



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

PAULO VINICIUS DA SILVA

**“VOU INVADIR O NORDESTE, SEU CABRA DA PESTE”:
Representações sobre o Nordeste nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro (1970 – 1979)**



Recife

2023

PAULO VINICIUS DA SILVA

“VOU INVADIR O NORDESTE, SEU CABRA DA PESTE”:

Representações sobre o Nordeste nas Escolas De Samba do Rio De Janeiro (1970 – 1979)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes

Linha de Pesquisa: Cultura e Memória

Orientadora: Professora Doutora Isabel Cristina Martins Guillen

Recife

2023

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

S586v Silva, Paulo Vinícius da.
"Vou invadir o Nordeste, seu cabra da peste" : representações sobre o Nordeste nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro (1970 – 1979) / Paulo Vinícius da Silva. – 2023.
120 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Isabel Cristina Martins Guillen.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Escolas de samba. 3. Samba-enredo. 4. Carnaval. 5. Brasil, Nordeste. 6. Bahia. I. Guillen, Isabel Cristina Martins (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2023-120)

PAULO VINICIUS DA SILVA

“VOU INVADIR O NORDESTE, SEU CABRA DA PESTE”:

Representações sobre o Nordeste nas Escolas De Samba do Rio De Janeiro (1970 – 1979)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração “sociedades, culturas e poderes”, linha de pesquisa “cultura e memória”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.
Aprovada em: 05/06/2023

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a Isabel Cristina Martins Guillen

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Mário Ribeiro dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de Franca Lima

Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia

Recife

2023

Dedico esse trabalho a Márcia, minha mãe, Pedro, meu pai e Amanda, minha companheira.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender os discursos sobre a região Nordeste contidos nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro durante a década de 1970. Notamos que a partir dos anos 1960 essas agremiações carnavalescas passam a pautar constantemente a região Nordeste em seus enredos. A década seguinte foi responsável pelo maior número de enredos sobre o Nordeste durante todo o século XX. Assim, objetivamos compreender: quais os discursos apresentados por essas escolas de samba sobre o Nordeste brasileiro? Essa pesquisa utilizou como documentação os jornais do Rio de Janeiro contidos na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, em especial o Jornal do Brasil, devido a grande quantidade de matérias sobre essa temática. Nosso referencial para realização de um debate historiográfico pode ser dividido em dois grupos, autores que pesquisam as Escolas de Samba e a temática do Nordeste. Entre os primeiros, podemos destacar Monique Augras, Luiz Antônio Simas, Sérgio Cabral e César Maurício Batista da Silva. Acerca das discussões sobre o Nordeste, destacamos Durval Muniz de Albuquerque Jr, Gilberto Freyre. Ao final da pesquisa foi possível constatar que ao longo dos anos 1970 a abordagem das temáticas nordestinas compõe uma exaltação do Brasil e de sua cultura. A utilização do conceito “Nordeste” é feita majoritariamente junto a Estados que compõem a divisão regional do país anterior à década de 1970. A Bahia não deixa de ser entendida como parte da região Nordeste, mas frequentemente é apresentada como um espaço à parte, peculiar e original: o tema mais apresentado pelas escolas de samba ao longo da década de 1970. A partir de 1975, a crise econômica vivida pelo país junto ao cenário de abertura política estimulou a apresentação de enredos críticos à pobreza, ao desmatamento e demais problemas vividos no país. Sobre a região Nordeste, alguns desfiles abordaram a fome, a seca, a imigração e demais problemas associados à região Nordeste. Este espaço passa a ser apresentado não apenas pelas suas belezas naturais e manifestações culturais, mas também a partir de enredos literários, sobre o arraial de Canudos e a obra de Euclides da Cunha.

Palavras-chave: escolas de samba; samba-enredo; carnaval; Nordeste; Bahia.

ABSTRACT

This work aims to understand the discourses about the Northeast region contained in the parades of the samba schools in Rio de Janeiro during the 1970s. The following decade was responsible for the largest number of plots about the Northeast throughout the 20th century. Thus, we aim to understand: what are the discourses presented by these samba schools about the Brazilian Northeast? This research used as documentation the newspapers of Rio de Janeiro contained in the digital library of the National Library, especially the *Jornal do Brasil*, due to the large amount of articles on this subject. Our reference for carrying out a historiographical debate can be divided into two groups, authors who research Samba Schools and the theme of the Northeast. Among the former, we can highlight Monique Augras, Luiz Antônio Simas, Sérgio Cabral and César Maurício Batista da Silva. About the discussions about the Northeast, we highlight Durval Muniz de Albuquerque Jr, Gilberto Freyre. At the end of the research, it was possible to verify that throughout the 1970s the approach to Northeastern themes composes an exaltation of Brazil and its culture. The use of the concept “Northeast” is mostly made with States that make up the regional division of the country prior to the 1970s. Bahia is still understood as part of the Northeast region, but is often presented as a separate, peculiar space. and original: the theme most presented by samba schools throughout the 1970s. From 1975 onwards, the economic crisis experienced by the country together with the scenario of political openness stimulated the presentation of plots critical of poverty, deforestation and other problems experienced in the country. Regarding the Northeast region, some parades addressed hunger, drought, immigration and other problems associated with the Northeast region. This space is now presented not only for its natural beauties and cultural manifestations, but also based on literary plots, about the Canudos festival and the work of Euclides da Cunha.

Keywords: samba schools; samba-enredo; carnival; North East; Bahia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	CAPÍTULO 01: Os intelectuais e os discursos carnavalescos: as escolas em disputa.....	18
2.1	A INVENÇÃO DO SAMBA-ENREDO.....	20
2.2	O ENREDO ENQUANTO DISCURSO INSTITUCIONAL DAS ESCOLAS DE SAMBA.....	29
2.3	A CONSTRUÇÃO DO CARNAVALESCO COMO PERSONAGEM CENTRAL.....	46
3	CAPÍTULO 02: A emergência conceitual do Nordeste brasileiro.....	53
3.1	O NORDESTE COMO INVENÇÃO DA POLÍTICA.....	55
3.2	O NORDESTE COMO INVENÇÃO DA LITERATURA.....	59
3.3	A EMERGÊNCIA DO NORDESTE ENTRE AS ESCOLAS DE SAMBA.....	73
4	CAPÍTULO 03: O NORDESTE A PARTIR DAS ESCOLAS DE SAMBA (1970-1979).....	81
4.1	ORGANIZAÇÃO E CONFLITOS NOS DESFILES DOS ANOS 1970.....	82
4.2	A EMERGÊNCIA DO NORDESTE E OS “CARNAVALESCOS NORDESTINOS”...89	
4.3	O NORTE E O NORDESTE COMO REPRESENTANTES AUTÊNTICOS DO FOLCLORE BRASILEIRO.....	96
4.4	ENREDOS SOBRE PERNAMBUCO.....	102
4.5	BAHIA: ORIGEM, TRADIÇÃO E MODERNIDADE.....	104
4.6	“MARCADO PELA PRÓPRIA NATUREZA”: O NORDESTE E A SECA.....	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
	REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

*Vou invadir o Nordeste, seu cabra da peste
Sou Mangueira
No forró, no xaxado os filhos do chão rachado
Vêm com a Estação Primeira
Estação Primeira de Mangueira (2002).*

No carnaval de 2002, ano do samba-enredo que abre esse texto e com o qual a Estação Primeira de Mangueira se sagrou campeã, eu tinha 8 anos de idade. Por ser muito jovem, eu não reunia condições para compreender estar a viver um ano marcante na história da nova república brasileira. Em julho, eu acordava com meu pai de madrugada para assistir aos jogos da copa do mundo disputada na Coreia do Sul e Japão, da qual a seleção brasileira seria campeã. Em outubro do mesmo ano, o país elegeria pela primeira vez um ex-metalúrgico, líder sindical e pernambucano para a presidência da república. Eu demorei anos para compreender a dimensão desses eventos.

Por ser filho de pai e mãe evangélicos, o carnaval tinha para mim significado bem diferente se comparado à maioria dos pernambucanos. Ao invés de ir para o Recife Antigo ou para as ladeiras de Olinda, eu passei minha infância descansando e assistindo televisão durante os quatro dias do feriado carnavalesco. Não que isso me incomodasse. Em pouco tempo, ligar a televisão nas noites de carnaval passou a ser um dos momentos do ano mais aguardados para mim.

O problema que lanço à historiografia é sobre a possibilidade de mapear os discursos sobre a região Nordeste contidos nos desfiles das escolas de samba. O título desse trabalho, em referência ao enredo da escola de Cartola e Jamelão, é uma homenagem a um dos desfiles que me motivaram a iniciar meus estudos de pós-graduação.

O primeiro ano do qual me lembro de ter assistido os desfiles pela televisão é 2006. A memória mais forte que tenho daquele carnaval é sobre o desfile da Beija-flor de Nilópolis em homenagem à cidade mineira de Poços de Caldas, escola para a qual eu passei a torcer desde então. Sempre entendi minha relação com o samba carioca como uma paixão, um hobby. Durante a graduação não entendi este tema como um potencial objeto de pesquisa, provavelmente por morar longe do Rio de Janeiro, em Pernambuco. Pensava que um trabalho acadêmico de pós-graduação sobre o samba carioca não seria possível de ser desenvolvido longe dos arquivos não digitalizados da LIESA¹, Museu da Imagem e do Som, Museu do Samba

¹ Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, entidade de direito privado criada em 1984 e que organiza os desfiles do primeiro grupo, hoje chamado de grupo especial.

e demais acervos localizados no Rio e, portanto, um trabalho como esse talvez não fosse possível de se realizar a partir de Recife.

Em 2019, depois de conversar com alguns professores, decidi dar razão a vários amigos e passei a estudar as Escolas de Samba enquanto objeto de pesquisa, visando cursar o mestrado na UFPE. Entre o final de 2018 e o início de 2019 eu havia lido o livro do professor Durval Muniz de Albuquerque Jr, fruto de sua tese de doutorado, chamado *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*². A coincidência temporal entre a leitura dessa obra junto a apresentação de alguns enredos sobre a região Nordeste nas competições daquele ano (2019), me fizeram questionar se havia condições de desenvolver uma pesquisa que associasse escolas de samba e os discursos sobre a região Nordeste contidos em seus desfiles.

Naquele ano, a União da Ilha do Governador apresentou-se com o enredo “*A peleja poética entre Rachel e Alencar no avarandado do céu*” (2019), sob a coordenação do carnavalesco Severo Luzardo. Após a leitura de *A Invenção do Nordeste* foi difícil não sentir a sensação de estranhamento ao ver, mais uma vez, a região Nordeste representada a partir da seca, sol escaldante, chão rachado, da cultura artesanal e, é claro, do sotaque de seus habitantes, exemplificado pelo “vixi Maria”.

Pesquisei enredos sobre essa temática em anos anteriores. Fiz um levantamento inicial de todos os títulos de desfiles desde 1932 (primeiro ano de competição promovida pela prefeitura entre as escolas de samba) até o desfile daquele ano e notei que havia dezenas de desfiles produzidos pelas escolas sobre a região Nordeste, principalmente dos anos 60 em diante. Compilei essas informações em uma planilha com a utilização do programa Excel. Organizei os desfiles a partir do ano de apresentação, agremiação autora e título do desfile para facilitar o acesso constante a esses títulos. É importante destacar que os critérios utilizados para classificar os enredos como inseridos na temática nordestina mudaram ao longo da pesquisa. Mas, com o tempo cheguei à conclusão que classificar os enredos como forma de selecionar quais seriam lidos com maior atenção poderia me fazer perder conteúdos potencialmente ricos em desfiles cujo título não fazia alusão à temática de nossa pesquisa.

Fiz a leitura de todos os sambas-enredo e sinopses disponíveis no site Galeria do Samba³, cujo conteúdo foi muito valioso e facilitador para esta pesquisa. As informações contidas nesse site são uma compilação de dados obtidos principalmente em jornais e livros. Da maioria dos desfiles ocorridos entre os anos 1930 e 1950, dispomos do título da apresentação, nomes de alguns integrantes da escola (carnavalesco, presidente da agremiação, mestre-sala e porta-

² ALBUQUERQUE, Júnior. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009.

³ < <https://www.galeriadosamba.com.br/>>; acessado em 04/05/2022.

bandeira, diretor de carnaval, intérprete de samba-enredo, compositores) e do(s) samba(s) utilizados. As sinopses de poucos desfiles dessas primeiras décadas foram preservadas. A partir dos anos 60, com o crescente interesse da imprensa por essas agremiações carnavalescas, notamos um aumento da preservação não só dos sambas, mas sobretudo das sinopses dos desfiles, documento de grande valor para a compreensão do enredo sob a perspectiva do carnavalesco, personagem geralmente responsável por sua redação.

No primeiro capítulo apresentaremos uma análise qualitativa dos temas geralmente apresentados pelas agremiações nessas primeiras décadas. A classificação quantitativa inicialmente feita sobre os enredos para avaliar a viabilidade de desenvolver esta pesquisa não foi descartada, pois me ajudou a concluir que até os anos 60 a região Nordeste pouco foi abordada pelas escolas de samba. Levando-se em consideração que até esta década o Estado da Bahia não integrava a região Nordeste, podemos citar que a região só foi tema central de dois desfiles: Pesca Nordeste (União de Braz de Pina, 1949) e Exaltação a Recife (Aprendizes de Lucas, 1953). Infelizmente não dispomos das letras dos sambas tampouco das sinopses, problema comum de se encontrar ao estudar essas primeiras décadas de competição entre as escolas.

Além disso, notei em pesquisas feitas no Google Acadêmico, plataforma *SciELO* e repositórios de algumas universidades brasileiras que, apesar da região Nordeste ser temática constante nos desfiles das últimas décadas, não havia trabalhos que objetivassem compreender quais os discursos sobre esse espaço apresentado por essas agremiações. Assim, este trabalho tem a pretensão de colaborar com a historiografia das escolas de samba ao preencher essa lacuna sobre sua história.

Além de sambas-enredo e sinopses, os periódicos fizeram parte da documentação utilizada. Notamos que muitos livros sobre as escolas de samba utilizaram o *Jornal do Brasil*, um dos periódicos de maior circulação no Rio de Janeiro nos anos 70, como fonte de pesquisa. Além de contar com muitas matérias sobre as escolas de samba, principalmente nos meses anteriores ao carnaval, ele contava com colunas voltadas para a festa de momo. Como o JB foi um jornal de grande circulação e que abordou o carnaval de maneira constante, recorri a outros títulos apenas quando julgava necessário. Alguns deles foram o *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal* (RJ) e *O Globo*. Com exceção deste último, todos os outros estão disponíveis no acervo da hemeroteca digital. O *Jornal do Brasil* (JB) foi observado durante toda a década de 1970, a partir da utilização do recurso de palavras-chave (utilizamos a expressão “Escola de Samba”).

No JB encontramos matérias e colunas sobre diversos assuntos relacionados à competição entre as escolas. Em primeiro lugar, podemos destacar críticas mais gerais sobre a organização dos desfiles promovida pelo poder público. Por isso, discutiremos no terceiro capítulo a organização do evento, bem como as principais críticas feitas pelos integrantes das escolas de samba à competição.

Além disso, o crescimento do público interessado por desfiles faria da Avenida Presidente Vargas (local onde as escolas passaram a desfilar a partir de 1976) um espaço pequeno para um evento que atraía cada vez mais espectadores do Brasil e do exterior. Empresas aéreas passaram a incluir ingressos para assistir aos desfiles em seus pacotes de viagens. Nas matérias após os desfiles, são denunciados transtornos, engarrafamentos, destruição de patrimônio público, demora na montagem e desmontagem das arquibancadas. Assim, um espetáculo tão grandioso demandaria a construção de um espaço de acordo com essa crescente demanda.

Além disso, encontramos no JB análises dos enredos a serem apresentados pelas escolas, entrevistas com carnavalescos, compositores, presidentes das agremiações. Muitas vezes notamos também informações sobre insatisfações de alguns integrantes com a escolha de um samba. Embora praticamente não tenhamos encontrado imagens cuja qualidade permitisse utilizar fantasias e alegorias como objetos de análise, muitas dessas matérias trazem descrições e compreensões sobre os desfiles, a narrativa utilizada, falhas técnicas e palpites sobre vencedores.

O período contém também descrições dos enredos apresentados pelas Escolas e análises das temáticas. Após os desfiles, encontramos resumos de cada um deles, opiniões dos jornalistas sobre quais os favoritos para o título e quais foram as melhores exhibições. O jornal também conta com entrevistas com alguns carnavalescos sobre o enredo a ser apresentado por sua agremiação.

Como ficará claro ao longo deste trabalho, a documentação do *Jornal do Brasil* foi fartamente utilizada durante a escrita do texto. As matérias, entrevistas e análises nos possibilitam compreender a noção de Nordeste presente em diversos personagens bem como compreender algumas das motivações em abordar a região.

O livro *O Brasil do Samba-enredo*⁴, de Monique Augras, foi inicialmente tomado como referência. Pois nele, a pesquisadora objetiva compreender como as escolas de samba representaram o Brasil em suas letras. Assim, surgiram as primeiras questões que este trabalho

⁴ AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

se propõe a responder: como os desfiles das agremiações do Rio de Janeiro representam a região Nordeste?

O recorte temporal de nossa pesquisa é a década de 1970 pois, segundo o levantamento elaborado sobre os enredos acerca do Nordeste, esse foi o período no qual as escolas mais apresentaram essa temática. O que explica esse maior interesse das escolas de samba a partir dos anos 60 e sobretudo nos anos 1970 por esse espaço regional? Em síntese, os primeiros objetivos desse trabalho são: identificar discursos sobre o Nordeste contidos nos enredos das agremiações a partir de uma relação com a produção historiográfica brasileira sobre a região. E compreender as modificações ocorridas na abordagem sobre a região Nordeste ao longo dos anos 1970.

No primeiro capítulo discuti a produção intelectual sobre as escolas de samba. Boa parte das obras que compõem esse debate foram escritas por integrantes das agremiações como Candeia, Haroldo Costa e Raquel Valença. Esses autores frequentemente apresentam uma leitura que reafirma uma memória exaltadora das agremiações. Isso se deve, em parte, ao grau de proximidade afetiva que eles têm com suas escolas. Apesar disso, não se pode negar que eles trazem relatos e informações de valor inestimável. Nessas obras encontramos também trechos de matérias escritas por jornais, lista de letras e partituras de sambas apresentados pelas agremiações.

Pela importância que os sambas-enredo e sinopses tiveram nesse trabalho, foi necessário discutir os conceitos de enredo e samba-enredo, os significados que eles adquirem nos desfiles, bem como sua historicidade. O samba-enredo não existiu desde o início dos desfiles, inicialmente era comum a improvisação de letras. Depois passou a haver a obrigatoriedade de apresentá-los com uma letra fixa e previamente apresentada. Outro motivo de debate entre pesquisadores é que nem sempre havia uma conformidade entre temática apresentada e a letra do samba. Já o enredo, embora existisse no sentido de tema, adquire outros significados tais como a necessidade de apresentar-se textualmente e, anos depois, a adequação estética, modificação esta geralmente atribuída a Paulo da Portela.

Além disso, abordei a formação dessas agremiações e sua relação de negociação com o Estado e imprensa como parte de uma tentativa de aceitação no espaço urbano. César Maurício Batista da Silva⁵ entende as Escolas de samba como organizações a partir das quais os negros e pobres se articulam e se organizam para dialogar com o Estado. O enredo e a letra do samba

⁵ SILVA, César Maurício Batista da. Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

são alguns dos instrumentos utilizados nesse complexo processo de negociação. Nesse sentido, a relação entre Estado e sambistas é composta por disputas, negociações, concessões, cooptações e enfrentamentos. Monique Augras resume bem esse argumento quando afirma que:

Desde as origens até nossos dias, o objetivo precípua das agremiações populares, e não apenas as carnavalescas, tem sido a sobrevivência. O enquadramento nos ditames dos patrocinadores, em vez de adesismo indiscriminado, expressa sobretudo saudável pragmatismo⁶.

Como ficará claro ao longo do primeiro capítulo, este trabalho entende essas agremiações carnavalescas como instituições cujos personagens estão em permanente disputa pela sua hegemonia. Embora as agremiações se apresentem na avenida a partir de um discurso institucional e, portanto, compondo uma totalidade musical, estética e temática (um enredo, uma música, fantasias e alegorias que precisam ter coerência entre si) os meses anteriores ao domingo e a segunda de carnaval são repletos de disputas entre diferentes setores da agremiação: diretoria, compositores, velha guarda e carnavalescos.

Nesse sentido, alguns personagens adquirem maior centralidade nas disputas internas, fenômeno esse que talvez precise ser mais detalhadamente explicado a partir de uma perspectiva historiográfica em outro trabalho. A partir dos anos 60, a figura do carnavalesco-acadêmico ganha força dentro das escolas de samba cariocas. Geralmente, os pesquisadores identificam como marco dessa mudança a chegada de Fernando Pamplona à Acadêmicos do Salgueiro.

A presença, cada vez maior, de profissionais da Escola de Belas Artes nas escolas de samba a partir da segunda metade dos anos 50, acentua uma disputa discursiva. De um lado estavam aqueles que consideravam o resultado da presença desses personagens como uma invasão dos brancos sobre os espaços da cultura negra, antes marginalizada. Outros celebraram o crescimento da participação desses novos personagens devido ao maior público interessado pelas escolas, o que possibilitava maiores investimentos na competição. Além disso, os títulos conseguidos por esses novos personagens tornaram sua presença cada vez mais constante e disseminada nas diversas escolas.

Frequentemente alguns livros celebram o encontro de integrantes vindos da Escola de Belas Artes (EBA) como Pamplona, Arlindo Rodrigues e demais artistas com as escolas de samba. Simas e Fabato⁷ entendem que nos anos 60 ocorre uma série de modificações nos desfiles, das quais os artistas vindos da EBA são personagens centrais. Conforme essa corrente

⁶ AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.39.

⁷ SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

de pensamento, nesse período as escolas passam a apresentar temas mais distantes dos discursos oficiais promovidos pelo Estado.

As escolas deixariam de apresentar majoritariamente temas tais como Exaltação a Tiradentes, a Getúlio Vargas e a República e passariam a levar à avenida enredos como o Quilombo dos Palmares e personagens negras como Xica da Silva. Além das alterações temáticas, teria havido também modificações estéticas a partir da utilização de novos materiais. A esse conjunto de mudanças a historiografia deu o nome de Revolução Salgueirense. Sobre o encontro de Fernando com o Salgueiro, ocorrido após o carnaval de 1959, Simas e Fabato (2015) destacam:

Fernando aceitou, mas com uma condição, já que nunca foi sujeito de entregar qualquer sim ou não de bandeja, parte do seu show genial e genioso: queria lançar um enredo africano, louvar Palmares, gritar o canto de Zumbi, transcender para sempre os limites dos temas quadrados e enquadrados pela visão oficial dos livros didáticos⁸.

Contudo, só recentemente surgiram questionamentos na academia ao ineditismo temático supostamente implementado pelo Salgueiro nos anos 1960. Entre as diversas alterações promovidas a partir da nomeada Revolução Salgueirense estaria o crescimento da importância atribuída aos carnavalescos. Eles passaram a ser personagens centrais na elaboração dos enredos, desenho das fantasias, escrita da sinopse e fariam parte da decisão do samba a ser apresentado.

A nosso ver, a explicação para o crescimento das temáticas sobre o Nordeste nos anos 60, não pode ser explicada sem antes discutir a maior importância atribuída a esses personagens. A década de 1960 não inaugura a participação de intelectuais com formação acadêmica, bailarinos e cenógrafos nas escolas de samba, mas é nesse período que a presença deles se torna constante. Além disso a chegada deles em algumas escolas é interpretada como símbolo de inovação, leitura essa que atrai novos personagens. Por isso, no primeiro capítulo discutimos o crescimento da importância atribuída ao carnavalesco no universo das escolas de samba.

No segundo capítulo, este trabalho discutirá a emergência de conceitos como Nordeste, nordestino e cultura nordestina. Para isso, utilizei autores como Durval Muniz, Gilberto Freyre, Djacir Menezes, Celso Furtado e Dênis Bernardes. Em suas principais obras Durval Muniz⁹

⁸ SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015. p.73.

⁹ ALBUQUERQUE, Júnior. A invenção do Nordeste e outras artes. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009.

IDEM. Nordestino: invenção do “falo”; uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2ª Ed. 2013.

IDEM. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

IDEM. “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

defende que o Nordeste é um conceito formulado com contribuições das mais diversas áreas. O autor demonstra como na política, o problema das estiagens foi frequentemente instrumentalizado para disputar o orçamento público da União. Já intelectuais como Gilberto Freyre e Djacir Menezes contribuíram, cada um à sua maneira, para formar imagens sobre o Nordeste, seja associado à cana-de-açúcar, seja à seca. Por isso algumas de suas obras como “Casa Grande & Senzala”, “Nordeste” e “O outro Nordeste”¹⁰ farão parte do referencial deste trabalho.

A partir dos anos 1940, o Estado brasileiro cria instituições cujos objetivos eram auxiliar na compreensão do país e de suas peculiaridades regionais. A criação do IBGE (em 1942) e da SUDENE (em 1959) impactam não só na configuração política pensada para a região Nordeste, bem como nas leituras que se fez em torno dela. Neste capítulo pretendemos confirmar a hipótese segundo a qual, a maior atenção dada pelo Estado brasileiro a essa região a partir dos anos 60 contribuiu para que as escolas de samba tematizassem esse espaço com maior frequência nos enredos.

Nem sempre essa região do país é tematizada a partir da utilização do conceito de Nordeste. Na maioria dos enredos as escolas optaram por apresentar as chamadas “culturas estaduais”. Essas muitas vezes complementam, dialogam e se associam à chamada cultura nordestina. Contudo há também conceitos que entram em enfrentamento com a dita cultura regional. Nessa parte do capítulo discutimos sobretudo a “baianidade” e a “pernambucanidade” e como esses conceitos se relacionam com o de Nordeste.

Retomaremos o debate do primeiro capítulo sobre a centralidade atribuída aos carnavalescos a partir dos anos 60 para afirmar que o maior aparecimento das temáticas nordestinas também está relacionado à chegada de carnavalescos vindos da região Nordeste tais como Fernando Pinto e Joãozinho Trinta.

No desfile mangueirense com o qual iniciei essa introdução, o carnavalesco Max Lopes decidiu celebrar a brasilidade a partir da apresentação das manifestações culturais associadas a um espaço geográfico do país: a região Nordeste. A comissão de frente, cuja coreografia foi elaborada pelo dançarino e coreógrafo Carlinhos de Jesus, trazia os personagens Lampião e Maria Bonita celebrando seu casamento, alegres na avenida. Quem diria! Se há cem anos o cangaço era representado em vários jornais como movimento de pessoas cruéis, assassinas e

¹⁰ FREYRE, Gilberto. Nordeste. São Paulo: Global. 7ª ed, 2004.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro, Record, 1992.

MENEZES, Djacir. O outro Nordeste. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1937.

violentas o carro abre-alas trazia cangaceiros vestidos de branco e segurando bandeiras na mesma cor. O título dado a alegoria foi “cangaceiros da paz”.

Assistir novamente a esse desfile em 2019 (disponível na plataforma de vídeos *YouTube*¹¹) foi um dos incentivos que tive para a realização desse trabalho. Esta obra mangueirense, apresenta, de um lado, o “Brasil com Z”. Nele os colonizadores, chamados de “cabras da peste”, tentavam se apoderar do território brasileiro. Em contraponto haveria o “Brasil com S” que seria insubmisso, bravo, guerreiro e ao mesmo tempo festivo. Ainda segundo a apresentação da comissão de frente, a simbiose entre bravura e alegria poderia ser simbolizada pelo Cangaço. O bando de Lampião seria bom de bala, mas também na dança do xaxado. O Brasil com S defendido pelo enredo é composto por um conjunto de manifestações culturais geralmente associadas à região Nordeste. O Brasil original seria um espaço nordestino idealizado no qual constam Lampião, Maria Bonita, o sertanejo, cenários rurais e uma cultura artesanal.

Como compreender essas modificações nas formas de se representar as manifestações culturais? Com a leitura da obra do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr pude compreender como a região Nordeste é pensada e constituída com a participação de intelectuais, políticos, jornalistas e demais personagens. Além disso, este autor discute a constituição de gênero do personagem nordestino. Este é frequentemente associado à masculinidade, virilidade e força. Este autor demonstra como imagens antes associadas ao arraial de Canudos, ou ao cangaço são atualizadas para constituir a identidade cultural nordestina. Durval nos lembra sobre a necessidade de não se confundir o evento com as leituras que se faz sobre ele. Além disso, mais importante que saber se os “cangaceiros da paz” apresentados pela Mangueira portam fidelidade na documentação sobre o cangaço, é compreender como é possível e a partir de quais ferramentas é possível construir essa leitura sobre ele.

Por isso, na parte final do segundo capítulo, utilizei o debate historiográfico acima para compreender as representações regionais elaboradas pelas escolas de samba dos anos 1930 até os anos 1960, período anterior ao recorte que será tema do terceiro capítulo. O objetivo foi notar intersecções entre o debate historiográfico, as ações implementadas pelo Estado, os discursos contidos na imprensa escrita e o conteúdo dos desfiles. No terceiro capítulo pretendemos concluir o objetivo inicial dessa pesquisa: compreender os discursos elaborados pelas escolas de samba nos anos 70 sobre a região Nordeste.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=uJm1Gpz9-UA&t=976s>; Acesso em agosto de 2022.

Nos anos 70 já havia um amplo interesse da imprensa escrita em apresentar matérias e artigos de opinião sobre os desfiles. Também por essa razão há maior acesso a sinopses e sambas-enredo. Além disso, desde a década anterior os sambas eram anualmente gravados em estúdio. Ou seja, há uma maior variedade de documentação que nos possibilita conhecer, por exemplo, críticas, debates e opiniões de compositores sobre seus sambas ou de carnavalesco sobre os enredos. Há aqui uma maior circulação de informações devido à dimensão que essa festa adquiriu.

Na década de 1970, o IBGE buscou reclassificar as regiões do Brasil a partir de critérios econômicos, sociais e físicos. Desde então o Brasil é dividido geograficamente pelas cinco regiões atuais. Além dos estados que já compunham o Nordeste, foram incorporados Bahia e Sergipe. Além de ser o período no qual é demarcado o espaço atual da região nordeste, a década de 1970 também é o recorte temporal no qual a região mais foi tema entre as escolas de samba: ao todo encontramos 54 enredos, maior número registrado por nosso levantamento. Por isso, pretendemos verificar como a nova divisão proposta pelo Estado brasileiro nos anos 70 é incorporada pelas escolas de samba.

Há correspondência entre as representações construídas nas escolas de samba sobre cultura popular e sobre o Nordeste com os escritos de intelectuais como Gilberto Freyre? É importante lembrarmos que, para Gilberto Freyre, em *Nordeste*, é principalmente em Pernambuco que se forma uma identidade nacional, baseada na cultura histórica das grandes plantations de açúcar e baseadas no trabalho escravo. Desde os anos 1920, essa identidade foi sendo disputada nacionalmente, até ficar circunscrita à identidade regional nordestina, associada por outros intelectuais também ao sertão. Nomearemos essa parte do capítulo de “discursos Freyrianos”. Essas representações de Nordeste como o sertão inclemente, árido e primitivo, foram cunhadas em grande medida por Euclides da Cunha principalmente em seu livro *Os sertões*. Em que medida essa obra é referência para os integrantes das escolas de samba? Nomearemos essa parte do capítulo de “Sol, seca e discursos Euclidianos”. Por fim, será nosso objetivo compreender por que a Bahia é o tema mais frequentemente apresentado nos desfiles. Como compreender a maior visibilidade da Bahia nos enredos das escolas de samba? É a parte dessas questões que nossa pesquisa objetiva compreender as razões desse maior interesse das escolas de samba pelo Nordeste na década de 1970.

1 CAPÍTULO 01: Os intelectuais e os discursos carnavalescos: as escolas em disputa.

O livro “*As escolas de samba do Rio de Janeiro*”¹² é frequentemente utilizado como obra inicial para compreender o samba carioca. Seu autor, Sergio Cabral, apresenta uma narrativa cronológica iniciada com as manifestações carnavalescas anteriores ao século XX. Sua escrita baseia-se em sua experiência jornalística iniciada nos anos 50, entrevistas orais realizadas com diversos personagens (algumas delas transcritas na segunda parte do livro) e matérias de jornais.

É crescente a quantidade de livros publicados a partir da segunda metade dos anos 70 com o objetivo de reunir memórias sobre as escolas de samba. Em 1978, Candeia e Isnard publicam *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Em 1980, Marília Barbosa da Silva, Carlos Cachaça e Arthur de Oliveira Filho apresentam *Fala, Mangureira!* No ano seguinte Rachel Valença e Suetônio Valença publicam *Serra, Serrinha, Serrano* e pouco tempo depois foi a vez de Haroldo Costa com o seu título *Salgueiro: academia do samba*. Além dessas, há também *O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista*, publicado pelo sambista Nei Lopes¹³.

Como se pode notar, algumas dessas obras geralmente têm uma agremiação como temática central e a partir dela narram sua formação, principais personagens, dificuldades existentes nos primeiros anos, enredos apresentados e campeonatos conquistados. A maioria dessas obras guarda outra semelhança: criticam algumas modificações ocorridas nas escolas e em seus desfiles, principalmente a partir dos anos 60. Além disso, sugerem alterações ou elaboram previsões sobre o futuro da festa.

Segundo estas perspectivas, as agremiações teriam se afastado de suas tradições, deturpando-as. Para Candeia, o samba no pé e a poesia musical teriam sido sobrepujados pelo gigantismo alegórico dos carros e o luxo das fantasias. Os sambas-enredo mais curtos, pensados para atender ao mercado fonográfico e refrões simples para fácil memorização não deveriam ser os predominantes. Em um trecho de *Fala Mangureira!* lê-se: “O que não resta dúvida é que começaram também a fazer sambas-enredo como máquinas. É tudo uma mesma pasta de muitos

¹² CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

¹³ Obras citadas: CANDEIA & ISNARD. *Escola de Samba: Árvore que esqueceu a raiz*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

SILVA, Marília T. Barboza; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Fala, Mangureira!* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

VALENÇA, Raquel & VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

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

LOPES, Nei. *O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

decibéis, muito mau gosto e infinita apelação”¹⁴. Em sentido semelhante, Candeia e Isnard escrevem:

Com relação ao samba-enredo queremos deixar claro que várias foram as tentativas feitas nos últimos tempos no sentido de desmoralizar o seu estilo, mas a realidade mostrou que os melhores trabalhos, aqueles que se perpetuaram, preservam suas raízes e que as falsas mudanças foram imediatistas, atenderam ao momento e perderam-se, esvaziaram-se diante daqueles compositores ligados à forma tradicional predominante¹⁵.

A exceção a essa corrente crítica de pensamento é a obra escrita por Haroldo Costa (1984) sobre o Salgueiro. Neste livro, ele exalta uma série de pioneirismos geralmente atribuídos a esta agremiação. A Academia seria a escola das inovações temáticas e cenográficas. Essas alterações teriam renovado ou até revolucionado (expressão frequentemente utilizada por Haroldo Costa) a maneira de desfile predominante entre as escolas de samba. Os protagonistas da Revolução Salgueirense teriam sido uma série de artistas ligados à Escola de Belas Artes, cujo grande símbolo seria o professor Fernando Pamplona.

Em sentido diverso, Candeia e Isnard demonstram incômodo com a presença cada vez maior da cultura norte-americana nas apresentações. Mickey Mouse, o camundongo dos desenhos animados de Walt Disney, estaria ocupando o espaço destinado aos personagens da cultura brasileira.

Essas mudanças são interpretadas como parte de um fenômeno maior: o esvaziamento das práticas culturais entendidas como tradicionais e a emergência da indústria cultural. Contudo as escolas deveriam resistir e não se deixar descaracterizar pelas “influências de fora”¹⁶. Este conflito entre modernização, por vezes entendida como progresso, e a memória sobre o passado é explicado pelo filósofo Walter Benjamin em suas teses “*Sobre o conceito de história*”. Este autor atribui ao historiador o dever de construir uma história dos vencidos, já que o progresso constitui uma memória histórica na qual os vencedores registram suas versões sobre os acontecimentos. Nesse sentido podemos pensar o esforço de pesquisa, reflexão e escrita, elaborado pelos diversos pesquisadores acima como um exercício de “juntar os fragmentos”¹⁷ de memória sobre as escolas de samba cariocas.

Esses autores apresentam desconfianças com as modificações ocorridas nas décadas anteriores. A emergência dessas obras parece estar associada a esse temor de perda iminente,

¹⁴ CANDEIA & ISNARD. Escola de Samba: Árvore que esqueceu a raiz. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978, p.133.

¹⁵ Idem, p.79.

¹⁶ Idem, p.77.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p.246.

desaparecimento de uma dada forma de manifestação cultural. A escrita serviria então como um exercício de registro da memória. Uma tentativa de alertar ao presente sobre a existência de um passado com o qual não se deve perder a ligação. Interpretar esses discursos como aversão à modernização pode nos fazer ignorar as complexas alterações ocorridas entre as escolas de samba.

Por isso, antes de pensarmos sobre a relação entre o Nordeste e os discursos sobre este espaço apresentados pelas escolas nos anos 1970, se faz fundamental compreender as modificações apresentadas pelos autores acima em forma de denúncia, de protesto. Nosso ponto de partida será os relatos de memória sobre as escolas de samba sintetizados nessas obras junto a documentação norteadora desta pesquisa, a qual conta majoritariamente com os sambas-enredo, sinopses e matérias de jornais.

Em seu livro “Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos”¹⁸, o historiador alemão Reinhart Koselleck investigou o potencial de contribuições da história dos conceitos para a história social. A primeira seria aquela preocupada em compreender os textos e vocabulários. Seu método provém da análise semântica e filológica. Já a história social se serviria dos conceitos para compreender as dinâmicas sociais e suas estruturas. Segundo Koselleck há uma operação que rege a investigação a partir da história dos conceitos. Estes são separados de seus contextos situacionais e seus significados são entendidos a partir de uma sequência temporal. Dessa forma se pode verificar a transformação dos conceitos e a mutação de seus significados. Pode-se ainda relacionar essas transformações conceituais com as estruturas relacionadas aos conceitos.

Dessa forma, discutir os conceitos de samba-enredo, enredo, sinopse, e suas modificações, é também uma forma de compreender como as contribuições dos diferentes personagens que compõem as escolas de samba se forjaram. Afinal, essas modificações ocorreram segundo ações e disputas entre esses personagens. Após isso, discutiremos a emergência da figura do carnavalesco nos anos 60.

2.1 A INVENÇÃO DO SAMBA-ENREDO.

Segundo Sérgio Cabral (1996), o primeiro concurso entre as escolas de samba foi idealizado em 1932 por Mário Filho, à época proprietário do jornal Mundo *Sportivo*. Paula

¹⁸ KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Contraponto Editora e Editora PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

Cresciulo de Almeida¹⁹ destaca que este desfile ocorreu em comemoração à oficialização do carnaval promovida pelo prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto, nesse ano. O regulamento da competição teria ficado a cargo de Pimentel, um dos repórteres do periódico. Segundo as regras, não havia obrigatoriedade de apresentar um enredo. Os sambas geralmente eram improvisados no ato do desfile, contando apenas com um refrão fixo²⁰. Neste ano as escolas poderiam se apresentar com até três músicas.

