04.

JORNAL FOLHA DIRIGIDA, 03 a 09/02/2005 – Cad. Educação, P.01 e 11.

JORNAL POVO, 19/01/2005 – Cad. Rio Alegre, P.01

MONOGRAFIAS:

NUNES, Amarildo de Mello. O Samba agoniza, mas não morre – a transformação de uma manifestação popular – Rio de Janeiro – RJ: UNIRIO, 1999. (trabalho de conclusão de curso)

SOARES, Bruno César Brulon. Em Busca do Tesouro Perdido: A nova Museologia, o Novo Museu e a América Latina – Rio de Janeiro – RJ – Unirio, 2006.

REVISTAS:

CIÊNCIA HOJE/ Volume 23 N° 135/ Janeiro/Fevereiro de 1998.

LIESA NEWS, Ano IV - N° 5 – Fevereiro de 2006 (Edição Especial)

ENSAIO GERAL, Ano XI - N° 17 – Setembro de 2006.

PROJETO DE PESQUISA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Reprodução do Documento de **ESTUDO DE IMPLANTAÇÃO DO MUSEU DO CARNAVAL – DIRETORIA TÉCNICA.**

Autor: Dr. Hiram Araújo

Fonte: Centro de Memória do Carnaval – LIESA.

INTRODUÇÃO:

“Em agosto de 1983, ao ser apresentada a planta da Passarela do Samba, pelo *professor Oscar Niemeyer*, numa sessão plenária da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, o então presidente e daquela casa, *Alcione Barreto*, pediu que fosse incluído nela o *MUSEU DO CARNAVAL*. A solicitação foi aceita e o Museu do Carnaval foi concebido, não com as clássicas linhas de um museu tradicional, mas com as modernas concepções de um centro de animação de audiovisuais com o ‘*Centro Beauborg*’ (Europa) e o ‘*Museu Blue*’ (Mississipi), conforme sugeriu o professor Darcy Ribeiro.

O Museu do Carnaval era uma antiga aspiração dos carnavalescos, mas jamais realizada pôr esbarrar em óbices intransponíveis, entre eles as concepções de estudiosos como o saudoso *Álvarus* de que “*Carnaval não dá museu quando muito apenas exposições*”. Entre as tentativas de viabilizá-lo podemos citar a organização, na RIOTUR, ao tempo de *João Roberto Kelly*, de uma comissão para efetuar um estudo nesse sentido, da qual fez parte o signatário desse documento.

Construído sob o *Arco da Apoteose*, o Museu do Carnaval, uma caixa eletrônica negra com cerca de 500 metros quadrados, foi entregue à administração da Fundação das Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), órgão então ligado à Secretaria de Estado da Ciência e Cultura, dirigido inicialmente pôr *Gisela Magalhães*, então coordenadora de museus que dizia: “ - *Pretendemos mostrar o carnaval em um imenso telão de quase trinta metros de extensão, mas a viabilização depende de consultas de um técnico alemão especialista em projeções desse tipo. Queremos dar informações rapidamente*

porque o espaço é pequeno. Será um museu diferente, museu de resistência da vida, com acervo – arquivo na gaveta, compactando em VTs de carnaval e forneceremos cópias para estudiosos e pesquisadores (ou outros). Poderemos num futuro muito distante estabelecer convênios com estações de televisão, montar um terminal de computador, instalar telinhas e as informações surgirão com um simples apertar de botão. Não haverá em princípio exposições de fantasias de luxo, instrumentos musicais ou coisas assim, mas mostras desse tipo de peças não está excluídas.”

Vários projetos eletrônicos foram apresentados, mas os altos custos dos equipamentos, geralmente importados inviabilizaram as tentativas – os preços variavam de *US\$ 300.000 a US\$ 1.000.000*. As importâncias se referiam, também demandavam recursos financeiros elevados.

Pôr estes motivos o Museu do Carnaval permaneceu fechado, também durante a administração de *Ricardo Cravo Albim* que substituiu *Gisela Magalhães*.

No segundo semestre de 1986 o Museu do Carnaval passou à responsabilidade da RIOTUR. *Vera Lúcia Gonçalves Corrêa*, então lotada no gabinete do prefeito fez uma solicitação para juntamente com o signatário e *Ari Araújo* tornou o Museu do Carnaval uma realidade.

No dia 14 de maio de 1987, a resolução N° 620/87 institui comissão para estudar a viabilidade de organizar o museu do samba.

Finalmente, no dia 02 de dezembro de 1987 foi inaugurado o Museu do Carnaval com uma proposta simples que objetivava prioritariamente abrir o espaço que se encontrava ocioso, conquistando adeptos para objetivar a consecução do verdadeiro Museu do Carnaval Eletrônico.

Nesse primeiro momento tivemos cuidados obsessivos de não ferir os objetivos do Museu, com peças carnavalescas.

A PROPOSIÇÃO CONSTOU DE :

1. Exposição de fotografias patrocinada pelo jornal “*O Globo*” intitulada “*As Escolas de Samba, de 1933 a 1987*”. O gancho usado para testar o interesse do jornal foi o fato de Ter sido O Globo, um dos primeiros jornais a patrocinar desfiles de Escolas de Samba. (SALÃO PRINCIPAL)
2. Exposição de fotografias, documentando o dia a dia da construção da Passarela do Samba, registrado pelo engenheiro Fernando Arcoverde. Vídeo “*Pôr um Momento de GLORIA.*”

Esse vídeo foi produzido especialmente para o Museu do Carnaval, pela TV Globo para ser exibido no auditório em 8(oito) aparelhos de televisão e 2 vídeo cassetes doados pela Philco(iniciativa do conselheiro Maurício Matos, editor da Revista RIO- SAMBA e CARNAVAL).

3. Show de trocas:

Montagem de uma boutique de fantasias, na qual, os turistas se fantasiavam e tiravam fotografias.

A decoração de entrada foi feita pôr H.STERN. Queremos registrar o grande trabalho das funcionarias Elza Pádua, hoje em licença não remunerada e Leonita Zili nas conquistas de patrocínios e doações.

Objetivando atrair aliado e alianças fundamos uma espécie de órgãos auxiliador do Museu, o Conselho Consultivo do Centro de Memória e Animação do Carnaval – Museu do Carnaval(Em anexo ao documento original o regimento interno).

Seguindo as novas linhas dos museus dinâmicos que transformas as antigas instituições em vivos estabelecimentos **integrados** às comunidades em ações artísticas – culturais, o *MEGA MUSEU*, Organizamos diversos programas com : “O Pagode aos Sábados” no Museu, Depoimentos – Shows, Lançamentos de livros, “*Cursos*” e “*Seminários*”.

Esta primeira proposta de abertura do espaço ficou fria, pois ao fim de algum tempo observamos que os turistas se decepcionavam com apenas exposições de fotos e a passagem de um vídeo e se entusiasmavam com a boutique de fantasias.

Num segundo momento resolvemos investir numa proposta de exposição de fantasias e peças, no salão principal. Tivemos a lembrança de prestar uma homenagem a um dos mais criativos e inventivo carnavalesco de todos os tempos, FERNANDO PINTO, que havia tragicamente desaparecido há pouco tempo. Procuramos seus amigos artistas e a Escola de Samba Mocidade Independente que prontamente aceitaram a sugestão cedendo os materiais de suas criações.

Em 12 de setembro de 1988 assistimos a um dos maiores acontecimentos carnavalescos com a inauguração da exposição ***Fernando Pinto Um Carnaval nas Estrelas.***

Com a nova proposta o Museu ganhou nova vida. Em abril de 1989 saímos da direção do Museu do Carnaval, onde exercemos a função de Gerente.