O samba apresentado pela Mangueira em 1933 pode nos ajudar a compreender a não preocupação existente nesses primeiros anos em apresentar uma música que estivesse relacionada com o enredo. Neste ano a escola teve como enredo *Uma Segunda-feira no Bonfim, na Ribeira* (1933). Carlos Cachça conta em depoimento presente no livro escrito junto a Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho²¹ que devido a um desentendimento, a pessoa responsável pela organização da apresentação a abandonou. Não havia mais tempo para a mudança do tema, então Cartola lembrou da existência de um samba seu chamado *Homenagem* e este poderia servir à apresentação. Esse relato indica que a composição da música não foi orientada pela temática apresentada. A composição feita por Cartola é de um período anterior à escolha do enredo.

Uma matéria do jornal *Correio da Manhã* sobre os desfiles deste ano adiciona um elemento a essa discussão. A Unidos da Tijuca apresentou-se com o enredo *O mundo do samba* (1933) “cujo samba principal estava de acordo com o enredo”²². Monique Augras (1998), entende ser este o primeiro samba de enredo apresentado por uma agremiação. A letra²³ deste samba conta com apenas uma estrofe. Por isso ela novamente nos indica ser um refrão cuja execução também era composta por improvisos. A noção de samba-enredo presente no *Correio da Manhã* e reproduzida por Augras (1998) leva em consideração a relação entre o título do desfile e a temática contida na letra do samba. Para Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas uma

¹⁹ ALMEIDA, Paula Cresciulo de. O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e a prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935). Revista Crítica Histórica, ano V, nº 10. P. 271-288, dezembro, 2014.

²⁰ Segundo o site Galeria do Samba, o samba apresentado em 1932 pela campeã Mangueira tinha sua parte fixa composta por apenas quatro versos: “Na floresta dei-te um ninho / E mostrei o bom caminho / Quando a mulher não tem brio / Dizem que é malhar em ferro frio”. Já Cabral afirma que a Verde e Rosa apresentou-se com dois sambas: “*Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachça, e *Sorri*, de Lauro dos Santos”. (CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p71).

²¹ SILVA, Marília T. Barboza; CACHÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Fala, Mangueira! Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

²² Correio da Manhã, 28/02/1933, p.3.

²³ “Somos Unidos da Tijuca / E cantamos o samba brasileiro / Cantamos com harmonia e alegria / O samba nascido no terreiro / Não queremos abafar / Nem também desacatar / Viemos cantar o nosso samba / Que é nascido no terreiro / Perante o luar” (Unidos da Tijuca, 1933).

das possibilidades de classificação para definir um samba-enredo é o critério extrínseco. Este seria:

“a noção de que samba de enredo é a expressão poética do enredo apresentado no desfile. O samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba de enredo”.²⁴

Mussa e Simas não consideram *O mundo do samba* um samba-enredo por dois fatores. Eles entendem não haver uma relação temática entre o título e a letra. Além disso, levam em consideração a inexistência de uma letra escrita e fixa. Para eles, o samba *A Pátria*²⁵ (uma das três músicas apresentadas pela Mangueira em 1935) poderia ser classificado como samba de enredo segundo o critério acima. A obra contém seis estrofes, o que nos permite inferir tratar-se de uma letra fixa, pressuposto este considerado pelos autores. Além disso, eles defendem a existência de uma conformidade entre o título do desfile, *O regresso de uma colheita na primavera* (1935), e o samba, cujo conteúdo parece tratar de uma exaltação ao Brasil e suas riquezas naturais.

Cabe destacar a não existência do termo “samba do enredo”, sua forma mais comum até a primeira metade do século XX, nos periódicos cariocas até o início dos anos 40. Esses debates em torno de seu pioneirismo intensificam-se entre os integrantes das escolas de samba a partir dos anos 70.

Raquel Valença²⁶ (1983) reproduz em sua dissertação de mestrado uma entrevista concedida por Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola em janeiro de 1972 e publicada no *Correio da Manhã*. Esses compositores classificam os sambas apresentados até os anos 40 como “samba de terreiro”. Não há nessa classificação uma tentativa de diminuir as obras musicais até então apresentadas. Afinal o próprio Silas também se notabilizou como um grande compositor deste gênero. Segundo Mano Décio, em 1946, diferentemente do mais comum até então, ele e Silas resolveram escolher o enredo a ser apresentado e, com base neste compor o samba. Ele credita a sugestão desta alteração ao portelense Caetano.

Seria então *Conferência de São Francisco* (1946) um dos primeiros samba-enredo? Cartola discordaria. Silva, Cachaça e Oliveira Filho (1980), autores do livro “*Fala*

²⁴ MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. Samba de enredo: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010, p.24.

²⁵ “Brasil, terra adorada / Jardim de todos estrangeiros / És a estrela que mais brilha / No espaço brasileiro / Braço é braço / Ó Brasil, és tão amado / Teu povo é honrado / Invejado no universo / Nesta bandeira afamada / Não falta mais nada / Pede o escudo / Ordem e progresso / Brasil... / Houve já um curioso / Que perguntou nervoso / Brasil, onde vais parar? / E respondo sempre a todos / Com o mesmo orgulho / Irei para um lindo futuro / Brasil...” (Estação Primeira de Mangueira, 1935).

²⁶ VALENÇA, Raquel Teixeira. Palavras de purpurina: estudo linguístico do samba-enredo. Dissertação de mestrado; Centro de Estudos Gerais; Instituto de Letras; UFF. Niterói, 1983.

Mangueira!”, nos apresentam um depoimento de Cartola, no qual ele parece reivindicar o pioneirismo do gênero para *Na Floresta*, de 1932:

“O enredo era uma coisa simples, como foi em ‘A Floresta’. O samba tinha uma leve referência à floresta, e pronto, o pessoal ia segurando uns galhos, outro fazia uns bichos de barro, todo mundo cantando meu samba”²⁷.

Como se pode ver, o pioneirismo deste gênero é reivindicado por, pelo menos, três escolas: Unidos da Tijuca, Portela e Mangueira. Alguns dos sambas acima nos mostram a dificuldade em classificar uma composição vinda de um período em que elas não eram completamente escritas. Por isso, para Mussa e Simas (2010) o reconhecimento de uma obra como um samba-enredo carece da assimilação do samba pela linguagem escrita. Como vimos, até a segunda metade dos anos 30, a maior parte deles era composto de improvisos juntados a um refrão fixo.

Por isso em 1935 os integrantes da Escola Vizinha Faladeira solicitaram a exclusão do quesito “poesia do samba”. Eles argumentaram que o barulho dificultaria a avaliação, pelos jurados, dos versos improvisados. O pedido foi atendido. Porém o regulamento do ano seguinte, 1936, trouxe pelo menos duas novidades: as escolas só poderiam se apresentar com no máximo dois sambas. Além disso, eles deveriam ser entregues para avaliação com antecedência. Para Augras (1998), esta regra indica que a cultura escrita passaria a levar vantagem sobre a cultura oral entre as escolas de samba.

Esse fenômeno de captura da oralidade pela escrita é analisado por Durval Muniz (2013). Segundo este historiador, as manifestações culturais tidas como populares geralmente operam a partir da comunicação e transmissão de conhecimentos oralizados. À medida que o Estado moderno se expande, esforça-se para diminuir os espaços de invisibilidade e ilegalidade. A escrita serve ao controle, facilita a estabilização dos sentidos. Para Muniz essa alteração é parte da invenção do folclore e da cultura popular²⁸.

Passaria a haver menos espaço para os improvisos. Os compositores deveriam, antecipadamente, adaptar o conteúdo dos enredos em letra e melodia contando com sugestões dos carnavalescos. Dessa forma fizeram Mano Décio, Estanislau Silva e Penteado em 1949 para o desfile do Império Serrano. O enredo era uma homenagem a Tiradentes e, portanto, os compositores apresentaram *Exaltação à Tiradentes*²⁹ (1949). Cabe ressaltar ser esse um samba

²⁷ SILVA, Marília T. Barboza; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Fala, Mangueira! Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980, p.44.

²⁸ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

²⁹ “Joaquim José da Silva Xavier / Morreu a 21 de abril / Pela Independência do Brasil / Foi traído e não traiu jamais / A Inconfidência de Minas Gerais. // Joaquim José da Silva Xavier / Era o nome de Tiradentes / Foi sacrificado pela nossa liberdade / Este grande herói / Pra sempre há de ser lembrado”. (Império Serrano, 1959).

cuja letra é pequena. Contém apenas duas estrofes curtas e entre elas dois versos que se repetem. Não há refrão. A letra nos conta sobre este personagem mitificado pela república e o evento político que o tornou notório.

Já *Vale do São Francisco* (1948) composto por Cartola e Carlos Cachaca um ano antes tem estilo diferente, composto por duas estrofes bem maiores. Entre a primeira e segunda estrofes há uma repetição em tom diferente que pode ser interpretada como a existência de um refrão, ainda que curto.

Não há neste mundo / Cenário tão rico / Tão vário, com tanto esplendor / Nos montes onde joram as fontes / Que quadro sublime / De um santo pintor / Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o Mestre / Que fez meu Brasil // Meu Brasil, meu Brasil // E se vires, poeta, o vale / O vale do Rio / Em noite invernososa / Em noite de estio / Que fica, que passa / Em terras tão boas / Pernambuco, Sergipe / Majestosa Alagoas / E a Bahia lendária / Das mil catedrais / E a Terra do Ouro / De Tiradentes / Que é Minas Gerais³⁰.

Segundo Mussa e Simas (2010), a apresentação de *Sessenta e um anos de República* (1951) pela Império Serrano é marcada por um novo modelo de samba-enredo, geralmente nomeado de samba-lençol pela tentativa perseguida por seus compositores de abarcar o máximo possível do enredo. Por isso esse tipo de samba é geralmente mais longo. A depender do tema, menciona vários personagens históricos e pode recorrer à utilização de linguagem rebuscada. Silas de Oliveira, compositor considerado o inventor desse modelo musical, ganhou várias disputas de sambas no Império Serrano entre os anos 50 e 60. O dicionário social do samba assim o define:

Descrição do samba de enredo muito descritivo e extenso, como, por exemplo, ‘61 anos de República’ (Império Serrano, 1951), com 35 versos; e ‘História da liberdade no Brasil’ (Salgueiro, 1967), com 49. Esses dois sambas são exemplares pelo extremo didatismo, pela enumeração exaustiva de nomes e datas históricas relacionados aos respectivos enredos³¹.

A partir dos anos 60, a arte produzida pelas escolas de samba passava a interessar a um público cada vez mais amplo e diverso. O público crescia, tanto que em poucos anos seriam cobrados ingressos para assistir aos desfiles. Os ensaios pré-carnavalescos nas quadras das escolas também passariam a atrair cada vez mais interessados. Conforme Mussa e Simas (2010), ao final desta década, Martinho da Vila notabilizou-se ao ganhar algumas disputas de sambas na Vila Isabel. Seu primeiro samba vitorioso, em 1967, tem uma letra longa, prática comum à época. Porém, chama a atenção o refrão escolhido para um desfile cujo título era *carnaval das ilusões* (1967): “Ciranda, cirandinha / Vamos todos cirandar / Vamos dar a meia volta / Volta e meia vamos dar”³².

³⁰ < <https://www.letras.mus.br/mangureira-rj/1115632/> Acesso em março de 2022.

³¹ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. Dicionário da história social do samba. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.170.

³² < <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1967/> Acesso em março de 2022.

A escolha pelo trecho de uma cantiga popular como refrão parece servir a um propósito. A mudança ensaiada por Martinho em 1967 pode ser interpretada como uma tentativa de tornar o samba mais atrativo para esse público cada vez maior. Cantar o samba inteiro talvez fosse complicado para quem não frequentasse a quadra da escola assiduamente. Mas quem não saberia cantar “Ciranda Cirandinha”?

A apresentação deste samba parece ter agradado, pois no ano seguinte Martinho da Vila ganha novamente a disputa em sua escola, dessa vez com o enredo “*Quatro séculos de modas e costumes*” (1968). Seu samba tinha quatro estrofes, sendo dois refrões. A estrutura da letra (estrofe - refrão - estrofe - refrão) possibilita o canto aos espectadores que venham a conhecer o samba na hora da apresentação, ainda que alguns poucos trechos. O segundo refrão inicia-se com um recurso facilitador à memorização: “Laiaraiá, ô, laiaraiá”³³ (Vila Isabel, 1968). Por conta dessas modificações, os pesquisadores Valença, Bruno e Gasparani (2021) consideram Martinho um modernizador da linguagem do samba-enredo³⁴.

Segundo Marcos Napolitano (2007), há entre a segunda metade dos anos 60 e a primeira metade dos anos 70, uma forte expansão da indústria fonográfica. O surgimento de novos equipamentos de gravação não só aumentou o potencial de registro das músicas bem como possibilitaram o barateamento dos toca-discos. O crescente interesse nacional e até internacional pelas escolas de samba passou a atrair esse pujante mercado.

Após o carnaval de 1968 foram produzidos os primeiros LPs com os sambas apresentados pelas escolas do grupo principal. Segundo Cabral (1998), neste ano um disco foi gravado pelo Museu da Imagem e do Som e um pela gravadora Cordil. Essa gravadora também lançaria outro LP no ano seguinte. Entre 1970 e 1972 o disco foi produzido pela Caravelle em parceria com a Associação das Escolas de Samba. Porém a entrada deste mercado no gênero forçava algumas mudanças nas composições. O tamanho das letras deveria diminuir pois a capacidade de armazenamento dos discos era limitada. O samba-lençol, consagrado por Silas de Oliveira, perderia espaço. Além disso, a utilização de refrões marcantes feita por Martinho nos últimos anos passaria a ser replicada por outros compositores.

Carla Maria de Oliveira Vizeu (2004), em sua dissertação de mestrado em música, defende ter havido uma aceleração dos sambas entre os anos 70 e 80. Ela menciona uma matéria de fevereiro de 1984 contida no jornal O Globo intitulada “Escola de samba ou de marcha?”. Nesta matéria Noca da Portela atribui o que chama de “marcialização” do samba à crescente

³³ <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1968/>>. Acesso em março de 2022.

³⁴ GASPARANI, Gustavo; BRUNO, Leonardo; VALENÇA, Raquel. Três poetas do samba-enredo: compositores que fizeram história no carnaval. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

necessidade de ampliação do público frequentador das quadras. Esse fenômeno teria feito às escolas recorrerem a sambas mais curtos, cujos refrões fossem mais fáceis de decorar. A crítica feita por Noca nos remete às mudanças introduzidas nos sambas ao final dos anos 60, geralmente atribuídas a Martinho da Vila.

Porém as obras mais registradas pela historiografia para exemplificar a entrada dos sambas-enredo no mercado fonográfico foram da Acadêmicos do Salgueiro. *Bahia de todos os deuses*³⁵ enredo apresentado pela escola vermelho e branco em 1969, fez grande sucesso mesmo antes de se apresentar na avenida.

Este modelo de samba-enredo mais curto e com um refrão marcante fez amplo sucesso em 1971 com *Festa para um rei negro*. O samba, composto por Zuzuca³⁶, foi novamente veiculado nos meios de comunicação de massa antes do carnaval. Mas dessa vez a popularidade da obra tomou proporções maiores. Além da veiculação da música nas emissoras de rádio, Zuzuca foi chamado para cantá-la no programa de televisão *Discoteca do Chacrinha*, o mais popular da época. Sérgio Cabral (1996) relata que este samba foi o mais tocado naquele carnaval. O carnavalesco da Salgueiro à época, Fernando Pamplona, nos apresenta detalhes sobre a escolha da obra.

“Designaram que eu, o Arlindo e o Haroldo Costa tínhamos que decidir. Aí o Haroldo Costa chegou do Maracanã – Pamplona, no concurso da TV Tupi de samba, o Zuzuca estava cantando lá um samba que ele apresentou pro concurso e a arquibancada toda interrompeu e cantou o *Ganzê ganzá*. – Então vou votar no *Ganzê Ganzá*! Não sou eu, eu estou votando pelo povo, pelo Maracanãzinho inteiro”³⁷

Em 1971, a Acadêmicos do Salgueiro tinha quatro carnavalescos: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Maria Augusta e Joãosinho Trinta (apesar da fama e do protagonismo que teriam anos depois, esses dois últimos ainda eram considerados artistas com menor experiência, se comparados aos dois primeiros). A escolha do samba cabia aos dois primeiros, juntos ao

³⁵ "Bahia, os meus olhos estão brilhando / Meu coração palpitando / De tanta felicidade. / És a rainha da beleza universal / Minha querida Bahia / Muito antes do Império / Foste a primeira capital. // Preto Velho Benedito já dizia / Felicidade também mora na Bahia / Tua história, tua glória / Teu nome é tradição / Bahia do velho mercado / Subida da Conceição. / És tão rica em minerais / Tens cacau, tens carnaúba / Famoso jacarandá / Terra abençoada pelos deuses / E o petróleo a jorrar // Nega baiana / Tabuleiro de quindim / Todo dia ela está / Na igreja do Bonfim, oi / Na ladeira tem, tem capoeira / Zum, zum, zum / Zum, zum, zum / Capoeira mata um!" (Acadêmicos do Salgueiro, 1969).

³⁶ "Nos anais da nossa história / Vamos relembrar / Personagens de outrora / Que iremos recordar. / Sua vida, sua glória / Seu passado imortal / Que beleza / A nobreza do tempo colonial // O-lê-lê, ô-lá-lá / Pega no ganzê / pega no ganzá! // Hoje tem festa na aldeia / Quem quiser pode chegar / Tem reisado a noite inteira / E fogueira pra queimar. / Nosso rei veio de longe / Pra poder nos visitar / Que beleza / A nobreza que visita o gongá. // O-lê-lê, ô-lá-lá / Pega no ganzê / Pega no ganzá // Senhora dona de casa / Traz seu filho pra cantar / Para o rei que vem de longe / Pra poder nos visitar. / Esta noite ninguém chora / E ninguém pode chorar / Que beleza / A nobreza que visita o gongá. // O-lê-lê, ô-lá-lá / Pega no ganzê / Pega no ganzá". (Salgueiro, 1971).

³⁷ Depoimento de Fernando Pamplona contido no documentário *Revolução Salgueirense*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4Zdvkzz50KY&t=124s>>. Acesso em 17/06/2021. (0'51" – 1'28").

pesquisador Haroldo Costa. Este, ao perceber a popularidade da obra que ficaria conhecida no imaginário popular como *Pega no Ganzê*, comunica suas impressões a um dos carnavalescos. Pamplona se apresenta como um personagem atento aos desejos dos espectadores do Maracanãzinho. Note-se que ele não menciona os anseios da ala das baianas ou da quadra da escola, mas do ginásio Maracanãzinho. Esse depoimento nos indica sobre a ampliação do público participante dos desfiles e as alterações provocadas nos sambas-enredo por esse fenômeno. Para Monique Augras:

Os sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização. O grande público, submetido ao constante assédio das emissoras de rádio, tornava-se juiz da excelência dos sambas já divulgados antes do carnaval. Consagrava-se um processo circular, pelo qual o melhor samba-enredo era na verdade o mais divulgado, e vice-versa³⁸.

Contudo, o depoimento de Pamplona não contempla os conflitos provocados por essas alterações. Longe de ser um consenso, a escolha desta obra parecia colocar em disputa dois modelos de samba. É o que indica o relato da carnavalesca Rosa Magalhães:

“Mas eu me lembro da dúvida do Pamplona na hora de escolher o samba porque tinha um samba que eu acho que era do Bala que era maravilhoso. Ele dizia assim – o samba é lindíssimo! – e tinha esse do Zuzuca. (...) Acabou que ganhou o Zuzuca e foi uma mudança já nessa estrutura melódica”³⁹.

Laíla, o diretor de carnaval, era contra a escolha deste samba, preferia o que havia sido composto por Bala. Havia quem não considerasse a composição de Zuzuca como samba de enredo. Ela era pejorativamente classificada como “bloco”, e sua escolha é novamente interpretada por pessoas como Laíla como uma forma de agradar aos brancos, tidos como invasores e cada vez mais presentes nas quadras⁴⁰. Por outro lado, as mudanças implementadas por Martinho da Vila foram interpretadas como positivas, pois apesar de seu samba apresentar inovações melódicas, elas não escapavam ao que era entendido como samba de enredo.

Num ano em que a grande maioria das escolas resolveu aderir ao *esquema de bloco*, lançado pelo Salgueiro, a Unidos de Vila Isabel surge como uma das poucas fiéis a seu estilo, um meio-termo entre o moderno e o tradicional⁴¹.

Enquanto isso, as quadras das agremiações vão ao encontro desses novos espectadores e consumidores. A Salgueiro, por exemplo, passa a realizar seus ensaios no clube Maxwell, espaço localizado no centro da cidade e de mais fácil acesso pra pessoas vindas de diferentes regiões do Rio de Janeiro. Em uma matéria do Jornal do Brasil de fevereiro de 1972, lê-se a crítica:

³⁸ AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.85.

³⁹ Depoimento de Rosa Magalhães contido no documentário *Revolução Salgueirense*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4Zdvkzz50KY&t=124s>. Acesso em 21/06/2021. (1’27” à 1’57”)

⁴⁰ “Escolha de samba divide Salgueiro”. JB; 05/02/1971; cad b p.4

⁴¹ “Martinho ensina com a Vila como se luta pela liberdade”. JB, 23 e 24/01/1972, 1ºcad, p.7.

E porque virou modismo, o ensaio interferiu até no modo de ser do samba-enredo. Eles são curtos, fáceis de pegar e de cantar. Alguns, antes mesmo do grande desfile de carnaval, já deixaram de ser sucesso, conforme se diz sobre o do Salgueiro, Minha Querida Madrinha Mangueira. Hoje, os refrões são fáceis, e alguns compositores se preocupam mais com o sucesso do que com a qualidade de seus produtos. Isso tudo deturpou o samba⁴².

Carla Maria de Oliveira Vizeu (2004) ao analisar um documento elaborado em 1970 pelo Conselho Superior das Escolas de Samba, afirma haver sugestões para que as letras não fossem longas ou trazerem descrições detalhadas do enredo. Elas também deveriam conter estribilhos marcantes e de fácil aprendizado pelo público. Essas características são facilmente encontradas no samba *Pega no Ganzê*, composto por Zuzuca.

Para muitos sambistas, esse conjunto de mudanças maculava o processo de escolhas dos sambas-enredo. Emergem discursos idealizadores do passado. Antes desse conjunto de mudanças, a escolha do samba era justa. Vencia a mais bela obra. Haveria até uma ética na competição de modo que o compositor concorrente que considerasse o samba de seu adversário melhor, retirava sua composição, a fim de que o mais belo ganhasse. A entrada do mercado fonográfico teria transformado a escolha do samba num grande negócio, atrativo até para compositores que nada tinham a ver com o universo das escolas. Passa a haver uma preocupação maior em traçar uma linha para definir quem seriam os atores de dentro e de fora das escolas de samba.

Nelson Sargento me contou que nas décadas de 30 e 40 os sambas eram escolhidos de maneira informal, como consequência do convívio comunitário. Era o lazer da rapaziada. Entre uma bola e um gole, escolhiam os dois ou três melhores, que representariam a escola. Sei que era um mundo mais romântico, 'tempos idos', como diria Cartola⁴³.

Mas como as escolas de samba passaram a ser atrativas para o mercado fonográfico? Como essas organizações formadas majoritariamente por negros deixou de ser associada à violência e a desordem para se tornar alvo do interesse das classes médias? Pensar sobre essas questões pode nos ajudar a compreender a formação desses discursos críticos à “invasão das escolas de samba”.

Uma das possibilidades para compreender os problemas apresentados acima é pensar sobre as relações forjadas entre escolas de samba e agentes externos a elas, tomando como base os regulamentos dos desfiles e os enredos apresentados. Isto porque logo nos anos 30, desfiles, escolas, poder público e imprensa notaram os potenciais existentes na construção de interesses em comum.

⁴² Jornal do Brasil. A escola em ritmo econômico. 12/02/1972; cad b. p.4

⁴³ GASPARANI, Gustavo; BRUNO, Leonardo; VALENÇA, Raquel. Três poetas do samba-enredo: compositores que fizeram história no carnaval. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.18-19.

Nossa hipótese é que o desfile de uma escola de samba é resultado de constantes disputas entre personagens, grupos e instituições. Essas disputas de poder ocorrem frequentemente, mas alguns momentos são simbólicos para compreendê-las, bem como a relação de forças que se estabelece. A oficialização da redação de um regulamento para a competição entre as escolas pode ser entendida como um desses momentos. Nela podemos notar quais grupos conseguiram institucionalizar suas vontades. Não é sem razão que ao longo dos anos 70 as matérias sobre os desfiles nas semanas anteriores à competição, debatiam constantemente o regulamento do respectivo ano. Alterações e permanências indesejadas promovidas pelo poder público no documento não escapavam das críticas de sambistas e demais intelectuais com espaço para expressar suas opiniões nos periódicos.

De forma equivalente, a sinopse é o documento que institucionaliza o discurso a ser apresentado pela agremiação. Como ficará claro, desde o final da década de 30, o enredo é o discurso através do qual a escola de samba se apresenta. À medida que as escolas consolidam a linguagem escrita como base de suas preparações e apresentações, a sinopse passa a nortear sua apresentação musical, estética e discursiva. Cabe aqui esclarecer a diferença entre sinopse e enredo. A primeira é a materialização escrita, descrição, explicação do tema a ser apresentado pela escola em seu desfile. Já o enredo é o tema a ser apresentado pela agremiação. Ele se desenvolve de forma escrita (sinopse), texto que norteia a composição do samba-enredo, a elaboração de fantasias, coreografias e demais setores do desfile. Por isso, discutiremos agora a formação deste ponto fundamental em um desfile de escola de samba, seus sujeitos e seus discursos norteadores.

2.2 O ENREDO ENQUANTO DISCURSO INSTITUCIONAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

“Nós não somos um bloco qualquer, nós somos uma escola de samba”. Ismael Silva⁴⁴.

Já havia no início do século 20 diversas formas de brincar o carnaval. As sociedades carnavalescas (ou grandes sociedades) são manifestações geralmente relacionadas pela historiografia como práticas momescas das elites. As sociedades cariocas promoviam bailes de máscaras ou desfiles inspirados nos carnavais de Paris, Veneza e Nice. Geralmente eram acompanhadas musicalmente por marchas e utilizavam carros alegóricos⁴⁵.

⁴⁴ LOPES, H.; SIQUEIRA, J. J.; NASCIMENTO, M. B. Negro e cultura no Brasil. Rio de Janeiro, Unibrade/Unesco, 1987, p.95.

⁴⁵ MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. Samba de enredo: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010, p.11.

Os blocos eram manifestações carnavalescas geralmente associadas à violência e à desordem. Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, foi um dos fundadores do Bloco dos Arengueiros. Cartola conta a Goldwasser⁴⁶ que até meados dos anos 20, os Arengueiros saíam às ruas durante o carnaval à procura de violência física. Ainda segundo ele, em algum momento resolveram organizar o bloco, ou seja, afastar dele práticas consideradas indesejadas pela sociedade fluminense.

Havia também os ranchos. Segundo Augras (1998), esses grupos carnavalescos contavam com a participação de oficiais de polícia, o que lhes garantia legitimidade junto à sociedade. O mais famoso deles, o Ameno Resedá, teve algumas de suas apresentações baseadas em enredos. Ismael Silva foi um dos fundadores do rancho carnavalesco Deixa Falar. Este seria considerado anos depois como a primeira Escola de Samba. Em 1932 este grêmio autodenominava-se “rancho-escola”. Ou seja, o termo “escola” operava como um adjetivo do rancho, numa tentativa de demonstrar distinção. Ainda segundo Augras (1998) a transição classificatória de rancho para escola, operada por Ismael, demonstra um desejo de respeitabilidade e reconhecimento.

As escolas de samba foram formadas a partir da segunda metade da década de 20. Algumas formam-se a partir da junção de blocos, como foi o caso da Estação Primeira de Mangueira. Os ranchos gozavam de maior prestígio se comparados às escolas de samba. Talvez por isso, em 1932 (ano em que foi organizada a primeira competição entre as escolas de samba pelo jornal *Mundo Sportivo*) o Deixa Falar, que se classificava como “rancho-escola”, tenha optado por desfilar na competição organizada junto a outros ranchos.

As escolas de samba ressignificaram práticas dos ranchos, blocos e sociedades. Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas (2010) relatam sobre a realização de desfiles das Grandes Sociedades desde o século XIX. Já a primeira competição entre os ranchos data de 1905 e foi organizada pelo *Jornal do Brasil*, periódico que de acordo com os autores acima, tinha grande circulação nas camadas mais ricas. Sobre a organização de competições entre agremiações carnavalescas, a psicóloga Monique Augras (1998) nos lembra que a avaliação pode ser uma ferramenta de incentivo e reforço das práticas desejadas.

Se por um lado havia o interesse do Estado em disciplinar as festas populares, os integrantes das escolas buscavam maior aceitação social. Foi pela negociação desses interesses ora conflitantes que estas agremiações se organizaram. Cabral (1996) nos conta sobre a reunião ocorrida em maio de 1935 entre os integrantes da escola então chamada Vai Como Pode com o

⁴⁶ GOLDWASSER, M. J. O Palácio do Samba. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

delegado de polícia Dulcídio Gonçalves. Periodicamente as agremiações tinham de renovar suas licenças de desfile. Mas neste ano o delegado condicionou a renovação da permissão à mudança do nome da escola. Segundo ele, Vai Como Pode era um nome chulo e inadequado. Ao perguntar onde ficava a sede da organização, decidiu que seu novo nome seria Grêmio Recreativo Escolas de Samba Portela, em referência à estrada do Portela, onde ficava sua sede. Depois de um tempo de conversa, a alteração foi aceita pelos integrantes, afinal essa era a condição para que o delegado concedesse a permissão para o desfile.

Promover e aceitar esse conjunto de modificações foi a saída encontrada pelos brincantes para facilitar o reconhecimento dos agentes do Estado e da imprensa. Essas alterações contribuíram para que nesse período houvesse uma alteração da percepção de desordem e violência aos quais os negros eram frequentemente associados. Assim os sambistas incorporam essa demanda por apresentarem-se ordeiramente.

César Maurício Batista da Silva (2007) entende as escolas de samba como entidades articuladoras dos interesses dos negros, pobres e favelados. Essas agremiações são um modelo de comunicação com o Estado, alternativa à democracia liberal. Onde são mais comuns partidos políticos e sindicatos.

Em 1933, após a prefeitura do Distrito Federal ter incluído os desfiles das escolas de samba em seu calendário carnavalesco oficial, os sambistas passaram a enxergar o prefeito Pedro Ernesto como um interlocutor sensível às suas demandas. Em setembro de 1934 as agremiações organizam a União das Escolas de Samba (UES), primeira organização criada com o objetivo de representá-las. Seu presidente, Flávio Paulo Costa, enviou em janeiro de 1935 uma carta ao prefeito ⁴⁷.

No documento a UES solicitava a oficialização dos desfiles junto à prefeitura, o que garantiria as suas agremiações o acesso à subvenção econômica. Pedro Ernesto é chamado no texto de “nosso amigo de todas as horas”. Este trecho nos fala não só da proximidade que os sambistas tinham com o prefeito, bem como da noção dos potenciais benefícios que essa proximidade poderia render.

As escolas apresentam-se nesta carta como representantes da “verdadeira música nacional”. Em outro parágrafo o texto afirma a existência de “uma música própria, instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais”⁴⁸. Ou seja, as escolas apresentam-se

⁴⁷ SILVA, César Maurício Batista da. Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007, p.20-21.

⁴⁸ CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.98.

como representantes e valorizadoras da brasilidade. Nesse discurso, o samba representaria a essência da cultura brasileira. Além disso, os motivos apresentados pelas agremiações nos desfiles também seriam nacionais.

Esses artistas notaram o potencial existente em colocarem-se como representantes da cultura brasileira em um período no qual a intelectualidade encontrava-se ávida a compreendê-la. Há poucos anos, Gilberto Freyre havia lançado seu primeiro livro, *Casa-grande & Senzala* (1933). No ano seguinte, Sérgio Buarque de Holanda lançaria *Raízes do Brasil* (1936). Duas obras atravessadas por essa preocupação em compreender a formação do povo brasileiro e a singularidade de nossa cultura.

Flávio Paulo Costa afirma na carta que o cortejo das escolas era baseado em “motivos nacionais”. O que seriam esses “motivos” aos quais ele se refere? Para responder essa questão, podemos buscar respostas nos regulamentos das competições contidos nos periódicos. Como o julgamento dos desfiles foi feito por diferentes jornais nesses primeiros anos, os quesitos frequentemente não eram exatamente os mesmos. Em 1933 os critérios do julgamento foram: harmonia, poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto⁴⁹. Já em 1935 foram: harmonia, letra dos sambas, originalidade, bateria e bandeira. Como se pode notar, a presença do “enredo” enquanto quesito de julgamento não era uma constante. Além disso, não havia obrigatoriedade de cada escola se apresentar com temáticas nacionais. Muitas vezes, os títulos das apresentações, eram o título dos sambas. Estes, como já abordamos, na maioria das vezes não tinham uma letra fixa.

Mesmo assim, um olhar atento aos títulos dos desfiles até o carnaval de 1935, ano da carta, nos faz notar a recorrência de alguns temas. Os títulos das apresentações podem ser classificados em quatro categorias: natureza, carnaval, samba e Bahia⁵⁰. Contudo, não parece haver na apresentação dessas temáticas uma novidade em si. Muitos ranchos já desfilavam com

⁴⁹ Mussa e Simas (2010) afirmam que o regulamento deste ano tornou obrigatório a apresentação de um enredo. Contudo Cabral (1998) apresenta em seu livro o regulamento da competição daquele ano, originalmente publicado no jornal *Correio da Manhã*. No quinto tópico consta “não é obrigatório o enredo”.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.78

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010, p.17.

⁵⁰ A classificação a seguir foi elaborada por nossa pesquisa. Natureza: *Na Floresta* (Estação Primeira de Mangueira, 1932); *O regresso de uma colheita de primavera* (Estação Primeira de Mangueira, 1935).

Carnaval: *Carnaval moderno* (Vai como pode, 1932); *Voando para a glória ou O carnaval* (Vai como pode, 1933). Samba: *O mundo do samba* (Unidos da Tijuca, 1933); *Academia do samba* (Vai como pode, 1933); *O samba dominando o mundo* (Portela, 1935); *Samba na primavera* (Vizinha Faladeira, 1935).

Bahia: *Uma segunda-feira no Bonfim, na Ribeira* (Mangueira, 1933); *Uma noite na Bahia* (Azul e Branco do Salgueiro, 1933); *Na Bahia* (União do Uruguai, 1933).

Optamos por classificar o desfile *samba na primavera* no grupo “samba”, mas reconhecemos que ele poderia estar em “natureza”.

temáticas semelhantes, compondo uma “pedagogia de amor ao Brasil”⁵¹. A incorporação dessas temáticas já apresentadas nos ranchos se deve ao prestígio que a maioria deles tinha junto ao poder público.

Os “motivos” aos quais Flávio Paulo Costa se refere na carta, seriam em poucos anos chamados de enredo. Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas afirmam ser este entendido como “o tema proposto pela escola, a ser apresentado no desfile”⁵². Essa concepção de enredo parte de um entendimento abstrato. Nesse sentido, ele seria um tema e, portanto, sempre esteve nas apresentações. Contudo a modificação da designação “motivo” para enredo aponta para um desenvolvimento cada vez mais detalhado da temática do desfile. Se antes os “motivos” eram escolhidos de última hora, por vezes de improviso, com o passar do tempo os enredos serão causa de preocupação, disputas internas e adquirem centralidade na dinâmica das Escolas de Samba.

Ainda segundo os autores, existe outro entendimento conceitual de enredo: “o desenvolvimento ou a representação desse tema teórico nas alegorias, adereços e fantasias. Ou seja, a manifestação plástica do enredo abstrato”⁵³. Partindo desse pressuposto, vários autores atribuem o pioneirismo da apresentação de um enredo ao desfile da Portela de 1939. Neste ano a agremiação apresentou-se com o enredo *Teste ao samba*. Simas e Fabato (2015) afirmam ter sido Paulo da Portela o responsável pelo enredo, samba e harmonia. Ele também organizou uma coreografia na qual, fantasiado de professor, entregou diplomas aos alunos na apresentação para a comissão julgadora. As fantasias foram elaboradas por Lino Manoel Reis. Teríamos aqui um desfile pensado como uma totalidade. Música, coreografia e fantasias serviam à apresentação de uma temática. Paulo entendia a estética como um mecanismo comunicador de organização. Ele exigia que todos os integrantes de sua escola estivessem bem trajados.

“Quero todos de pés e pescoços ocupados”, ordenava aos grupos da escola que saíam para alguma apresentação. Os portelenses entendiam logo o que ele queria dizer com “pés e pescoços ocupados”: todos deveriam estar de sapatos e de gravata. Nada de chinelos charlotes ou de cara de gato, nem de camisa (mesmo de seda) com o colarinho aberto e a gola levantada, como se apresentavam os malandros da época⁵⁴.

Há uma imagem dos anos 1920 no livro *Uma história do samba: as origens*, escrito pelo jornalista Lira Neto⁵⁵ em que estão os sambistas Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, Gilberto Alves, Bide e Marçal. Os cinco estão elegantemente vestidos de terno. Todos, exceto Paulo, usam chapéu panamá, um acessório característico do sambista. Posam sorrindo para a

⁵¹ MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. Samba de enredo: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010, p.17.

⁵² Idem, p.24

⁵³ IDEM, p. 24

⁵⁴ CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.105.

⁵⁵ NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

fotografia, provavelmente por entenderem ser aquela a composição estética com a qual gostariam de se apresentar.

Figura 01



NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

Fernandes (2001) defende que a ideia de pensar o desfile como uma obra musical, estética e alegórica em torno de um tema, possibilitou o desenvolvimento do gênero samba-enredo. Pois a apresentação de mais elementos visuais como fantasias e alegorias aumentou as alternativas oferecidas aos compositores. Segundo este autor:

Uma música só pode ilustrar de forma coerente a teatralização pretendida do desfile, se este se apresentar, através das fantasias e alegorias, como referência visualmente legível da mensagem que se quer comunicar, um problema que os sambistas não souberam ou não puderam resolver, até que Paulo da Portela concretizasse esse princípio em 1939, com “o teste ao samba”⁵⁶.

Apesar da vitória da Portela e dos elogios que o desfile idealizado por Paulo recebeu, a ideia de pensar o enredo como uma totalidade envolvendo aspectos temáticos, musicais, narrativos, estéticos e coreográficos, não se tornaria prática comum rapidamente entre as escolas. Fernandes (2001) cita um trecho do livro de Silva e Oliveira Filho (1981) no qual Irênio Delgado, integrante do Império Serrano, narra sobre as condições em que algumas escolas desfilavam até 1948, quase dez anos após de *Teste ao Samba*. Segundo ele, até então era comum que mães desfilassem levando no colo suas filhas cujas fantasias não tinham conformidade com

⁵⁶ FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001, p.140.

o enredo. Por sua vez, a bateria não tinha fantasias uniformizadas. Ele atribui a si um pedido feito ao Departamento de Turismo da prefeitura para que as escolas se apresentassem⁵⁷ com suas fantasias completamente relacionadas ao enredo.

Ou seja, durante os anos 40 as escolas modificaram a concepção estética de seus desfiles. Os promotores dessas alterações eram os próprios sambistas. Quando grupos externos, como o Departamento de Turismo, são chamados a contribuir com essas modificações, muitas vezes a demanda parte dos integrantes das escolas. Como nos conta Irênio, houve pressão ao órgão da prefeitura para que as agremiações se adequassem às novas exigências.

Porém as modificações não se restringiram ao campo estético. As temáticas apresentadas pelas escolas, bem como os regulamentos dos desfiles nos indicam que desde o final dos anos 30 elas reforçaram o discurso segundo o qual se colocavam como representantes da cultura nacional. Contudo, como veremos mais à frente, a pretensão de representar a cultura de um país é um discurso que adquire diferentes significados a depender do período histórico do qual se estuda. Nos anos 30, representar a cultura nacional para as escolas de samba, significava exaltar nossa natureza, celebrar o carnaval, o próprio samba e o Rio de Janeiro.

Cesar Mauricio Silva (2007) narra o incômodo gerado pelo desfile da Vizinha Faladeira em 1937, apesar do título do desfile (Uma só bandeira) indicar ter sido uma apresentação de conteúdo nacionalista. A escola teve em sua comissão de frente automóveis e homens montados a cavalo. Entre seus músicos havia alguns tocando instrumentos de sopro. A Vizinha sagrou-se campeã sob protestos. Os julgadores, embora tenham reconhecido a superioridade do desfile desta agremiação, apresentaram algumas sugestões para as competições seguintes, em nome da preservação das tradições e do não desvirtuamento das escolas.

Algumas das sugestões propostas pela comissão julgadora no ano de 1937 já haviam aparecido em regulamentos de desfiles anteriores. O desfile de 1935 foi organizado pelo jornal *A Nação* (RJ) em parceria com a União das Escolas de Samba. Uma de suas regras foi a proibição de instrumentos de sopro. Cabral acrescenta que o uso de estandartes e carros alegóricos também foi vetado⁵⁸. Porém os regulamentos não eram repetidos de um ano para o outro. Vale lembrar que nesses primeiros anos os desfiles foram organizados por diferentes periódicos: em 1932 pelo *Mundo Sportivo*, em 1933 pelo *O Globo*, em 1934 pelo *O País* e em 1935 pelo *A Nação*.

⁵⁷ FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. 2001, p. 141.

⁵⁸ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.99-100.

O regulamento de 1938 trouxe alterações no sentido das críticas feitas pela comissão julgadora no ano anterior. Os carros alegóricos, bem como os instrumentos de sopro, foram novamente proibidos. As escolas também não poderiam apresentar-se com enredos de “histórias internacionais em sonhos ou imaginação”⁵⁹. Cesar Silva (2007) acrescenta que as escolas inauguraram aqui a “obrigação da brasilidade”⁶⁰. Inventaram para si uma tradição na qual não caberiam os carros alegóricos, frequentemente associados às Grandes Sociedades, nem os instrumentos de sopro. Todavia o regulamento reforça a associação entre as escolas de samba e os “motivos nacionais” presentes na carta enviada pelo presidente da União das Escolas de Samba dois anos antes para o prefeito Pedro Ernesto.

Como ficará claro, o regulamento da competição entre as escolas incorpora uma série de regras que objetivam definir o que deve ser uma escola de samba com base em definições que longe de serem consenso, estão em disputa no final dos anos 1930. No afã de fundamentar quais seriam as escolhas certas para o regulamento dos próximos anos, os personagens selecionam memórias sobre o passado que cumprem o papel de afirmar a existência de uma tradição a ser reconhecida e, portanto, preservada. Eric Hobsbawm e Terence Ranger definem o conceito de tradição inventada como:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores de normal ou comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado⁶¹.

Souza (2020) ressalta que a tradição não é algo estático que se pretende preservar integralmente aos efeitos do tempo. Mas sim fruto de um processo de negociação permanente na qual se objetiva manter o que se considera necessário e adaptar uma parte considerada relativa⁶². Vejamos como essas noções de tradição se aplicam às escolas de Samba.

Um ano antes, em 1937, o cineasta Walt Disney havia lançado seu primeiro longa-metragem de animação, *Branca de Neve e os Sete Anões*. A Vizinha Faladeira apresentou-se em 1939 com o enredo *Branca de Neve*, em homenagem à animação estadunidense. Com base no trecho do regulamento acima, esta agremiação foi desclassificada.

Para Fernandes (2001), entre 1928 e 1932 as escolas de samba inventaram a sua tradição. O uso exclusivo de instrumentos de percussão (salvo o cavaquinho) e a proibição de

⁵⁹ AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.45.

⁶⁰ SILVA, César Maurício Batista da. Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007, p.65.

⁶¹ HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz & Terra, 2017, p.08.

⁶² SOUZA, Lellison de Abreu. Balança que o samba é uma herança: samba, partido alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980. Dissertação de mestrado; Programa de pós-graduação em história; Instituto de Ciências Humanas; UNB. Brasília, 2020, p.32.

instrumentos de sopro, tornada regra em 1938 é interpretada pelo autor como uma tradição inventada a partir de 1929. Segundo ele, neste ano foi realizado um concurso de sambas ocorrido na casa do pai de santo Zé Espinguela do qual participaram o então bloco Estação Primeira, o Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz e o (bloco) Deixa Falar. Cabral (1998) traz em seu livro um depoimento de Juvenal Lopes, primeiro mestre-sala do bloco. Segundo ele, o Deixa Falar foi desclassificado por Zé Espinguela. A justificativa seria que um dos integrantes portava uma gravata e uma flauta. Não se sabe por que uma gravata teria sido motivo para a desclassificação, mas essa é a passagem mais antiga que se conhece sobre a proibição de instrumentos de sopro em organizações carnavalescas que em poucos anos formariam as escolas de samba.

O relato de Juvenal Lopes opera como um indício segundo o qual a associação entre escolas de samba e a utilização exclusiva de instrumentos de percussão é gestada, pelo menos, desde 1928. A decisão da eliminação do Deixa Falar neste concurso é atribuída apenas a Zé Espinguela, promotor do concurso e único jurado. Teria sido ele o formulador dessa regra ou esse personagem aplicou em seu julgamento uma ideia que já circulava entre os blocos? A questão permanece em aberto.

Porém essas regras são reforçadas após o desfile da Vizinha Faladeira como resposta às modificações elaboradas por essa agremiação que não foram bem aceitas por uma parte dos sambistas e comissão julgadora. Em outras palavras, as inovações propostas pela Vizinha não foram bem recebidas pelas outras escolas, pois a maioria delas buscava diferenciar-se de práticas associadas às Grandes Sociedades a fim de formular uma tradição própria. Para tanto, a estratégia utilizada foi o estabelecimento de regras que definiriam o que seria ou não uma escola de samba.

A tradição inventada dessas agremiações contaria ainda com a obrigatoriedade da ala das baianas “homenagem às mães-de-santo que sempre foram lideranças destacadas e parte integrante do mundo do samba”⁶³ e a dança do samba. Há, contudo, uma parte dessa tradição não mencionada por Fernandes (2001): a associação entre as escolas de samba e o conteúdo nacional.

Essa modificação no regulamento é interpretada de diferentes maneiras pelos intelectuais. Ana Maria Rodrigues (1984) entendeu tratar-se de censura imposta pelo Estado Novo. Contudo, como demonstra Augras (1998), a alteração partiu da União das Escolas de Samba. Esta autora nomeou esse fenômeno como uma autocensura. As escolas teriam estabelecido essa restrição a

⁶³ FERNANDES, Nelson da Nobrega. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001, p.56.

si mesmas como parte de uma estratégia de aceitação. A decisão de alterar o conteúdo das letras, orientando-se pelo ufanismo, nacionalismo, e ideologia do trabalho, não é um fenômeno restrito às escolas de samba. Vários autores utilizam as letras do sambista Wilson Batista como ilustração desse fenômeno. Este compositor teve seu samba *Lenço no Pescoço* (1933) censurado nos anos 30 por exaltar a malandragem. Anos depois, por sugestão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado pelo Estado Novo, ele compôs *O bonde de São Januário* (1940), cuja letra exalta o trabalho e a disciplina fabril, enquanto critica a vadiagem.

Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar // O bonde São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar // Antigamente eu não tinha juízo / Mas resolvi garantir meu futuro / Vejam vocês / Sou feliz vivo muito bem / A boemia não dá camisa ninguém, é / Vivo bem! (Muito bem!) (Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1940).

Magno Bissoli Siqueira lembra que o Estado Novo contou com uma série de intelectuais incumbidos de desenvolver o “projeto político-ideológico nacional”⁶⁴ do governo. Sobre esse debate, Mônica Pimenta Velloso⁶⁵ afirma que o Estado Novo estabeleceu uma nova relação com a sociedade. Se essa relação na primeira república funcionava com a associação entre exclusão e repressão, os negros passaram a ser incluídos no projeto nacional desde que estivessem dispostos a colaborar com as orientações hegemônicas pelos integrantes do Estado.

Augras ressalta a existência de uma alteração na relação entre as escolas de samba e o poder público a partir dos anos 40. A leitura inicial do capítulo “*Os anos 40*” nos indica que essa alteração decorre da criação do DIP, ocorrida em dezembro de 1939. Augras (1998) analisa como um “controle direto pela prefeitura” sobre as agremiações. Lopes e Simas (2015) concordam com a autora, pois para eles “a década de 1940 (...) marcava o aprofundamento da intervenção estatal no samba”⁶⁶.

Em 1939, o júri passou a ser escolhido pelo secretário geral da administração, Jorge Dodsworth. Em 1942, a prefeitura passou a oferecer premiações às duas primeiras colocadas da competição. Além disso, neste ano o regulamento não citava nenhuma proibição temática. Isso nos indica que a intenção de tornar obrigatório a apresentação de enredos nacionais embora existisse, ainda não era constante nas regras. Augras (1998) entende não haver censura do Estado frente às escolas, mas sim um projeto pedagógico de conteúdo nacionalista ou, como o poder público entendia à época, um projeto para tornar essas manifestações culturais mais civilizadas.

⁶⁴ SIQUEIRA, Magno Bossoli. Samba e identidade nacional. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p.215.

⁶⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta in OLIVEIRA L. L. (org). Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

⁶⁶ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. Dicionário da história social do samba. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.111.

Como então se fortaleceu a associação entre escolas de samba e discursos nacionalistas? Para Dulce Tupy essa junção ocorre nos chamados carnavais de guerra, entre 1943 e 1945. Por conta da participação do Brasil na segunda grande guerra mundial, a prefeitura do Distrito Federal entendeu não haver condições para a realização das festividades carnavalescas. O poder público não colaborou economicamente com nenhuma agremiação carnavalesca, fosse ela rancho, bloco, sociedade ou escola de samba, mas não houve proibição de suas apresentações. Então foi organizada a Liga de Defesa Nacional que em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE) organizou o concurso entre as escolas de samba. Neste certame, o samba que melhor falasse da participação do Brasil na segunda guerra seria premiado. A letra de um dos sambas apresentados pela Portela chamado *Carnaval e guerra*, além de tratar o Brasil como “terra da liberdade”, incentivava o alistamento militar.

Brasil, terra da liberdade / Brasil, não usou de falsidade / Meu irmão foi pra guerra,
defender esta grande terra / Meu Brasil precisando eu vou, ser mais um defensor / Vou
pra linha de frente travar um duelo / Em defesa do perdão verde e amarelo / Embora
eu tenha que ser a sentinela perdida / Honrarei minha pátria querida⁶⁷.

Augras (1998) traz em seu livro uma definição para samba-enredo formulada por Tinhorão nos anos 70. Para este autor, samba de enredo seria “um poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica”⁶⁸. Como defende Tupy, essa associação entre os sambas e desfile de conteúdo patriótico é inventada nos chamados carnavais de guerra. Ao procurar pelo termo “samba enredo” nos jornais do Rio de Janeiro presentes na hemeroteca digital, notamos que é justamente a partir da segunda metade dos anos 40 que este termo começa a ser encontrado com frequência. Segundo nosso levantamento, nos anos 40 encontramos apenas 14 menções ao termo. 71 nos anos 1950 e 513 nos anos 1960. Como se pode notar, entre os anos 50 e 60 há um crescimento significativo na recorrência do termo. Essa alteração reforça a afirmação feita ao longo desse trabalho de que na década de 1960 o interesse pela cultura produzida pelas escolas de samba se intensifica.

Para Guilherme Guaral o conceito de circularidade cultural explicaria a incorporação do nacionalismo pelas agremiações. Afinal eram esses os discursos presentes nos meios de comunicação de massa, tais como rádio e jornais. Ele entende ter se formado durante o Estado Novo um pacto entre Estado e escolas de samba. Um dos resultados desse acordo foi a “solidificação identitária”⁶⁹ dessas agremiações em torno do nacionalismo. Sobre essa questão,

⁶⁷ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1943/>. Acesso em abril de 2022.

⁶⁸ TINHORÃO, in AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.73.

⁶⁹ GUARAL, Guilherme. O Estado Novo da Portela. Jundiaí: Paco editorial, 2012, p.14.

César Silva (2007) conclui que os carnavais de guerra trouxeram o enredo para o centro do desfile.

Um fator importante sobre estes carnavais foi a proibição das críticas ao governo e sua participação no conflito. A guerra impulsionou a vigilância dos discursos sobre a conjuntura política internacional. Augras (1998) destaca o temor de infiltração na festa de elementos com propósitos políticos. Essa preocupação permanece nos carnavais seguintes e se intensifica após a redemocratização do país ao final de 1945.

Uma matéria do *Correio da Manhã* de março de 1946 adverte sobre o perigo da infiltração comunista no carnaval. As massas seriam ingênuas, sobretudo em momentos de alegria. O alinhamento geopolítico do Brasil aos Estados Unidos da América no conflito político, militar e ideológico chamado de Guerra Fria, intensificou a perseguição a organizações comunistas no país. Neste ano o Jornal Tribuna Popular, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), convidou a União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB, nova sigla da UES) para realizar um desfile no dia 15 de novembro, data na qual se comemora a Proclamação da República brasileira.

As agremiações participantes homenagearam o presidente do PCB, Luís Carlos Prestes. A discordância em relação à participação neste evento, causou um racha entre as escolas de samba, pois nem todas concordaram em aderir-lo. Essa discordância criou uma divisão na UGESB. Por isso, no ano seguinte, foi fundada uma organização paralela, a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), cujos integrantes continuariam a desfilar no campeonato organizado pela prefeitura.

As alterações realizadas no regulamento de 1947 são interpretadas por Augras (1998) como uma resposta à aproximação entre as escolas e o PCB. O artigo sexto deste documento tornava obrigatória a apresentação de enredos com motivo nacional. Isso porque o comunismo era muitas vezes entendido como uma ideologia estrangeira (soviética) infiltrada no país. O texto do ano seguinte (1948) seria ainda mais específico: os motivos deveriam, obrigatoriamente, obedecer à finalidade nacionalista. Para Guaral (2012) a Portela foi a melhor intérprete dessas ideias crescentemente hegemônicas nos anos 30 e 40. A agremiação de Madureira acumulou títulos que fazem dela, até hoje, a maior campeã entre as escolas de samba.

O enredo apresentado pela Portela em 1940 parece significar uma alteração significativa no conteúdo sobre os “enredos nacionais”. Como vimos, até então as agremiações apresentavam temas sobre as belezas naturais do país, o samba, carnaval e homenagens à Bahia. Neste ano a Portela teve como enredo *Homenagem à Justiça*. Embora não disponhamos do samba ou da sinopse como fonte para análise, o título nos indica a apresentação de uma homenagem a um

poder da república. No ano seguinte, a escola apresentaria uma homenagem à chamada Revolução de 1930, evento político que colocou Getúlio Vargas no poder, seu título seria *Dez anos de Glória*. Ao longo dos anos 40, a Portela apresentaria ainda os enredos: Carnaval de guerra (1943); Brasil glorioso (1944); Motivos patrióticos (1945); Alvorada do novo mundo (1946) e Honra ao mérito (1947).

Além da exaltação a instituições de Estado e eventos marcantes da história política, notamos também o aparecimento de homenagens a personagens considerados grandiosos na história do país, enredos que Augras nomeou de “vultos e efemérides”⁷⁰. Pedro Ernesto foi enredo da Mangueira em 1941, um ano antes de seu falecimento. Augras destaca que nesse período, parece haver um deslocamento temporal dos enredos do presente para o passado, pois há um aumento dos temas relacionados ao período colonial e imperial. Em 1948 a Portela se apresenta com Exaltação à Redentora (1948). No ano seguinte, O Império Serrano escolheu Exaltação a Tiradentes (1949).

César Maurício Silva (2007) nota que até os anos 60, os discursos nacionalistas entendiam a grandeza do Brasil como um dado de sua natureza. O autor encontra essa perspectiva nos desfiles Gigante pela própria natureza (Portela, 1956); Progresso e tradições do Rio (Aprendizes de Lucas, 1965) e Como é Grande o meu Brasil (União da Vila São Luís, 1958). A partir dos anos 70, a grandiosidade do país bem como seu progresso passam a ser associados às obras governamentais como usinas hidrelétricas, estradas cortando a Amazônia e a superação do subdesenvolvimento. Alguns exemplos são: Educação para o desenvolvimento (Beija Flor de Nilópolis, 1973); O grande decênio (Beija Flor de Nilópolis, 1975); Brasil Ano 2000 (Beija Flor de Nilópolis, 1974) e Brasil, explosão do progresso (Império da Tijuca, 1973).

Essa alteração é explicada por Silva (2007) ao comentar um evento ocorrido em 1970. Neste ano Amaury Jório, presidente da Associação das Escolas de Samba, foi à Brasília (já então Distrito Federal) em busca de maior apoio econômico do governo federal para as agremiações. Segundo uma matéria do Jornal do Brasil, Jório “foi aconselhado (...) a se empenhar para que os temas e as alegorias carnavalescas buscassem⁷¹ um sentido mais construtivo e voltado para a atualidade do país”. A avaliação do governo era de que as escolas se apresentavam “com temas antigos, sem a mínima relação com os assuntos que interessam ao progresso (...) do país⁷²”.

⁷⁰ AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.121.

⁷¹ Alterei o tempo verbal da palavra “buscar” a fim de manter a coesão do texto. Na matéria a palavra é “busquem”

⁷² “Governo sugere que escolas de samba apresentem temas mais atuais e construtivos”. Jornal do Brasil, 13/10/1970.

Para Silva (2007) a sugestão do governo federal pedia às escolas um deslocamento discursivo do passado histórico para o presente e o futuro próximo. As escolas passaram a reiterar os discursos oficiais tais como o ufanismo presente sobretudo no governo Médici. O autor nomeia o conjunto de enredos ufanistas localizados entre 1970 e 1978 de “Grande Brasil”. Ele atribui essa mudança discursiva nas escolas de samba a um caráter institucional de conciliação com o poder público. Além disso, os discursos das escolas seriam marcados quase sempre por um tom diplomático.

O Brasil grande, nos enredos, frequentemente está associado ao progresso. As obras governamentais teriam a função de diminuir as distâncias regionais. Não se trata de diminuir as desigualdades regionais, mas de aproximar o país geograficamente, embora o autor⁷³ destaque que raramente as escolas abordaram a noção de integração nacional. Além disso, o progresso provocaria um melhoramento racial no povo brasileiro. A intensificação da miscigenação racial provocaria o branqueamento racial tão desejado pelas políticas eugenistas desde o início do século 20. O passado serve à exaltação de ações políticas do governo brasileiro. Algumas dessas características apontadas pelo autor, podem ser encontradas no enredo *Modernos bandeirantes* (Mangueira, 1971). Esta foi uma homenagem ao Correio Aéreo Nacional, na qual ele é apresentado como uma ressignificação do mito bandeirante.

Silva (2007) nota haver nos anos 60 uma diversificação temática nos desfiles. Aparecem em maior quantidade enredos sobre a negritude, Estados, regiões do país, literatura e folclore. Outros temas são classificados como “abstratos” por tratarem de fantasia, delírio e loucura. O autor discorda da interpretação desses enredos como parte de uma postura alienada da realidade do país. Para ele, suas apresentações podem ser lidas também como uma recusa de exaltar o regime militar.

Se a Portela se destacou nos anos 40 pela quantidade de enredos nacionalistas apresentados, a escola geralmente destacada como símbolo dos discursos oficiais nos anos 70 é a Beija-flor de Nilópolis. Ela apresentou-se com os enredos “Educação para o desenvolvimento” (1973), “Brasil ano 2000” (1974) e “O grande decênio” (1975). A emergência desses temas os quais Carlos Carvalho da Silva nomeia de “enredos chapa-branca”⁷⁴ ocorrem em 1973, logo após a chegada de Nelson Abraão David à presidência da

⁷³ SILVA, César Maurício Batista da. Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

⁷⁴ Este autor define como “chapa-branca” os “enredos que enalteciam os projetos e realizações governamentais visando construir um ideal de país promissor”. SILVA, Carlos Carvalho da. Chapa Branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975). Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.14, n.1. maio de 2017, p.3.

escola, eleito ao final de 1972. Sua família tinha alguns filiados à Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido oficial do governo militar.

A partir dos anos 1970 há um aumento significativo dos investimentos feitos pelos empresários do jogo do bicho em suas escolas de samba. Destacam-se personagens como Anísio Abraão David na Beija-flor, Castor de Andrade na Mocidade Independente e Luiz Pacheco Drumond na Imperatriz Leopoldinense.

Logo no início da presidência de Nelson David, há uma mudança no carnavalesco da escola. Abílio é substituído por Manoel Antônio Barroso. Barroso era assessor em Brasília do Supremo Tribunal e transitou da burocracia estatal para o samba. Segundo uma matéria do *Jornal do Brasil* de 1974, desde o ano anterior a escola teria mudado o conteúdo de seus sambas-enredo, “passando do lado folclórico, que as outras ainda exploravam⁷⁵, para temas mais atuais”. Chama a atenção a semelhança entre esta fala (cuja matéria não nomeia o autor, mas que pode ter sido do carnavalesco) e a sugestão feita em 1970 pelo governo federal às escolas sobre abordar temas mais atuais. Os enredos governistas renderam, segundo a matéria, elogios da presidência da república⁷⁶.

Tamara Paola dos Santos Cruz⁷⁷ investigou em sua dissertação a vigilância exercida pelo Estado às Escolas de Samba durante a ditadura militar. Ela afirma que as agremiações eram permanentemente vigiadas a partir do controle de informação bem como em suas dinâmicas internas. Fernando Pamplona, em entrevista à autora, afirma que durante esse período as escolas tinham que enviar não só os sambas, mas as fantasias “para carimbar” no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). A obrigação em apresentar a letra do samba com antecedência é anterior à ditadura, pois havia desde 1952. Mas Cruz afirma ter havido uma ampliação da vigilância a partir da segunda metade dos anos 60. Pamplona conta ter recebido a visita de fiscais do DOPS durante os preparativos para o carnaval de 1967, ano em que o Salgueiro desfilou com o enredo *História da Liberdade no Brasil*.

Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira, autores do samba *Heróis da Liberdade*, para o Império Serrano em 1969, também foram chamados a dar explicações para os agentes do DOPS. Segundo Newton da Portela, um trecho da letra chamou a atenção dos sensores por trazer a palavra “revolução”. Após o depoimento os agentes foram convencidos de que a letra não tinha conteúdo subversivo, mas solicitaram a mudança da palavra para

⁷⁵ Alterei o tempo verbal para garantir a coesão do texto. Na matéria consta a palavra “exploram”

⁷⁶ “Original demais”. *Jornal do Brasil*, 15/09/1974, p.6

⁷⁷ CRUZ, Tâmara Paola dos Santos. As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos. Dissertação de mestrado; PPGH da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

“evolução”: “Essa brisa que a juventude afaga / Esta chama que o ódio não apaga / Pelo universo é a evolução / Em sua legítima razão”⁷⁸.

A redemocratização do Brasil, o fim da censura e a publicização dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar, possibilitou a emergência de memórias críticas em relação a enredos ufanistas e alinhados a esses governos. Para Michel Pollack (1989) a história oral frequentemente se interessa por ouvir personagens marginalizados pela história oficial. Estes personagens geralmente apresentam interpretações alternativas à “memória nacional” e por isso teriam o potencial de nos apresentar “memórias subterrâneas”, aquelas que por conta do período histórico não encontram condições de aceitação ou legitimidade no espaço público. Por serem consideradas marginais, podem passar décadas silenciadas, sendo transmitidas oralmente. Elas emergem no espaço público quando o período histórico possibilita, reelaborando disputas pela memória dita nacional.

Ynayan Lyra Souza cita em sua tese⁷⁹ uma entrevista concedida pelo carnavalesco Joãozinho Trinta ao Museu da Imagem e do Som em 2001. Nela, João relata ter apelidado a Beija-flor em 1974 de “Unidos da Arena”. Ele lembra que ao ser convidado por esta agremiação, impôs como condição a mudança da linha temática adesista (ao governo vigente) adotada até então. Seu primeiro enredo na escola, *Sonhar com rei dá leão* (1976), foi idealizado como uma homenagem ao ex-presidente da Portela, banqueiro do jogo do bicho e recém falecido Natalino José do Nascimento, mais conhecido como Natal da Portela. Na entrevista reproduzida por Souza (2017), Trinta classifica este enredo como subversivo e diz ter sido alertado sobre a possibilidade de reprovação da censura. Estes relatos do profissional podem ser lidos como parte de um período histórico, a chamada nova república, em que se produzem memórias de resistência à ditadura. O carnavalesco da Beija-flor elabora um discurso no qual deseja se mostrar como um dos que contribuíram com a resistência à ditadura ainda que dentro de condições limitadas.

Para Souza (2017) a partir de 1979 torna-se frequente a apresentação de “críticas carnavalizadas” nos enredos das escolas de samba. As críticas não tinham um alvo específico. Poderiam dirigir-se ao governo, à censura, à situação econômica do país, à fome, ao desmatamento. A linguagem utilizada até a primeira metade dos anos 80 era sobretudo satírica.

⁷⁸ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1969/>. Acesso em abril de 2022.

Cruz (2010) ressalta a não existência de letras com a versão original, segundo este relato de memória feito por Newton da Portela.

⁷⁹ SOUZA, Ynayan Lyra. Críticas carnavalizadas: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989). Dissertação de mestrado; história; Faculdade de Ciências e Letras de Assis; UNESP. Assis, 2017.

A partir da segunda metade dos anos 80, as críticas passam a ser mais contundentes, sobretudo em função da redemocratização do país.

Souza (2017) nos fala sobre a possibilidade de sinopse e samba-enredo apresentarem discursos diferentes. Ao analisar o desfile *Traços e Troças*, apresentado pelo Salgueiro em 1983, ele interpreta que a sinopse, diferentemente do samba-enredo, não tem um tom crítico. Ou seja, apesar de os sambas-enredo utilizarem a sinopse como referência, eles ressignificam o seu conteúdo. Nesse sentido, deve-se evitar entender o samba como uma repetição ou reprodução do texto escrito pelo carnavalesco. Além disso, seria importante compreender as diferentes referências utilizadas pelos carnavalescos e compositores em suas produções.

Sobre essa questão, Monique Augras (1998) entende alguns dos sambas analisados em sua pesquisa, cujo recorte temporal é entre os anos 40 e 70, como reproduções de discursos contidos em livros didáticos. Por isso, ela afirma ser o samba-enredo quase sempre composto por reiterações dos discursos oficiais. Elane, esposa de Silas de Oliveira, confirma a utilização de livros didáticos pelo compositor para a elaboração de seus sambas-enredo. Segundo ela, Silas recebeu em 1951 a tarefa de compor a música para o desfile cujo título seria *Sessenta e um anos de república*: “Como sempre fazia para compor, ele pegou o papel, um livro de História do Brasil, uma caixa de fósforo e foi para um canto quieto da casa”⁸⁰.

Sobre esse debate, Silva (2007) acrescenta que os compositores, mesmo quando abordam temas de interesse do governo vigente, apropriam-se da temática e a interpretam de acordo com seus referenciais. Tampouco o samba-enredo pode ser considerado uma musicalização da sinopse. Suas perspectivas diferem mesmo quando objetivam a uniformidade com o documento produzido pelo carnavalesco. O desfile de uma escola de samba é, portanto, resultado de uma composição entre agentes vindos de diferentes lugares sociais: diretoria, carnavalescos, compositores, baianas, ritmistas. Porém alguns desses discursos são pouco registrados. Outros são mais contemplados também por conta da centralidade que alguns personagens ganham na competição.

Na pesquisa que fizemos nos jornais dos anos 70, notamos entrevistas majoritariamente com carnavalescos, dirigentes de escolas de samba e compositores. A maioria dos autores afirma que os carnavalescos ganham centralidade na composição dos desfiles a partir dos anos 60. Por isso discutiremos agora a emergência do carnavalesco como o personagem aglutinador dos discursos apresentados pelas agremiações.

⁸⁰ SILVA, Marília T Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L de. Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981, p.82.

2.3 A CONSTRUÇÃO DO CARNAVALESCO COMO PERSONAGEM CENTRAL

O pesquisador Júlio Cesar Farias (2007) discute no início de seu livro o conceito de enredo. Para ele, o desfile de uma escola de samba é composto por uma combinação de linguagens artísticas apresentadas na avenida como uma totalidade: escultura (alegorias e adereços), música (samba-enredo e bateria), literatura (letra do samba e tema abordado), artes plásticas (pinturas), dança (mestre-sala e porta-bandeira), teatro (encenação na comissão de frente), entre outras⁸¹.

O enredo seria o fio condutor do desfile e a partir dele todas as linguagens se materializaram na avenida. Ainda segundo este autor, o enredo de uma escola de samba desenvolve-se enquanto argumento na sinopse. Documento este presente nos desfiles desde os anos 30. Farias (2007) destaca ainda a figura do carnavalesco como preponderante na escrita deste texto.

Irênio Delgado (em depoimento citado acima) relata sobre a não conformidade de todas as fantasias com o enredo até meados dos anos 50. Segundo ele, é nesse período que essa cobrança se intensifica. Esse relato nos ajuda a compreender a crescente procura das escolas por profissionais das artes plásticas nos anos 60. Segundo Cabral (1996), o desfile do Salgueiro de 1960 foi o primeiro a fantasiar todos os integrantes da bateria de acordo com o enredo. Essas afirmações reforçam a ideia segundo a qual nos anos 60 há uma crescente valorização dos aspectos estéticos na elaboração das apresentações. Alguns autores relatam a participação esporádica ou informal de artistas plásticos nos desfiles anteriores aos anos 60. Segundo Haroldo Costa:

Todos sabiam que as escolas de maior influência ou poder aquisitivo usavam o trabalho de artífices da Casa da Moeda e do Arsenal de Marinha para a confecção de alegorias e esculturas; nesta competição, porém, o Salgueiro não podia entrar, porque o dinheiro era sempre curto⁸².

A maioria dos debates sobre a figura dos carnavalescos nos desfiles inicia-se por destacar o trabalho de Dirceu Nery e Mary Louise como profissionais do salgueiro em 1959. Dirceu, um famoso cenógrafo e aderecista, já havia sido curador de uma exposição de artes na Suíça, onde conheceu a cenógrafa e figurinista Mary. Eles casaram-se e passaram a viver no Brasil em 1957. Esta artista havia sido uma das juradas na competição de 1958. No ano seguinte, eles foram convidados por Nelson de Andrade para desenvolverem o desfile do Salgueiro. Nelson decidiu que naquele ano a escola teria a obra do pintor Debret como tema e se chamaria *Viagem pitoresca através do Brasil*.

⁸¹ FARIAS, Júlio Cesar. O enredo de escola de samba. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2007, p.13.

⁸² COSTA, Haroldo. Salgueiro: 50 anos de glória. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.41.

Nelson de Andrade redigiu a sinopse a ser apresentada aos jurados durante o desfile do Salgueiro em 1959, porém nem sempre ele é nomeado como carnavalesco. Geralmente é atribuída a ele a função de diretor de carnaval, apesar de Reis⁸³ mencionar sua participação nas pesquisas do enredo junto a Pamplona em 1961⁸⁴. Isso ocorre porque o conceito "carnavalesco" a partir dos anos 60 tem como pressuposto ser este um ofício cujas atribuições diferenciam-se também pela função estética.

O desfile sobre Debret (1959) tornou-se mais comentado pela historiografia que o campeão daquele ano, "*Brasil, panteon de glórias*", apresentado pela Portela. Isso porque foram apresentadas inovações estéticas que chamaram a atenção especialmente de um dos jurados, Fernando Pamplona. A escola não se apresentou com carros alegóricos, ao invés disso, optou por alegorias de mão que representavam cenas das pinturas do artista francês. Segundo Pires⁸⁵, as fantasias, cuja costura foi coordenada por Mary, teriam maior sofisticação se comparadas aos padrões da época. Pamplona, na condição de jurado, deu para o Salgueiro a nota mais alta de seu quesito (escultura e riqueza). A pontuação recebida chamou a atenção de Nelson de Andrade. Este repetiu o que havia feito um ano antes e convidou Pamplona para desenvolver o enredo salgueirense em 1960.

Fernando Pamplona nasceu no Rio de Janeiro, no início dos anos 1930, mudou-se para o Acre onde ficaria até 1935. Em sua autobiografia Fernando afirma que sua relação com a arte se inicia já na infância. Segundo seu livro, no norte do país pôde conhecer várias cidades, principalmente as capitais e lá ele criou interesse pela cultura popular. Além disso, sua mãe, dona Mercedes, era professora, poetisa, pianista e teatróloga. Dessa forma ele adquiriu gosto pela cultura e escolheu cursar belas artes. Antes de integrar o grupo de avaliadores dos desfiles entre as escolas de samba, ele participou da decoração de bailes de carnaval, principalmente do Copacabana Palace.

Fernando Pamplona, até então cenógrafo do Theatro Municipal, passaria a ser também carnavalesco do Salgueiro. Ele é frequentemente apresentado na historiografia como o principal responsável pela chamada Revolução Salgueirense. Esta seria composta por um conjunto de alterações temáticas, estéticas, cenográficas e alegóricas ocorridas a partir dos anos 60, nas quais Fernando e artistas plásticos ligados ao Municipal, à Escola de Belas Artes (EBA) e

⁸³ Reis in ANTAN, Leonardo. Sal 60: uma revolução em vermelho, branco e negro. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2021.

⁸⁴ O site Galeria do Samba classifica Nelson de Andrade como "diretor de carnaval" enquanto Nery e Louise são entendidos como carnavalescos. <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1959/>>; Acesso em 07/07/2021.

⁸⁵ Pires in ANTAN, Leonardo. Sal 60: uma revolução em vermelho, branco e negro. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2021, p.10-14)

inseridos no universo das escolas de samba com sua contribuição, teriam participação fundamental⁸⁶.

Simas e Fabato (2015) destacam a relação entre a eclosão dos movimentos independentistas no continente africano a partir das décadas de 1950 e 1960 e o crescente interesse de intelectuais pelas diversas culturas produzidas pelos negros. Pensadores brasileiros como Édison Carneiro, autor de *Quilombo dos Palmares* (1958), Décio de Freitas, autor de *Palmares, a guerra dos escravos* (1978), e Clóvis de Moura, autor de *Quilombos e rebelião negra* (1981), compreendiam o quilombo como símbolo de resistência negra frente ao colonialismo.

O cenógrafo da EBA, recém incorporado à escola do morro do Salgueiro, decidiu que o enredo da escola em 1960 seria *Quilombo dos Palmares*. Simas e Fabato (2015) afirmam que a atuação de Pamplona, a partir da década de 1960, foi fundamental para a introdução das temáticas afro-brasileiras nas escolas de samba. Neste período as escolas apresentam a negritude a partir de perspectivas históricas, denunciam a escravidão e exaltam a luta dos negros pela liberdade.

Segundo Costa (2003), Fernando estranhava a abordagem marginal segundo a qual Zumbi dos Palmares era tratado no ensino de história. Já para João Vitor Silveira (2021), este desfile marca o início de um período em que os enredos passaram a atribuir protagonismo aos negros⁸⁷.

Fernando convidou os figurinistas Arlindo Rodrigues (com quem trabalhava no Theatro Municipal) e Nilton Sá para auxiliá-lo na pesquisa, escrita da sinopse, desenho das fantasias e demais atribuições dos carnavalescos. A bibliografia básica utilizada foi a obra do etnólogo Edison Carneiro e o acervo da biblioteca do Exército. Na sinopse prevalece uma perspectiva épica e marxista na qual Palmares era interpretada como “a revolta de uma raça oprimida contra uma sociedade opressora”⁸⁸. Haroldo Costa (2003) relata a dificuldade sofrida pelo carnavalesco para convencer os integrantes do Salgueiro em aceitar não saírem vestidos com roupas consideradas luxuosas. Ou seja, a revolução temática atribuída ao Salgueiro se refere à apresentação de enredos nos quais personagens negros ganharam protagonismo, sendo por vezes apresentados como heróis nacionais, como no caso de Zumbi dos Palmares.

Danilo Bezerra discorda que se possa atribuir a inserção dessas temáticas nas escolas de samba ao Salgueiro de Pamplona e Arlindo. Afinal, enredos anteriores à Revolução

⁸⁶ PAMPLONA, Fernando O encarnado e o branco. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

⁸⁷ Silveira in ANTAN, Leonardo. Sal 60: uma revolução em vermelho, branco e negro. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2021, p.17.

⁸⁸ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1960/>. Acesso em maio de 2022.

Salgueirense já homenagearam personagens negros ou denunciavam a escravidão como em *Homenagem a Antônio Castro Alves* (Império Serrano, 1948), *Poeta dos escravos* (Vila Isabel, 1960), *Navio Negreiro* (Acadêmicos do Salgueiro, 1957). Para o autor, a novidade trazida pelo Salgueiro nos anos 60 “seria a visão de um enredo narrado de forma linear num conceito eurocentrado de espetáculo, importados dos palcos do Municipal”⁸⁹.

O ano de 1963 marca a mudança dos desfiles para a Avenida Presidente Vargas, espaço mais amplo e no qual a cobrança de ingressos se tornava possível. Na década seguinte esta avenida se tornaria pequena para o crescente tamanho do evento. O *Jornal do Brasil* nos anos 70 conta com inúmeras matérias nas quais se reclama da concentração dos ingressos em agências de viagens voltadas para turistas estrangeiros. Além disso, as arquibancadas não eram fixas. Suas montagem e desmontagem demoravam meses e causavam transtornos, engarrafamentos e destruição de patrimônio público. Nos últimos anos da década de 70, passa a haver uma discussão sobre a necessidade de construção de um espaço maior e com arquibancadas permanentes para os desfiles.

O desfile Chica da Silva, apresentado pelo Salgueiro em 1963, é entendido por Danilo Bezerra como uma obra cuja contribuição foi de formar a percepção dos desfiles apresentados pelas escolas de samba como um espetáculo. Neste ano, Arlindo Rodrigues foi o único carnavalesco da Salgueiro cujo enredo falava sobre a escrava alforriada e famosa durante o período colonial em Minas Gerais por ter-se tornado rica. A principal novidade atribuída a este desfile diz respeito a uma ala coreografada pela bailarina e coreógrafa do Teatro Municipal, Mercedes Batista, na qual se dançava um minueto. Para Bezerra, fortalecia-se neste desfile a utilização de uma estética teatral e de encenação nas escolas de samba. Formas discursivas essas atraentes às classes médias cada vez mais interessadas no samba neste período⁹⁰. Essas alterações fazem parte de um fenômeno mais amplo que podemos nomear como mercantilização dos desfiles. Ou seja, há aqui uma ampliação da lógica de mercado nas agremiações. Ingressos nas arquibancadas, fantasias para desfilar e venda de discos. Amplia-se o leque do que pode ser comercializado nas escolas de samba.