Durante o tempo que estivemos à frente do Museu tivemos colaboração permanente de instituições ligadas ao carnaval como a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro(LIESA), Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro(AES), Federação dos Blocos Carnavalescos do Rio de Janeiro, Federação dos Ranchos Carnavalescos do Rio de Janeiro, Federação dos Frevos e Danças Regionais do Rio de Janeiro, Federação dos Grandes Clubes Carnavalescos do Rio de Janeiro, Cordão do Bola Preta, Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba, Associação Brasileiras de Agentes de Viagens(ABAV), Sindicato das Empresas de Turismo do Rio de Janeiro, a Revista Rio – Samba – Carnaval, os meios de divulgação da cidade e a Comunidade da área (Catumbi e Adjacências).

Fazemos um registro especial à estreita colaboração da Associação dos Pesquisadores e Escritores da Música Popular Brasileira e seu Presidente Luiz Fernando Barciela Vieira.

PLANO DE TRABALHO:

Longe de nós a defesa de uma postura contemplativa a espera de condições econômicas ideais para a implantação do verdadeiro Museu do Carnaval. Portanto, propugnamos a curto prazo ainda a solução alternativa, abrindo espaços para exposições de fantasias e peças carnavalescas. A atual exposição é boa mas já esgotou seu objetivo. Deve ser trocada a curto prazo. Baseado em trabalhos que viemos desenvolvendo na sede da Riotur e com o material existente no Museu estamos em condições de oferecer, de imediato, aos estudiosos e pesquisadores um dos mais completos “Banco de Dados” de Carnaval da cidade.

Esse serviço de consultoria deverá ser “informatizado” para atender a demanda que pôr certo será crescente.

É nossa intenção intensificar as programações de animações e eventos a cargo do companheiro Luiz Fernando Barciela Vieira. Ele deverá se encarregar da “integração” comunidade Museu do Carnaval.

Para atingir os objetivos de montar o Museu do Carnaval não podemos espera apenas os recursos institucionais, mas procurar na iniciativa privada as bases financeiras em troca dos exemplos de merchandish dos nossos espaços. A Propósito sugerimos que da mesma forma que a verba para feitura do livro “Memória do Carnaval” foi retirada do contrato de patrocínio do carnaval de 1991 com a KAISER (cessão dos espaços de propaganda em pontos importantes da cidade , da Passarela do Samba e da apuração no período do Carnaval) também o Museu seja beneficiado em expediente semelhante nos contratos de patrocínio do Carnaval /92. Pôr exemplo, incluir nesta operação os custos de uma nova exposição. Outra idéia: Criação de uma sociedade de Amigos do Museu do Carnaval. Seguindo exemplo de diversas instituições

que tomaram estas iniciativas(Teatro Municipal, Paço Imperial, Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, Planetário e etc..) Propomos a criação da Sociedade Amigos do Museu do Carnaval, cujas finalidades básicas são ajudas através de doações ao Museu do Carnaval.

PROJETOS À DESENVOLVER

I. DEPOIMENTO/SHOW

Apresentação de um grande nome da Música Brasileira, na ocasião lhe é tomado um depoimento sobre sua vida e obra.

O depoimento é gravado e fotografado, e deve fazer parte de notório saber na área do entrevistado. Encerra-se com uma apresentação onde o convidado registra seus sucessos. (Execução Imediata).

II. PALESTRA SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

As palestras serão realizadas em três dias úteis, e serão gravadas e fotografadas. Os temas serão variados mas seguindo, um roteiro pré – determinados. Cada convidado falará 30(trinta) a 45(quarenta e cinco) minutos sobre o assunto proposto.

TEMAS SUGERIDOS:

- a) História do Carnaval (Introdução)
 - b) Carnaval e a Música (Origem e Desenvolvimento)
 - c) Música Popular Brasileira (Um Tema em Debate)
- (Execução : imediata)

III. MEMÓRIA DO SAMBA - ENREDO

Encontro com elementos da Velha – guarda resgatando os samba cantados nos desfiles de carnaval (ano/ano). Haverá uma pesquisa prévia sobre a escola convidada para orientar os depoimentos, que serão gravados e fotografados:

1ª parte : Grupo Especial

2ª parte : Primeiro Grupo

3ª parte : Segundo Grupo, etc...