As modificações impulsionadas pela atuação de Pamplona, Arlindo Rodrigues e demais artistas foram lidas por muitos intelectuais com desconfiança. Cabral (1996) cita uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã* em 1973 pelo carnavalesco Nílton de Sá⁹¹, ex-parceiro de Pamplona e Rodrigues no carnaval de 1960 do Salgueiro, na qual ele critica “a intromissão do

⁸⁹ Bezerra in PAMPLONA, Fernando O encarnado e o branco. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013, p.94.

⁹⁰ Idem, p.93-101.

⁹¹ O site Galeria do Samba escreve o nome deste carnavalesco como Newton de Sá.

intelectual nos fatos da tradição popular”⁹². Como se pode notar, neste momento, Nilton avalia como prejudicial a participação de artistas plásticos e demais intelectuais da Escola de Belas Artes (EBA) nas escolas de samba. O temor se devia a uma possível deturpação, adulteração do samba. Após o desfile do Salgueiro deste ano muitos periódicos questionaram: “Isso é escola de samba?”⁹³.

Pode-se notar a noção existente na matéria jornalística de que as relações internas às escolas de samba estavam se alterando. Além disso, nota-se a percepção segundo a qual as referências do que seria ou não “escola de samba” também estavam em permanente disputa. Por isso Arlindo Rodrigues em resposta à acusação de que essas modificações estariam deturpando a cultura do samba, replicou: “Os pseudo-intelectuais e os esnobes acham que escola de samba para ser boa tem que ter mau gosto, o que não é verdade”⁹⁴.

A partir dos anos 70 inicia-se a transmissão televisiva colorida da competição. Até a década anterior as emissoras de televisão exibiam apenas alguns trechos do certame. Segundo Cesar Silva⁹⁵, a transmissão integral dos desfiles por uma emissora de tevê, coincide com a limitação do tempo de cada escola na avenida. Além disso, em 1970 71% dos cariocas acompanhavam a cobertura do carnaval pela televisão⁹⁶. Poucos anos antes os sambas produzidos pelas escolas passaram a ser gravados anualmente em discos. Agora as escolas seriam também um produto televisivo, embora só anos depois seriam remuneradas pela transmissão.

O carnavalesco Joãosinho Trinta promoveu algumas mudanças que contribuíram para a “verticalização dos desfiles”. Ele aumentou o tamanho dos carros alegóricos, além de colocar neles os destaques, pessoas com fantasias mais elaboradas e consideradas mais importantes para a narrativa do enredo, que antes desfilavam no chão. Essas alterações promovidas por João Trinta nos indicam que seu trabalho artístico era pensado não só para o público espectador na avenida, mas também o público que assistia o desfile pela televisão, como um espetáculo televisivo.

Nei Lopes (1981) entende haver uma diferença significativa entre o modo de atuação de Fernando Pamplona e Joãosinho Trinta como carnavalescos. Enquanto Pamplona adequava seu ofício às condições da escola, Trinta colocava-se em primeiro lugar e esforçava-se menos para

⁹² CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.186.

⁹³ (idem)

⁹⁴ Jornal do Brasil, 03/03/1963.

⁹⁵ SILVA, César Maurício Batista da. Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007, p.51).

⁹⁶ Jornal do Brasil, 08 e 09/02/1970; 1º cad. p.13.

convencer os demais integrantes a aderirem suas ideias. Mais do que uma diferença de personalidades e modos de trabalhar, essa diferenciação feita por Lopes nos fala sobre um fenômeno potencializado nos anos 70.

O crescente respaldo adquirido pelos carnavalescos junto às diretorias das escolas, permitiu que com frequência cada vez maior suas opiniões sobre a escolha dos enredos fossem equiparadas, e em alguns casos mais decisivas, que o presidente da escola. Muitas vezes esses intelectuais utilizavam referências culturais de sua juventude. Joãosinho Trinta, carnavalesco do Salgueiro em 1973, escolheu o enredo *O rei de França na Ilha da Assombração*. O carnavalesco maranhense fazia assim uma homenagem ao seu Estado natal. Simas e Fabato (2015) relatam que este:

enredo teve origem nas lendas que uma preta velha, Nhá Vita, contava para o pequeno Trinta. A primeira delas falava de um rei criança que, do seu trono, imaginava as maravilhas e curiosidades de um reino de França erguido em pleno Maranhão⁹⁷.

O pernambucano Fernando Pinto estreou como carnavalesco do Império Serrano no mesmo ano que Joãosinho iniciou sua trajetória no Salgueiro. Logo em sua estreia, em 1971, apresentou como enredo *Nordeste, seu povo, seu canto, sua gente*. Três anos depois, sua escola homenageou *Dona Santa, Rainha do Maracatu*. Segundo Simas e Fabato (2015) este seria “mais um flerte com suas raízes pernambucanas”⁹⁸. Em 1976 Joãosinho trabalharia como carnavalesco em duas escolas, algo pouco comum até então. No grupo principal seria o carnavalesco da Beija-flor de Nilópolis. Já no segundo grupo, trabalharia no Império da Tijuca. Nesta última o enredo escolhido foi *Guerreiro das Alagoas*, com o qual a Império conquistaria o título. Em 1982, ainda na Beija-flor, Joãosinho assinou o enredo *O olho azul da serpente*, no qual abordou uma crença popular pernambucana já narrada em literatura de cordel. Em 2002 João era carnavalesco da Grande Rio e lá elaborou o enredo “Os papagaios amarelos nas terras encantadas do Maranhão”.

Joãosinho Trinta e Fernando Pinto têm em comum não só a coincidência de terem nascido na mesma região do país. O trecho acima contido no livro escrito por Simas e Fabato e a quantidade de enredos sobre a região Nordeste apresentados por esses carnavalescos nos permite afirmar que a inserção deles nas escolas de samba contribuiu para o impulsionamento dessas temáticas. Como foi possível notar, Joãosinho levou seu Estado natal duas vezes à Avenida.

⁹⁷ SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015, p.98.

⁹⁸ Idem, p.101

Por isso suas atuações como carnavalescos estão relacionadas à apresentação de um maior número de enredos sobre a região Nordeste. Enredos esses que serão discutidos em maior profundidade no terceiro capítulo desse trabalho. Antes de tentar responder essa questão é fundamental compreender a formação conceitual do Nordeste. Conceitos como “nacional” ou “regional” não emergem do senso comum. Antes são resultado de disputas entre diferentes compreensões.

Um bom exemplo que pode ilustrar nosso ponto de vista é um conflito ocorrido no carnaval de 1975. Neste ano, o conceito “enredo nacional” foi colocado em debate pelas escolas de samba após Joãosinho Trinta decidir que o desfile de sua escola seria *O segredo das minas do rei Salomão*. Este tema causou insatisfação em agremiações adversárias. Chegou-se a discutir a eliminação do Salgueiro baseado na obrigatoriedade em apresentar enredos nacionais. Em meio à polêmica, Joãosinho justificou que seu enredo se baseava em um estudo segundo o qual os babilônios teriam chegado à Amazônia brasileira. Logo, seu enredo não poderia ser acusado de desrespeitar o regulamento. Este seria ou não classificado como um enredo nacional?

Embora a escola de João não tenha sido punida, este enredo provocou nas escolas a discussão sobre o que seria um enredo nacional. Segundo matéria do *Jornal do Brasil* após o carnaval de 1975, vencido pelo Salgueiro, as escolas se reuniram para discutir o que seria considerado enredo nacional dali em diante.

O evento acima nos mostra que a classificação de um enredo como pertencente ou não a um espaço temático guarda complexidades e envolve disputas sobre os diferentes sentidos que os personagens desejam dar à festa. A classificação torna-se ainda mais problemática quando se trata de uma região inventada em período histórico próximo, e às vezes concomitante, ao início da produção artística das escolas de samba. Além disso, como as agremiações apresentam o Nordeste à medida que este conceito é reelaborado pelo poder público? Por isso, no próximo capítulo discutiremos a formação conceitual do Nordeste. Só então será possível compreender como esse conteúdo é apresentado nos desfiles e como carnavalescos, compositores e demais integrantes contribuem para essa apresentação.

2 CAPÍTULO 02: A emergência conceitual do Nordeste brasileiro

Neste segundo capítulo apresentaremos um debate em torno dos conceitos de Nordeste, Nordestino e Cultura Nordestina. Para isso, utilizaremos autores como Gilberto Freyre, Djacir Menezes, Durval Muniz de Albuquerque, Celso Furtado e Dênis Bernardes. Como afirmamos no capítulo anterior, compreender as modificações sofridas ao longo do século XX por esses conceitos é uma discussão fundamental para identificarmos os discursos sobre essa região presente nas escolas de samba. Nosso objetivo é compreender como parlamentares, intelectuais, periódicos e carnavalescos, compositores e demais integrantes das agremiações leram a região em questão.

Após isso tentaremos compreender a emergência do Nordeste como temática nas escolas de samba entre as décadas de 30 e 60, período que vai do início da competição até a década anterior ao recorte temporal de nossa pesquisa. Na segunda parte deste capítulo, utilizaremos uma planilha (feita no programa Excel) contendo os títulos dos enredos apresentados pelas agremiações até os anos 60. A década de 1970 será discutida no capítulo três. Nesta planilha, escolhemos dividir os títulos dos desfiles por ano de apresentação. O site Galeria do Samba⁹⁹ foi utilizado frequentemente para acessar as letras do sambas-enredo, sinopses e ficha técnica (principalmente os nomes dos carnavalescos, diretor de carnaval e compositores). Fizemos a leitura de todos os sambas-enredo e sinopses disponíveis no site. Pois, mesmo aqueles enredos cujo título não faz referência direta ao Nordeste nos ofereceu conteúdo para enriquecer nossa discussão.

Durval Muniz de Albuquerque Jr, autor de *A invenção do Nordeste e Outras Artes* (2009), livro baseado em sua tese de doutorado, tem entre suas referências teóricas o filósofo Michel Foucault. Este autor francês em seu texto *Nietzsche, a genealogia e a história*¹⁰⁰, publicado no Brasil em *Microfísica do poder*, coletânea organizada pelo também filósofo Roberto Machado, afirma a importância de pensar a historicidade das ideias, palavras e conceitos. Esta epistemologia critica o entendimento segundo o qual as ideias já estejam presentes na natureza, bastando ao pesquisador a utilização do método adequado que possibilite sua apreensão. Estes autores preocupam-se em notar as condições históricas de emergência dos conceitos e das ideias.

⁹⁹ <https://www.galeriadosamba.com.br/>

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

É nesse sentido que Durval entende ser o Nordeste uma invenção do início do século XX. Este espaço não é apenas um dado da natureza ou da cartografia do país, antes trata-se de uma “repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo”¹⁰¹. O Nordeste é tornado dizível a partir de ações coordenadas envolvendo governantes, parlamentares, poetas, sociólogos, literatos, músicos e demais intelectuais. Por isso apresentaremos uma discussão sobre como esses diversos personagens contribuíram para a formulação desse conceito bem como de sua popularização.

Enquanto Durval Muniz objetiva compreender o que nomeia como condições de dizibilidade do Nordeste, outra corrente de pensamento orientada ou próxima do marxismo preocupa-se em investigar a partir de quais problemas políticos esse espaço é constituído. Para esses últimos autores, o Nordeste seria uma região que se constitui historicamente a partir do latifúndio, dependência econômica, tecnológica e pela concentração de alimentos, promotora da fome.

Frequentemente o Sudeste é acusado de ser privilegiado pela União na distribuição dos recursos econômicos. Essa desigualdade teria concentrado o setor industrial ao sul e a monocultura, criação de animais e extração minerais do centro ao norte do país, causando a permanente transferência de riqueza de uma região para outra. Dessa forma o atraso nordestino sustentaria a prosperidade do centro econômico do país. Baseado nesses pressupostos, Jaques Ribemboim apresentou argumentos para a emancipação política da região Nordeste em seu livro *Nordeste Independente* (2002). Este raciocínio separatista teria além de fundamentos econômicos, sustentação histórica e cultural, já que esse espaço guardaria aspectos simbólicos específicos.

A não superação nordestina dos paradigmas históricos relacionados à dependência, latifúndio e pobreza, recebe o nome de “Questão Nordeste”¹⁰². Teóricos marxistas e demais economistas de esquerda reforçam a compreensão segundo a qual os problemas acima, associados a essa região, não se formaram espontaneamente ou devido às condições naturais. Antes, seriam fruto das contradições a partir das quais esse espaço foi formado. Para Celso Furtado, o problema do Nordeste era essencialmente político já que este espaço haveria perdido o protagonismo decisório para o centro-sul, passando a assumir “um verdadeiro estatuto colonial”¹⁰³.

¹⁰¹ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.35.

¹⁰² BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. Lua Nova: São Paulo, 71. p.41-79, 2007.

¹⁰³ FURTADO, Celso. O Nordeste e a saga da Sudene. São Paulo: Contraponto, 2019, p.181.

Bernardes (2007) entende que após o golpe militar de 1964, a repressão do Estado nesta região foi ainda mais violenta devido à tentativa de mudança da estrutura fundiária encabeçada pelas ligas camponesas e sindicatos rurais. Para o autor essa preocupação dos agentes do Estado confirma a relevância que a manutenção dessas estruturas que envolvem a concentração agrária tem para as elites econômicas brasileiras. Em artigo publicado em 1979, Furtado¹⁰⁴ afirma que a ditadura militar iniciada em 1964 manteve ou aprofundou os problemas econômicos e espaciais existentes na região.

Dênis de Mendonça Bernardes (2007) concorda com Durval Muniz sobre a não existência do Nordeste (enquanto conceito de identidade territorial) em período anterior ao século XX. Mas chama a atenção para momentos a partir do século XIX em que se pode notar a existência de movimentos anticoloniais e conflitos nos quais se forjaram solidariedades em comum neste espaço. Para aprofundar esse debate, é necessário discutir atentamente as contribuições dos personagens políticos e de intelectuais para a emergência desse conceito. Afinal, como o Nordeste deixa de ser um ponto cardeal e passa ser enxergado como um espaço com características específicas? Quais personagens contribuem para essa alteração?

Evaldo Cabral lembra que, no plano político, as revoltas de 1817 e 1824 podem ser compreendidas como reações à transferência de recursos do norte para o sul e ao não atendimento de expectativas autonomistas geradas após expulsão dos holandeses. Porém a centralização política ocorrida com o Império não apresentou apenas perdas para toda a população nortista. Setores das elites pernambucanas, como os Cavalcanti, beneficiaram-se do processo de centralização política imperial.

3.1 O NORDESTE COMO INVENÇÃO DA POLÍTICA

A partir do século XVI o território brasileiro foi dividido em capitanias. Esses grandes lotes de terra não contavam com uma articulação entre si. Antes, existiam para servir aos interesses econômicos da metrópole, Portugal. Para Dênis Bernardes (2007), essa falta de comunicação entre os governos das capitanias ajuda a compreender a não existência de uma identidade brasileira ou regional nesse período.

No século XVII, entre 1630 e 1654, a Companhia das Índias Ocidentais ocupou um território entre os atuais Maranhão e Alagoas. Durante 24 anos, esse território ficou sob controle desta Companhia. Com base na leitura de Evaldo Cabral de Melo, Bernardes afirma ter havido a formação de uma solidariedade entre fazendeiros e proprietários de terras durante o período

¹⁰⁴ Idem, p.179.

de expulsão dos holandeses. Como se verá, não são raras as tentativas de associar o espaço do Brasil ocupado pelos holandeses e posteriormente recuperado pelos portugueses a uma gênese da região Nordeste.

Gilberto Freyre publica um livro chamado *Nordeste* em 1937. Nesta obra ele defende a existência desse espaço com características próprias desde o período colonial brasileiro. Para Freyre, o território compreendido entre o Maranhão e a Bahia, apesar de suas particularidades, guardava algumas semelhanças: a propriedade latifundiária, a agricultura monocultura e a utilização da mão de obra escrava. Neste livro, ele se concentra na formação da sociedade canavieira e seu engenho colonial. Mario Helio Gomes de Lima, ao interpretar a obra de Gilberto, afirma:

O Recife é uma espécie de capital cultural de toda uma região de características mais ou menos homogêneas em que se destaca o dado econômico fundamental de sua formação: a monocultura da cana-de-açúcar por meio de mão de obra escrava”¹⁰⁵.

Freyre critica em seu livro a proliferação das usinas de cana-de-açúcar, estas estariam tomando o espaço dos antigos engenhos e alterando as características espaciais e culturais da zona da mata. Isso não quer dizer que o sociólogo de Apipucos entenda a civilização do açúcar como representante de todo o Nordeste. Ao contrário, ele reconhece a existência de diferenças regionais. Por isso, no mesmo ano da publicação de seu *Nordeste* (1937), Gilberto incentivou a escrita de *O outro Nordeste*, obra de Djacir de Menezes.

Este autor apresenta uma perspectiva regional alternativa à de Freyre, baseada na chamada civilização do couro e do algodão. Enquanto o Nordeste de Freyre destacava a abundância, a água e apresentava uma sociedade cujo afeto era um sentimento utilizado para explicar algumas das relações sociais existentes. O espaço pensado por Menezes era dividido em propriedades menores. Ao invés da cana, havia o gado e os vaqueiros. Esta era uma sociedade rude e cujo espaço era sobretudo marcado pela seca. A obra deste autor foi utilizada para reforçar uma perspectiva muito presente em periódicos do sul do país, a associação entre uma região ainda em formação e o fenômeno da estiagem.

A seca ocorrida no norte do país entre 1877 e 1879 diferencia-se das demais em alguns aspectos. Ela ocorreu em um período de fragilidade econômica das elites do Norte pois a economia do algodão já não era tão lucrativa como em décadas anteriores. Segundo Durval Muniz:

“Durante a década de 1860, devido à guerra civil nos Estados Unidos, a produção de algodão feita na área do semiárido das províncias do Norte do Brasil ganhou espaço no mercado internacional, levando a um crescimento significativo da população dessa área. A seca coincidiu com o retorno do algodão norte-americano ao mercado, com o

¹⁰⁵ LIMA in PERICÁS, Luiz Bernardo; SECCO, Lincoln (Org.). *Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.158.

fim da guerra, gerando uma acentuada baixa de preços e a ruína econômica de uma parte da elite agrária do sertão, que também perde seus rebanhos bovinos com a estiagem”¹⁰⁶.

O momento de dificuldade econômica das elites nortistas contribuiu para que esta seca fosse mais traumática se comparada às anteriores. Entre 1877 e 1879, morreram cerca de quinhentas mil pessoas, vítimas da estiagem. Esta foi a primeira grande tragédia ocorrida no Norte na qual foi possível produzir fotografias. Além disso, a tragédia não atingiu apenas escravizados e famílias pobres, integrantes de famílias abastadas também foram atingidos¹⁰⁷. Essas imagens foram amplamente veiculadas nos jornais do sul do país. A comoção existente foi utilizada para sensibilizar os parlamentares sobre a necessidade de promover obras contra as secas do norte.

As obras contra as secas tiveram um impulsionamento durante o governo do Paraíba Epitácio Pessoa (1919-1922), primeiro presidente da república nascido em uma das províncias do Norte. Em 1919, o termo Nordeste é utilizado para se referir à área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), pois esse era o espaço do norte do país que sofria com o problema das estiagens. Neste período, ainda era comum a utilização das palavras “norte” e “nordeste” como sinônimos. A constituição de 1934 tornou o combate às estiagens dos Estados do Norte um dever da União. A lei 175 de 5 de janeiro de 1936, definiu a área de atuação do governo Federal no chamado Polígono das secas. O artigo 2º citava municípios do Ceará, Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte como parte integrante deste polígono.

Para Octavio Ianni, a chamada Revolução de 1930, liderada pelo gaúcho Getúlio Vargas, demarca a crise do Estado oligárquico e sua reorganização a partir da criação de órgãos estatais com atribuições de fiscalizar, planejar e regulamentar seu funcionamento. Além disso, foram criadas instituições com o objetivo de compreender as diversas realidades brasileiras, afinal, produzir conhecimento sobre o país poderia orientar a atuação de um governo que se pretendia modernizador. O projeto de modernização passava pela ampliação da burocracia e criação de instituições que facilitassem o planejamento territorial de longo prazo. Sobre esse último aspecto, poderíamos destacar as criações do Instituto Nacional de Estatística (1934) e do Conselho Brasileiro de Geografia (1937).

Em 1942, a junção desses dois órgãos daria origem ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). No ano seguinte, este órgão apresentaria uma divisão regional do país. Fábio

¹⁰⁶<<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/nunca-aconteceu-tragedia-como-essa-na-historia-do-brasil-1.3111845.>>

¹⁰⁷ Idem.

Contel (2015) afirma que antes desta, intelectuais brasileiros já haviam formulado mais de dez divisões geográficas. O geógrafo e professor Delgado de Carvalho formulou em 1913 uma proposta de divisão baseada em um critério que ele nomeou de “região natural”. Esta leva em consideração “relevo, hidrografia, clima e vegetação”¹⁰⁸. Este critério de divisão, embora não desconsiderasse completamente aspectos históricos, políticos e econômicos, considerava os critérios naturais mais estáveis ao longo do tempo e por isso entendia que eles deveriam ter primazia ao elaborar a classificação.

O diferencial da divisão geográfica de 1942 é que ela foi proposta por um órgão do Estado brasileiro, o IBGE. O Brasil seria recortado entre Norte, Nordeste, Sul, Leste e Centro-oeste. O critério da “região natural” nos ajuda a compreender a semelhança existente entre a composição do Nordeste nesta divisão e o espaço integrante do polígono das secas no início do século XX. Fariam parte desta região os Estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Como diria, anos depois, o samba-enredo da Em Cima da Hora de 1976, o Nordeste seria um espaço “marcado pela própria natureza”.

A criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), ocorrida em 1959, durante o mandato do presidente Juscelino Kubitschek, teve coordenação do economista Celso Furtado. Este momento é, para muitos autores, um marco na relação do Estado com a região Nordeste. Para este governo haveria dois brasis, um moderno e industrial e outro atrasado e agrário. Seria então prioritário institucionalizar a pauta da redução das desigualdades regionais. A partir de agora a ação do Estado não se resumiria a promover obras que diminuíssem a miséria pontualmente, mas buscaria promover o desenvolvimento industrial e agrícola na região, objetivando possibilitar a esse espaço uma economia mais independente a partir da geração de riquezas.

Ser reconhecido como um espaço vítima das secas implicaria em uma conotação negativa, mas que poderia ser instrumentalizada para obter vantagens econômicas. Se por um lado haveria o estigma do atraso, por outro, como já foi dito, a União reservava investimentos para Estados que sofriam com as estiagens. Durval Muniz lembra que a partir dos anos 40, alguns políticos baianos passam a afirmar a Bahia como um “Estado seco”¹⁰⁹. Ou seja, a pretexto de atrair mais investimentos, alguns políticos baianos contribuíram para alterar as imagens daquele Estado, ao incorporar à Bahia os discursos sobre a seca, dando assim maior visibilidade a espaços áridos

¹⁰⁸ CONTEL, Fábio. As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. (Terra Brasilis). 2014, p.4.

¹⁰⁹ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.245-246

e semiáridos localizados na parte central do Estado. Essa associação poderia atrair mais investimentos da União e aproximaria discursivamente esse Estado de seus vizinhos acima.

A divisão consolidada em 1970, proposta pelo IBGE, dividiu o país em cinco macrorregiões: Norte, Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-oeste. A partir deste ano, a região Nordeste passa a ter a composição geográfica com a qual permanece até a atualidade. Além de Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas, passaram a compor essa região os Estados Maranhão, Piauí (antes compondo a região norte), Sergipe e Bahia (antes integrantes da região leste).

Contudo a reorganização da divisão geográfica brasileira não implica em assimilação ou aceitação automática desses novos referenciais pela população. Esse fenômeno é mais fácil de ser notado em jornais, livros e obras de arte devido a periodicidade de suas publicações. Há momentos em que interessa associar-se à região Nordeste, entender-se como parte dela. Contudo há também momentos em que as identidades estaduais se confrontam com identidades regionais. Como se poderá notar, artistas e literatos apresentam importantes contribuições para a formulação desses discursos. Por isso, é importante pensar como a produção intelectual desses personagens impacta na reformulação do imaginário sobre a região.

3.2 O Nordeste como invenção da literatura

Para Durval Muniz, a criação discursiva do Nordeste seria motivada pelo sentimento de perda do protagonismo de parte das elites econômicas locais. Por isso essa região nasce associada a ideais como saudade e tradição, a partir desses conceitos se inscrevem “no passado, sinais ou pegadas, que já prenunciavam esse ponto final”¹¹⁰. Em sentido semelhante, Cláudia Pereira Vasconcelos (2008) entende a baianidade como um mito compensador à perda de protagonismo político ocorrida desde o século XIX com a transferência da capital do Império português para o Rio de Janeiro.

Algumas interpretações sobre o norte brasileiro são elaboradas a partir de uma oposição entre sul e norte ressignificada nas primeiras décadas do século XX. Esse primeiro é geralmente identificado como espaço do progresso potencializado pela imigração europeia, e o segundo é associado à pobreza, exotismo e abandono. Por isso algumas interpretações sobre o Norte brasileiro elaboradas por personagens orientados por essas referências carregavam problemas em comum. Influenciado pelo Darwinismo social, o antigo regionalismo seria aquele que considerava as diferenças entre os espaços como resultado de condições naturais. Esse olhar

¹¹⁰ Idem, p.72.

está presente na obra *Os Sertões*, publicada em 1906 por Euclides da Cunha. O livro é dividido em três partes: a terra, o homem e a luta.

Esta obra é fundamental para compreender a formação do imaginário construído sobre o Norte. O livro é ambientado no sertão, espaço entendido como hostil, castigado pelas secas periódicas, queimadas, por vezes associado ao deserto e ao vazio. Para além das questões naturais, o sertão também seria vítima do abandono do poder público. Segundo a historiadora Heloísa Starling, seu autor, um militar enviado para o arraial localizado no interior da Bahia, “assumi a reportagem convencido de que a república iria derrotar uma horda desordenada de fanáticos e maltrapilhos”¹¹¹.

Mas o olhar de Euclides da Cunha se altera a partir da observação do conflito ocorrido no sertão baiano. Por resistir a todas essas condições desfavoráveis causadas pela natureza e pelo abandono, o sertanejo seria, antes de tudo, um forte. Essa força poderia ser notada não só na resistência à convivência em meio a tantas dificuldades bem como na bravura com que lutaram contra os militares florianista até a execução do último homem. Para Euclides, a força do sertanejo contrastava com seu jeito desengonçado e torto, que o autor caracterizou como um “Hércules-quasímodo”.

Nas décadas seguintes [à publicação do livro], os críticos vão atribuir a este livro o início da procura pelo verdadeiro país, pelo seu povo, tendo posto por terra a ilusão de nos proclamarmos uma nação europeia e mostrando a importância de sermos americanos. Com ele, teríamos iniciado a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições. Teríamos ficado conhecendo, com ele, a influência do ambiente sobre o nosso caráter e a nossa raça em formação¹¹².

Albuquerque Jr destaca também a existência de leituras sobre a obra euclidiana nas quais o sertanejo é interpretado como um herói nacional, um representante da identidade do povo brasileiro. Este personagem é também lido como um representante do brasileiro original, a partir do argumento de ter se mantido em um espaço isolado e livre das influências da miscigenação ou da modernidade. O sertão seria o espaço onde prevaleciam valores comunitários, familiares, orgânicos e pré-capitalistas. Quem quisesse conhecer a essência da sociedade brasileira deveria debruçar-se sobre este espaço. Conhecer o interior do país funcionaria como uma espécie de encontro do presente com o passado idealizado. Dessa forma, destaca Durval, forja-se uma oposição entre o litoral e o sertão, no qual o primeiro é tido como antinacional, desejoso de ser europeu e estrangeiro. Enquanto o sertão “é uma ideia que remete

¹¹¹ STARLING, Heloísa Murgel. Visões dos desterrados da República: da palavra que conta uma história pouco edificante sobre o Brasil e seu povo. Suplemento Pernambuco, Pernambuco, nº157, p.4-5, março, 2019. Link <http://suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_157_web.pdf>. Acesso em 20/07/2021.

¹¹² ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.66.

ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes” e, portanto, nossa identidade¹¹³.

Por outro lado, a guerra de Canudos e o fenômeno do Cangaço reforçam leituras pejorativas dos periódicos do sul sobre os nortistas. Durval Muniz cita uma matéria escrita por Lourenço Filho, articulista do Estado de São Paulo, na qual ele explica a violência e o fanatismo das populações do norte como algo da natureza dessas pessoas. A miséria faria deste povo propenso à liderança messiânica e fanática, supostamente exercida por Antônio Conselheiro. Enquanto o cangaço reforça a ideia do norte como uma terra sem lei, bem como do nortista como um povo naturalmente violento.

Os fenômenos messiânicos, notadamente Canudos, participaram decisivamente na construção da imagem do Norte e do nortista para as populações do Sul, devido à repercussão das reportagens de Euclides da Cunha, sobre o movimento, publicadas em O Estado de S. Paulo. Na década de vinte, o fenômeno do Padre Cícero também reforça esta imagem de fanatismo e loucura religiosa, que acompanha os Nordestinos até hoje¹¹⁴.

Porém essa produção intelectual não se restringe ao sul do país. Muitos intelectuais do Norte estabelecem um contraponto a esse olhar determinista sobre seu território que por vezes reforçaram antagonismos espaciais. Gilberto Freyre considerava o modernismo paulista um movimento europeizado, enquanto o Nordeste representava a verdadeira brasilidade. Este espaço teria uma língua própria, mais próxima do português quinhentista, amolecida pelos negros e mais adaptada aos trópicos. Note-se que a originalidade antes atribuída ao sertão é atualizada para pensar o Nordeste. Em *Casa Grande & Senzala* (1933), sua obra mais famosa, Freyre entende que no universo colonial da Casa Grande haveria a convivência harmônica entre os contrários. Nesta obra Freyre se contrapõe à tese de que a mestiçagem resultaria na degeneração das raças. O autor ao observar o separatismo racial legalizado existente na sociedade estadunidense, interpretou que a sociedade brasileira como tolerante e a mestiçagem como positiva.

A sinhazinha se permite entregar-se aos carinhos e doçuras da mãe de leite negra, tanto quanto se permite sua própria mucama. Aqui, a classe dominante obtém a docilidade – essência nobre e adequada aos dominados - e distribui morbidez sexual e autoritarismo através do chicote¹¹⁵.

Grandemente influenciado por Freyre, “o ‘Romance de 30’ tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial”¹¹⁶. Alguns dos temas mais presentes nestes romances são a natureza do Nordeste, quase sempre

¹¹³ Idem, 67.

¹¹⁴ Idem, 73.

¹¹⁵ BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. Lua Nova: São Paulo, 2007, p.35-36.

¹¹⁶ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.127.

apresentada a partir do sol ou do engenho do açúcar. Este é geralmente associado a um passado de glórias, prosperidade e onde as diferenças sociais seriam atenuadas pelo paternalismo senhorial.

Monique Augras analisa em sua pesquisa sambas-enredo apresentados entre 1948 e 1975. Ela afirma que a maioria das obras circunscritas nesse recorte temporal reforçam o mito da democracia racial presente na obra de Gilberto Freyre. Esta autora chama a atenção para a grande quantidade de sambas sobre o período colonial brasileiro. Obras que geralmente abordam esse recorte histórico a partir de uma perspectiva romantizada, de modo a invisibilizar os conflitos raciais e interpretar como harmônicas as relações entre senhores de engenho e escravizados. Por isso Augras defende que o tempo ideal do samba-enredo é o passado colonial. A tese defendida pela autora pode ser notada a partir do desfile *Casa grande e senzala* (Mangueira, 1962). A preservação da sinopse desse desfile (pouco comum para esse período) nos permite notar diferenças entre as perspectivas de compositores e carnavalescos, como propomos no capítulo anterior.

Na sinopse deste desfile mangueirense, Roberto Paulino e Dias Moreira, afirmam não pretender dividir os brasileiros do período colonial. Para esses carnavalescos, falar da violência existente na escravização de seres humanos e discutir a quem interessava o projeto de país tido como nacional e baseado no latifúndio, monocultura e mineração seriam discursos fomentadores da desunião entre os brasileiros. Contudo, a pretexto de não promover tal querela, interpretam as relações de trabalho coloniais como se houvesse uma equivalência entre o trabalho braçal feito pelos negros e de seus senhores proprietários.

Em nosso "Casa Grande e Senzala" não pretendemos dividir os brasileiros da época da nossa colonização e formação em brancos e pretos, senhores e escravos. Nem o seria possível, pois no trabalho comum dos engenhos de açúcar, da mineração, e das fazendas de café, os elementos formadores de nossa nacionalidade como que se amalgamaram para resultar no homem brasileiro de hoje. (...)

Senhores de engenho, escravos, sinhazinhas, sinhás-donas, nhonhês, negros e negros de ganho, feitores, mineradores, toda uma população com suas características próprias, mas ligadas por um vínculo comum, às vezes invisível, que se estende de norte a sul, penetrando todos os rincões da terra brasileira¹¹⁷.

O samba-enredo composto por Jorge Zagaia e Leléio e Comprido guarda inúmeras semelhanças discursivas com a sinopse. Segundo este samba, haveria objetivos em comum entre esses grupos sociais, tais como a expansão do território colonial e o trabalho nos canaviais. A relação de exploração existente na escravidão é suprimida e em seu lugar existiria “ternura e amor”. Porém na segunda estrofe, ao celebrar as festividades, os autores nos apresentam o lado

¹¹⁷ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1962/>. Acesso em maio de 2022

excludente e segregador da divisão social colonial, onde existem espaços nos salões reservados para as celebrações das elites enquanto aos negros restava o espaço da senzala.

Pretos escravos e senhores / Pelo mesmo ideal irmanados / A desbravar / Os vastos rincões não conquistados / Procurando evoluir, para unidos conseguir / A sua emancipação / Trabalhando nos canaviais / Mineração e cafezais // Antes do amanhecer, já estavam de pé / Nos engenhos de açúcar / Ou peneirando café // Nos campos e nas fazendas / Lutaram com galhardia / Consolidando a sua soberania / E esses bravos / Com ternura e amor / Esqueciam as lutas da vida / Em festas de raro esplendor / Nos salões elegantes / Dançavam sinhás-donas e senhores / E nas senzalas os escravos / Cantavam batucando seus tambores // Louvor a esse povo varonil / Que ajudou a construir / A riqueza do nosso Brasil¹¹⁸.

Em contraponto ao Nordeste da saudade do período colonial, Durval afirma existirem autores que discursam em sentido oposto pois objetivavam o rompimento com este passado e com o presente, associados à fome, miséria, atraso, subdesenvolvimento e alienação. Criticaram a modernidade burguesa, pois a consideram injusta. Orientados pelo marxismo, objetivavam a revolução social. O cangaço ora foi interpretado como alienante, ora como libertador. O camponês era entendido como um potencial revolucionário ao qual falta apenas a consciência de classe.

O jornalista e marxista brasileiro Rui Facó interpreta os movimentos de Canudos e Cangaço como reações às situações de extrema miséria na qual aquelas pessoas estavam submetidas. Para este autor: “era mais do que natural, era legítimo, que esses homens sem-terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma ‘saída’ nos grupos sonhando com a conquista de uma vida melhor”¹¹⁹. Facó propôs uma compreensão sobre a adesão dos conselheiristas às ideias de seu principal mentor intelectual, Antônio Conselheiro, ao afirmar ser “estranho misticismo esse que arregimentava apenas os pobres”. Ou seja, para Facó, a adesão às teses de Conselheiro era a forma a partir da qual foi possível operar a revolta contra a miséria e o abandono promovidos pelo Estado oligárquico.

Durval Muniz afirma ter existido a partir dos anos 40 uma alteração na leitura elaborada sobre o cangaço. Este movimento passa a ser interpretado como um símbolo de rebelião contra o latifúndio e as injustiças. Para o historiador, essa alteração pode ser notada nos periódicos, principalmente nas décadas em que este era tido como um movimento forte e seus principais grupos (como o bando de Lampião) tinham potencial ameaçador, os cangaceiros eram retratados nos jornais como perigosos e violentos. Quando o cangaço começa a desaparecer, seus personagens passam a ser mitificados. Essa alteração possibilita a utilização de símbolos associados ao movimento ora lido como violento e ameaçador para ser incorporado à identidade regional do nordestino. A chamada literatura de cordel teve um papel destacado na mitificação

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ FACÓ, Rui. Cangaceiros e Fanáticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.21.

da imagem do cangaceiro. Virgulino seria “um cabra valente”, destemido, movido pelo sentimento de revolta contra as elites e justiça social, uma espécie de Robin Hood nordestino.

Em meados dos anos 40, o cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga do Nascimento decidiu que se apresentaria na Rádio Nacional (RJ) trajado com roupas típicas de sua terra natal. Logo, vestiu-se utilizando como referência a indumentária de um vaqueiro, o gibão. A ideia de Gonzaga teria sido vetada pelo diretor artístico da emissora, Floriano Faissal. Este alegou que a roupa de um cangaceiro não seria adequada para a rádio: “marginal, não. Roupa de cangaceiro aqui não”¹²⁰. Ao confundir as vestimentas do vaqueiro e do cangaceiro, Faissal mostrou-se com um olhar estereotipado, pois confundiu diferentes personagens que até o início do século XX eram classificados pelos folcloristas como parte da cultura sertaneja. Além disso, a escolha pela palavra marginal reforça a associação do sertanejo como personagem violento construída pelos periódicos do sul do país sobre os moradores de Canudos.

Como já discutimos no primeiro capítulo, as duas primeiras décadas do século XX correspondem ao período de formação discursiva da região Nordeste. A popularização do cantor Luiz Gonzaga pela Rádio Nacional coincide com o momento em que os intelectuais passam a pensar o espaço nordestino como portador de uma cultura específica. A cultura sertaneja passa a integrar a cultura nordestina. Logo, o arquivo de imagens do sertão e do sertanejo passa a incorporar o imaginário sobre este espaço. Nesse sentido, a obra de Gonzaga, antes identificada como uma homenagem ao sertão, passa a ser lida como representante da cultura regional.

Sobre a opção estética feita por Luiz, podemos afirmar que o artista que se apresentava nos cassinos e casas de espetáculo da então capital da república, escolheu exhibir-se como um personagem rural, sertanejo e parte da chamada civilização do couro pensada por Djacir Menezes. Ele reinventou a vestimenta associada ao nordestino, cujo traje mais comum nos jornais do sul do país até então eram os trapos de retirante. Ao disputar seu sentido imagético, o cantor promove uma alteração na representação estética desse personagem regional, tornando esta indumentária um motivo de orgulho e autoafirmação.

A atuação de Gonzaga nos anos 40 contribuiu para a identificação do Baião como um ritmo musical que sintetizaria o Nordeste. Longe de sua terra natal, o nordestino teria sua imagem representada (de forma ambivalente) à seca e ao sofrimento causado pela miséria, “com medo da peste e da fome feroz” que motivavam o êxodo em busca de melhores oportunidades.

¹²⁰ <https://memoria.ebc.com.br/2012/12/gonzaga-enfrentou-o-preconceito-e-adoptou-o-figurino-do-vaqueiro-nordestino>.

Mas, ao mesmo tempo, o principal sentimento que este personagem carrega consigo é a saudade de sua terra, a dor pela “triste partida” e o desejo de retorno a um espaço idealizado.

Vários migrantes de diferentes Estados nortistas que por diversos motivos se deslocaram principalmente para São Paulo e Rio de Janeiro, passaram a se identificar com a música de Gonzaga. Eles partilhavam entre si o estereótipo do qual se sentiam atingidos, por vezes chamados pejorativamente de “paraibas”, “bairanos” e “cabeças-chatas”. A música reforçaria laços de solidariedade, pertencimento e a saudade de um espaço idealizado, o sertão. Renildo Carlos Ferreira classifica Gonzaga como um mediador cultural, pois esse artista é frequentemente entendido como um divulgador da cultura sertaneja no Rio de Janeiro, posteriormente alterada para cultura nordestina. Luiz ao mesmo tempo que reforçava laços de pertencimento entre os migrantes, fazia do baião um ritmo popular, urbano e moderno, pois conquistava audiência nas rádios e no espaço público, como atesta sua canção “dança da moda”.¹²¹

Michel de Certeau nos indica que nenhuma prática de escrita está dissociada de um lugar social. As ideias formuladas pelos autores acima podem ser entendidas como parte de disputas em torno dos significados atribuídos aos espaços. Os intelectuais são agentes privilegiados nessa disputa pois dispõem de espaços em jornais, revistas e demais meios de comunicação nos quais expressam suas identificações culturais e espaciais para um público consumidor amplo. Como foi possível notar, as interpretações de autores como Gilberto Freyre, Rui Facó e Djacir Menezes sobre a região que serve de tema para este trabalho não estão apartadas de seus interesses políticos ou dos referenciais construídos a partir de seus espaços de formação intelectual.

Em geral, os enredos partem de duas perspectivas como referência espacial. Os Estados e o que depois o IBGE chamaria de sub-regiões, principalmente o sertão e, eventualmente, a zona da mata e o agreste. Os discursos sobre o Nordeste brasileiro não nascem da aglutinação aleatória de ideias anteriormente associadas aos Estados que o compõem e suas sub-regiões. Antes são compostas por disputas entre os diferentes olhares dos intelectuais sobre seus espaços e conseqüentemente sobre a região. Para muitos desses pensadores a cultura de seu espaço é um importante referencial, ou mais do que isso, uma trincheira de afirmação de identidades que precisam ser constantemente afirmadas, pois há o constante temor de seu desaparecimento e a crítica à sua desvalorização.

¹²¹ “No Rio tá tudo mudado / Nas noites de São João / Em vez de polca e rancheira / O povo só dança e só pede o baião”. (GONZAGA, Luiz. A dança da moda. 1950)

Sobre essa questão, Durval Muniz destaca que as características do Nordeste, seu povo e sua cultura vão sendo inventadas a partir da ressignificação de ideias antes atribuídas aos Estados. Na esteira da afirmação feita por Durval, notamos que o conceito de Nordeste poucas vezes aparece explicitamente até os anos 60. As escolas preferiam falar dos Estados como referência espacial na elaboração dos enredos.

“Se o Ceará é descrito num poema popular como terra de valentão, como o Ceará agora é nomeado como parte do Nordeste, este também passa a ser terra de homem valente e brigão, de cabras destemidos”¹²².

Os intelectuais dos Estados entendidos hoje como pertencentes ao Nordeste não aderiram concomitantemente à essa definição regional. Durval (2013) afirma que as elites intelectuais e políticas de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Alagoas (em menor destaque) aderiram precocemente ao projeto regionalista nordestino. Enquanto as de Sergipe, Bahia, Piauí e Maranhão aderiram a esta identidade posteriormente¹²³. São Luís, capital do Maranhão portaria o mito da superioridade cultural da Atenas brasileira, o que dificultava sua integração à cultura nordestina¹²⁴.

Os discursos estaduais passariam a compor interpretações concorrentes ou complementares aos discursos regionais. Afirmar-se como pernambucano não significaria apenas repetir os sentidos do significante “Nordestino”, ainda que a obra do pernambucano Gilberto Freyre tenha influenciado fortemente a formulação desse conceito. Como veremos, as identidades estaduais passaram a dialogar com as regionais sem, contudo, confundirem-se.

A baianidade é uma identidade que se forja distante da nordestinidade. Durval Muniz destaca as contribuições de intelectuais como Jorge Amado e Dorival Caymmi para a formulação desse conceito. Durante muito tempo não houve uma associação entre a Bahia e o sertão. A Bahia seria pensada pela literatura a partir dos referenciais da sociedade açucareira do recôncavo baiano, da casa-grande e da idealização deste passado.

Sem desprezar esse imaginário, a obra de Jorge Amado popularizou a região interiorana do cacau como integrante da Bahia. A historiadora Cláudia Pereira Vasconcelos afirma que a popularização da obra de Amado ocorreu a partir dos anos 40, quando um de seus romances, *Mar Morto*, foi adaptado para a radiodramaturgia¹²⁵. Devido à sua formação política junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o escritor baiano notabilizou uma espacialidade na qual apareciam também as contradições de classe. Enquanto em alguns livros do escritor baiano

¹²² ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013, p.112.

¹²³ Idem, p.124.

¹²⁴ Idem, p.168.

¹²⁵ VASCONCELOS, Cláudia Pereira. Ser-tão baiano: a baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana. Encontro de Estudo Multidisciplinares em Cultura (IV ENECULT). Salvador, 2008, p.8.

esses conflitos de classe aparecem, Gilberto Freyre, seja quando se refere à Pernambuco ou à Bahia, opta por interpretar essas sociedades a partir da lógica da convivência harmônica entre as raças.

Para Gilberto Freyre, a Bahia seria um espaço de hibridismo cultural resultado de antagonismos que se conciliavam. Ele entende haver uma diferença significativa entre a personalidade dos baianos em contraste com a dos piauienses, paraibanos e pernambucanos. Os primeiros seriam mais alegres e extrovertidos devido à maior influência dos negros em sua formação social. Enquanto os outros teriam sido formados em sua maioria por indígenas, o que lhes garantiria mais introspecção. Em contraste, o recôncavo seria um espaço festivo, alegre: “Na Bahia tem-se a impressão que todo dia é dia de festa. Festa de igreja brasileira com folha de canela, bolo, foguete, namoro”¹²⁶. A relação entre Salvador e as festas seria tão forte que haveria uma sazonalidade nas comemorações. Em dezembro há a festa de Conceição da Praia, em janeiro comemora-se o Senhor do Bonfim, em fevereiro é a vez da festa de Iemanjá¹²⁷. Em 1941 Dorival Caymmi lançou a canção *Você já foi à Bahia?* Nesta letra a Igreja do Bonfim é tida como centro irradiador da cultura baiana por conta de sua memória, culinária e cultura material.

Amado e Caymmi apresentam o conceito de baianidade a partir do “exótico, tropical, com destaque para o calor, a brisa, as palmeiras, os barquinhos, as cantigas de acalanto e a sensualidade e lascívia de seu povo”¹²⁸. O Nordeste, pensado a partir da Bahia, seria colonial, barroco e sagrado. Tendo como destaque as crenças locais, o candomblé baiano seria uma reelaboração de práticas religiosas africanas e por isso ele é constantemente relacionado a conceitos como tradição e originalidade.

Parte importante da formação desta identidade regional é a construção de seus personagens. Nesse sentido, as discussões em torno dos papéis atribuídos aos gêneros masculino e feminino se fazem fundamentais. De maneira semelhante ao que afirmamos acima, veremos que as identidades de gênero estaduais e regionais por vezes dialogam ou entram em disputa pela sua afirmação. Na música *O que é que a Baiana tem?* (1939), tornada famosa pela voz da cantora Carmem Miranda, Dorival Caymmi apresenta a baiana como símbolo da beleza, sensualidade e elegância. Cerca de três décadas após essa gravação, João Gilberto comporia *A*

¹²⁶ FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro, Record, 48ª ed. 2003, p.372.

¹²⁷ PINHO, Osmundo S de Araujo. “A Bahia no fundamental”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Revista Brasileira de ciências sociais. Vol 13; nº 36, p.6.

¹²⁸ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.244.

falsa Baiana (1970), na qual reafirmaria os mitos da baianidade presentes na composição de Caymmi. Segundo os versos dessa canção, “Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira / Que mexe, remexe / Dá nó nas cadeiras / Deixando a moçada com água na boca”.

Segundo a historiadora Alômia Abrantes da Silva a mulher nordestina, pensada a partir da Paraíba, é uma personagem forjada a partir de referências masculinizantes. Distante, portanto, da baiana pensada por Caymmi e João Gilberto. A mulher e o homem nordestinos seriam herdeiros do sertanejo, aquele que era “antes de tudo, um forte”. Sendo assim, ela seria uma “mulher de fibra”¹²⁹, “mulher-coragem” ou até “mulher-macho”¹³⁰. Para justificar esse lugar de gênero para o homem e para a mulher, os mitos em torno do Cangaço são arregimentados. Logo, Lampião e Maria Bonita são apresentados como personagens-símbolo dessa masculinidade. Note-se que o rompimento dos lugares de gênero geralmente estipulados socialmente para homem e mulher não é necessariamente um problema, desde que os referenciais masculinos sejam preservados. Durval Muniz sintetiza essas ideias ao afirmar que “o homem nordestino é um homem, ou seja, é macho, é pensado no masculino, não há lugar para o feminino nesta figura”¹³¹. Enquanto a mulher carregaria consigo o adjetivo de “macho” como forma de reforço de sua força e coragem.

Enquanto no início do século XX havia uma preocupação com a crise da sociedade patriarcal e sua feminização, leitura essa sintetizada por Gilberto Freyre em alguns de seus escritos, na Bahia interpretada por Amado a fluidez das identidades sexuais não era entendida como um problema a ser solucionado. Gilberto pensava o Nordeste enquanto um espaço patriarcal. Já para Jorge, a Bahia seria um espaço marcado por seu caráter popular. Como se pode notar, os sentidos atribuídos à baianidade são múltiplos. Alguns deles aproximam as representações regionais presentes em Freyre e Amado, enquanto outros podem ser interpretados como um tensionamento no pensamento desses autores. A baianidade seria assim um conceito móvel, ora distante do Nordeste, ora integrando-o. Do ponto de vista dos personagens que compõem esse espaço, há um tensionamento entre a sensualidade baiana e a virilidade nordestina.

Os dados disponíveis no site Galeria do Samba nos permitem afirmar que a Bahia está entre as temáticas mais apresentadas, levando-se em consideração os desfiles desde os anos 30 até os anos 70. Na década de 40, dois enredos nomeados como *Uma festa na Bahia*

¹²⁹ referência feita por conta do trabalho do nordestino na lavoura algodoeira

¹³⁰ SILVA, Alômia Abrantes da. Paraíba, mulher-macho: tessituras de gênero, (dessa) fios da história. Tese de doutorado; UFPE. Recife, 2008, p.114.

¹³¹ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Nordeste: invenção do “falo”; uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2ª Ed. 2013, p.153.

(apresentados pela Deixa Malhar e Cada Ano Sai Melhor em 1941 e 1946, respectivamente) não tiveram suas letras e sinopses preservadas. Os títulos, contudo, nos possibilitam notar uma aproximação discursiva com a perspectiva de baianidade presente em Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, para quem a Bahia seria um espaço marcado por seu caráter constantemente festivo.

Rinaldo Leite, sem negar a importância desses autores para a construção dessa identidade, elenca uma série de artistas invisibilizados que desde o início do século XX escreviam canções no sentido de afirmar ou criticar a baianidade. Para Leite, a diferença sobre Caymmi e Amado é que “eles despontam num contexto em que a sociedade estava mais predisposta a incorporar valores de uma cultura popular”¹³². Se nos aprofundarmos sobre o que Leite chama de contexto, certamente encontraremos um conjunto de medidas de políticas culturais, diplomáticas e aproximações geopolíticas. Uma delas foi a política da boa vizinhança norte-americana, a qual, a pretexto de integrar culturalmente os países latino-americanos aos EUA, utilizou músicas brasileiras em filmes de animações com alta bilheteria.

Em 1944 o cineasta Walt Disney lançaria o filme *The Three Caballeros* que teria a canção de Caymmi em sua trilha sonora. Esta música não se tornou famosa a partir de seu lançamento. Sua utilização na animação dos estudos Disney fez dela um sucesso no Brasil e no exterior, chegando a ser exibida milhares de vezes nas rádios norte-americanas. Com isso queremos afirmar a importância da indústria cultural para ampliar a circulação da produção cultural e consequentemente desses discursos sobre a baianidade.

Uma festa na igreja do Bonfim (exaltação à Bahia), enredo apresentado pela Aprendiz de Lucas em 1950, lê a Bahia como o espaço fundador do Brasil, devido à chegada dos portugueses à América no século XVI ter ocorrido em Porto Seguro. *Exaltação à Bahia* (Mangueira, 1963) destaca a escolha de Salvador como primeira capital da colônia portuguesa¹³³. Nesta letra a velha Bahia, ou a Bahia do passado, é tida como um espaço tradicional, devido ao candomblé, frequentemente citado nos sambas. Nesse espaço também teriam vivido grandes personagens para a cultura brasileira como Castro Alves e Rui Barbosa. O tempo presente é repleto de alegria, como se pode notar pelo destaque dado às festas populares, e pelas baianas, tidas como representantes da culinária local. Além disso, os sambas da Aprendiz de Lucas (1950) e do

¹³² LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. “Representações da Bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica (ou A imagem da Bahia na música antes de Dorival Caymmi)”. ANPUH, Fortaleza, 2009, p.10

¹³³ “Formosa Bahia / Teu relicário é tão vibrante / Estado lendário / Quantas capitais exuberantes / Fostes do Brasil / A primeira capital / Marco do progresso nacional / Importante e primordial // Salva a velha Bahia / Terra do grande Senhor / Os fiéis em romaria / Bahia de São Salvador // Bahia de tradição gloriosa / Bahia do eminente Rui Barbosa / Na ciência ou na arte / Tens a primazia / Os poetas sublimam a velha Bahia / A Bahia do acarajé / Do feitiço e do candomblé / Teu panorama na imensidão / É uma fascinação” (Mangueira, 1963).

Salgueiro (1969) mencionam a exploração do petróleo nesse Estado como significado de prosperidade econômica.

Brasil... / Tu nasceste na Bahia / Terra de São Salvador / Foi lá o teu Porto Seguro / Oh! Meu Brasil do futuro / Terra de tanto esplendor / Também nasceram na Bahia / Ruy Barbosa e Castro Alves / Grandes vultos do Brasil / Bahia, Bahia / Pedaco do coração do meu querido Brasil // Tem baianas cheias de alegria / Vendendo abará e acarajé / Com seus colares de guia / E suas figas de guiné / Tem beleza e tem riqueza / Pela própria natureza / Terra de encantos mil... / Na Bahia tem o petróleo / Ouro negro do Brasil (Aprendizes de Lucas, 1950).

Entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 houve uma disseminação do debate sobre a nacionalização do petróleo a ponto de Luciano Klöckner, ao analisar alguns periódicos em circulação, afirmar ser esse “o principal assunto discutido na década de 50”¹³⁴ no país. A partir do samba *Epopéia do Petróleo*¹³⁵ apresentado pela União da Ilha em 1956, cerca de dois anos depois da criação da Petrobrás, podemos notar que esta riqueza mineral é entendida como ferramenta que tornaria o Brasil mais forte e proporcionaria um futuro promissor para nossa população. O primeiro poço de extração desse combustível fóssil começou a operar em Lobato, no Recôncavo Baiano em 1938. A menção dos sambas à extração do “ouro negro” compõe um discurso que une um passado tradicional, um presente alegre e festivo e um futuro economicamente promissor, como se pode notar também na letra de *Bahia de todos os deuses*, apresentada pelo Salgueiro em 1969.

Bahia, os meus olhos estão brilhando / Meu coração palpitando / De tanta felicidade. / És a rainha da beleza universal / Minha querida Bahia / Muito antes do Império / Foste a primeira capital // Preto Velho Benedito já dizia / Felicidade também mora na Bahia / Tua história, tua glória / Teu nome é tradição / Bahia do velho mercado / Subida da Conceição. / És tão rica em minerais / Tens cacau, tens carnaúba, / Famoso jacarandá, / Terra abençoada pelos deuses / E o petróleo a jorrar // Nega baiana / Tabuleiro de quindim / Todo dia ela está / Na igreja do Bonfim, oi / Na ladeira tem, tem capoeira // Zum, zum, zum / Zum, zum, zum / Capoeira mata um! (Acadêmicos do Salgueiro, 1969).

Comparativamente, a nordestinidade guardaria mais semelhanças com a pernambucanidade. Segundo o jornalista Nilo Pereira, este conceito pode ser definido como um sentimento cujo mito de origem é construído a partir da expulsão dos holandeses deste território em 1654. Pernambuco seria terra de um povo bravo, corajoso, heroico e altivo. Enquanto a força do Nordeste viria de sua capacidade de resistir à seca, à falta de alimentos e às condições hostis da natureza, o pernambucano seria aquele que se negaria a sujeitar-se a grupos externos

¹³⁴ KLÖCKNER, Luciano. A questão do petróleo e o Repórter Esso. 2005, p01. disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/158308425968696278702529083945078947091.pdf>>.

¹³⁵ “Ontem era um sonho / Hoje é real / O Brasil será mais forte / Com ouro negro nacional // Olhai, oh! brasileiros para o chão / E veja o tesouro da nossa nação // Nós herdeiros unidos em ver nossa voz / Em nome dos grandes heróis / Nessa epopeia varonil // Salve o petróleo / Que assegura um futuro melhor para o Brasil // Monteiro Lobato, Arthur Bernardes / São na verdade / Os dias da glória do nosso Brasil / Contra a ingratidão / O tempo que é mãe da verdade / Consegue provar que eles tinham razão” (União da Ilha, 1956).

por ter em suas veias “sangue de heróis - rubro veio”, memória essa sintetizada no hino oficial do Estado¹³⁶.

A Acadêmicos de Santa Cruz apresentou-se em 1970 com um enredo intitulado *Bravura, Amor e Beleza da Mulher Brasileira* (1970). Embora não haja referência ao Nordeste no título, um trecho do samba-enredo menciona Clara Camarão, indígena potiguara que teria contribuído com a derrota dos holandeses ao participar da resistência no povoado de Tejucupapo em meados do século XVII, localizado na capitania de Pernambuco. “Exuberância de Clara Camarão / Que em Pernambuco / Cumpriu sua missão” (Acadêmicos de Santa Cruz, 1970). Embora o objetivo dos compositores tenha sido o de exaltar o protagonismo de mulheres brasileiras em diversos momentos de nosso passado, esses versos reforçam a afirmação de que os intelectuais pernambucanos se esforçaram em construir uma memória segundo a qual foi nesse território que as três raças se uniram para expulsar o invasor holandês, frequentemente simbolizado pela Batalha dos Guararapes. Logo, há aqui um reforço do mito do pernambucano enquanto povo bravo, revoltoso e insubmisso.

Essa associação entre pernambucanidade e resistência a invasões de nosso território encontra-se também na letra apresentada pelo Império Serrano em 1968, cujo título é *Pernambuco, Leão do Norte*. Seus autores afirmam Maurício de Nassau como um invasor. A forma como o verso que cita esse personagem foi escrita, nos faz notar a percepção presente nos autores de que a memória sobre Nassau se encontrava em disputa: “disse um famoso escritor / Que Maurício de Nassau / Na verdade foi um invasor / muito genial”. No intuito de fortalecer a associação entre os pernambucanos e a noção de resistência, os compositores Silas de Oliveira e Joacir Santana os reivindicam como herdeiros dos quilombolas de Palmares. Ou seja, a noção dos pernambucanos como bravos guerreiros seria reafirmada em diferentes momentos, desde o período colonial.

Glória a Vidal de Negreiros / E aos seus companheiros / Que na luta contra os holandeses / Em defesa ao Leão do Norte / Arriscaram suas vidas / Preferiram a morte / Na trégua dos Guararapes / Teatro triste da insurreição / Houve estiagem, coragem, abnegação / Pernambuco hoje / É orgulho da federação / Evocando os Palmares / Terra de Bamboriki / Ainda ouço pelos ares / O retumbante grito do Zumbi (Império Serrano, 1968).

As imagens em torno do nordestino geralmente são interioranas e sertanejas, onde prevalecem cores como o marrom, como forma de representar a terra seca. Frequentemente as imagens sobre o pernambucano e o nordestino se confundem. Um exemplo disso são as leituras feitas no *Jornal do Brasil* da obra do artesão Mestre Vitalino¹³⁷. Na segunda metade do século

¹³⁶ DOMINGUINHOS, 2002 – Hino de Pernambuco.

¹³⁷ “Nordeste possui mais de 400 mil artesãos”. JB, 16/12/1971; 1º cad, p.18.

XX a obra de Vitalino Pereira dos Santos adquire, postumamente, projeção internacional a ponto de algumas de suas esculturas serem expostas na Suíça e na França. O trabalho de Vitalino e a noção de cultura Nordestina se encontram à medida que ambos eram atravessados pelo artesanato e pela cultura do barro.

Segundo uma matéria do *Jornal do Brasil*, em seus primeiros anos como artesão, Vitalino chegou a fazer esculturas coloridas, mas os consumidores desta manifestação entendida como popular preferiam esculturas que preservassem a cor do barro. Apesar do artista não ter como intenção apresentar obras com coloração única, a cor típica do barro é entendida pelos consumidores como tradicional, rústica e por isso demandavam em maior quantidade esse modelo de escultura.

Vitalino, o mais famoso [artesão], começou menino, fazendo cavalinhos e outros adornos com muitas cores, fase que durou até a descoberta pelo consumo, que impôs a abolição do colorido e exigiu peças de barro rústicas, apenas levadas ao forno¹³⁸.

A Intersecção entre obra de arte e consumo gera alterações à medida que o artista precisa negociar o fazer de sua arte com seus consumidores. Não estamos com essa afirmação romantizando a arte produzida no período anterior à sua inserção no mercado e na indústria cultural tal qual faziam alguns folcloristas até o início do século XX. Esses atores sempre tiveram que negociar sua arte com diversos setores tal como o Estado ou a Igreja. A questão que estamos pontuando é baseada na discussão elaborada por Walter Benjamin, quando este filósofo discute alguns impactos da reprodutibilidade técnica na arte. As alterações promovidas na obra de Vitalino pelo consumo de seu artesanato parece seguir o sentido de adequar suas esculturas ao arquivo de imagens e ideias existentes sobre o Nordeste.

A literatura de cordel também seria um símbolo da maneira artesanal de se produzir. Já seu autor, o cordelista, seria um personagem do povo, sem muitos recursos econômicos e sem formação acadêmica. Antes suas habilidades artísticas viriam do convívio com o meio e com os populares, dos quais colhia causos e histórias que depois seriam convertidas da oralidade para a linguagem escrita.

O consumo contribuiu para a reelaboração desta prática cultural (o artesanato), a ponto de Vitalino concentrar sua produção nas esculturas de barro não tingidas. O artista pernambucano reforçaria assim a noção de economia artesanal nordestina tida como tradicional. Já os periódicos se utilizavam de argumentos telúricos para justificar o estilo artístico do

¹³⁸ “Nordeste possui mais de 400 mil artesãos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/12/1971, 1º caderno; Nacional; p.18 (Ed. 0216).

pernambucano. “Seu estilo era rude como a região em que viveu – o Agreste de Pernambuco – e em personagem recriava as fisionomias sofridas e dramáticas das populações do Nordeste”¹³⁹.

Leandro Gomes de Barros seria um cordelista, símbolo do fazer artesanal. Tido como arquivo de causos e histórias do povo sertanejo. Leandro, assim como Vitalino, em algum momento notou que uma possibilidade para aumentar a comercialização de sua arte era adequá-la ao que os consumidores, em sua maioria vindos das cidades, esperavam dela.

Leandro, assim como outros poetas populares, criou suas próprias pejejas, mas, percebendo que a pretensa tradicionalidade era um atributo indispensável para que elas fossem vendidas, atribui-as ao choque de poetas e cantadores antigos, personagens lendários e míticos, muito sendo de sua própria criação¹⁴⁰

Baseado nessa adequação aos referenciais de seus consumidores que os artistas acima fazem, verificaremos se há um movimento semelhante nas escolas de samba. Ou seja, se os enredos sobre o Nordeste apresentados pelas escolas são elaborados de modo a facilitar seu consumo pelos espectadores na avenida e telespectadores. Como já dissemos, o que se entende como “cultura nordestina” é um conceito forjado entre os anos 20 e 30, poucos anos depois do espaço e de seus personagens. Durval Muniz destaca que nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste deixa de ser lido como um espaço marcado apenas por sua natureza árida. Integrantes do movimento regionalista organizados a partir do Recife e folcloristas de vários Estados passam a inventar uma cultura, história e memória próprias a esse espaço. A Cultura Nordestina diferenciava-se das outras regiões por ter como marca expressões populares e folclóricas¹⁴¹. A partir do debate historiográfico elaborado acima tentaremos agora compreender como a região Nordeste aparece como temática entre as escolas de samba até os anos 60, período anterior ao recorte temporal de nossa pesquisa.

3.3 A emergência do Nordeste entre as escolas de samba

Uma discussão fundamental ao iniciar esse trecho é pensar como estabeleceremos a relação entre a discussão feita no primeiro capítulo (acerca das escolas de samba, o conteúdo apresentado por elas e seus principais personagens) e na primeira parte deste segundo capítulo (na qual elaboramos um debate sobre a emergência discursiva do Nordeste e demais conceitos correlatos). Qual será a nossa compreensão sobre a relação existente entre o conteúdo apresentado pelas agremiações e a temática nordestina? Em outras palavras, quais

¹³⁹ “Violeiros e repentistas de Pernambuco vão inaugurar retrospectiva de Vitalino”. JB, 21/01/1972, 1º cad; p.15.

¹⁴⁰ Idem, p.196.

¹⁴¹ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013, p.107.

apresentações têm a potencialidade de nos ajudar a resolver o problema apresentado por esta pesquisa?

Uma das dificuldades em tentar compreender as apresentações das escolas de samba nas primeiras décadas é o não registro de muitas das informações sobre a competição. Ao pesquisar no Jornal do Brasil (RJ) e no site Galeria do Samba, frequentemente encontramos apenas o título de muitos dos desfiles e o nome de alguns de seus integrantes. Até o final dos anos 40, o Norte ou Nordeste brasileiro, não geravam significativo interesse nas escolas de samba. Até 1948 não encontramos nenhum desfile cujo título tivesse as palavras “norte”. A primeira vez que a palavra “Nordeste” aparece em um título de apresentação entre as escolas de samba fluminenses é no ano de 1949. O enredo “*Pesca Nordeste*” foi apresentado pela União da Braz de Pina. Porém não encontramos dados sobre esse desfile, seja a letra do samba ou a sinopse. Uma alternativa a falta de maiores informações sobre este desfile é investigar a partir de quais representações este espaço é apresentado nos desfiles dos anos 40, ainda que sem nomeá-lo como “nordestino”.

Um ano antes de *Pesca Nordeste* (1949), a Mangueira teve com enredo *Vale do São Francisco* (1948). Este espaço não se restringe a uma região geográfica, é integrado por partes de Minas Gerais, Bahia, Alagoas, Pernambuco e Sergipe. A escolha dos compositores, Cartola e Carlos Cachça, foi por apresentá-lo a partir da composição de belezas e riquezas naturais, um espaço abundante.

Não há neste mundo / Cenário tão rico / Tão vário, com tanto esplendor / Nos montes onde jorram as fontes / Que quadro sublime / De um santo pintor / Pergunta o poeta esquecido / Quem fez esta tela / De riquezas mil / Responde soberbo o campestre / Foi Deus, foi o Mestre / Que fez meu Brasil / Meu Brasil, meu Brasil / E se vires, poeta, o vale / O vale do Rio / Em noite invernososa / Em noite de estio / Que fica, que passa / Em terras tão boas / Pernambuco, Sergipe / Majestosa Alagoas / E a Bahia lendária / Das mil catedrais / E a Terra do Ouro / De Tiradentes / Que é Minas Gerais (Estação Primeira de Mangueira, 1948).

Nota-se, no trecho final da letra, a citação de Estados pelos quais o rio São Francisco atravessa em seu curso, alguns deles já integravam o recorte regional nordestino elaborado pelo IBGE em 1943. Mas não há a apresentação desses Estados com integrantes de um recorte regional. Antes, o que os identifica é a integração através do rio, um bem entendido como nacional. A terra que, como se verá, décadas depois será classificada em alguns sambas como seca e sem vida, é aqui associada à riqueza, apresentada imagetivamente na letra do samba a partir do jorrar das fontes.

As apresentações da Mangueira e União Braz de Pina nos permitem afirmar que a região Nordeste era, pelo menos até o final dos anos 40, associada pelas agremiações carnavalescas, à prosperidade econômica e riquezas naturais. Com exceção de *Pesca Nordeste*, podemos afirmar

que essa região não aparece nos desfiles até os anos 40. Logo, não é de se estranhar que os discursos sobre as estiagens a partir dos quais o Nordeste é forjado em muitas obras de literaturas e nas falas de muitos parlamentares também não apareçam no samba. A exaltação dos Estados citados na letra a partir do Vale do São Francisco integra a exaltação do Brasil através de seus recursos naturais, discursos esses comuns até os anos 60, conforme explica César Maurício Silva. Como já comentamos, Silva (2008) afirma que até a década de 60 os discursos nacionalistas aparecem nas escolas de samba pela exaltação da fauna, flora e recursos naturais de nosso país.

Em um discurso proferido pelo deputado paraibano João Ursulo em fevereiro de 1959, período de constantes debates sobre a iminente criação da SUDENE, a pesca é apontada pelo parlamentar como potencial geradora de divisas para o país comparável ao cacau baiano e a carne sulista¹⁴². Para ele, o diferencial entre essas atividades é a disparidade de apoio econômico prestado pela União aos Estados. A Superintendência faria parte da chamada Operação Nordeste (OPENO). Ela tornaria esse espaço mais próspero, diversificaria sua estrutura econômica, tornando-a mais industrializada e autônoma.

Mas esse conjunto de pretensões não implicaria no abandono das atividades econômicas pré-existentes. A pesca seria uma das atividades contempladas com maiores investimentos e consequentemente alavancaria a economia do litoral bem como do entorno dos principais rios da região. Para atrair esses investimentos era necessário sensibilizar os parlamentares de outras regiões e convencer a sociedade civil que haveria “um débito de honra”¹⁴³ a ser saldado com o Nordeste, expressão essa utilizada pelo presidente Kubitschek em 1959. A principal estratégia utilizada foi a apresentação das estiagens como um problema estrutural a ser superado pela região. A estiagem ocorrida no ano anterior (1958) impulsionou esse debate bem como proporcionou imagens a serem veiculadas nos jornais.

Até o final dos anos 50, não encontramos representações da região Nordeste a partir da perspectiva da seca, pobreza e miséria nos enredos apresentados pelas escolas de samba. Segundo Durval Muniz (2011) a apresentação dessas questões como problemas eram comuns no periódico O Estado de São Paulo até a primeira metade do século XX. Diferentemente, é preciso destacar que a exibição de abordagens contestadoras ou críticas eram exceção até os anos 50 entre as agremiações. Em 1940 a Mangueira apresentou o enredo *Prantos, pretos e*

¹⁴² Diário de Pernambuco. “Vamos ao mar, caminho de qualquer plano para o Nordeste – convida Deputado”. 17/02/1959; 1º cad, p.7.

¹⁴³ Diário de Pernambuco. “Chegou o momento de saldar o nosso débito de honra com o Nordeste”; 17/02/1959; Nº 38; Ano 134; capa.

poetas, no ano seguinte a Prazer da Serrinha abordou *A morte da baiana* (1941). Esses enredos indicam uma abordagem menos lírica, mais comum na década de 30, e mais dramática, como presente na letra da Prazer da Serrinha¹⁴⁴. Porém, um olhar atento aos enredos desse período nos faz notar ser exceção essa perspectiva.

Como afirmamos no capítulo anterior, os temas mais constantes nos anos 30 eram a exaltação de belezas naturais, festas populares e os chamados vultos históricos. Já na década de 40, como aponta o estudo feito por Guilherme Guaral (2012), predomina a apresentação de enredos cujos objetivos eram a exaltação de símbolos nacionais e personagens considerados grandiosos para o Estado brasileiro. A partir do conceito de circularidade cultural, ele destaca a utilização da imprensa escrita como fonte primordial para a elaboração dessas temáticas. Em síntese, os discursos apresentados pelas Escolas de Samba nesta década eram apropriações e reelaborações dos discursos produzidos pelo Estado.

A palavra “Nordeste” voltaria a aparecer em 1961, ano em que a Tupy de Brás de Pina desfilou com “*Seca no Nordeste*”. Diferentemente de que havia até então, este samba apresenta a estiagem como um problema constituidor do espaço nordestino. Este seria um lugar de dor e sofrimento, no qual não só os seres humanos gemiam, mas também a terra. A chegada da chuva é interpretada como uma intervenção divina que alegraria igualmente seres humanos e o gado, sedentos por água. Uma possibilidade para compreender a alteração semântica promovida por esse enredo é pensar sobre as modificações promovidas pelo Estado brasileiro, principalmente a partir do governo de Juscelino Kubitschek, iniciado em 1956.

Ô Ô Ô Ô Ô / Sol escaldante, terra poeirenta / Dias e dias, meses e meses sem chover / E o pobre lavrador / Com a ferramenta rude / Dá forte no solo duro / Em cada pancada parece gemer / Ô Ô Ô Ô Ô / Geme a terra de dor / Ô Ô Ô / Não adianta meu lamento meu Senhor / Ô Ô Ô e a chuva não vem / O chão continua seco e poeirento / No auge do desespero / Uns se revoltam contra Deus / Outros rezam com fervor / Nosso gado está sedento, meu Senhor / Nos livrai dessa desgraça / O céu escurece / As nuvens parecem / Grandes rolos de fumaça / Chove no coração do Brasil / E o lavrador / Retira o seu chapéu / E olhando o firmamento / Suas lágrimas se unem / Com as lágrimas do céu / O gado muge de alegria / Parece entoar uma linda melodia / Ô Ô Ô Ô Ô (Tupy de Brás de Pina, 1961).

Como afirmamos acima, ao final dos anos 50, um conjunto de parlamentares, mobilizados pela longa estiagem ocorrida em 1958, passa a defender maior aporte econômico da União ao Nordeste. A SUDENE surge como uma resposta institucional à percepção existente de uma disparidade dos investimentos entre as regiões do país. A circulação de discursos que

¹⁴⁴ “Serrinha está de luto / Grande é o sentimento / Coração amargurado meu bem / Não temos contentamento também / Desaparece uma baiana / Tão criança faleceu / É para lembrar a todos / É para lembrar a todos que a Serrinha apareceu” (Prazer da Serrinha, 1941).

apresentavam a seca como elemento constituidor do espaço Nordestino é facilmente notada na imprensa escrita.

A matéria “Retirantes chegam a São Paulo fugindo da seca no Nordeste”¹⁴⁵ relata o crescimento migratório de pessoas que se deslocavam da região Nordeste para São Paulo, principalmente vindas da parte norte de Minas Gerais¹⁴⁶ e do interior da Bahia. Segundo o texto, este fenômeno causou preocupação no governo do Estado de São Paulo. Note-se que, do ponto de vista discursivo, o espaço definidor da região Nordeste não se encontra consolidado, pois o norte de Minas é apresentado como seu integrante por ser atingido pelas longas estiagens. Na mesma página do periódico encontra-se também outro texto intitulado “Parlamentares do Piauí levam drama a Brasília”, o que nos aponta para a circulação deste assunto em diversos setores da sociedade como intelectuais e representantes públicos.

Nos anos 60, os componentes das escolas de samba integram o espaço urbano no qual circulam esses discursos pelo rádio e jornal impresso. Por isso é possível inferir que eles tinham contato com essas leituras sobre a região em questão. Porém, nesta década o conceito de “Nordeste” não voltou a aparecer como enredo, seja enquanto espaço de abundância de recursos naturais ou de seca. As agremiações, na maioria das vezes, optaram por representar esse espaço a partir dos Estados como referência cultural. Essa perspectiva estadual é frequentemente privilegiada se comparada à apresentação do conceito “Nordeste” ou às chamadas sub-regiões, como o sertão.

Dessa maneira, o regionalismo nordestino adquire um leque de significados. Como demonstramos, as agremiações optaram, na maioria das vezes, por apresentar a pernambucanidade, baianidade, regionalismo cearense, maranhense e demais “estadualismos”. Esse olhar objetiva apresentar a cultura brasileira como diversa e plural. Por tabela o mesmo fenômeno ocorre em relação ao Nordeste. Longe de significar seca ou abundância, ele obtém uma complexidade de significados. Vejamos agora como alguns enredos que utilizam como referencial as divisões regionais representam esses espaços nos anos 60, período anterior à reformulação das macrorregiões pelo IBGE.

Em 1964, Silas de Oliveira compôs Aquarela Brasileira. Este samba teve como referência a música do compositor Ary Barroso, Aquarela do Brasil (1939). Silas reconstrói em seus versos um Brasil idílico, muito comum nas letras desde os anos 40, e opta por apresentar as capitais a

¹⁴⁵ Jornal do Brasil, 22 de abril de 1970. No periódico consta a palavra seca” escrita como “sêca”. Optamos por atualizar a acentuação.

¹⁴⁶ A parte norte do território mineiro, que integrava o espaço conhecido como Polígono das Secas, até 1970 estava circunscrita na região Nordeste. A partir da redefinição regional formalizada pelo IBGE no final deste ano, o Estado de Minas Gerais passa a integrar completamente a região Sudeste.

partir de seus cartões postais. Vários Estados são citados junto de características espaciais que o autor considerou marcantes e principais pontos turísticos. O Ceará seria a terra dos coqueiros e de Iracema; Já a Bahia seria a terra do candomblé, acarajé e do poeta Castro Alves.

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 de Irapuã, de Iracema e Tupã / Fiquei radiante de alegria / Quando cheguei à Bahia / Bahia de Castro Alves, do acarajé / Das noites de magia, do candomblé / Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / À festa do frevo e do maracatu / Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza e arquitetura / Feitiço de garoa pela serra / São Paulo engrandece a nossa terra / Do leste, por todo Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz / O Rio dos sambas e batucadas / Dos malandros e mulatas / Com seus requebros febris / Brasil, essas nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas / De colorido sutil / E esse lindo céu azul de anil / Emolduram em aquarela o meu Brasil / La rá rá rá (Império Serrano, 1964).

No mesmo ano a Unidos do Cabuçu apresentou-se com *Brasil de norte a sul* (1964), samba que também adotou um discurso de exaltação à brasilidade. Segundo a perspectiva dessa letra, a cultura do país seria como um mosaico cujas peças compunham uma unidade original. A riqueza do Brasil se encontraria, ao mesmo tempo, em nossas florestas (entendidas como uma riqueza nacional) e em aspectos das culturas estaduais, de forma semelhante à apresentada por Silas de Oliveira em seu samba para o Império Serrano. A utilização da expressão “aquarela” ao final do samba, “Eis aí a aquarela / Invejada pelo mundo inteiro / Óh meu Brasil” (Unidos do Cabuçu, 1964), pode indicar que esta letra também teve como referência a música de Ary Barroso, letra essa que nos anos 60 já havia sido gravada por intérpretes consagrados como Francisco Alves, Carmen Miranda e Frank Sinatra, este último em uma versão adaptada para o inglês.