(execução: imediata)

I. CARNAVAL DE TODOS OS TEMPOS

Depoimento com os remanescentes dos diversos grupos que participam ou participaram do carnaval brasileiro (Exemplos: Ranchos, Grandes Sociedades, Frevo, Bloco Sujo, Bandas, etc.) – todos os depoimentos serão gravados e fotografados. (Execução: imediata).

II. CLUBE DO CHORO.

Resgate do único gênero musical carioca, apresentação de novos e antigos chorões. Estas apresentações poderão fazer parte no calendário turístico na cidade. Shows semanais. (Execução: imediata)

III. EXPOSIÇÕES

Organização de exposições. Estas poderão ser fotográficas, ou de acervos das Escolas, fantasias premiadas, instrumentos musicais, adereços, enfim de tudo que componha o mundo carnavalesco. Esta exposição poderá ser itinerante, divulgando o carnaval e seu museu pelos Estados Brasileiros, e outros países. (execução: Médio – Prazo)

IV. OFICINA ÁUDIO – VISUAL.

Criação de um grupo para elaborar trabalhos sobre o carnaval, enfocando as diversas óticas em que ele pode ser observado (Estudos: Sociais, Antropológicos, Políticos e etc.). (execução: médio – prazo)

V. AMOSTRA DE SAMBA DE QUADRA.

Apresentação semanal de compositores de Escolas de Samba e Blocos, mostrando seu sambas. Todas as apresentações serão gravadas. (execução: imediata).

VI. *BANCO DE DADOS*

Processar em disquetes informações sobre o acervo do Museu e suas atividades; registrar todas as informações sobre desfiles das Escolas de Samba desde sua origem. (execução: médio e longo prazo).

VII. *FORMAÇÃO DE PLATÉIA.*

Treinamento de monitores para o serviço de recepção de Escolas Públicas. O objetivo é criar no estudante o elo entre a **Educação** e sua **Identidade Cultural**. (execução: médio – prazo).

VIII. *ENCONTROS / SEMINÁRIOS*

- ❖ 1º Encontro dos Animadores Culturais (Festeiros do Estado do Rio de Janeiro).
 - ❖ Seminário: Museu do Carnaval e o Turismo do Rio de Janeiro.
 - ❖ 1º Encontro Brasileiro das Velhas – Guardas.
 - ❖ Seminário: O Carnaval e os Carnavalescos
- (execução: médio prazo)

IX. *CURSOS*

Criação de cursos livres para guias turísticos, agentes de viagem, público em geral . Temas: Carnaval no rio, O Museu e a Comunidade do Samba, Música e Enredo, processo Criativo, Diretor de Harmonia, Ensaio e Desfile, etc..(execução: médio – prazo)

X. *CENTRO – PESQUISA*

Desenvolver o centro de pesquisa do Museu do Carnaval, criando grupo de estudos, e equipando o setor de informática e vídeo.

XI. *ROTEIRO TURÍSTICO.*

Reinício das conversações com a Associação das Agências de Viagens e Sindicato das Empresas de Turismo do Rio de Janeiro para colocar o Museu do Carnaval no roteiro turístico da cidade.

XII. *OUT – DOOR*

Colocação de um Out – door no terreno do Museu do Carnaval, com patrocínio informando a programação em execução.

XIII. *VERBA DO PATROCÍNIO CARNAVAL/92.*

Colocação de uma verba para o Museu do Carnaval no contrato que a RIOTUR fará para os patrocínios do carnaval/92.

O calendário das atividades do Museu do Carnaval será elaborado em conformidade com os itens acima desenvolvidos.

“DIREÇÃO”

A estrutura administrativa de um Museu caminha por territórios especializados. Procedimentos como catalogação, fichamento, inventários, microfilmagens, vídeo tapes, computadores, etc. Exigem pessoal técnico composto por museólogos, pesquisadores, arquivistas, documentaristas, bibliotecários, operadores diversos, receptivos etc.

No estágio atual do museu do carnaval esse corpo técnico pode ser reduzido, mas não excluído totalmente.

O pessoal técnico e o não especializado deve ser distribuído em áreas ou núcleos de atuação: administrativo, pesquisa e projetos e eventos e animação.