No samba da Cabuçu, é possível notar a representação dos Estados do norte associados ao passado e à tradição: “Jangadeiros e vaqueiros / E o cangaço, terror daquelas terras / Maracatu, maracatu / Em Pernambuco é ritual / E o frevo tradicional / Bahia, de Maria Quitéria gloriosa / Símbolo da mulher corajosa” (idem). Enquanto o sul do país (mencionado na última estrofe) se dividiria em espaços que representariam o progresso e alguns que são associados à cultura nacional. Nesse sentido, São Paulo e Brasília simbolizariam o futuro e “o progresso da nação”. A primeira por conta de suas indústrias e está última pela centralidade política adquirida quando se tornou a capital do país. Já o Rio de Janeiro, apesar de ter deixado de ser a capital, continuaria a representar a síntese de nossa cultura através de sua versão da principal festa nacional, o carnaval. “Planalto da engalanada capital / Campo de ação do progresso da nação / São Paulo, com seus parques industriais / Dos antepassados bandeirantes / Rio, dos grandes carnavais / Festa de um povo magistral”. (Unidos do Cabuçu, 1964). Note-se que a memória

das Bandeiras é utilizada como forma de justificar o mito empreendedor do Estado de São Paulo. Enquanto nos Estados do Norte, o “frevo tradicional” funciona como uma permanência do passado no presente.

Mas a divisão do Brasil presente na letra do samba em dois grandes espaços, apesar de já haver uma divisão regional estabelecida pelo IBGE, nos indica a não incorporação desse referencial pela maioria das agremiações. Além disso, a escolha dos compositores Iba Nunes e Jorival de Moraes por falar separadamente da cultura baiana no refrão pode ser entendida como uma decisão aleatória ou como um indício de que este Estado teria dificuldades em se integrar como parte da região do Norte ou do Sul. A Bahia seria um espaço particular que teria dificuldades em se definir regionalmente. Embora os autores se esforcem em apresentar as diversas culturas estaduais como se elas coexistissem harmonicamente e sem conflitos, as diferentes representações montadas em torno dos entes federativos podem ser lidas como um sinal da maneira como a divisão regional do país era compreendida culturalmente pelos dois sambistas da Cabuçu.

Os sambas de Nunes e Jorival (Unidos do Cabuçu, 1964) e de Oliveira (Império Serrano, 1964) assemelham-se no olhar idílico sobre a sociedade brasileira ao mesmo tempo que deixam escapar as desigualdades regionais existentes e tão criticadas por intelectuais do norte do país. Essa leitura é corriqueira neste período quando os sambistas apresentam suas perspectivas sobre o presente bem como sobre o passado do país.

No carnaval de 1970 a Portela teve como enredo *Lendas e Mistérios da Amazônia*¹⁴⁷. O objetivo da agremiação não era representar uma macrorregião, mas um bioma brasileiro, a floresta Amazônica. A escolha da Portela por falar da Amazônia ocorreu em um período no qual o Estado brasileiro aumentou seus investimentos na região Norte. O governo do presidente Emílio Garrastazu Médici iniciou-se em 1969 e foi marcado pela tentativa de integração geográfica do país. Um dos instrumentos utilizados foi a construção de rodovias, como a BR 230, chamada de Rodovia Transamazônica. Seu objetivo foi ligar o extremo leste do país à região norte. A possibilidade de comprar terra a preços acessíveis atraiu uma massa de trabalhadores que foram submetidos a condições precárias de trabalho e moradia¹⁴⁸. No início dos anos 70, este espaço era entendido pelo governo federal como passível de conquista e colonização.

¹⁴⁷ A apresentação deste enredo será mais bem discutida no capítulo 03.

¹⁴⁸ GOMES, Ângela de Castro; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Trabalho escravo contemporâneo: tempo presente e usos do passado. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, p.111.

A grande imprensa teve sua parcela de contribuição ao atrair massas de trabalhadores para a Amazônia. Esta região frequentemente era apresentada na mídia impressa como uma “terra sem homens” apta a receber ‘homens sem-terra’¹⁴⁹. Além disso, segundo um levantamento feito no Jornal do Brasil, entre os anos 60 e 70, há um significativo aumento da recorrência do termo “Amazônia” no periódico¹⁵⁰. Esses dados apontam para um aumento do interesse pela Amazônia brasileira nesse período. A sinopse, escrita pelos carnavalescos Clóvis Bornay e Arnaldo Pederneiras, inicia-se com a exaltação aos chamados “conquistadores da Amazônia”.

"Na conquista de Portugal nada é mais extraordinário que a conquista do Amazonas" (Joaquim Nabuco).

Introdução: A aqueles que participaram da tarefa grandiosa de ocupação da Amazônia - penetrando na selva fechada, cruzando rios e igarapés e rompendo os mistérios da selva equatorial - incorporando aquele espaço territorial a nossa pátria, nossa homenagem.

A escolha por iniciar o texto com uma fala exaltadora de Joaquim Nabuco sobre a chegada dos Portugueses à Amazônia entra em consonância com a recolonização desta floresta pretendida pelo governo brasileiro nos anos 1970. Ainda segundo esse texto, a Amazônia carregaria consigo a originalidade da cultura brasileira “devido à pouca influência da cultura estrangeira”¹⁵¹. Esse pressuposto faria com que esta cultura pudesse representar um Brasil genuíno, ou seja, aquele presente nas representações mitológicas e lendárias. A originalidade cultural da Amazônia seria marcada devido a seu caráter indígena. Esse seria “o grande manancial das lendas mais genuínas do Brasil, devido à pouca influência da cultura estrangeira”¹⁵². Diferentemente, a originalidade cultural geralmente atribuída ao sertão nordestino deve-se a este espaço não ter sofrido com a modernização capitalista.

Em 1969 o IBGE elabora uma nova divisão regional para o Brasil, esta seria validada pela União em 1970. A partir dos anos 70 com essa nova divisão geográfica, o Norte brasileiro passa a ser composto pelos Estados do Acre, Amazonas e Pará, além dos territórios de Rondônia, Roraima e Amapá. Já o Nordeste passa a incorporar Sergipe e Bahia, além de Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. No capítulo seguinte compreenderemos quais os discursos sobre a região Nordeste após essa reformulação espacial.

¹⁴⁹ (idem, 114)

¹⁵⁰ Ao utilizar a ferramenta de busca pela palavras-chave “Amazônia” no JB, encontramos: 2597 ocorrências nos anos 50, 3875 nos anos 60 e 13557 nos anos 70. O mesmo fenômeno não foi observado no Correio da Manhã (4310; 4008 e 3782) e no O Jornal (3352; 3687; 1880).

¹⁵¹ Fixou-se a Escola de Samba Portela neste enredo porque a Amazônia, considerada o grande norte brasileiro - engloba os Estados do Pará, Amazonas, Rondônia, Ceará, Rio Branco e parte do Maranhão - é o grande manancial das lendas mais genuínas do Brasil, devido à pouca influência da cultura estrangeira.

¹⁵² <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1970/>. Acesso em junho de 2022.

3 **CAPÍTULO 03: O NORDESTE A PARTIR DAS ESCOLAS DE SAMBA (1970-1979)**

4.1 Organização e conflitos nos desfiles dos anos 1970

Neste capítulo faremos uma discussão inicial sobre como os desfiles das escolas de samba estavam organizados no início dos anos 1970. É importante compreender qual a dinâmica existente entre as agremiações e o poder público, pois como ficou claro nos capítulos anteriores, a partir desta década o poder público reforça suas intenções de que as agremiações pautem temas que ele considerava de maior relevância.

Como afirmamos nos capítulos anteriores, há uma significativa mudança no público interessado pelas escolas de samba a partir dos anos sessenta. Por isso, buscamos nos periódicos consultados a reafirmação dessa nova dinâmica construída a partir da presença desses novos atores. O *Jornal do Brasil* apresenta algumas matérias que refletem sobre essas mudanças principalmente nos sambas-enredo. Havia aqueles que naturalizavam essas mudanças ao considerar os sambas-enredo mais curtos e feitos para empolgar o público como parte de um processo de evolução da música. Porém havia também os críticos a essas alterações. Os sambas estavam se tornando “blocos” (termo usado como adjetivo pejorativo). Os sambas não contavam mais história nenhuma (como os compostos por Silas de Oliveira, já considerados clássicos e frequentemente utilizados como exemplos positivos).

O período anterior ao carnaval de 1970 foi de constantes debates sobre a organização dos desfiles das escolas de samba, competição promovida, à época, pelo Estado da Guanabara. O *Jornal do Brasil* apresenta algumas matérias que nos ajudam a entender um conflito existente entre o Estado, representado pelo governador Francisco Negrão de Lima (PSD), e os representantes das escolas de samba, organizados na Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (AESEG).

O secretário de turismo Levi Neves teve de dar explicações para a série de alterações no regulamento promovidas pelo governo que, segundo o jornal, desagradaram aos sambistas. Conforme o anteprojeto do regulamento apresentado às escolas, os desfiles começariam mais cedo para não durarem até o final da manhã do dia seguinte, como ocorrera em anos anteriores. Segundo o secretário, o prolongado tempo dos desfiles prejudicava o povo, nesse caso os espectadores do evento presentes nas arquibancadas da avenida.

As escolas também deveriam reduzir o número de seus desfilantes. A duração de cada desfile passaria a ser cronometrada, haveria previsão de punição para aquelas que excedessem o tempo definido. Haveria mais jurados para avaliar os quesitos e esses passariam a ter

diferentes valores de pontuação. Essas alterações não foram aceitas pacificamente pelas agremiações. Algumas ameaçavam não desfilar caso as mudanças fossem implementadas integralmente. O secretário acusava os integrantes das escolas de só pensarem em si mesmos. Por outro lado, os sambistas acusavam o secretário de não entender sobre a dinâmica dos desfiles. Nas palavras do pesquisador Roberto Moura “a disciplina do desfile tornou-se quase uma obsessão para o secretário de Turismo, Levi Neves”¹⁵³.

Em uma matéria do JB consta uma fala do secretário na qual ele afirma: “quanto à regulamentação do carnaval, muitos nos criticam por não termos ouvido os sambistas. É que eles só pensam em si próprios, nunca no povo das arquibancadas”. Os integrantes das escolas de samba responderam ao afirmar que eles também integravam o povo e, portanto, deveriam ser escutados¹⁵⁴.

Na Secretaria de Turismo havia um setor chamado diretoria de certames e instalações, cujo responsável era Rui Pereira da Silva. Este personagem é classificado pelo Correio da Manhã¹⁵⁵ como alguém mais sensível às demandas dos sambistas. Rui seria um mediador entre as pretensões rígidas e reguladoras do secretário e a maior autonomia de organização da festa desejada pelas agremiações. Uma das questões tratadas como conflituosas dizia respeito ao novo horário de início dos desfiles. A secretaria desejava iniciar o evento às 16h. A decisão do órgão justificava-se na vontade de antecipar o horário de término dos desfiles. Já que as dez escolas do grupo principal desfilavam seguidamente, sem a divisão em dois dias, era comum que os desfiles durassem mais de 12 horas e sofressem atrasos. Por outro lado, os sambistas afirmavam que a prefeitura tomara uma decisão verticalizada, sem levar em consideração a realidade dos brincantes. A matéria escrita por Aroldo Bonifácio cita o fato de muitos integrantes das escolas trabalharem durante o carnaval ou frequentarem outros blocos durante o dia. Entre o antigo horário de início (20h) e o desejado pelo governo da Guanabara, o diretor de certames buscara um meio termo: 18h.

A matéria de 1970 intitulada “Carioca se mobiliza para o carnaval que tem nas escolas atração máxima”¹⁵⁶ sintetiza um momento da festa momesca no qual as escolas de samba recebem a maior atenção do poder público e da sociedade enquanto outras manifestações artísticas, como as Sociedades Carnavalescas, já não atraem tantas atenções. Os ensaios das agremiações passam a ser programa turístico para os finais de semana. As escolas cobravam

¹⁵³ MOURA, Roberto M. Carnaval: da redentora à praça do apocalipse. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 1986. P.33

¹⁵⁴ “Levi Neves e sambistas travam debate. Jornal do Brasil, 11/10/1969, carnaval - 1º cad, p.12.

¹⁵⁵ Correio da Manhã, 05/10/1969, p.5

¹⁵⁶ “Carioca se mobiliza para o carnaval que tem nas escolas atração máxima”. JB, 05/01/1970. 1º cad, p.18.

ingressos para espectadores interessados em assisti-los e, sobretudo arrecadavam dinheiro com a venda de bebidas alcoólicas nas quadras, compondo assim parte relevante da receita que seria convertida em investimentos no desfile. É claro que escolas mais famosas e cujas quadras estavam localizadas próximas do centro da cidade se beneficiavam mais desse mercado. Dessa forma, maiores investimentos públicos e privados são aplicados nas escolas de samba. O texto do *Jornal* destaca também o maior interesse do público da zona sul, a aceleração das baterias e a complexificação das coreografias a partir da inserção de novos profissionais.

Desde os anos 1930 é possível notar uma disputa entre as diversas manifestações culturais pela hegemonia da representação imagética carnavalesca, bem como em relação ao orçamento público do órgão fomentador da festa. Esse fenômeno também pode ser notado no carnaval em outras cidades brasileiras. Comparativamente, em 1956, 35% do orçamento previsto para o carnaval do Recife era destinado para os clubes de frevo¹⁵⁷. No Rio de Janeiro as Sociedades Carnavalescas recebiam mais recursos se comparadas com as Escolas de Samba até a primeira metade do século XX¹⁵⁸. Este fenômeno vai se modificando a ponto de nos anos 1970 as Escolas representarem a maior atração do carnaval do Rio de Janeiro.

O crescente público atraído por esse evento expõe, em primeiro lugar, a falta de um espaço público com infraestrutura adequada e grande o suficiente para comportar tantos expectadores nacionais e estrangeiros, já que as escolas de samba passam a ser integradas ao circuito turístico brasileiro. Em segundo lugar, a nova realidade elucida divergências quanto ao entendimento de organização da festa presentes no poder público e nas agremiações. A limitação ao tempo de desfile de cada escola bem como ao número de integrantes atingia sobretudo as escolas que mais se beneficiavam com a venda de fantasias. Se em décadas anteriores o poder público era entendido como um aliado das Escolas (debate esse já elaborado no primeiro capítulo) aos poucos ele passará a ser lido pelas diretorias das agremiações como um órgão excessivamente regulador, centralizador. Essa alteração pode ajudar a compreender a criação de uma Liga independente (LIESA) na década seguinte, nos anos 1980. Não foi possível notar na documentação tentativas de interferências do Estado da Guanabara nos enredos apresentados pelas escolas. O Estado concentrava suas atenções na organização do desfile enquanto evento público, na logística.

No início dos anos 1970, é possível notar que as escolas passam a compreender sua arte como um produto, passível de ser precificado e vendido no mercado interno e externo. No início

¹⁵⁷ SILVA, Augusto Neves da. Fazendo mesura na ponta dos pés: Carnaval e políticas públicas de cultura no Recife das décadas de 1970 e 1980. p.60.

¹⁵⁸ CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.88.

dessa década, alguns presidentes de agremiações defendem que as escolas deveriam passar a receber dinheiro pela exibição televisiva se seus desfiles¹⁵⁹.

O início da gravação dos sambas-enredo em LPs representou uma novidade em vários sentidos. Havia dúvidas sobre se os equipamentos de registro de áudio suportariam os tons graves dos instrumentos de percussão utilizados. Os discos disponíveis nas lojas logo esgotaram em pouco tempo e algumas matérias de 1970 abordam a transformação da música produzida pelas escolas em mercadoria. O médico e pesquisador Hiran Araújo foi um dos críticos da mercantilização do samba. Para ele, os artistas do carnaval não deveriam encarar as agremiações carnavalescas como um ofício remunerado.

A gravação regular dos sambas-enredo das escolas do grupo principal iniciou em 1968. Nos dois primeiros anos a gravação dos LPs foi feita pela gravadora Codil. Em 1970 a gravação foi feita pela Caravelle e contemplou também algumas escolas do segundo grupo. Logo foi necessário fazer nova tiragem pois os primeiros exemplares foram vendidos rapidamente. A gravação de discos possibilitou maior inserção desta manifestação cultural nas classes médias. Possibilitou a veiculação frequente dos sambas-enredo nas estações de rádios. O JB registrou várias matérias a partir das quais se pode discutir a relação entre os novos atores das escolas e as alterações ocorridas nos sambas.

Uma matéria de janeiro de 1970 (portanto, antes do carnaval) afirma que o samba *Lendas e Mistérios da Amazônia*, da Portela, foi gravado seis vezes em estúdio por intérpretes como Elza Soares e Marcos Moran. Essas gravações teriam garantido maior popularidade a essa obra em relação aos outros sambas por “chegar primeiro ao ouvido do povo que não vai a ensaios”¹⁶⁰. Ou seja, a matéria sugere, sem negar a qualidade do desfile da Portela, que a maior circulação dessa obra nas rádios contribuiu para o sucesso desse desfile.

A Portela tirou a maior nota no quesito harmonia e melodia: nove. Em letra do samba, ficou com nota sete¹⁶¹. Não se pode estabelecer uma relação de causa e consequência entre a maior circulação deste samba nas rádios e a vitória alcançada pela Portela neste ano. Contudo, parece ser incontornável a importância que a veiculação dos sambas nos meios de comunicação de massa adquire. Ela possibilita ao público ir ao desfile com uma opinião sobre seu samba favorito. Aquele que quando começa o desfile já está na ponta da língua do espectador. Possivelmente essa maior popularidade de seu samba contribuiu para o interesse do público pelos eventos pré-carnavalescos produzidos por esta agremiação.

¹⁵⁹ “Escolas de samba querem receber direitos de TVs”. JB, 29/01/1971; 1º cad, p.13.

¹⁶⁰ “Ensaio garante grande desfile das 42 escolas”. JB. 07/02/1970; 1º cad; p. 3.

¹⁶¹ <https://galeriadosamba.com.br/carnaval/1970/notas/>

A Portela é apontada pelos entendidos em carnaval como uma das grandes favoritas deste ano. Seus ensaios, no Ginásio do Mourisco e no imperial Esporte Clube, foram dos mais frequentados. Ontem foi o ponto máximo: o ensaio-geral, realizado no Jacarepaguá Tênis Clube, reuniu todo o público que se acostumou a ir às festas em Botafogo e Madureira¹⁶²

Vejamos outro exemplo. O samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro de 1971 chamou a atenção do delegado Edgar Façanha, responsável pela Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança antes da decisão sobre a música oficializada, portanto na fase de escolha da obra musical a ser apresentada. O motivo decorreu por conta do samba conhecido pelo seu refrão “Ô lelê, ô lalá/Pega no ganzê, pega no ganzá” ter sido modificado pelo público durante a execução na quadra, tornando a letra indecorosa aos olhos do delegado. Ao invés de cantar corretamente o trecho “Que beleza a nobreza que visita o gongá”, parte do público o modificava na quadra e cantavam improvisos jocosos. O mais famoso deles era “que beleza a maconha que vem lá do Ceará”! Por conta dessa zombaria, (típica de um carnaval, mas inadequada aos olhos dos censores) os fiscais da Secretaria passaram a frequentar a quadra da escola. Eles receberam ordens do delegado para interditar os ensaios em caso de deturpação das letras musicais já aprovadas pela censura¹⁶³. A diretoria da escola ficou indecisa na hora de escolher o samba. “Pega no ganzê” era mais popular se comparado aos seus concorrentes. Estava, como se diz, “na boca do povo”. Mas havia o temor que as deturpações da letra tirassem pontos da escola durante o desfile. Fernando Pamplona afirmou em depoimento que a popularidade desta música, composta por Zuzuca, pesou em sua escolha como samba-enredo. A Salgueiro foi a única escola a ter tirados nota dez no quesito melodia. A escola também tirou nota dez em letra do samba¹⁶⁴ e o Salgueiro foi campeã da competição de 1971.

O conjunto de mudanças pelas quais o gênero samba de enredo passou a partir da inserção no mercado fonográfico podem ser entendidos também a partir da decisão de Angenor de Oliveira em não mais participar da disputa de sambas de sua amada escola, a Mangueira, ocorridas nos anos 30 e 40: “a gente da antiga não faz mais esse tipo de samba. Não dá, sabe? Essa garotada de hoje inventou tanto recurso que o que é bom já não vale pelo que é”¹⁶⁵.

A gravação dos sambas dos primeiro e segundo grupo em LP junto ao maior interesse gerado pelos desfiles possibilitou que praticamente todas as músicas, a partir dessa década, fossem preservadas. O JB também redigia a letra dos sambas dos primeiro e segundo grupos. A partir do terceiro grupo em diante, o periódico trazia geralmente uma pequena nota

¹⁶² Idem.

¹⁶³ “Censura proíbe sambas com letras deturpadas”. JB. 06/01/1971; 1º cad; p. 5.

¹⁶⁴ <https://galeriadosamba.com.br/carnaval/1971/notas/>

¹⁶⁵ JB. “O enredo do samba é uma guerra”. 08 e 19/02/1970; caderno B.

informando sobre o acontecimento dos desfiles, sem, contudo, descrever detalhadamente ou analisar este evento.

Ao discutir o resultado dos desfiles de 1975, o jurado Edmundo Solto apresentou algumas de suas opiniões sobre a relevância de alguns quesitos. Já há alguns anos, a RioTur buscava dar maior equidade à nota máxima que cada quesito poderia ter. Todos passaram a valer de zero a dez. Essa mudança ocorre em função do aumento da importância da parte estética e coreográfica dos desfiles. Fazer com que todos os quesitos tivessem a mesma pontuação era uma maneira de afirmar que a parte estética do desfile passaria a ser tão importante quanto a musical. Essa alteração não ocorreu sem reações. Havia quem achasse que os quesitos musicais deveriam ter primazia na avaliação. O avaliador, responsável pelo quesito de melodia no ano de 1970, não concordava com a equiparação. Ou seja, longe de ser apenas celebrada, a inserção de novos atores nas escolas de samba, bem como o crescimento da importância dos quesitos visuais incentivada por esse momento, foi permeada de conflitos, questionamentos e discordâncias. Afinal, escola de samba não deveria privilegiar a música? Pensavam alguns como Edmundo.

Sobre a parte fotográfica da documentação, foi difícil tirar proveito de seu conteúdo, principalmente até a primeira metade da década pesquisada. O Jornal do Brasil registrou muitas imagens dos desfiles. Por serem realizados a noite e com pouca iluminação, a maioria dos registros dos desfiles feitos por esse periódico não são de qualidade. Os fotógrafos geralmente voltavam as suas câmeras para os carros alegóricos e as fantasias dos desfilantes. Além da iluminação precária, a proximidade dos fotógrafos da avenida não nos proporciona uma visão satisfatória das fantasias, alegorias e demais partes do desfile. A falta de espaço na avenida e nas arquibancadas expõe uma questão amplamente documentada pelo jornal: a não existência de um espaço adequado para os desfiles e que comportasse esse evento cada vez maior e mais famoso nacional e internacionalmente. Todos os anos as arquibancadas eram montadas e desmontadas e um processo que se arrastava por meses e tornava o trânsito pela cidade do Rio de Janeiro mais difícil. Porém é possível notar uma melhora na qualidade das fotografias a partir de 1975. A iluminação das fotografias melhora e a partir desse ano é possível utilizá-las com menos dificuldades como ferramenta de compreensão dos desfiles. Utilizamos apenas uma imagem nesse capítulo pois a maioria delas não dizia respeito aos enredos cuja temática era a região Nordeste.

Nesta década, a participação das alegorias no cortejo das escolas de samba ainda suscitava debates. Fernando Pamplona defendia que os carros custavam caro para serem ornamentados e tomavam um espaço que poderia ser ocupado por passistas. Além disso, essas alegorias ainda eram vistas por ele como “coisa de grande sociedade” e um corpo estranho às escolas de samba.

No início da década de 1970, sem renunciar aos carros alegóricos, alguns carnavalescos utilizavam as chamadas alegorias de mão, bem mais baratas e dinâmicas. Porém é possível notar que eles cresceram em tamanho e importância para os desfiles ao longo dos anos 1970.

A transmissão televisiva do carnaval foi feita em 1970 a partir de um pool entre a TV Globo e a TV Tupi. Essas emissoras uniram-se entre o sábado de Zé Pereira e a Terça-feira gorda para transmitirem as principais atrações da festa de momo. Não havia destaque especial para o desfile das escolas de samba. Essa era tida como uma entre várias manifestações culturais carnavalescas que interessavam a essas emissoras. Entre o sábado e a terça, eram transmitidas imagens do carnaval de rua, desfiles de blocos e bailes. No domingo à noite, os desfiles das escolas de samba não eram exibidos ao vivo ou na íntegra, mas a veiculação era alternada com o baile de Quintinho e o Canecão. A transmissão dos desfiles como um entre várias manifestações momescas nos apresenta a noção de que não havia um status especial dada pelas emissoras de televisão às Escolas, pelo menos até 1970¹⁶⁶. Todavia a partir da segunda metade da década há uma percepção por parte da emissora de televisão Tv Globo de que deveria dar maior visibilidade às Escolas de Samba.

Em 1971 as escolas reuniram-se para acertar a cobrança pelos direitos de transmissão da televisão. Esta questão foi debatida desde meados do ano anterior. A ideia teve apoio da secretaria de turismo e foi conduzida pelo presidente da Associação das Escolas de Samba. Recentemente havia sido lançado o satélite Intelsat-IV que permitiria que os desfiles fossem transmitidos para o exterior.

Encontrei também algumas entrevistas com o presidente da Associação das Escolas de Samba (AES) Amauri Jório que, por seu cargo, falava em nome das agremiações. Embora essas matérias não ajudem a responder o problema central pretendido por essa pesquisa, elas contribuem no sentido de entender o que pensava essa associação sobre a festa e a sua gestão. Em alguns momentos da década de 1970 Jório teceu críticas à organização dos desfiles promovida pela Rio Tur. As discordâncias passavam pelo número de jurados por quesito e pela distribuição destes ao longo da avenida. Além disso a AES criticava a falta de estrutura física para a concentração das alegorias, defeitos de iluminação e som, o tamanho da Avenida Presidente Vargas (600 metros) estaria tornando o desfile mais difícil para os componentes mais idosos das escolas, como as baianas¹⁶⁷. Em suma, era constantemente reforçada a suposta incapacidade do Estado em organizar o carnaval das escolas.

¹⁶⁶ Jornal do Brasil. "A imagem do carnaval". 06-02-1970, 1 cad; p.45. Ed 0259(13).

¹⁶⁷ JB, "Riotur só dá resultado após acordo com as escolas". 1º cad. Carnaval. 03/03/1976, p.13. (Ed. 0326.10)

O JB cobriu amplamente a organização dos desfiles do primeiro grupo. Pode-se encontrar análises dos enredos, matérias jornalísticas sobre as disputas entre a Secretaria de Turismo e algumas agremiações, cópia do regulamento e demais publicações. A cobertura do segundo grupo é quantitativamente inferior. O jornal trás os títulos dos enredos, junto a uma breve descrição dos temas. As letras dos sambas também são fáceis de serem encontradas. Porém são raras as entrevistas de carnavalescos nesse grupo. Já em relação ao terceiro grupo, a cobertura deste jornal é praticamente inexistente. Raramente é possível encontrar textos de descrição e análises dos desfiles do terceiro grupo.

Essa disparidade entre os grupos não se limitava à frequência com que eles eram assunto nos jornais. Muitos integrantes de escolas dos segundo e terceiro grupos reclamavam da disparidade de verba, exposição televisiva e em jornais impressos de suas escolas em relação as integrantes do primeiro grupo. Se as escolas do grupo principal reclamavam constantemente dos valores recebidos do poder público, as escolas dos demais grupos recebiam quantias ainda menores¹⁶⁸.

As modificações da forma de composição dos sambas, na nova dinâmica de organização das escolas eram impactadas pelo resultado do campeonato. Mesmo que as reorientações temáticas e de composição não ocorressem de forma linear, é possível notar que à medida que desfiles cujas apresentações se adaptavam às expectativas do público e dos avaliadores, esse modelo passava a ser mais explorado. Personagens como Laíla, inicialmente reativo ao “samba bloco”, integrou a equipe do carnavalesco Joãozinho Trinta na Salgueiro e, anos depois, na Beija-flor.

Em relação aos enredos nordestinos, como se verá, a percepção de alguns personagens era a de que eles sempre tiveram presença constante nos enredos. Homenagear a Bahia era uma prática constante entre as escolas. Por outro lado, no *Jornal do Brasil* não havia um debate qualitativo sobre como o Nordeste era (ou deveria ser) apresentado.

4.2 A emergência do Nordeste e os “Carnavalescos nordestinos”.

Se os debates sobre a organização do evento estavam acalorados em 1970, a impressão de parte da imprensa quanto aos enredos a serem apresentados era de falta de novidades. Uma

¹⁶⁸ “O Governo e a imprensa precisam dar mais atenção às escolas do segundo e terceiro grupos. Elas são os celeiros dos grandes sambistas e destaques do carnaval, mas sempre desfilaram por teimosia. Recebem uma subvenção pequena, não têm apoio nem divulgação e só não morrem porque levam a esperança de um dia entrar na Presidente Vargas.”

(...) “Os jornais, a televisão e os rádios não falam deles, o Governo nunca lhes dá grande atenção. Mas todos eles desfilam, em passarelas mais modestas”. JB, 20/02/1973. 1º cad, p. 14.

matéria do JB chamada “enredos apresentam pouca novidade” parece lamentar que “os ‘vultos ilustres’ e ‘personagens tão brilhantes’ da História do Brasil continuariam¹⁶⁹ a desfilarem na Avenida Presidente Vargas”¹⁷⁰. Entre as temáticas nordestinas o jornal destacou a apresentação da Unidos de São Carlos.

No carnaval de 1969 a São Carlos apresentou-se com o enredo Gabriela, Cravo e Canela, baseado na obra homônima do escritor baiano Jorge Amado. Apesar da sexta colocação, o desfile agradou a muitos dos presentes na Avenida¹⁷¹. Talvez por isso a escola escolheu um outro romance para o carnaval seguinte. Desta vez a obra homenageada seria Terra de Caruaru, de José Condé.

Encontramos no *Jornal do Brasil*¹⁷² um texto no qual o sociólogo Pessoa de Moraes escreve sobre a obra de José Condé. Chamou nossa atenção as diferenças entre a literatura de Condé apresentada nessa matéria e o desfile sobre uma obra deste autor feito pela escola de Samba do Morro de São Carlos. Além disso, a publicação desta coluna de jornal sobre uma temática que seria abordada semanas depois pela escola de samba indica uma maior circulação do conteúdo produzido pelas escolas nos meios de comunicação de massa, algo que já vinha acontecendo desde o início dos anos 1960.

Pessoa de Moraes ao analisar a literatura de Condé em coluna do *Jornal do Brasil*, a classifica como parte de uma contraposição ao ciclo literário regionalista dos anos 30. O historiador Durval Muniz nos apresenta este ciclo a partir de uma diferenciação entre antigo e novo regionalismo. O primeiro, a partir de um olhar darwinista, considera as diferenças entre os espaços geográficos como resultado de condições naturais do meio, da raça e da natureza. Já o novo regionalismo preocupa-se mais com questões provinciais, locais e separatistas¹⁷³. Pessoa de Moraes entende haver na literatura de Condé um afastamento do regionalismo por ela apresentar Caruaru como uma cidade inserida no que ele chamava de ciclo mercantil e urbano-burguês.

A Caruaru de Condé seria uma “cidade-sistema de toda essa área (o agreste) com um mundo de elementos e valores exóticos que a singularizam dentro do complexo humano ou cultural do Nordeste”¹⁷⁴. Ou seja, o distanciamento do regionalismo a partir do qual Moraes

¹⁶⁹ Alterei o tempo verbal de “continuarão” para “continuariam” como forma de garantir a coesão textual.

¹⁷⁰ *Jornal do Brasil*, 11/10/1969, 1º cad. Carnaval. p.12.

¹⁷¹ “Depois do sucesso que obtive no ano passado, com ‘Gabriela, Cravo e Canela’, a escola ganhou centenas de novos figurantes, além de roubar também adeptos das consideradas grandes.” (*JB*, 09/02/1970; caderno B, p.4)

¹⁷² *Jornal do Brasil*, 20/09/1969; s.p.

¹⁷³ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009, p.53.

¹⁷⁴ *Jornal do Brasil*, 20/09/1969; s.p.

interpreta a obra de Condé é também um distanciamento em relação ao mundo rural, com o imaginário da casa grande. O exotismo de Caruaru residia na aglutinação da economia algodoeira com traços urbanos, geralmente identificados como modernos, principalmente em uma cidade do agreste pernambucano. Vejamos agora como a cidade de Caruaru foi retratada pela Unidos de São Carlos.

O jornalista e escritor José Condé fora eleito em 1969 como coordenador de carnaval da escola de samba Unidos de São Carlos. Essa participação do literato na agremiação nos faz inferir que tanto o carnavalesco da escola, José Coelho, quanto o autor do samba, puderam contar com suas contribuições para elaborar o desfile. Esta inferência não nos leva a interpretar o samba apresentado como uma repetição das ideias de Condé ou do carnavalesco. A maioria das sinopses dos enredos apresentados no início dos anos 1970 não está disponível, por isso não encontramos (nos jornais ou no site Galeria do Samba) o texto escrito pelo carnavalesco. O aumento da preservação da documentação produzida pelos desfiles dos anos 1970 em diante indica não só o crescimento das pesquisas e o interesse pela preservação da memória produzida pelas escolas. Há também uma mudança no tipo do conteúdo que passa a ser preservado. No início desta década os jornais registram a letra dos sambas, entrevistas e comentários de compositores, carnavalescos e integrantes considerados relevantes. Mas o texto da sinopse nem sempre aparece. A partir do final desta década aumenta o número de sinopses cujo conteúdo é preservado.

Sobre o enredo apresentado pela Unidos de São Carlos, a letra do samba escrita por Sidney da Conceição, nos apresenta aproximações e distanciamentos da Caruaru pensada por Condé.

“Em Pernambuco, na terra de Caruaru / Berço de tantas tradições / Do frevo e maracatu / Os violeiros, cancioneiros / Zabumbas, tantãs e pandeiros / Uma canção e sanfoneiros / Pregoeiros na feira / Viajantes caixeiros / Negros trabalhavam / Na colheita do algodão / Filhos de pioneiros estudavam / Para o progresso da nação / Na casa grande da fazenda / Igreja da Conceição / O requinte deste tema / O passado de glória / Na cidade moderna de Caruaru / Enriquecem nosso poema / A festa junina, o ciclo do natal / E o maracatu no carnaval // Oi, maracatu, maracatu cantarei / Oi, maracatu, maracatu gingarei” (Unidos de São Carlos, 1970).

Parte da letra do samba elenca manifestações culturais, objetos e costumes identificados por seu autor como tradições caruaruenses. São mencionadas manifestações culturais, entre elas o frevo e o maracatu. Personagens-símbolo antes associados à chamada cultura sertaneja: o violeiro e o cancioneiro. Instrumentos musicais como a zabumba, o tantã, o pandeiro. A feira e os caixeiros-viajantes. A letra traz uma miscelânea de manifestações culturais, personagens e instrumentos musicais.

A questão que se coloca não é se a classificação dessas manifestações, apresentadas no samba como caruaruenses, está correta ou não. Mas por quais razões Conceição, o autor do samba, optou por representar esse espaço adicionando aos aspectos presentes na obra de Condé características geralmente associadas ao Nordeste brasileiro. O samba apresenta a cultura caruaruense a partir de aspectos, rurais, artesanais e frequentemente identificados como nordestinos. Mas por quais razões Conceição compõe o samba a partir de uma aglutinação desses traços culturais ao estabelecer uma identificação automática de Caruaru com o Nordeste brasileiro?

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Sidney da Conceição nos apresenta uma pista. Segundo ele: “O enredo de nossa escola é todo calcado na feira de Caruaru, no Nordeste: então eu consegui fazer um samba, que é um samba mesmo (e muito animado), com aquele lamento típico da música do Norte”¹⁷⁵. Já a melodia seria inspirada no som de uma sanfona. Mais uma vez nota-se que o compositor entende a cultura de Caruaru a partir de referenciais imagético-discursivos da chamada “Cultura Nordestina”. Pode-se inferir que, para o compositor, representar um espaço inserido no Nordeste faria mais sentido se o desfile confirmasse os estereótipos e as imagens já esperadas sobre esse lugar. A escolha feita pelo compositor Sidney para chamar a atenção dos espectadores foi por apresentar um lugar comum, segundo a perspectiva construída sobre o Nordeste pela intelectualidade do sul do país. Uma matéria contida em *O Jornal* parece confirmar essa hipótese. Segundo ela:

“O enredo “*Terra de Caruaru*” inspirado no livro de José Condé - permite a apresentação dos tipos característicos da vida nordestina. (...) A principal alegoria será uma réplica da Feira de Caruaru, com cantadores de desafio, brigas de faca e todos os outros tipos e situações do ambiente”¹⁷⁶.

O cantor Luís Gonzaga e sua banda foram convidados pela agremiação para desfilar na principal alegoria, a qual representava a feira municipal. Não encontramos informações sobre se o Rei do Baião aceitou o convite e chegou a desfilar na agremiação. Chama a atenção o nome escolhido para a alegoria: “a feira regional”. Note-se que a feira de Caruaru apresentada pelo carro alegórico objetiva sintetizar toda uma região. Se José Condé, em seu livro, entende Caruaru como um espaço simbiótico entre a monocultura e a urbanização, o samba escolhe apresentar esse espaço inserido no conjunto de signos aos quais a região Nordeste é geralmente associada.

Este entendimento da cultura de Caruaru como reprodução da cultura nordestina repete-se em matéria do *JB*: “entre suas 45 alas, há as de vaqueiros, violeiros, cangaceiros e vários

¹⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 11/10/1969. 1º caderno, p.12

¹⁷⁶ “Samba dá ‘show’ e disputa título hoje”. *O Jornal* (RJ); 08/02/1970; 1º cad. p. 10.

outros tipos característicos da região nordestina”¹⁷⁷. Neste samba, Caruaru se apresenta a partir de repetições do imaginário associado à região Nordeste. Uma das alegorias apresentadas pela escola fazia referência “à feira regional”. Além disso, as duas matérias citadas acima apresentam o morador caruaruense associado ao cangaço.

“Nossa alegoria, que seguiu fielmente o enredo *Terra de Caruaru*, e que retratou inclusive a feira regional, possuía vendedores ambulantes típicos, que distribuíam aos populares artigos característicos e objetos de barro do Nordeste”¹⁷⁸

A fala acima é de um integrante da diretoria da Unidos de São Carlos. Nota-se mais uma vez que, segundo seu depoimento, a feira representada na alegoria não trazia elementos específicos da feira de Caruaru, mas de uma “feira regional”. Quando os objetos de barro são mencionados não há referência à produção de Mestre Vitalino, mas a um “barro do Nordeste”, ou seja, uma produção artesanal tornada regional.

Segundo disse José Coelho, diretor da escola e um dos carnavalescos responsáveis pelo enredo: “não queremos saber de apresentar só luxo, mas de dar um sabor autêntico do Nordeste ao desfile. E por isso que vestiremos couro, mostraremos o ciclo do Natal, tudo, enfim, que seja o mais característico possível”¹⁷⁹. Note-se que para o carnavalesco falar de Caruaru é falar do Nordeste. Chama a atenção a utilização da palavra “luxo”. Possivelmente Coelho disse que não apresentaria apenas luxo pois as fantasias tornam-se cada vez mais luxuosas dos anos sessenta em diante. Logo, um dos critérios para fazer um desfile de destaque seria trazer esplendor na elaboração estética das fantasias. O Nordeste é apresentado nesse desfile enquanto um espaço rico em cultura, mas pobre materialmente.

As interpretações do literato José Condé e do compositor sobre a cidade se aproximam quando esta é entendida como uma simbiose entre o tradicional e o moderno. A casa grande da fazenda, a igreja da Conceição e o passado de glória permanecem em uma cidade moderna. Note-se que apesar do autor do livro José Condé ter feito parte da coordenação de Carnaval da agremiação, sua nomeação não implicou em reprodução da perspectiva cidadina de Caruaru presente em sua obra. A apresentação musical e imagética do desfile objetivou atingir um público diferente dos leitores de Condé. A narrativa do desfile tem como público os jurados-avaliadores, os espectadores nas arquibancadas da avenida e o ainda insipiente público de telespectadores. Provavelmente a identificação desse público-alvo orientou a escolha por apresentar uma Caruaru que estivesse adequada ao seu arquivo de imagens “nordestinas”.

¹⁷⁷ “São Carlos exhibirá os encantos de Caruaru”. *Jornal do Brasil* (RJ); 05/01/1970; 1º cad. p. 18.

¹⁷⁸ “São Carlos ganha apoio de outras em seu protesto”. *JB*; fevereiro de 1970; Edição A00265 (6)

¹⁷⁹ *JB*. “Samba, samba até amanhã de manhã”. 08 e 09/02/1970; caderno b, p.4.

Como veremos daqui em diante, alguns enredos sobre cidades ou Estados que compõem a região Nordeste utilizaram o recurso descrito acima. O de apresentar esses espaços como resumo de uma região. Porém, durante a pesquisa foi possível notar que alguns Estados são privilegiados quanto à atribuição de resumir o Nordeste. Como foi possível notar, Pernambuco é um desses espaços.

A União Vaz de Lobo não chegou a se apresentar em 1970, mas teve seu samba-enredo publicado. O enredo *Iracema, a virgem Tupã* utilizava a obra de José de Alencar para homenagear o Estado do Ceará. No samba, o Estado é apresentado como parte do “Brasil Nordeste”¹⁸⁰. A escolha por esse termo denota ser o Nordeste um espaço mais ou menos homogêneo com dimensão de um país dentro do Brasil, marcado pelas belezas naturais. Como já dito, as riquezas do Nordeste seriam de ordem natural e cultural.

Nessa perspectiva de apresentar o Nordeste e seus Estados como espaços culturalmente ricos, encontramos inúmeros enredos. Em 1971 o tema escolhido pelo Império Serrano foi “Nordeste, Seu Povo, Seu Santo, Sua Glória”. Essa foi a primeira vez nos anos 1970 que o conceito de Nordeste foi utilizado por uma agremiação no título. O enredo foi escolhido pelo carnavalesco Fernando Pinto e colocaria “em foco todo o manancial folclórico do Nordeste, abrangendo assuntos como: Bumba-meu-boi, pastoril e outros”¹⁸¹. Uma escolha recorrente dos carnavalescos ao abordar a região Nordeste é pinçar manifestações culturais de alguns Estados a fim de representar a diversidade nordestina. O carnavalesco pernambucano Fernando Pinto fez essa escolha ao apresentar o Bumba-meu-boi maranhense e o Mercado das flores pernambucano. A região é apresentada em forma de homenagem, o espaço seria culturalmente pujante. Afirmação essa confirmada pelo carnavalesco imperiano:

Assim, traremos um reisado, essas coisas todas. E o máximo de figuras do folclore¹⁸². (...) O abre-alas da escola será feito de coroas de reisado e estandartes do bumba-meu-boi. Depois, virão quadros evocativos dos blocos extintos do carnaval pernambucano. Em seguida, os tipos característicos das festas nordestinas, com a Nau Catarineta, a Ciranda, os Beatos de Juazeiro.

A primeira dificuldade expressa pelo carnavalesco foi a de construir um enredo sobre um tema tratado recorrentemente pelas escolas de samba. A fala do profissional dá a entender que a perspectiva a partir da qual o Nordeste era geralmente retratado pelas escolas de samba era pela apresentação de seus problemas: “Muita gente já fez enredo com o Nordeste, mas nós pretendemos aproveitar os temas mais alegres, ou pelo menos que tenham mais vida”¹⁸³. É

¹⁸⁰ “Lá no meu Brasil Nordeste/ Oh! Meu Ceará / Com alegria exaltamos / oh! Meu Ceará / São tão lindas tuas praias / E teus vastos coqueirais / oh! Meu Ceará / Apresentamos em forma de cenário / Este episódio multicolor, / Jóia da nossa literatura / Onde um romancista se inspirou... (...) (União Vaz de Lobo, 1970).

¹⁸¹ Ed. 00050(1) 1970. p.40.

¹⁸² “carnaval: Império promete reviver glórias”. 31/01/1971 e 01/02/1971; 1º cad, p.30.

¹⁸³ idem

difícil saber a quais enredos Pinto se referia ao afirmar a recorrência do Nordeste como temática. Como afirmamos, até aqui são raros os enredos que abordam a região Nordeste a partir da apresentação de problemas socioeconômicos, pelo menos até 1971, ano desta fala do carnavalesco.

Durante a década de 1970 a Bahia foi tema das escolas de samba do Rio de Janeiro em quase todos os carnavais. A Bahia só passou a integrar oficialmente a região Nordeste em 1970, com a nova divisão do IBGE. Pode-se afirmar que o Estado brasileiro apenas formaliza um entendimento que há algum tempo havia se disseminado entre alguns intelectuais: a Bahia seria parte do Nordeste.

Ao mesmo tempo que apresenta a região como um espaço de riqueza cultural, Pinto foi questionado sobre a escolha por não apresentar fantasias luxuosas e personagens em destaque. O carnavalesco responde a esse questionamento com duas justificativas: a primeira dizia respeito ao orçamento limitado da agremiação. Além disso, para ele “não caberia muita coisa rica no enredo”¹⁸⁴. A fala de Pinto indica que ele enxergava o espaço nordestino a partir de uma aparente contradição, uma riqueza cultural conviveria com uma escassez material. Note-se que o carnavalesco pernambucano levou para a avenida muitas manifestações culturais de Estados nordestinos, fez homenagens a personagens como o cangaceiro Lampião e Dona Santa, esta última falecida em 1962 e nomeada como a matriarca dos maracatus do Recife. Uma das explicações possíveis para a apresentação elaborada pelo carnavalesco Fernando Pinto passa por sua vivência em Recife, conforme declara:

A Maria Preta, que vem como figura importante do enredo, no quadro do Mercado das Flores, era uma pobre velha que vendia flores lá em casa quando eu era pequeno. Ela me marcou muito. Era o mínimo que eu podia fazer por ela¹⁸⁵.

Embora a escolha do enredo não fosse uma decisão exclusiva do carnavalesco, afirmamos nos capítulos anteriores que há, desde os anos 1960, um crescente protagonismo desses personagens. Dos sete enredos elaborados pelo carnavalesco Fernando Pinto na década de 1970 para a Império Serrano, dois podem ser classificados como temáticas nordestinas.

O carnavalesco afirma na entrevista acima que parte das referências culturais apresentadas em seu desfile se devem a sua vivência em Pernambuco. Dessa maneira o enredo sobre o Nordeste elaborado por um carnavalesco nordestino ganha dimensões também afetivas pois a memória de infância de Pinto foi umas das motivações e fonte de pesquisa para a produção desse trabalho, seu primeiro como carnavalesco. Os compositores do samba-enredo, Heitor, Maneco e Wilson Diabo adotaram um discurso celebrador da cultura dita regional.

¹⁸⁴ (idem)

¹⁸⁵ (idem)

Embora diversas manifestações culturais dos Estados nordestinos sejam mencionadas na letra, a citação à Dona Santa, às cirandeiros e ao “Bloco da Saudade” indicam que a vivência de Fernando Pinto enquanto um carnavalesco vindo de Pernambuco teve peso na elaboração da letra. O Jornal do Brasil definiu o enredo da Império Serrano como “uma colcha de retalhos”¹⁸⁶ sobre a região Nordeste.

Um dado que nos permite confirmar a relevância que os carnavalescos tinham na escolha do enredo nesse período é quando observamos algumas matérias sobre a possibilidade de contratação de carnavalescos de outras escolas. Vejamos: após o carnaval de 1973 o presidente da Em Cima da Hora, João Severino Gonçalves, tentou contratar o carnavalesco Fernando Pinto, que até então só havia trabalhado na Império Serrano. Pinto obteve o terceiro lugar no carnaval de 1971 e sagrou sua escola como a campeã do carnaval de 1972, seu segundo como carnavalesco. Dessa forma as atenções de outras agremiações se voltaram para o jovem artista pernambucano. Em entrevista para o JB, o presidente João Severino chegou a anunciar a contratação de Pinto e adiantou que o enredo a ser desenvolvido pelo carnavalesco seria sobre Mestre Vitalino de Caruaru. Após alguns meses, notamos que Fernando Pinto continuou no Império, não se mudou para a Em Cima da Hora. Esta escola, teve como enredo “Festa dos deuses afro-brasileiros”¹⁸⁷, elaborado pelo carnavalesco Roberto Rodrigues, enquanto Fernando realizou o enredo “Dona Santa: rainha do Maracatu” na Império Serrano. Note-se que a não ida de Fernando para a Em Cima da Hora alterou a ideia inicial do presidente em apresentar um enredo sobre o mestre Vitalino.

Outro exemplo que nos permite confirmar nossa hipótese ocorreu na Acadêmicos do Salgueiro. No carnaval de 1973 os carnavalescos da Salgueiro, Joãozinho Trinta e Maria Augusta, decidiram realizar um enredo onírico: “O rei de França na ilha da Assombração”. Segundo a sinopse, o rei da França Luiz XIII, ouviu em sua infância histórias e lendas sobre o Maranhão. A nobreza francesa decidiu que dominaria aquelas terras para fundar, nas palavras da sinopse, um novo reino de França. O samba-enredo e a sinopse mencionam as pretas-velhas contadoras de histórias, personagens detentoras da cultura imaterial maranhense. Estas personagens foram inspiradas em Nhá Vita, personagem real com quem o carnavalesco Joãozinho Trinta declarou ter convivido na infância no Maranhão, uma espécie de contadora de histórias. Mais uma vez notamos que alguns carnavalescos como Fernando Pinto e João Trinta

¹⁸⁶ “Além da presença de Fernando Pinto (‘Nós vamos lançar uma nova dupla, lembrando o Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues do Salgueiro’), João Severino anuncia que a Em Cima da Hora vai desfilar em 1974 com um enredo ainda sobre o Nordeste, ‘provavelmente a história do Mestre Vitalino, do Caruaru’.

Império vem entre favoritas. JB, 21 e 22/02/1971; 1º cad, p.5.

¹⁸⁷ “Em Cima da Hora só pensa em crescer”. JB, 08/03/1973, 1º cad, p.5.

utilizam suas memórias afetivas de infância como motivação e fonte para desenvolver os enredos. Nhá Vita foi homenageada no último carro alegórico deste desfile¹⁸⁸.

Este foi o primeiro desfile de Maria Augusta enquanto carnavalesca. As matérias geralmente apresentam sua atuação neste carnaval como se subalterna em relação a de João Trinta. Ela teria sido aqui uma espécie de carnavalesca auxiliar do já campeão João Trinta. Segundo conta no Jornal do Brasil: “O enredo deste ano (1973) teve origem nas lendas que uma preta velha, Nhá Vita, contava para o maranhense Trinta, em São Luís. A primeira delas falava de um rei criança que inaugurou um reino de França no Maranhão”¹⁸⁹. As fantasias e a imaginação do rei menino sobre as lendas locais foram utilizadas pelos carnavalescos, sob a direção do maranhense João Trinta, para exaltar a cultura maranhense a partir de uma abordagem folclórica.

4.3 O Norte e o Nordeste como representantes autênticos do folclore Brasileiro

Os estudos folcloristas ganham força no Brasil no século XIX. Seus principais objetivos eram descobrir, reunir e catalogar conhecimentos populares pois havia o temor de que com a sociedades modernas e urbanas esses saberes desaparecessem. O folclorismo enfatiza a noção de povo, sendo esse um personagem coletivo e anônimo. O pesquisador-folclorista deveria ir ao seu encontro, registrar seus conhecimentos orais, suas memórias e causos. João não era um folclorista, tampouco um observador externo. Ele declarou ter vivenciado em sua infância os saberes que pretendia representar em seu desfile. É a partir desse referencial que o carnavalesco maranhense se dirige a sua terra natal, para rememorar histórias e imagens a serem utilizadas em seu enredo¹⁹⁰.

As pretas velhas contam estórias de antigamente
E, se benzendo, falam das assombrações que existiam naqueles lugares.
As pretas velhas diziam: (...) ¹⁹¹.

¹⁸⁸ “O carro final exantará a figura de Nhá Vita para, segundo Joãozinho Trinta, homenagear todas as pretas-velhas contadoras de histórias”. “Império Serrano sai só de branco”. JB, 23/02/1974, 1º cad, p.5.

¹⁸⁹ Salgueiro é vencedora com Portela em segundo”. JB, 02/03/1974, 1º cad, p.14.

¹⁹⁰ “Seu enredo focaliza um dos mais puros folclores do Brasil – o do Maranhão – e seu samba vem sendo considerado como um dos mais perfeitos dos últimos carnavais”. O rei de França na Ilha da assombração. JB; fev/1974. Ed 0304 (4).

“O abre-alas do Salgueiro será uma caravela de ouro e prata, obre um mar de flores, puxada por figuras fantásticas, num quadro que representa as expedições colonizadoras francesas, na qual, em sonho, um Rei Criança navegava para as terras do Maranhão. Depois o Salgueiro apresentará um grande touro preto, que, nas histórias de Nhá Vita (personagem real da infância de Joãozinho Trinta), se transformava nas noites de lua cheia na Praia dos Lençóis, na corte de Dom Sebastião de Portugal, rei guerreiro que sumiu na África e reapareceu no Maranhão. O carro final exaltará a figura de Nhá Vita para, segundo Joãozinho, homenagear todas as pretas-velhas contadoras de histórias”.

¹⁹¹ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1974/>

Neste ano (1974), a Mocidade desfilou com o enredo *A Festa do Divino* e teve como carnavalesco Arlindo Rodrigues. Esta festa remonta o período imperial, mas até hoje é celebrada no Maranhão, em Campos e no interior de São Paulo. O prestígio e o sucesso obtidos por Fernando Pamplona nos anos 1960 projetou à função de carnavalescos alguns de seus aderecistas. Como se pode notar, essa renovação possibilitou a apresentação de novos saberes e diferentes culturas ditas regionais. Além disso, cada vez mais a decisão final sobre qual enredo seria apresentado pela agremiação, passou a ser do carnavalesco.

Em 1974, Joãozinho visitou seu Estado natal para desenvolver a pesquisa que resultaria no enredo¹⁹². A pesquisa de campo é um recurso frequentemente utilizado pelos carnavalescos para reunir documentos a serem utilizados como referência para a escrita da sinopse. Porém a documentação utilizada bem como a bibliografia consultada raramente constava, até esta década, ao final da sinopse. Como foi possível notar, a escolha do tema coube ao maranhense João Trinta, em seu terceiro ano como carnavalesco. Este enredo sagrou o segundo campeonato de João em sua (ainda) curta carreira como carnavalesco na Salgueiro. Após a vitória o JB destacou a importância que ele teve na elaboração do desfile como um todo:

“carregado em triunfo no meio da quadra e sem chegar para os abraços, João Trinta, que tem 29 anos, foi o idealizador do enredo, criou as alegorias, as fantasias e ainda instruiu Zé Di e Malando na feitura do samba-enredo¹⁹³”

O historiador Vicente Tapajós, autor do principal livro que fundamentou o enredo apresentado pela Salgueiro, foi convidado para integrar o corpo de jurados da competição de 1974. Ele avaliou o quesito enredo. Tapajós foi questionado sobre sua opinião acerca da principal crítica direcionada ao enredo da vermelho e branco: para alguns críticos esta não seria uma temática nacional, logo passível de punição como a desclassificação. Ao defender a apresentação do desfile salgueirense, para o qual atribuiu a nota dez em seu quesito, o pesquisador declarou: “achei uma saída muito inteligente por parte do Salgueiro que, inclusive, quebrou a monotonia dos enredos de carnaval, os quais, geralmente, falavam de Nordeste e folclore”¹⁹⁴. Ou seja, a numerosa apresentação de enredos sobre o Nordeste nos anos 1970, observada por nossa pesquisa, era notada à época. E, longe de ser um consenso, gerava debates. Afinal, por que os enredos sobre a cultura popular e o Nordeste estavam cada vez mais presentes nos desfiles?

Como ficará claro a seguir, alguns enredos apresentados nessa década guardam uma semelhança de atuação entre o Estado brasileiro e as Escolas de Samba sobre a preservação e

¹⁹² “Salgueiro adota livro de ponto”. JB, 27/11/1973, 1º cad, p.10.

¹⁹³ “Salgueiro é vencedora com Portela em segundo”. JB, 02/03/1974, 1º cad, p. 14.

¹⁹⁴ Salgueiro vence desfile do samba quase só com notas 10. 15/02/1975; 1º cad; cidade, p.5.

valorização do que era entendido como folclore. Em junho de 1975, Manoel Diegues Júnior, diretor do departamento de assuntos culturais do ministério da educação e cultura (MEC) foi entrevistado pelo JB. A entrevista foi pautada, principalmente, pelo folclore brasileiro e os desafios para a sua preservação. Para Diegues, o rádio e a televisão representavam um grande desafio à preservação desta cultura, pois esses meios de comunicação levavam ao interior a influência modernizante dos centros urbanos.

Ao citar os principais exemplos do folclore nacional, o diretor recorre às regiões norte e nordeste e explica sua perspectiva de formação daquelas culturas. Para ele o folclore é resultado das condições naturais de cada espaço, ou de adaptação do ser humano ao seu meio. Haveria o nordeste litorâneo, resultado da influência marítima. Dele nasceria a sociedade açucareira e danças típicas como o coco. Haveria também o Nordeste mediterrâneo¹⁹⁵, pecuarista e de onde nasceram um personagem símbolo, o vaqueiro e a dança típica, o bumba-meu-boi. Já a Amazônia teria um folclore associado à água e à floresta. São esses os principais espaços, considerados como pouco modificados pela passagem do tempo, que o diretor Diegues entendia como portadores do folclore brasileiro.

O Instituto Nacional do Folclore preocupava-se com os efeitos que a modernidade teria sobre as manifestações culturais brasileiras. As modificações observadas no samba, por exemplo, eram vistas com preocupação e interpretadas como uma violência à cultura. O vilão da descaracterização do samba seria a interferência dos agentes externos.

- O folclore vem sofrendo muito com o progresso. Os modernos meios de comunicação, a música transmitida pelo rádio, a televisão, o jornal estão canalizando novos elementos que, de certo modo, vão transformando a personalidade e alterando as características mais autênticas do homem do povo. Isso não é positivo nem negativo, é natural. A autenticidade das manifestações culturais populares sofre um sério abalo, mas o progresso é um dado que temos de levar em conta. O interior ainda é o grande depositário do folclore, porque sofre menos influências estranhas, mas não sei o que acontecerá dentro de 20 anos¹⁹⁶.

Em outubro de 1975 foi organizada pela prefeitura do Rio de Janeiro junto a associação de proteção ao nordestino a I festa folclórica nordestina. Este evento ocorreu no pavilhão de São Cristóvão. O objetivo foi celebrar os ditos folclore e a culinária nordestinos. Além disso a feira seria mantida permanentemente no local após o evento. Nota-se que a preservação e a celebração do folclore brasileiro estavam em pauta nas escolas de samba bem como no Estado Brasileiro. Ao celebrar o folclore, várias manifestações culturais eram lembradas. As escolas de samba também seriam parte desse folclore, porém as crescentes modificações sofridas nas últimas décadas fariam dessa manifestação cada vez menos autêntica. Já as culturas nordestinas

¹⁹⁵ “Diéguas Júnior aponta o transitor como elemento desagregador do folclore”. JB, 08/07/1975, 1º cad, p.8.

¹⁹⁶ Emília Silveira. “Progresso e folclore”. JB, 23/11/1974

e nortistas, ao contrário, haviam sofrido menor modificação com o passar do tempo. Por isso elas representariam melhor nosso folclore e, por conseguinte, recebiam homenagens mais recorrentes das escolas de samba.

A organização de eventos para celebrar a cultura nordestina no Rio de Janeiro ocorrem décadas após ao aumento da população vinda da região nordeste sobretudo para São Paulo e Rio. Ou seja, longe de ser apenas resultado de contribuições individuais de alguns profissionais nordestinos como os carnavalescos, o aumento dessas temáticas entre as escolas de samba ocorre após um aumento da população migrante no sudeste do país.

As escolas de samba de outros Estados também eram fonte de notícias no JB, embora com menor frequência. Algumas escolas de outras cidades desfilavam na competição organizada na Guanabara (depois integrada ao Estado do Rio de Janeiro) por sua cidade não realizar competições próprias. A Beija-flor de Nilópolis, desde 1954, disputava a competição organizada no Rio de Janeiro. Já a cidade de Niterói realizava uma competição de desfiles própria da qual participavam agremiações famosas atualmente como a Acadêmicos do Cubango e a Unidos do Viradouro. A competição niteroiense foi realizada até o ano 1985 e após sua extinção, suas agremiações passaram a competir com as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Ao pesquisar no JB, encontramos algumas matérias que noticiaram os enredos apresentados pelas escolas de Niterói. Assim, procuramos e encontramos enredos sobre a região Nordeste e decidimos incorporá-los em nossa pesquisa como forma de reforçar a relevância que essa temática tinha nos anos 1970. Além disso é possível questionar se havia diferenças entre os discursos sobre a região Nordeste apresentados pelas escolas da competição promovida pela Guanabara em comparação a uma competição menos divulgada pelos meios de comunicação como a de Niterói.

A acadêmicos do Cubango desfilou em 1975 com o enredo “Folclore, riqueza do Nordeste”. A principal alegoria apresentada pela Cubango neste ano chamava-se “reisado”¹⁹⁷, festividade essa também celebrada na segunda estrofe do samba. Como se pode notar, este enredo retoma a associação entre a região Nordeste e a cultura popular.

Uma das perguntas emergentes durante a pesquisa foi sobre qual seria o espaço geográfico frequentemente associado à palavra Nordeste. Quando as escolas de samba se referiam à região Nordeste elas se referiam ao recorte espacial redefinido na década de 1970? Os enredos estudados indicam que alguns Estados são mais associados ao conceito de Nordeste que outros. O desfile da Acadêmicos do Cubango, de autoria de Ney Ferreira e cuja realização estética

¹⁹⁷ A grafia original, contida no jornal, era “reizado”. Optamos por modificá-la de acordo com grafia utilizada atualmente.

coube a Luizinho e Carmen Jones, apresenta um Nordeste composto pelo Maranhão e Pernambuco.

"Vejam só que maravilha / Esse tema colossal / O folclore do Nordeste / Que o Cubango mostra nesse carnaval / O bumba meu boi / Que nasceu no Maranhão / De um ritual composto de magias / Suas danças e canções / Ficou sendo no Nordeste palco de grandes atrações // Ê ê ê canta o vaqueiro / Bumba meu boi canta o violeiro / E o reisado grande festa tradicional / Que os nordestinos apresentam / No ciclo do Natal / Tem sanfona e pandeiro / Contramestre e pastorinha / E o reisado canta / Em louvor à rainha // Senhora da casa ô ô ô / Abra sua porta / O reisado chegou // Vindo do solo africano / O maracatu se consagrou / E em Pernambuco / É mostrado com fervor / Seus bailados e as damas / E seu som original // Maracatu é tradição do carnaval // Tem, tem, tem / Tem" (Acadêmicos do Cubango, 1975).

Há também em alguns enredos a utilização atemporal do conceito de Nordeste. A sinopse de *Festa para um rei negro* (1971), escrita por Fernando Pamplona para o carnaval da Salgueiro, afirma que a Companhia das Índias Ocidentais dominou todo o Nordeste no governo de João Maurício de Nassau¹⁹⁸. É possível oferecer duas interpretações para a utilização do conceito regional nesta sinopse. A primeira é que Pamplona utilizara a divisão geográfica elaborada pelo IBGE em 1942, na qual a Bahia não integrava a região. Como o novo recorte regional fora atualizado em 1970, é compreensível que a nova definição da região que integrou o Estado da Bahia não estivesse amplamente disseminada. Em uma segunda hipótese, mais simplificada, o carnavalesco pode ter utilizado “Nordeste” no sentido de ponto cardeal. A utilização da noção de Nordeste para designar períodos anteriores ao século XX não é uma novidade na literatura. Em seu livro sobre Cultura Popular, Durval Muniz de Albuquerque Jr afirma que alguns intelectuais utilizavam este conceito regional como se ele já existisse no século XIX.

O desfile “Assim dança o Brasil – Formação das danças brasileiras”, apresentado pela Tupy de Brás de Pina em 1973, é mais um enredo que reforça o interesse das escolas de samba em retratar a cultura popular brasileira. A escola subiu para o grupo principal após ter sido campeã do segundo grupo com o enredo “Chiquinha Gonzaga, alma cantante do Brasil” (1972). O carnavalesco e autor do enredo de 1973, Carlos de Andrade, utiliza os conceitos de folclore e cultura popular como se eles se confundissem¹⁹⁹.

Com o objetivo de alcançar as gentes desta terra e de outras que não sejam Brasis, aqui estamos, "Tupy de Brás de Pina" no desfile principal, prontos a mostrar a todos o material folclórico de que somos donos com o intuito de glorificar as coisas puras e humildes que caracterizam a nossa cultura popular.

¹⁹⁸ “No século dezessete havia uma disputa entre os grandes países colonialistas europeus pelas terras da América do Sul e da África, por causa do tráfico de escravos e materiais de produção. No Brasil, a Companhia das Índias Ocidentais, através do governo de João Maurício de Nassau, dominava todo o Nordeste” (Acadêmicos do Salgueiro, 1971).

¹⁹⁹ De autoria de Carlos d’Andrade, o enredo trata das principais danças típicas brasileiras, mostrando em quadros diferentes a pajelança (da Amazônia), o bumba-meu-boi, o maracatu, o frevo, a capoeira, a congada e o pau-de-fitas, danças praticadas sobretudo por negros e mestiços mais condizentes com um desfile de escola de samba. (...) o retrato do misticismo e do folclore nordestino pela literatura de cordel fazem a temática das escolas de samba para este ano. (De Pasárgada a Pindorama o que as escolas vão contar. JB; 02/03/1973; cad.B, p. 4.)

Aos que amam a pureza das nossas coisas, aos que ainda são capazes de se emocionar patrioticamente com as nossas verdadeiras manifestações folclóricas, procuraremos exibir o material vastíssimo da nossa civilização: a verdadeira alma do brasileiro (Tupy de Brás de Pina, 1973)²⁰⁰.

Para o carnavalesco há uma associação entre a cultura popular e a essência do Brasil seu povo, por isso a utilização da palavra “alma”. O comentário do Jornal do Brasil sobre o desfile reforçava a tese de que o folclore nacional representava a pureza de nossa cultura. De maneira simplificada, maracatu, Bumba-meu-boi, frevo e capoeira são apresentadas como “danças”²⁰¹. Na sinopse Carlos de Andrade apresenta a cultura brasileira como um resultado das contribuições de indígenas, negros e brancos. Andrade retoma a noção tornada famosa pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, segundo a qual o Brasil teria se formado a partir de uma particular integração entre as três raças, formadora de uma cultura original.

Se para o carnavalesco, a definição de folclore está atrelada às ideias de pureza e humildade, o samba-enredo composto por Sérgio Ignácio nos apresenta indícios acerca dos espaços compreendidos como portadores da cultura popular. Além de apresentar a divisão racial e suas respectivas contribuições culturais, conforme defendido na sinopse, o compositor menciona os Estados identificados com a referida cultura popular. A letra do samba fala de Bahia, Pernambuco e Ceará, Estados circunscritos na região Nordeste. Embora o conceito de Nordeste não seja utilizado neste desfile, a escolha do compositor por citar no samba apenas os Estados acima nos indica que estes são, conforme o entendimento do desfile, os representantes maiores da cultura popular.

(...) Vejam que tudo / Aquilo de outrora / Já transformou-se / Agora em riquezas / Da nossa nação / E na Bahia tem capoeira / Que chega levantar poeira / A moçada jogando no chão / Que dança maravilhosa / Chamada maracatu que vem lá / De Pernambuco, de Caruaru // Hoje cantamos o samba / Do tema das danças / Que o povo criou / Tem frevos e boi-bumbá / Que vem do Ceará / Nesta onda / Que eu vou no carnaval. (Tupy de Brás de Pina, 1973).

Em sentido semelhante, “Viagem ao Norte e Nordeste Brasileiro” foi o enredo da Cartolinhas de Caxias para o carnaval de 1971. Nele, essas regiões são apresentadas como se portassem um certo exotismo, um fascínio com espaço tido como original. Pelo título, nota-se que a noção sobre a diferença existente entre Norte e Nordeste do país estava se consolidando já no início dos anos 1970. É raro encontrarmos desse período em diante a utilização das

²⁰⁰ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/tupy-de-bras-de-pina/1973/>

²⁰¹ “Desfilando no 1º Grupo de Escolas de Samba pela segunda vez em sua história, a Tupi de Brás de Pina (...) vai esse ano, com 2 mil figurantes, mostrar um enredo para quem ‘ama a pureza das nossas manifestações folclóricas’: Assim Dança o Brasil

De autoria de Carlos d’Andrade, o enredo trata das principais danças típicas brasileiras, mostrando em quadros diferentes a pajelança (da Amazônia), o bumba-meu-boi, o maracatu, o frevo, a capoeirada, a congada, e o pau-de-fitas, danças praticadas sobretudo por negros e mestiços mais condizentes com um desfile de escola de samba”. JB, “de Pasárgada a Pindorama: o que as escolas vão contar” 02/03/1973. cad B, p.4. Mário de Andrade classificava essas manifestações culturais como danças dramáticas.

palavras “norte” e “nordeste” como sinônimos para um mesmo espaço. Na primeira estrofe do samba-enredo a expressão “viagem pitoresca”, título do livro de Jean Baptiste Debret, é utilizada como forma de comparar a retratação do Nordeste a partir do Rio de Janeiro com a retratação do Brasil pelo pintor francês.

Apresentamos neste carnaval / quando folheio em fantasias / um cenário triunfal / em uma viagem pitoresca / através do norte e nordeste / do nosso país / vejam as obras da natureza / com seus encantos e belezas / matas e montes colossais / riquezas vegetais e minerais / vamos ver religiões / e feitiçarias, serestas / com poetas e cantorias // sanfoneiro e violeiro / exemplo do folclore brasileiro (...) ²⁰²

A palavra cenário é utilizada com frequência para adjetivar o Nordeste brasileiro e denotar um espaço belo por natureza, repleto de recursos naturais e pouco modificado²⁰³. A opção por destacar as obras da natureza ao invés de mencionar as intervenções humanas compõem essa perspectiva do Norte e Nordeste como espaços de permanência do passado no presente.

Como afirmamos nos capítulos anteriores, embora o espaço Nordestino seja, não raramente, representado de forma homogeneizadora, as Escolas homenageiam e celebram com maior frequência a cultura dos Estados. Por isso é fundamental compreender quais os Estados mais lembrados pelas agremiações. Além disso, quais os discursos sobre eles presentes nos desfiles?

4.4 Enredos sobre Pernambuco

Ao longo dos anos 1970, a economia colonial açucareira, com destaque para Pernambuco, foi enredo para três escolas: a Unidos de Vila São Luís (“Ciclo do Açúcar”, 1970), a Lins Imperial (“Casa Grande e Senzala”, 1971), e Império de Campo Grande (“Casa Grande e Senzala”, 1973). Este Estado ou sua capital, Recife, também foram enredo da Império do Marangá com “Agora é tempo de Pernambuco” (1972), Unidos da Zona Sul (“A Veneza Brasileira”, 1974) e São Clemente (“Recife, nosso amor distante”, 1976).

O leitor irá notar que em alguns desses enredos não foi possível elaborar um debate aprofundado. Isso ocorreu, pois, a maioria desses desfiles foram de escolas dos grupos dois e três, competições cuja documentação produzida é mais escassa. Dessa maneira, em muitos dos enredos citados, nós tivemos acesso apenas ao título do desfile. Nesses casos, não foram

²⁰² <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/cartolinhas-de-caxias/1971/>

²⁰³ “apresentamos neste carnaval / quando folheio em fantasias / um cenário triunfal / em uma viagem pitoresca / através do Norte e Nordeste do nosso país / vejam as obras da natureza / com seus encantos e belezas / matas e montes colossais / riquezas vegetais e minerais / vamos ver religiões e feitiçarias / serestas com poetas e cantorias // sanfoneiro e violeiro / exemplo do folclore brasileiro // continuamos nesta viagem / vamos encontrar / homens que trabalham para o progresso da nossa nação / jangadeiros, seringueiros, / garimpeiros, lavradores, / plantadores e artesãos / frevo e xaxado / umbigada e capoeira / eis as danças costumeiras / dessa imensa região // Bahia, oi Bahia, do vatapá e acarajé /na magia do famoso candomblé”.

preservados o samba-enredo, a sinopse e demais documentos. A sinopse do enredo “Casa Grande e Senzala” da Lins Imperial (1971) foi escrita por Carlos Manoel de Carvalho e o enredo foi realizado plasticamente por José Félix Garcez Netto. Carvalho adaptou o livro clássico de Gilberto Freyre em uma sinopse de apenas quatro linhas reproduzida integralmente abaixo.

Baseado no livro do mesmo sociólogo Gilberto Freyre, retrata a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. O índio, o português e o negro como elementos formadores de nossa nacionalidade. Lição de história e de nacionalidade das maiores que se tem escrito sobre o gigante Brasil²⁰⁴.

O carnavalesco reproduz o mito da união harmônica das três raças presente em Gilberto Freyre ao afirmar o livro do sociólogo como uma grande lição de história e de nacionalidade. A cobertura jornalística do segundo grupo era inferior ao grupo principal, talvez por isso não encontramos entrevistas com carnavalescos dessas escolas. Cesar Mauricio Silva (2007) afirma que entre 1970 e 1978 as escolas apresentaram uma série de enredos na perspectiva da exaltação do país. Silva (2007) nomeou a perspectiva presente nesses enredos como “Brasil Grande”, pois a sugestão para que as escolas apresentassem enredos que exaltassem a nacionalidade partiu de um integrante do governo federal, conforme já discutido nos capítulos anteriores. A expressão “gigante Brasil” é utilizada na primeira estrofe do samba enredo²⁰⁵. Esse trecho conseguiu adaptar um sentimento saudosista em relação ao período colonial também identificado nessa obra Freyriana. Os compositores Luiz, Átila, Preto Velho e Neneco conseguem transpor para a letra o amaciamento da língua portuguesa atribuído pelo sociólogo pernambucano aos negros. É possível notar nos versos uma romantização da escravidão brasileira. Esta não é tratada como violenta, mas como resultado de uma relação de afeto e cooperação entre negros e brancos²⁰⁶.

"Revivemos neste carnaval / Esta história deslumbrante / Da era colonial / Do nosso Brasil gigante / Na casa grande de senzala, / As mucamas a cantar / Lindas modinhas coloniais, / Tempos que não voltam mais // Meu gaguinho feiticeiro, trouxe ioiô / Meu irmão adoro o teu cativo, / Branquinho do coração // Nas noites de festas / Sob a luz do candieiro / Na casa grande / As danças europeias, / E o samba africano / No terreiro // Preto velho animava as noites / Com estas lindas brincadeiras / Bumba-meu-boi, meu boi bumbá / Negros e brancos / Cantavam até o dia clarear" (Lins Imperial, 1971).

²⁰⁴ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/lins-imperial/1971/>.

²⁰⁵ “Revivemos neste carnaval / Esta história deslumbrante / Da era colonial / Do nosso Brasil gigante / Na casa grande de senzala, / As mucamas a cantar / Lindas modinhas coloniais / Tempos que não voltam mais”

²⁰⁶ Abordagem semelhante é apresentada em “Ouro Mascavo”, enredo apresentado pela Vila Isabel no mesmo ano. Reproduzimos abaixo o samba-enredo desse desfile.

Ao despertar do dia / O povo com imensa alegria / Festejava a moagem da cana / Ao som de vibrante melodia / Vivendas ornadas de lindas flores / Davam um toque sutil e atraente / Numa mistura de cores / Nos terreiros bandeiras a oscilar / Sorriam brancos e negros / Ao verem a moenda girar / (Gira gira moenda) / (Gira sem para) / Pra fazer garapa) BIS / (Pra negro velho tomar) / No auge da festa colossal / Na casa grande / O luxo e a graça imperavam / Senhores e damas desfilavam / No salão senhorial / Esquecendo a senzala / Num canto forte que fala / Batucando com efusão / Os negros dançavam / Sob grande emoção / Ô ôôô ôôô / Ao Ouro Mascavo / O nosso louvor / Ô ôôô ôôô / Hoje é dia de festa / Senhor (Vila Isabel, 1971)

A Unidos de Nilópolis teve como enredo “Agora é tempo de Pernambuco”. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*, o enredo explorou “as coisas bonitas que existem em Recife”²⁰⁷. No ano anterior (1971) foi organizada uma exposição artística na cidade de São Paulo com o mesmo título. Uma matéria do *Diário da Noite* de 1971 traz algumas informações sobre essa exposição que nos permitem inferir o entendimento sobre a cultura pernambucana presente neste ano em São Paulo e que podem ter servido de referência para a elaboração do desfile²⁰⁸. A exposição contou com a presença de artesãos pernambucanos que expuseram suas obras de arte, geralmente de cerâmica e de barro. Embora não tenhamos nenhuma fonte primária sobre o desfile da Unidos de Nilópolis, a utilização do mesmo título da exposição artística realizada em São Paulo pode indicar que a cultura pernambucana foi homenageada pela agremiação a partir da cultura artesanal.

4.5 Bahia: origem, tradição e modernidade.

“É bastante difícil citar um carnaval no qual a Bahia não tenha inspirado um enredo”²⁰⁹.

Um dos discursos sobre o Nordeste que atravessa a década de 1970 em quase todos os anos é a celebração da Bahia. As palavras-chave utilizadas para exaltar e celebrar esse espaço são semelhantes: o candomblé, as festas locais, a capoeira. A Bahia representaria o “berço do Brasil”, espaço por onde as caravelas portuguesas chegaram em nosso território, onde também foi rezada a primeira missa. Dessa maneira, a Bahia seria um espaço de fundação política, origem cultural e histórica do país, como se pode ver no samba-enredo apresentado pela Em Cima da Hora em 1972, cujo título foi “Bahia, berço do Brasil”.

E, ê, ê, Bahia / Bahia de São Salvador / Terra dos capoeiras / Do famoso candomblé // Tema da festa da Ribeira / A festa do lava-pés / Salve Senhor do Bonfim / Que os baianos tem muita fé / E, ê, ê, Bahia / Bahia de São Salvador // Glória à heroína / Maria Quitéria / Mulher de grande valor / Lutou pela liberdade / E contra o terrível preconceito / Bahia, berço do Brasil / Terra de São Salvador / Que o mundo inteiro encantou.²¹⁰

Esse Estado representaria não só a origem do Brasil, mas a origem do próprio samba. Na segunda metade do século XIX intensifica-se o deslocamento forçado de escravizados do Norte do país para os principais centros econômicos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Esse processo explicaria o intercâmbio de ritmos saídos da Bahia para o Rio de Janeiro. O samba seria então, ao mesmo tempo, carioca e baiano.

²⁰⁷ “Escolas do II e II Grupos pela ascensão. *Tribuna da Imprensa* (RJ). 18/02/1972, p.7.

²⁰⁸ “Agora é tempo de Pernambuco”. *Diário da Noite*, 16/01/1971, 2º cad, p.6.

²⁰⁹ De Pasárgada a Pindorama o que as escolas vão contar. JB; 02/03/1973; cad. B, p. 6.

²¹⁰ Samba-enredo da Em Cima da Hora, composto e interpretado por Eládio Gomes (Baianinho) para o enredo “Bahia: berço do Brasil”. <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1972/>

Outros sambas-enredos afirmam ser o samba uma invenção devida aos baianos. É verdade que a formação do samba moderno não pode ser explicada sem levar em consideração as migrações negras ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX. Contudo estabelecer a paternidade espacial do samba é uma questão complexa e de difícil resposta. As escolas de samba frequentemente afirmam o samba como uma manifestação carioca, porém impossível de ser explicada sem os baianos. Por isso, fazem reverências constantes à Bahia.

“O samba, primitivamente manifestação cultural dos negros vindos da Bahia para o Rio no século passado, adquiriu personalidade carioca por intermédio da gente humilde, entre a qual predominavam também os negros e mulatos, habitantes das áreas próximas ao Centro, como o Estácio, ou da Zona Norte”²¹¹.

O samba apresentado pela Unidos de Lucas em 1976 utilizou um recurso que se tornara recorrente nas letras, sobretudo nos refrões: a utilização de linguagem iorubá-nagô. Esse recurso é quase sempre utilizado em sambas-enredo sobre a Bahia como forma de denotar o respeito à tradição e à ancestralidade: “Zamburei, atotô, aiê ieo, agoiê / (...e o negro chegou) // (...) Muçurumim, nagô / Omolokô, Congo e Guiné / Atotô de Zambi-rei do Candomblé” (Unidos de Lucas, 1976). Neste caso, o recurso musical parece não ter sido bem aceito pela crítica especializada do Jornal do Brasil: “Apesar de ter um compositor na presidência, seu samba *Mar Baiano em Noite de Gala*, de Carlão Elegante, Pedro Paulo e Joãzinho – é dos mais fracos: uma colagem de explorados motes envolvendo a Bahia e dialetos africanos”²¹². A matéria afirma também uma crítica já apontada em décadas anteriores. Para alguns críticos, havia uma saturação de enredos sobre a Bahia, quase sempre apresentados com abordagem semelhante. O desfile *Arte negra na lendária Bahia* (1976), apresentado pela Unidos de São Carlos, recebeu a seguinte crítica ao ser analisado pelo JB: “Mais um lugar comum de louvação à Bahia, em vermelho e branco”²¹³. Outra matéria contida na mesma edição do jornal apresentou mais detalhes sobre o grande número de enredos sobre a Bahia.

Da Bahia ao Barão.

A Bahia continua a musa preferida dos compositores das escolas: está presente em quatro dos 14 sambas que serão cantados na Avenida. Nos outros 10, a variedade de temas se estende da Bandeira Nacional ao jogo do Bicho, com a exaltação da figura do Barão de Drummond, que criou um sorteio popular no qual se ganha ‘vinte mil réis com dez tostões’²¹⁴.

A análise do JB após os desfiles de 1976 indica que havia uma percepção de saturação de enredos sobre a Bahia. Este foi o ano no qual as escolas de samba mais pautaram a Bahia em seus enredos. O Estado esteve presente no título de pelo menos 18 desfiles entre os grupos um e dois. Exaltar a Bahia significava, frequentemente, a exaltação da origem do Brasil e do próprio

²¹¹ Cultura popular: morte e sobrevivência do que o Rio criou. JB, 20/04/1974. Cad B.

²¹² Dos sertões aos mares nunca navegados, com saída às 18 horas. JB; 29/02/1976; Cad B; p. 6.

²¹³ idem

²¹⁴ Da Bahia ao Barão. JB; 29/02/1976; cad B. p.7.

samba, afinal muitas tias baianas conhecidas como matriarcas do samba vieram desse Estado. Em 1973 a Estação Primeira de Mangueira desfilou com o enredo “Lendas do Abaeté”:

“A verde-e-rosa só não vai ganhar esse carnaval, e nem o próximo, porque tem medo de voar alto. E uma escola presa a enredos tradicionais (a Bahia e suas lendas são temas já saturados no carnaval numa época de renovação)”²¹⁵

Na competição do ano anterior (1972) a Beija-flor de Nilópolis apresentou “Bahia dos meus amores”, enredo desenvolvido pelo carnavalesco Abílio. Além da exaltação da cultura local, aqui representada pela culinária, pela personagem baiana, e a religiosidade. A linguagem da baiana ao se referir aos outros como “ioiô” e “iaiá” reafirma a Bahia como um espaço onde é possível rememorar com saudosismo o período colonial. É possível notar que a Beija-flor apresenta a Bahia também como um espaço de geração de riquezas pela extração de petróleo e a monocultura do cacau. Em vários enredos apresentados pela Beija-flor nos anos 1970 a noção de progresso é utilizada para exaltar a instalação de indústrias ou a execução de obras públicas pelo Estado. Dessa maneira “a rainha do petróleo” seria singular por sua cultura e próspera por sua geração de riquezas.

(...) A rainha do petróleo / Recordista do cacau / Bahia, Bahia / Teu passado é triunfal / Berço de gente / Importante, / És bela e fascinante, / Como é lindo te ver / Baianas nas calçadas, / Bem arrumadas / Cantando para vender // Olha o mungunzá, olha o mungunzá / Olha o doce ioiô, olha o doce iaiá / Terra das catedrais e romarias / Dos famosos castiçais / Da capoeira e da feitiçaria / Oh meu Senhor do Bonfim / Quem me dera a Bahia / Cantando assim: (...)”²¹⁶.

Em sentido semelhante, o enredo da Lins Imperial de 1973 afirma que “a Bahia industrial, com o Centro Industrial de Aratu e com a Petrobrás coexiste, perfeitamente bem – mais um milagre baiano – com a Bahia mágica”²¹⁷. Ou seja, na década de 1970 a Bahia é afirmada por várias escolas como um espaço que estaria caminhando para o progresso, identificado como desenvolvimento industrial e exploração de recursos naturais com destaque para o petróleo, sem abandonar sua tradição, representada por sua cultura imaterial. Segundo consta na sinopse: “com efeito, na Bahia, o moderno e o antigo não só coexistem, mas se interpenetram, harmoniosamente, dotando a cidade e o povo de características inconfundíveis”²¹⁸.

A literatura de Jorge Amado foi utilizada por algumas escolas de samba como fonte de compreensão da cultura baiana. O samba-enredo e a sinopse do desfile da Lins Imperial de 1973 apresentam de forma detalhada os discursos sobre esse Estado que quase sempre aparecem nos enredos. Silvio Lamenha, o autor desse texto, ao iniciar a sinopse apresenta a Bahia como uma continuidade da África.

²¹⁵ “Mangueira”. JB, 08/03/1973, cad. B, p. 5.

²¹⁶ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1972/>. Acesso em março de 2023.

²¹⁷ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/lins-imperial/1973/>. Acesso em março de 2023.

²¹⁸ Idem

Na verdade, onde pode haver outro lugar no mundo em que os santos da igreja e orixás de candomblés se dêem tão bem, a ponto de, na colina sagrada, o Senhor do Bonfim dos católicos e o Oxalá dos terreiros receberem a mesma romaria e a mesma adoração, que, para o bom baiano, tanto faz dizer um nome ou outro, que são tudo uma só entidade?²¹⁹

A música baiana, marcada pelos instrumentos de percussão. A religiosidade baiana, atravessada pela negritude e fruto de um sincretismo não violento, harmônico. A romantização da colonização brasileira pode ser notada em pelo menos dois enredos apresentados pela dupla Carlos Carvalho e José Netto, responsável pelos desfiles da Lins Imperial: além desse enredo, Casa Grande e Senzala (1971). A sinopse do enredo “Bahia de Jorge Amado” enumera festas baianas, descreve suas origens, datas e significados. Reforça a noção já apresentada no segundo capítulo segundo a qual haveria uma periodicidade nas festas baianas.

Em 1972, a região Nordeste também foi homenageada a partir da literatura de cordel pela Em Cima da Hora. O carnavalesco Roberto Rodrigues selecionou três contos da literatura de cordel para elaborar o enredo chamado “O saber poético da literatura de cordel”, O pavão misterioso, Boi mandingueiro e Padre Cícero. O carnavalesco embasou seu enredo a partir de um artigo publicado pela socióloga Marlene de Castro Correia na Revista Cultural do MEC (edição nº 2)²²⁰.

Em 1977 A Império da Tijuca desfilou com o enredo “O mundo de barro de Mestre Vitalino”, elaborado pelo carnavalesco Geraldo Cavalcanti. O desfile sobre o homenageado também citou a feira de Caruaru e o maracatu.²²¹ A escola que acabara de subir ao primeiro grupo, não tinha muitos recursos para produzir o desfile. Contou quase completamente com o valor da subvenção da prefeitura. O desfile chamou atenção da escritora Ciléia Gropillo pela ausência do luxo tão característico nas outras escolas. As fantasias opulentas eram muitas vezes interpretadas como um sinal de fuga da originalidade e autenticidade do samba. A simplicidade facilitaria a dança na avenida. A fantasia pomposa e elegante distanciaria o sambista de seu fazer, o sambar, e o aproximava imagetivamente dos foliões do baile municipal, dos concursos de fantasias²²². A escolha de apresentar o Nordeste, região frequentemente afirmada como um

²¹⁹ Idem.

²²⁰ “E tudo isso quem garante é o João Severino, o presidente da Escola, que chegou a viajar um mês no Norte e Nordeste pesquisando os três contos da literatura de cordel que o professor Roberto Rodrigues selecionou para a Escola mostrar na Avenida Presidente Vargas: *O Pavão Misterioso, Boi Mandigueiro e Padre Cícero*”. De Pasárgada a Pindorama o que as escolas vão contar. JB; 02/03/1973; cad. B, p. 5.

²²¹ “Dividido em três partes, o enredo mostrará depois da comissão de frente (formada por sambistas com mais de dois metros) a visão das fontes de inspiração de Vitalino, para em seguida interpretar livremente a Feira de Caruaru, terminando com o maracatu, onde se concentram os oito destaques de luxo”. Arquibancadas/Desfiles. JB Serviço; 19 e 20 de fevereiro; Nº 51. P.9.

²²² “E o Império da Tijuca foi simples nas alegorias e adereços, fugindo aos esquemas solidificados no luxo, demonstrando, antes de mais nada, que o que faz uma escola é o samba e a garra dos participantes”. GROPILO, Ciléia. Império da Tijuca: Brilho no barro. JB; 23/02/1977. Cad B. p.8.

espaço de pobreza econômica, ocorreu em um ano no qual a escola sofria escassez de recursos econômicos. Dessa forma, a simplicidade estética foi elogiada pela comentarista e interpretada como um acerto. A imagem abaixo foi retirada do Jornal do Brasil e retrata uma das alas do desfile da Império da Tijuca. Note-se que na legenda a matéria destacou uma suposta simplicidade estética nomeada como “pobreza”.

Figura 02



Jornal do Brasil (RJ), 23/02/1977; Caderno B p.8.

Em 1977 o produtor musical Pedro Cruz, da RCA-Victor, teve a ideia de gravar um disco de vinil com alguns dos sambas-enredo preteridos pelas escolas. Esta iniciativa coadunou-se em dois aspectos com a criação da Escola de Samba Quilombo, presidida por Candeia. Primeiro, criticavam as mudanças ocorridas nas escolas de samba nos últimos anos. Segundo, defendiam um retorno das agremiações às suas origens, quando não haveria tantas influências de grupos considerados externos. O LP gravado com os sambas derrotados nas competições recebeu o nome de “Os Melhores Sambas-Enredo 1977 – Ala dos Compositores”. O título desta obra carrega consigo a crítica segundo a qual os melhores sambas, ou os considerados mais autênticos, não eram mais escolhidos pois as escolas, no afã de aumentarem suas receitas, escolhiam sambas de acordo com o interesse dos turistas. Os melhores sambas seriam, segundo essa leitura, derrotados, desprezados.

Segundo José Tinhorão Ramos, esse álbum “permite uma comparação entre o que o público ouviu²²³ durante o desfile das grandes escolas e o que foi rejeitado após as guerras de bastidores nas alas de compositores”²²⁴. Um dos sambas gravados nesse LP foi composto para o desfile “O mundo de barro de mestre Vitalino”. A preservação deste samba nos permite a comparação entre a composição tornada oficial, de Biel Resa Forte, Adilson da Viola e Chipolechi e a composição derrotada, de Graciette. A documentação não apresenta informações sobre as razões pela escolha do primeiro samba. São raras as informações escritas nos jornais sobre os sambas perdedores. As vezes encontramos nos periódicos alguns debates sobre a disputa, preferências por algum samba e conflitos entre os integrantes das escolas no processo de escolha. Essas informações podem ser encontradas mais facilmente na oralidade, quando são cantados nas quadras das escolas ou em depoimentos de compositores.

O samba oficial de “Nos confins de Vila Monte” associa Vitalino à região Nordeste em dois versos, como se o artista representasse toda uma região ao esculpir personagens-símbolo desse território: Lampião, Maria Bonita, o camponês, o boiadeiro, a rendeira. Todas as manifestações culturais mencionadas no samba, são de Pernambuco, Estado de Vitalino. Mas os compositores reforçam a associação deste artista com a região Nordeste. Mais uma vez observamos a maior facilidade das escolas de samba em regionalizar a cultura de alguns Estados. Dito de outra maneira, frequentemente a cultura pernambucana é apresentada como nordestina.

"Poeta no sentido figurado / De uma simplicidade sem igual / Que fascinado simplesmente / Retrata o Nordeste, sua gente / Grupo de bravos soldados / Camponês e lenhador (ôô ôô) / Boiadeiros e rendeiras / Lampião e seu amor / O caçador com seu cão a farejar". (Império da Tijuca, 1977)

O samba preterido de Graciette segue um percurso discursivo semelhante ao tratar mestre Vitalino como um intérprete do Nordeste. Ora o samba utiliza a identidade geográfica nordestina, ora utiliza a identidade pernambucana. Os dois sambas trazem consigo algumas palavras-chave. Possivelmente, fruto de uma orientação do carnavalesco ou de outros personagens da diretoria da escola. Não dispomos da sinopse para estabelecer uma comparação.

No cazuá tem, no cazuá / Bonecos de Vitalino / Feitos de barro-tauá / (Vamos cantar) // O samba em suas raízes / Conservando os matizes / Hoje vem para exaltar / O Mestre Vitalino / Revelou desde menino / Sua arte rudimentar / Morava no Alto do Moura / Lá no Massapê pernambucano / Com capacidade criadora / Seu povo no barro foi retratando // É o mundo de barro / Do garoto nordestino / Quem chegou na Praça Onze / Foi o Mestre Vitalino / Traduziu de sua gente / Costumes e manias / Seus folguedos / Odisseias e alegrias // Mulher rendeira / Maria Bonita e Lampião / Bois e vaqueiros / Forças vivas do sertão // Asa Branca, cortejo do Maracatu / O mundo de barro, na feira de Caruaru // Ceramista genial / Sua obra alcançou apoteose universal

²²³ No texto original consta “vai ouvir”. Modifiquei a conjugação do verbo para garantir a concordância verbal no texto.

²²⁴ TINHORÃO, J. R. Música Popular. Jornal do Brasil, Ed. 0311, p.29.

A estética do cangaço também foi explorada pela agremiação tijuca. Segundo o Jornal do Brasil, o desfile do Império da Tijuca contou, provavelmente em uma ala, com as “cangaceiras eróticas”²²⁵. O desfile elaborou uma associação entre as mulheres do cangaço e a sensualidade feminina, cada vez mais explorada visualmente devido a exibição dos desfiles na televisão.

Fernando Pinto foi o carnavalesco responsável pela elaboração do enredo “Dona Santa, Rainha do Maracatu”, desfile elaborado em 1974. Augusto Neves afirma que entre 1972 e 1979 há uma disputa quanto a organização do carnaval do Recife. Alguns intelectuais objetivavam reduzir a importância do samba nessa cidade. O carnaval de Recife deveria valorizar o frevo, o maracatu e o caboclinho²²⁶. Há nesse período um movimento de afirmação da cultura recifense enquanto popular e negra. Nesse sentido, uma série de recursos discursivos podem ser utilizados. Uma possibilidade é afirmar a cultura negra como uma permanência da cultura africana. Traçando uma linha de continuidade entre passado e presente. É possível encontrar esse discurso no início do samba composto por Wilson Diabo, Malaquias e Carlinhos no samba da Império Serrano de 1974. Para esses compositores, o maracatu representa uma continuidade das nações africanas: “Vejam em noite de gala / As nações africanas / Que o tempo não levou / É maracatu (...) Vejam a garbosa rainha / Na matriz do Rosário / Depois da coroação / Chegou maracatu no Império original / Maracatu tradição do carnaval”²²⁷. Sobre esse debate, o historiador Ivaldo Marciano de França defende que:

Não podemos aceitar a ideia de que a religião e a cultura afrodescendente são resultado de uma mera transposição da África para o Brasil, sobretudo se pensarmos que a herança dos povos africanos que para aqui vieram foram submetidas às diversas situações e contextos, que proporcionaram o clima para mudanças e releituras das tradições trazidas para o Brasil pelos escravos.²²⁸

Fernando Pinto decidiu que a Império Serrano desfilaria completamente de branco, em homenagem a Dona Santa. A escolha do carnavalesco gerou preocupação pois a estética monocromática poderia custar pontos à escola da Serrinha. Dona Santa foi representada pela

²²⁵ “Entre caçadores, boiadeiros, rendeiras, espantalhos, flores, moringas, Lampião e Maria Bonita, não faltaram as cangaceiras eróticas e os grandes destaques, aliás poucos, como a Dama do Paço, o Rei e a Rainha do Maracatu, distribuídos principalmente na segunda parte do enredo” CILÉIA, Gropillo. “Império da Tijuca. JB, 22/02/1977. Cad B, p.8.

²²⁶ SILVA, Augusto Neves da. “Fazendo mesura na ponta dos pés”: Carnaval e políticas públicas de cultura no Recife nas décadas de 1970 e 1980. Tese de doutorado. Niterói, RJ. p.31

²²⁷ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1974/>

²²⁸ LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias. Recife: Bagaço, 2005, p.91

sambista Ediméia, uma senhora que se apresentou em uma alegoria em formato de Elefante, em referência ao Maracatu Elefante no qual a homenageada foi rainha entre os anos 1947 e 1962²²⁹.

4.6 “Marcado pela própria natureza”: o Nordeste e a seca.

Até 1975 prevalece nas escolas de samba um discurso de exaltação ao Nordeste a partir da noção segundo a qual esse espaço é rico culturalmente, diverso, portador de uma cultura popular, cujos moradores destacam-se pelo trabalho artesanal. Além disso, o Nordeste é inserido no sentimento de modernização econômica liderada pelo governo federal e exemplificada pela extração do petróleo. A monocultura da cana-de-açúcar e do cacau também compõem esse cenário de prosperidade. Esses enredos fazem parte de um momento histórico no qual interessa ao Estado a abordagem do Brasil como um país que avança em direção ao chamado progresso. Todos os espaços são chamados a colaborar com o dito progresso, conforme as escolhas estabelecidas pelo governo federal. Nas escolas esse discurso ressoa com a exaltação da participação dos diversos trabalhadores nesse processo: “Continuamos nesta viagem / vamos encontrar / homens que trabalham / para o progresso da nossa nação / jangadeiros, seringueiros, / garimpeiros, lavradores, / plantadores e artesãos” (Cartolinhas de Caxias, 1971)”. Na maior parte dos anos 1970 as escolas de samba apresentam uma visão otimista do Brasil. Os “enredos críticos” aparecem a partir de 1975. O início do governo Ernesto Geisel coincidiu com o fim do chamado milagre econômico. Este momento foi marcado pela aceleração da inflação no país e aumento das manifestações pelo fim da ditadura e redemocratização no país.

Ao longo dos anos 1970 raros foram os enredos cujos objetivos fossem representar o Nordeste ou algum espaço circunscrito na região a partir de problemas vivenciados nesses lugares como seca ou fome. Decidimos por iniciar o trecho com essa afirmação pois antes de iniciar a pesquisa junto a documentação, imaginávamos encontrar vários enredos que apresentassem o Nordeste como um espaço marcado por esses problemas. Até 1974 não encontramos nenhum enredo nessa perspectiva crítica. Só a partir de 1975 as escolas passaram a tematizar a região a partir de problemas como a concentração territorial.

“Nos confins de Vila Monte” foi o enredo apresentado pela União da Ilha do Governador em 1975. Este desfile difere da maioria dos enredos sobre o Nordeste apresentados até então.

²²⁹ “As alegorias criadas e executadas pelo profissional pernambucano Fernando Pinto, que as concebeu leves, sem os carros tradicionais, e todas em branco, com exceção dos quatro leões dourados que precederão o surgimento de Dona Santa, rainha do Maracatu (enredo da escola) que se apresentará na pessoa de Ediméia - uma velha sambista de 102 quilos de peso - colocada em cima de um elefante com quatro metros de comprimento e 2,5m de altura”. “Império Serrano sai só de branco”. JB, 23/02/1974, 1º cad, p.5.

O Jornal do Brasil o descreve como “a história de um drama acontecido no sertão, sob o sol escaldante, nos confins de Vila Monte²³⁰. O Carnavalesco Mário Barcellos apresentou uma abordagem na qual é possível notar a perspectiva do escritor Euclides da Cunha. “Seu enredo explorou um filão inesgotável – o Cangaço, os Violeiros e o Misticismo do Nordeste (...)”²³¹. O samba-enredo misturou um tom dramático e melancólico com a exaltação a cultura popular, abordagem incomum se comparada às letras já tratadas neste capítulo. Os cangaceiros, outrora apresentados a partir do erotismo feminino, agora são associados ao sentimento de fúria. A natureza nordestina, tão exaltada em enredos anteriores, aparece neste samba como rude, dura, exaustiva. O tempo verbal utilizado pelo compositor Cezão foi o pretérito imperfeito do indicativo (“Sob o sol escaldante / Gemia o Nordeste de dor). Este tempo verbal é utilizado para se referir a uma ação ocorrida no passado que se arrasta pelo tempo, não completamente concluída. O samba retoma a contradição segundo a qual apresenta os problemas do território nordestino para em seguida afirmar que mesmo em condições violentas esse povo produz cultura, canta e dança.

Sob o sol escaldante / Gemia o Nordeste de dor / Nos confins de Vila Monte / Uma triste estória se passou / O beato rezadeiro / Arrastava a multidão / E a fúria do cangaço / Assolava o sertão / Violeiros, repentistas / Cantavam trovas ao luar / Bumba-meu-boi, maracatu / Mulé-rendê, mulé-rendá // Ô Sinhô, ô Sinhá / Só Isaura na viola / Fazia o Nordeste cantar // Numa união de sangue / Num adeus a despedida / Nhá Branca deu a Bento / Seu amor pra toda vida / Velho Corené Tunico / Num ataque traiçoeiro / Transformou menino Bento / Num temível cangaceiro / Correu chuva, correu sangue / Misturando-se no chão / Branca e Bento Lampejo / Foi mais um drama no sertão. (União da Ilha do Governador, 1975).

Os sertões foi o enredo apresentado pela Em Cima da Hora no ano seguinte, em 1976. O Segundo o samba-enredo composto por Edeor de Paula o Nordeste é um espaço marcado pela própria natureza, território de sofrimento e seca. Espaço este que produzira um homem forte e revoltado com as injustiças: Antônio Conselheiro. O Nordeste é lido a partir da ótica de Euclides da Cunha. A sinopse escrita por Sebastião Souza de Oliveira e Dirceu Quintanilha foi dividida em três partes, conforme o livro de Euclides: a terra, o homem, a luta. Nela o sertão é confundido com o Nordeste e o sertanejo é confundido com o nordestino. O ser humano do Nordeste é fruto do cruzamento das três raças.

"Marcados pela própria natureza / O Nordeste do meu Brasil / Oh! Solitário sertão / De sofrimento e solidão / A terra é seca / Mal se pode cultivar / Morrem as plantas e foge o ar / A vida é triste nesse lugar" (Em Cima da Hora, 1976).

"Lutando contra toda a adversidade da TERRA, o homem do Nordeste brasileiro, será realçado em toda a sua bravura enfatizando a frase do escritor que celebrou o drama

²³⁰ Escolas, ano 42: a longa e mágica noite do samba. JB, 09/02/1975; cad B.

“Seu enredo explorou um filão inesgotável – o Cangaço, os Violeiros e o Misticismo do Nordeste, sob o título geral e Nos Confins de Vila Monte - e foi apresentado com pouca imaginação”. Breves instantes de empolgação numa longa noite. (JB, 12/02/1975; cad B; p. 4).

²³¹ “Escolas de samba: breves instantes de empolgação numa longa noite”. JB, 12/02/1975, Cad B, p.4.

de Canudos: "O SERTANEJO É ANTES DE TUDO UM FORTE", uma realidade objetiva feita de violências, vicissitudes, tragédias e beleza. A luta do homem contra a natureza inóspita e cruel"²³².

“Canudos, sua história, sua gente” (Unidos do Jacarezinho, 1976) introduz o conceito de “retirante” ao apresentar a obra de Euclides da Cunha²³³. A noção de “retirante” foi mais desenvolvida no enredo “A guerra do reino divino” (Lins Imperial, 1979), feito pelo carnavalesco José Félix Garcez Netto. Em 1979 a Lins Imperial escolheu o livro do pernambucano Jô Oliveira como enredo. “A guerra do reino divino” seria uma adaptação da história em quadrinhos publicada pelo autor. Segundo o JB, esta obra trata de temas nordestinos como cangaço, miséria e morte. Jô Oliveira auxiliou a Lins Imperial na confecção de estandartes, alegorias e com a escolha do samba-enredo. Segundo o levantamento feito por nossa pesquisa, Garcez Netto foi o carnavalesco que mais apresentou enredos sobre a região Nordeste nos anos 1970. Infelizmente não encontramos maiores informações sobre esse profissional. O enredo da Lins Imperial sobre o massacre de Canudos apresenta o nordestino como místico, sebastianista e alguém cujo maior sonho é migrar, livrar-se do sofrimento existente nesse lugar.

Toda gente do nordeste brasileiro / querendo se livrar do sofrimento / do sol que a queimava o ano inteiro / sem lhe dar trégua um só momento / se apegou a crença de um beato obstinado / na busca do milagre e salvação / com a vinda do seu mestre esperado / o poderoso Dom Sebastião²³⁴

Como afirma Ynayan Lyra Souza (2017)²³⁵, ao final dos anos 1970 a reabertura política do Brasil e a crise econômica (agravada pelo preço do petróleo e pela explosão da dívida externa brasileira) incentivaram o aparecimento de enredos críticos. Se a grande maioria dos enredos nordestinos discutidos por esse trabalho até aqui ressaltavam as belezas naturais e exaltavam a cultura desse espaço, alguns enredos apresentados no final da década de 1970 corroboram a tese apresentada por Souza (2017). Embora sejam poucos os enredos que abordem o Nordeste a partir de uma perspectiva crítica, a escolha por falar da questão da seca e de demais problemas do Nordeste reforça a noção segundo a qual as agremiações passaram a levar para a avenida algumas das insatisfações presentes na sociedade brasileira.

²³² <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/em-cima-da-hora/1976/>.

²³³ "É lindo apresentar / A história deste povo nordestino / Imigrantes, sertanejos / Que tiveram cruel destino / Este retirantes / Num ponto do norte da Bahia / Criaram um norma de viver / E fizeram surgir / O Arraial dos Canudos / Onde viram tudo renascer / Antonio Conselheiro já dizia / Pregoando em sua religião / Em profecias ele falava / No fim da miséria do sertão" (Canudos, sua história, sua gente, 1976).

²³⁴ <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/lins-imperial/1979/>. Acesso em abril de 2023.

²³⁵ SOUZA, Ynayan Lyra. Críticas carnavalizadas: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989). Dissertação de mestrado; história; Faculdade de Ciências e Letras de Assis; UNESP. Assis, 2017.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível notar, a partir dos anos 1960 as escolas de samba do Rio de Janeiro passam por profundas e significativas modificações. A inserção permanente no mercado fonográfico, a maior visibilidade nos meios de comunicação, principalmente a televisão são alguns exemplos. As escolas promovem uma série de alterações no sentido de atender a um público cada vez maior. Uma delas foi o encurtamento e aceleração dos sambas-enredo. Entre essas mudanças podemos destacar a maior importância atribuída ao trabalho do carnavalesco. O trabalho deste personagem passa a ser, na maioria das vezes, dividido em pesquisa e elaboração teórica do enredo da agremiação. Além disso ele deve desenhar as fantasias e carros alegóricos a serem apresentadas pela escola. Ou seja, o trabalho deste profissional pode ser dividido a partir de então em duas atribuições: teórica e estética. Há aqui uma mudança qualitativa no ofício deste personagem.

Além disso, há também uma mudança quantitativa na importância atribuída à parte visual dos desfiles e conseqüentemente a atuação dos carnavalescos. As alterações dos quesitos de avaliação no sentido de contemplar a visualidade das escolas e as vitórias na competição alcançadas por agremiações tidas como inovadoras são alguns fatores que compõem esse novo momento vivenciado pelo carnaval entre os anos 1960 e 1970. Personagens como Joãozinho Trinta e Fernando Pinto são alguns exemplos de artistas cujos trabalhos e as vitórias alcançadas na competição contribuíram para a transformação desse personagem não só em um protagonista, mas no responsável pela escolha dos enredos.

Se Guilherme Guaral (2015) com razão questiona o pioneirismo temático afro-brasileiro muitas vezes atribuído à Acadêmicos do Salgueiro, é possível afirmar que o prestígio adquirido pelos profissionais salgueirenses neste período não se deve apenas a um fator. A maior “revolução” ocorrida na década de 1960 no universo das escolas de samba diz respeito ao tamanho adquirido por essa manifestação cultural. Como já observado pela historiografia, os carnavalescos decidiram diversificar as temáticas apresentadas pelas escolas. Dentre essas temáticas contempladas está a região Nordeste.

Desde os anos 1930 as Escolas de Samba notaram que a apresentação de enredos era uma de suas ferramentas para negociar e dialogar com o poder público e com a imprensa o direito a ocupação do espaço público, não só durante os quatro dias da festa de momo. Na década de 1970 várias escolas apresentaram enredo exaltando as belezas naturais do país, personagens considerados grandiosos e homenagens a nossas festas. A apresentação de temáticas sobre o Nordeste compõe um momento histórico no qual boa parte dos desfiles celebra o Brasil, sua

cultura e seu povo. Após a análise dos enredos apresentados pelas agremiações até a primeira metade da década de 1970, notamos a existência de discursos segundo os quais o Brasil estava a viver um momento de otimismo econômico. Esse otimismo se expressa pela apresentação do país como belo e próspero. A apresentação de temáticas sobre a região Nordeste compõe esse momento histórico.

Este trabalho buscou entender o desfile de uma escola de samba como a composição de discursos constituídos por diferentes personagens: sobretudo carnavalescos, compositores e diretoria, pois na maioria das vezes foram essas as vozes que a pesquisa nos Jornais nos permitiu ter acesso.

O Nordeste foi tomado por este trabalho não como um espaço apresentado de forma fidedigna ou em desacordo com sua realidade. Foi nosso objetivo compreender a região a partir das escolas de samba. No segundo capítulo apresentamos como este espaço foi inventado por intelectuais, políticos e literatos. Pois muitas dessas obras compuseram, de forma explícita e referenciada ou de forma indireta, as referências dos carnavalescos, compositores e enredistas. Autores como Gilberto Freyre e Euclides da Cunha tem suas obras citadas nos enredos de forma direta, as vezes a partir da utilização dos títulos de seus trabalhos como em “Casa Grande e Senzala” e “Os Sertões”. Não só escritores e políticos compõem esse imaginário regional, mas, sobretudo, artistas como Luiz Gonzaga, Dona Santa e Mestre Vitalino.

Os enredos se baseiam em três grandes perspectivas quanto a divisão espacial do país. A mais comum é entender o país a partir da divisão de Estados, cada um com um conjunto de traços culturais que lhe diferenciaria. Há também, embora em menor constância, a divisão a partir das sub-regiões. Nesse caso, o sertão foi homenageado por algumas agremiações na década de 1970. Por fim, encontramos a divisão regional, a partir da qual o Nordeste aparece de forma explícita, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970. As escolas frequentemente privilegiaram as homenagens aos Estados da região Nordeste. Porém há alguns que com maior frequência são associados a esse conceito, seus personagens e ao imaginário que compõe esse espaço, como é o caso de Pernambuco.

Uma parte dos enredos sobre Pernambuco abordou sua economia açucareira a partir da obra do sociólogo Gilberto Freyre. Esses enredos geralmente romantizavam o passado colonial, escravista e monocultor tratando-o a partir da noção de democracia racial. Outra abordagem frequente é a associação do Estado pernambucano com a cultura artesanal a partir da obra de Mestre Vitalino ou da cultura imaterial frequentemente representada pelo frevo e pelo Maracatu.

Além disso, foi possível notar que a representação da Bahia como parte da região Nordeste é pendular. Ora a Bahia é compreendida como parte do Nordeste, ora é um espaço singular e não regionalizado. Essa maneira de apresentar a Bahia não se deve apenas ao fato de este ter sido um dos últimos Estados a integrar a região Nordeste. Há outros fatores que complexificam a regionalização da Bahia, como foi possível discutir entre os capítulos dois e três. A Bahia seria singular por representar a origem do Brasil e do próprio samba. Para reforçar esse ponto de vista, uma série de instrumentos são utilizados, como por exemplo a linguagem iorubá-nagô. Esta simbolizaria a tradição e a africanidade brasileiras. Havia durante quase toda a década uma percepção expressa por vários personagens sobre um excesso de enredos apresentados sobre a Bahia.

Afirmamos também que o crescimento de carnavalescos vindos da região Nordeste está relacionado com a emergência da temática nordestina entre as escolas de samba. Fernando Pinto e Joãozinho Trinta (embora não sejam os carnavalescos que mais apresentam essas temáticas) construíram, logo no início de suas carreiras como carnavalescos, enredos que também levaram para a avenida um pouco de suas afetividades e memórias de infância. As entrevistas disponíveis nos permitem afirmar a relação entre suas vivências e a apresentação dessas temáticas.

A maioria dos enredos analisados exalta a singularidade das belezas naturais nordestinas, o espaço e a cultura de seu povo. Estas culturas representariam a autenticidade do povo brasileiro devido a sua pouca modificação com o passar do tempo. Notamos o aparecimento, a partir de 1975, de enredos que chamavam a atenção para problemas sociais frequentemente associados ao Nordeste, como a seca e a fome. Geralmente esses enredos utilizavam como referência a obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha. A emergência dessa perspectiva temática crítica está relacionada a um período de fragilização econômica do país e fortalecimento de discursos e práticas que passaram a enfraquecer o modelo de Estado ditatorial vigente.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5º Ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- _____. **Nordestino**: invenção do “falo”; uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2ª Ed. 2013.
- _____. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALMEIDA, Paula Cresciulo de. **O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e a prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935)**. Revista Crítica Histórica, ano V, nº 10. P. 271-288, dezembro, 2014.
- ANTAN, Leonardo. **Sal 60: uma revolução em vermelho, branco e negro**. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2021.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERNARDES, Denis de Mendonça. **Notas sobre a formação social do Nordeste**. Lua Nova: São Paulo, 2007.
- BURKE, Peter. **A escola dos *Annales***. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- _____. **O que é história cultural?** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CANDEIA & ISNARD. **Escola de Samba: Árvore que esqueceu a raiz**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2011.
- CONTEL, Fábio. **As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990)**. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. (Terra Brasilis). 2014
- COSTA, Haroldo. **Salgueiro, academia do samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- CRUZ, Tâmara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos**. Dissertação de mestrado; PPGH da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.
- DIAS, Luiz Sergio. **O samba-enredo visita a história do Brasil: O samba-de-enredo e os movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2009.
- DUTRA, Eliane de Freitas. Cultura. In: GOMES, Angela de Castro. (Org). **Olhando para dentro: 1930 - 1964**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.
- FARIAS, Julio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2007.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA, Renildo Carlos. **A dança da moda: Luiz Gonzaga como mediador cultural (1946-1954)**. Dissertação de mestrado; Fundação Getúlio Vargas - CPDOC. Rio de Janeiro, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro, Record, 48ª ed. 2003.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global. 7ª ed, 2004.
- FURTADO, Celso. **O Nordeste e a saga da Sudene**. São Paulo: Contraponto, 2019.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- GASPARANI, Gustavo; BRUNO, Leonardo; VALENÇA, Raquel. **Três poetas do samba-enredo: compositores que fizeram história no carnaval**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- GOLDWASSER, M. J. **O Palácio do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOMES, Ângela de Castro; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. **Trabalho escravo contemporâneo: tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.
- GUARAL, Guilherme. **O Estado Novo da Portela**. Jundiaí: Paco editorial, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz & Terra, 2012.

- JUPIARA, Aloy; OTAVIO, Chico. **Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- KLÖCKNER, Luciano. **A questão do petróleo e o Repórter Esso**. 2005. disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/158308425968696278702529083945078947091.pdf>>
- LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **Representações da Bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica (ou a imagem da Bahia na música antes de Dorival Caymmi)**. XXV Simpósio Nacional de História; Fortaleza, 2009.
- LOPES, Nei. **O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LOPES, H.; SIQUEIRA, J. J.; NASCIMENTO, M. B. **Negro e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, Unibrade/Unesco, 1987.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da história social do samba**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1937.
- MOURA, Roberto M. **Carnaval: da redentora à praça do apocalipse**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.
- NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Noiva da revolução / Elegia para uma re(li)gião**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- PAMPLONA, Fernando **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.
- PERICÁS, Luiz Bernardo; SECCO, Lincoln (Org.). **Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- PINHO, Osmundo S de Araujo. **“A Bahia no fundamental”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade**. Revista Brasileira de ciências sociais. Vol 13; nº 36.
- PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, nº 3. P. 3-15. 1989.
- RIBEMBOIM, Jaques. **Nordeste Independente**. Recife: Bagaço, 2002.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espolição branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

- SILVA, Alômia Abrantes da. **Paraíba, mulher-macho: tessituras de gênero, (dessa)fiões da história**. Tese de doutorado; UFPE. Recife, 2008.
- SILVA, Carlos Carvalho da. **Chapa Branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975)**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.14, n.1. maio de 2017.
- SILVA, César Maurício Batista da. **Relações institucionais das Escolas de Samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968-1985**. Dissertação de mestrado; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, Marília T. Barboza da Silva & OLIVEIRA Fº, Arthur L. de. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SILVA, Marília T. Barboza; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Fala, Mangueira!** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- SILVA, Marília T Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L de. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981.
- SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- SIQUEIRA, Magno Bossoli. **Samba e identidade nacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança: samba, partido alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980**. Dissertação de mestrado; Programa de pós-graduação em história; Instituto de Ciências Humanas; UNB. Brasília, 2020.
- SOUZA, Ynayan Lyra. **Críticas carnavalizadas: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989)**. Dissertação de mestrado; história; Faculdade de Ciências e Letras de Assis; UNESP. Assis, 2017.
- VALENÇA, Raquel Teixeira. **Palavras de purpurina: estudo linguístico do samba-enredo**. Dissertação de mestrado; Centro de Estudos Gerais; Instituto de Letras; UFF. Niterói, 1983.
- VALENÇA, Raquel & VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano: a baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana**. Encontro de Estudo Multidisciplinares em Cultura (IV ENECULT). Salvador, 2008.
- VELLOSO, Mônica Pimenta in OLIVEIRA L. L. (org). **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.